

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«АЛТАЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»



На правах рукописи

КОЖАНОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ

**ДИСКУРСИВНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ
ТЕКСТЕ: КОГНИТИВНЫЙ, СЕМИОТИЧЕСКИЙ И
КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТЫ**

5.9.6. Языки народов зарубежных
стран (германские языки)

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

БАРНАУЛ – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ	2
ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. Теоретические основания исследований взаимодействия научного и художественного дискурсов	25
1.1. Проблематика и перспективы интердискурсивных исследований в когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания	25
1.2. Феномен порождения смыслов в процессе генерации и интерпретации текста в гетерогенном дискурсивном пространстве	48
1.3. Теория концептуальной интеграции и смешанные дискурсивные пространства	57
1.4. Кластерный анализ как инструмент исследования семиотического аспекта неоднородного дискурсивного пространства	64
1.5. Коммуникативный аспект интерпретативной деятельности в неоднородном дискурсивном пространстве.....	67
1.6. Интеракционная модель когнитивно-коммуникативной деятельности субъекта в неоднородном дискурсивном пространстве	71
1.7. Методика анализа инодискурсивных включений в области взаимодействия научного и художественного дискурсов	76
1.7.1. Теоретическое обоснование выделения единиц анализа в гетерогенном дискурсивном пространстве	78
1.7.2. Концептуальный анализ смешанного дискурсивного пространства в области пересечения научного и художественного дискурсов	92
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ	114
ГЛАВА 2. Когнитивный, семиотический и коммуникативный аспекты воздействия научного дискурса на художественный дискурс	117
2.1. Художественный дискурс как самостоятельная дискурсивная формация: участники, параметры, функции	117
2.2. Литературные жанры в области пересечения художественного и научного дискурсов в контексте интердискурсивных взаимодействий	127
2.2.1. Интердискурсивность как средство репрезентации авторской картины мира в жанре фантастики	127

2.2.2. Интердискурсивность как средство манифестации языковой личности персонажа в жанре производственного романа.....	136
2.2.3. Взаимодействие дискурсов в англоязычной металитературе	146
2.3. Кластеры репрезентантов научного дискурса в пространстве художественного текста	159
2.3.1. Терминологические и околотерминологические лексические единицы в роли репрезентантов научного дискурса в художественном тексте.....	161
2.3.2. Прецедентные имена науки в роли репрезентантов научного дискурса в художественном тексте.....	173
2.3.3. Знаки искусственных языков науки в роли репрезентантов научного дискурса в художественном тексте.....	183
2.3.4. "Чужое слово" в роли репрезентанта научного дискурса в художественном тексте	191
2.3.5. Заимствованные сценарии как внекластерные репрезентанты научного дискурса в художественном тексте	204
2.4. Функции репрезентантов научного дискурса в пространстве художественного текста	218
2.4.1. Репрезентативная функция элементов научного дискурса в художественном тексте	218
2.4.2. Статусно-ролевая функция элементов научного дискурса в художественном тексте	238
2.4.3. Дифференцирующая функция элементов научного дискурса в художественном тексте	247
2.4.4. Прогностическая функция элементов научного дискурса в художественном тексте	258
2.4.5. Пародийная функция элементов научного дискурса в художественном тексте	269
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ	282
ГЛАВА 3. Когнитивный, семиотический и коммуникативный аспекты воздействия художественного дискурса на научный дискурс	285
3.1. Научный дискурс как объект исследования в когнитивно-дискурсивной парадигме: подходы, типология, методы анализа	285
3.2. Роль индивидуально-творческого компонента в научном дискурсе...	289

3.3. Кластеры репрезентантов художественного дискурса в пространстве научного текста	293
3.3.1. Интертекстуальные включения в роли репрезентантов художественного дискурса в научном тексте	294
3.3.2. Метафорические модели в роли репрезентантов художественного дискурса в научном тексте.....	308
3.3.3. Внекластерные репрезентанты художественного дискурса в научном тексте	324
3.4. Модель дискурсивных взаимодействий в системе научного и художественного дискурсов	330
ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ	341
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	344
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	347

ВВЕДЕНИЕ

Данное исследование посвящено изучению механизмов взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов, играющих важную роль в коммуникативном пространстве соответствующего лингвокультурного сообщества, в контексте проблемы генерации новых смыслов участниками дискурсивных ситуаций, в которых указанные англоязычные дискурсы выступают как в роли дискурса-донора, так и в роли дискурса-реципиента. В качестве источника новых смыслов в работе рассматривается феномен интердискурсивности, реализующийся, с одной стороны, в использовании элементов одного дискурса в пространстве другого дискурса, а с другой, в смене ролей в процессе интерпретации художественного или научного текста, когда читатель выступает последовательно как субъект различных дискурсов.

Анализ классических и современных работ в сфере взаимодействия институциональных дискурсов [Арутюнова 1990; Карасик 2000; Фуко 2004; Dijk 1996; Fairclough 1997; Hardy 2001; Parker 2001 и др.] позволяет говорить о трех базовых трактовках термина "дискурс". В первом случае дискурс представляет собой связный текст, погруженный в ситуацию общения, т.е. рассматриваемый в событийном аспекте. Согласно второй трактовке, дискурс представляет собой коммуникативное событие, происходящее в определенных пространственно-временных координатах, обуславливающих процессы порождения и интерпретации сообщения. И, наконец, дискурс трактуется как система репрезентации знаний, обеспечивающая генерирование, трансляцию и интерпретацию информации в некоторой сфере.

Создание модели, отражающей сложный и многоплановый процесс дискурсивных взаимодействий, обусловило интерпретацию понятия дискурса в настоящей работе как коммуникативной ситуации, тесно связанной с процессами порождения и интерпретации смыслов [Дейк 1989].

Читатель-интерпретатор, являющийся одним из участников такой ситуации, восстанавливает "мысленный мир автора", что предполагает "внедрение в чужое сознание", при котором первоначальные авторские смыслы трансформируются "под влиянием системы устоявшихся мнений интерпретатора" [Демьянков 2003: 117]. Подобный подход к пониманию феномена дискурса свидетельствует переходе от статического понимания сущности к динамическому, что предполагает признание факта "соучастия читателя в интерактивном процессе порождения новых смыслов" [Степанов 2006: 7-8].

Подобный подход к пониманию роли читателя-интерпретатора трансформирует стандартную модель "коммуникативного неравенства" с активным отправителем информации и ее пассивным получателем [Карасик 1992] в интеракционную модель, отличительной особенностью которой является способность участника коммуникации "принимать роль другого", интерпретируя ситуацию и конструируя собственные действия в соответствии с новой ролью [Гофман 2003], т.е. с позиций субъектов различных институциональных дискурсов. Интеракционная модель полностью соответствует положениям постмодернистских теорий дискурса Р. Барта, Ж. Деррида и М. Лакло, согласно которым целью любого дискурса является институализация того или иного способа объективации феноменов реальной действительности [Барт 2001; Деррида 2007; Laclau 2001].

Анализ теоретических подходов к проблеме построения модели дискурсивных взаимодействий показал, что в работах представителей различных научных направлений, изучающих когнитивные, коммуникативные и прагматические параметры дискурсивной деятельности, отмечается чрезвычайная сложность и многоплановость данного феномена. Закономерным следствием сложной природы исследуемого феномена является определенная фрагментарность научных знаний о дискурсивных взаимодействиях, накопленных в рамках различных научных дисциплин и междисциплинарных проектов, в сфере интересов которых находится

проблема интердискурсивности. Задача интеграции накопленного эмпирического материала может быть решена, по мнению О.В. Магировской, посредством систематизации форматных характеристик дискурса, обеспечивающих его структурно-содержательное единство, к числу которых относится концептуальная, коммуникативная и прагматическая целостность [Магировская 2020]. Единство когнитивных и речевых процессов, делающих возможным передачу знаний в каждой конкретной дискурсивной ситуации, обеспечивает целостность дискурсивной деятельности, которая предстает в нашем исследовании как взаимодействие дискурсов и лежащих в их основании концептуальных систем.

Таким образом, **актуальность** темы исследования определяется той ролью, которую приобретает принцип диалогизма в когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания, ориентированной на реконструкцию ментальных процессов, лежащих в основе постоянно усложняющихся практик взаимодействия англоязычных институциональных дискурсов, и обусловлена следующими факторами:

- значимым местом анализируемых англоязычных дискурсов в коммуникативной практике носителей английского языка;
- ведущей ролью принципа антропоцентризма в современных лингвистических исследованиях и в германистике, который обуславливает интерес к изучению языковой личности субъекта дискурса, генерирующего и интерпретирующего смыслы в неоднородном пространстве на пересечении различных институциональных дискурсов;
- ориентированностью исследований в русле когнитивно-дискурсивной парадигмы научного знания на раскрытие природы процессов порождения и интерпретации смыслов в различных коммуникативных ситуациях;

- активной практикой дискурсивных взаимодействий, требующих теоретического осмысления в контексте лингвокультурного трансфера концептов, сопровождающего данные процессы;
- сложным и многоаспектным характером отношений между научным и художественным дискурсами, взаимодействующими в коммуникативной практике носителей английского языка, в которой находит свою реализацию как прямая, так и обратная связь между данными дискурсами.

Объектом исследования являются средства современного английского языка, выступающие маркерами дискурса-донора в пространстве дискурса-реципиента, посредством которых реализуется трансфер концептов между стоящими за взаимодействующими дискурсами картинами мира. **Предметом** исследования являются дискурсивные взаимодействия в системе "англоязычный научный дискурс : англоязычный художественный дискурс", в основе которых лежит смыслопорождающий потенциал инодискурсивных маркеров, объективирующих в поле дискурса-реципиента ментальные единицы и структуры, принадлежащие концептуальному уровню дискурса-донора.

Цель настоящего исследования состоит в построении трехмерной модели дискурсивных взаимодействий в системе "английский научный дискурс : английский художественный дискурс", отражающей широкой диапазон когнитивных, семиотических и коммуникативных параметров данных дискурсов в контексте их роли в процессах порождения и интерпретации авторских смыслов. Поставленная цель определила решение следующих конкретных **задач**:

- установить принципы и теоретические основания исследования феномена интердискурсивности на основе систематизации различных подходов к изучению дискурсивного пространства на пересечении двух институциональных англоязычных дискурсов;

- уточнить содержание и границы научного и художественного англоязычных дискурсов, охарактеризовав их жанровое пространство;
- обосновать критерии для выделения инодискурсивных элементов в пространстве изучаемых дискурсов;
- исследовать когнитивные основания способов взаимодействия англоязычных дискурсов в контексте трансформаций когнитивных структур, принадлежащих дискурсу-донору, в процессе их интеграции в пространство дискурса, выступающего в роли реципиента;
- рассмотреть обусловленность процессов генерирования смыслов и их интерпретации семиотическими, коммуникативными и прагматическими параметрами взаимодействующих англоязычных дискурсов, а также фондом знаний, имеющихся в распоряжении участников дискурсивных ситуаций;
- осуществить моделирование процессов взаимодействия научного и художественного дискурсов в англоязычной коммуникативной практике на основе анализа когнитивных, семиотических и коммуникативных параметров инодискурсивных маркеров;
- охарактеризовать функциональный потенциал единиц и структур внешнего дискурса в поле дискурса-реципиента в системе "англоязычный научный дискурс : англоязычный художественный дискурс" в контексте их участия в процессах генерирования и интерпретирования информации субъектами взаимодействующих дискурсов.

Материал исследования представлен 1062 фрагментами англоязычных текстов различной жанровой принадлежности, в которых находят свою объективацию лексические единицы, а также синтаксические и словообразовательные модели, представляющие собой инодискурсивные включения. Корпус примеров был сформирован с использованием выборки

из 64 англоязычных научных и художественных текстов объемом более двадцати трех тысяч страниц. В качестве основного критерия отбора единиц анализа выступает потенциальная способность языкового знака актуализировать в поле дискурса-реципиента ментальные структуры, принадлежащие концептуальному уровню дискурса-донора.

Основу проведенного исследования составляет **гипотеза** о том, что интеракционная модель взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов, которая может быть использована при анализе иных видов интердискурсивных взаимодействий, обеспечивается "наложением" (mapping) ментальных пространств, относящихся к концептуальному уровню соответствующих дискурсов. Возникающее в результате взаимодействия дискурсов смешанное ментальное пространство (blended space) является той средой, в которой происходит порождение и интерпретация англоязычного гибридного текста, в котором переплетаются коды, принадлежащие как естественным языкам, так и искусственным языкам, созданным для решения задач в той или иной научной сфере. Основными факторами, определяющими вектор интерпретативной активности являются жанровая принадлежность гибридного текста и когнитивно-прагматические параметры личности интерпретатора.

Теоретическую базу данного исследования составили классические и современные работы в области теории литературоведения и семиотики художественного творчества [Р. Барт, М.М. Бахтин, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ф. Гваттари, Р. Лахманн, Ж. Лиотар, Ю.М. Лотман, Ю.С. Степанов, В.И. Тюпа, М. Фуко, З.М. Чемодурова, И Хассан], лингвистики текста и теории дискурса [Н.Д. Арутюнова, Т. ван Дейк, И.Р. Гальперин, М. Йоргенсен, В.И. Карасик, М.Л. Макаров, Д. Шиффрин], когнитивной лингвистики [Н.Н. Болдырев, В.З. Демьянков, Е.С. Кубрякова, Р. Лангакер, Д.С. Лихачев, Дж. Серль, Л. Талми, В. Чалмерс, И.А. Щирова], теории концептуальной интеграции [Т. Оукли, Е. Свитсер, М. Тернер, Ж. Фоконье, П. Хардер], лингвокультурологии [В.В. Красных, В.А. Маслова,

Ю.С. Степанов, В.Н. Телия], терминоведения [Ю.В. Акинин, А.Э. Буженинов, В.М. Лейчик, Д.А. Разоренов, А.Ю. Фетисов, С.Д. Шелов], теории метафоры [М. Блэк, С.С. Гусев, Н.А. Мишанкина, В.В. Петров, А.С. Самигуллина], философской герменевтики [Г.И. Богин, Г. Гадамер, В.А. Кухаренко, А.А. Масленникова, М.В. Межова, Е.В. Овсянникова, И.А. Солодилова, У. Эко], теории искусственных языков [Н.С. Беляков, Н.Н. Германова, О.Д. Морозов, С.А. Юлин], кластерного анализа [Б. Дюран, П. Оделл, И.Д. Мандель], психолингвистики [А.А. Леонтьев, А.Н. Леонтьев, Н.В. Матвеева, А.И. Новиков, Д. Слобин], а также исследования феноменов интертекстуальности и интердискурсивности [И.В. Арнольд, Ю. Кристева, Н.С. Олизько, М. Пеше, П. Серио, Н. Фэркло, В.Е. Чернявская] и литературного нарратива [В.А. Андреева, А.Н. Безруков, Е.В. Белоглазова, И.Ю. Ваганова, В.И. Габдуллина, И.В. Головачева, Н.А. Купина, Ц. Тодоров].

Методологический аппарат, разработанный в рамках теории дискурса, позволил выделить единицы анализа, относящиеся к семиотическому, концептуальному и прагматическому уровням дискурса, что позволяет реализовать предложенную автором концепцию трехмерной модели взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов. Анализ выявленных нами репрезентантов дискурса-донора в пространстве дискурса-реципиента основывается на положениях когнитивной лингвистики, в рамках которой была разработана детализированная типология ментальных структур (понятие, фрейм, сценарий), обеспечивающих трансфер информации между научной и художественной картинами мира; семиотики художественного творчества (интерпретация содержания индивидуального авторского концепта как конститутивной единицы художественной картины мира); теории концептуальной интеграции (представления о совмещении ментальных пространств в сознании индивида); теории интердискурсивности (концепция неоднородных

дискурсивных пространств, возникающих в результате "наложения" дискурсов, взаимодействующих в той или иной сфере коммуникации).

Анализ исследований, ориентированных на изучение взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов (Баринаева 2011; Горбунова 2010; Мишанкина 2008; Разоренов 2005), свидетельствует о недостаточной проработанности проблемы обратной связи, заключающейся в воздействии дискурса-реципиента на дискурс-донор. Данный феномен реализуется в случаях использования художественным дискурсом, выступающим в роли дискурса-реципиента, характерных для научной коммуникации моделей словообразования, при создании авторских терминов-неологизмов, которые с течением времени пополняют терминологический аппарат научных дисциплин, интегрируясь в пространство дискурса-донора. Учет фактора двусторонней связи при построении модели взаимодействия дискурсов позволяет рассмотреть явление интердискурсивности в прямом смысле этого слова, т.е. в контексте, предполагающем двусторонний трансфер информации между стоящими за дискурсами концептуальными образованиями.

Не менее важной чертой, присущей исследованиям в области взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов, является анализ корпуса текстов, принадлежащих соответствующему типу дискурса, без учета их жанровой принадлежности, т.е. без выявления специфики дискурсивных взаимодействий в различных жанрах. Представляется, что фактор жанровой специфики является ключевым при построении модели дискурсивных взаимодействий.

В роли **методологической базы** исследования используется, во-первых, положение об антропоцентрической природе языка, активно развиваемое в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы лингвистического научного знания как отечественными, так и зарубежными исследователями. В данном контексте процесс взаимодействия англоязычных институциональных дискурсов рассматривается с позиций

участника коммуникации, под которым мы понимаем как автора, так и интерпретатора текста, выступающего последовательно в роли субъекта различных дискурсов. Во-вторых, это принцип диалогизма как нового типа рефлексии, основанной на диалоге, которая представляет собой одну из доминант в картине мира современного человека, существование которого представляет собой "событие" с другими людьми. Необходимость рассмотрения субъекта не в качестве автономной сущности, а в контексте отношения к другому субъекту обусловлена спецификой анализируемых англоязычных текстов, существующих на пересечении научного и художественного дискурсов, а следовательно, возникающих в процессе диалога субъектов данных дискурсов. В-третьих, это принцип лингвокультурного трансфера, декларирующий прозрачность границ между дискурсами и стоящими за ними картинами мира, которая обеспечивает такой процесс взаимообмена информацией, при котором элементы одного дискурсивного пространства интегрируются в новый культурный контекст, что приводит не только к утрате ряда первоначальных смыслов, но и открывает возможности для приращения новых смыслов.

Личный вклад автора состоит в создании трехмерной модели взаимодействия англоязычных институциональных дискурсов в системе "англоязычный научный дискурс : англоязычный художественный дискурс" в рамках которой смыслы, генерируемые и интерпретируемые в неоднородном дискурсивном пространстве, рассматриваются как результат смены ролей участниками коммуникации, которые выступают субъектами различных институциональных дискурсов со своими когнитивными, семиотическими и коммуникативными параметрами. Использование метода кластерного анализа позволило упорядочить множество разноуровневых средств английского языка, способных выступать репрезентантами дискурса-донора в пространстве дискурса реципиента, а комплексное применение концептуального анализа и дискурс-анализа расширило существующие в современной лингвистике представления о ментальных структурах и

процессах, обеспечивающих взаимодействие англоязычных дискурсов. В ходе работы над заявленной темой автором лично осуществлены все этапы исследования, подготовлены и опубликованы научные работы в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Используемые в работе **методы исследования** включают общенаучные методы дедуктивного и индуктивного анализа, методы классификации, инференциального анализа, когнитивного моделирования и тренированной интроспекции при анализе эмпирического материала, а также методы концептуального, компонентного, трансформационного анализа и дискурс-анализа. Вариативный характер и сложная природа феномена взаимодействия дискурсов обусловили применение такого метода исследования, как инференциальный анализ, подразумевающий реконструкцию имплицитных смыслов в анализируемых текстовых фрагментах. Использование данного метода позволяет раскрыть природу процесса взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов, последовательно выступающих как в роли дискурса-донора, так и дискурса-реципиента. Применение метода инференциального анализа в комплексе с методом когнитивного моделирования делает возможным конструирование трехмерной модели взаимодействий в системе "англоязычный научный дискурс : англоязычный художественный дискурс", которая в перспективе может быть использована при моделировании процесса взаимодействия иных англоязычных институциональных дискурсов.

Особую значимость для построения авторской концепции взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов имеет метод кластерного анализа, адаптированный в настоящем исследовании для работы с внешними элементами в пространстве изучаемых дискурсов. Применение данного метода позволяет организовать множество репрезентантов дискурса-донора в соответствии со стоящими за языковыми единицами ментальными структурами, что делает возможным рассмотрение

когнитивного и семиотического аспектов дискурсивных взаимодействий в едином комплексе. Набор используемых в работе методов позволяет говорить о междисциплинарном характере исследования, обращающегося к методологическому аппарату когнитивной семантики, дискурс-анализа и когнитивной психологии.

Научная новизна исследования обусловлена его соотнесенностью с проблематикой современных научных разработок в русле когнитивно-дискурсивного подхода к изучению языковых явлений и процессов и находит свое выражение:

- 1) в создании авторской концепции взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов на основе разработанной в настоящем исследовании интеракционной модели;
- 2) в обосновании необходимости включения в предметное поле когнитивно-дискурсивных исследований проблемы статуса неоднородных дискурсивных пространств, возникающих на пересечении различных англоязычных институциональных дискурсов и представляющих собой ту среду, в которой происходит порождение и интерпретация текстов гибридных жанров;
- 3) в осуществлении когнитивного моделирования процессов порождения и интерпретации смыслов в неоднородном дискурсивном пространстве, формирующемся в области пересечения англоязычного научного и художественного дискурсов;
- 4) в разработке методики анализа концептов, актуализирующихся вне пределов характерного для них дискурсивного пространства и интегрирующихся в картину мира, соотносящуюся с концептуальным уровнем дискурса-реципиента;
- 5) в обращении к плану содержания лексических единиц, словообразовательных и синтаксических моделей дискурса-донора, утрачивающих часть своего экспрессивного потенциала при интеграции в пространство дискурса-реципиента и приобретающих

при этом возможности для приращения новых смыслов, характер которых определяется когнитивными и прагматическими параметрами взаимодействующих дискурсов;

- б) в создании интеракционной модели когнитивно-коммуникативной деятельности субъекта в неоднородном дискурсивном пространстве, которая позволяет воспроизвести феномен взаимодействия различных англоязычных институциональных дискурсов, на примере взаимодействия научного и художественного дискурсов;
- 7) в комплексном использовании методов инференциального анализа и кластерного анализа, что позволяет охарактеризовать специфику дискурсивных взаимодействий в англоязычных текстах, относящихся к жанрам, существующим в области пересечения научного и художественного дискурсов (научно-фантастический роман, производственный роман, научно-популярные тексты и т.п.).

Результаты исследования способов взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов с точки зрения когнитивного, семиотического и коммуникативного аспектов позволяют сформулировать следующие **положения, выносимые на защиту**:

- 1) взаимодействие англоязычного научного и художественного дискурсов 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;

- 2) результатом трансформации научного понятия в концептуальном пространстве англоязычного 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;
- 3) 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;
- 4) формирование художественного концепта, имеющего своим коррелятом одноименное научное понятие, сопровождается полной или частичной детерминологизацией единиц английского языка, выступающих в качестве средств объективации концепта. Обратный

процесс имеет место, когда авторские неологизмы, используемые для наименования отсутствующих в реальности предметов и явлений, приобретают статус прогностических терминов и покидают пространство художественного дискурса, пополняя терминологический аппарат различных научных дисциплин;

- 5) лексемы английского языка, функционирующие в качестве инодискурсивных включений и обеспечивающие взаимодействие научного и художественного дискурсов, подвергаются процессам терминологизации, детерминологизации и ретерминологизации, которые отражают изменения на семиотическом, когнитивном и прагматическом уровнях взаимодействующих дискурсов. Как следствие, механизмы дискурсивных взаимодействий находят свое отражение в трехмерной модели, учитывающей когнитивные, семиотические и коммуникативные параметры взаимодействующих дискурсов;
- б) взаимодействие англоязычного 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. 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 и т.п.;

- 7) объективируясь на семиотическом уровне, инодискурсивные маркеры проецируются на концептуальный и прагматический уровни, транслируя в пространство дискурса-реципиента когнитивные структуры и коммуникативные стратегии, характерные для дискурса-донора. Многомерный характер дискурсивных взаимодействий позволяет репрезентантам внешнего дискурса реализовать широкий диапазон функций, включающих репрезентативную, реализующуюся в отсылках к соответствующим ментальным структурам научной и художественной картин мира; статусно-ролевую, актуализирующуюся при создании коммуникативного портрета персонажей и маркирующую его принадлежность к той или иной профессиональной субкультуре; дифференцирующую, обеспечивающую создание целостной и непротиворечивой авторской художественной картины мира на базе знакомой участникам дискурсивной ситуации картины мира; прогностическую, связанную с воплощением в жизнь авторских гипотез относительно направления развития научной мысли и технического прогресса; а также пародийную функцию, проявляющуюся в создании контраста между двумя типами мышления при помощи языковой игры с формой и содержанием инодискурсивных маркеров;
- 8) выступая в качестве репрезентантов научного дискурса в художественном дискурсе, единицы языка науки реализуются в пространстве художественного текста с отраженными в их значениях ценностями, стереотипами, ориентирами и моделями поведения, которые во многом определяют интерпретацию смыслов, передаваемых элементами научного дискурса. Это позволяет рассмотреть под новым углом феномен этнической специфики познавательной деятельности человека как с точки зрения использования характерных для определенной лингвокультуры знаков

языка науки в художественном тексте, так и в контексте отражения национального менталитета посредством единиц научного дискурса;

- 9) структурирование множества репрезентантов англоязычного дискурса в пространстве дискурса-реципиента реализуется посредством использования метода кластерного анализа, что позволяет рассмотреть весь диапазон языковых средств, способных выступать репрезентантами "внешних" концептов, от лексических единиц и синтаксических моделей до заимствований на уровне сюжетной линии и особенностей композиционной структуры произведения. Критерием выделения кластера является наличие некоторого стержня, представляющего собой не центр, организующий вокруг себя дискурсивное пространство, а вектор, определяющий направление трансформаций когнитивных и прагматических параметров дискурса. Выделение кластеров позволяет систематизировать разнородное множество элементов научного дискурса, что дает возможность оценить их функциональный потенциал в дискурсивном пространстве художественного текста.

Теоретическая значимость диссертационного исследования состоит в дальнейшем развитии метода когнитивного моделирования как перспективного способа изучения феномена взаимодействия англоязычных институциональных дискурсов. Данный метод, использованный при анализе дискурсивных взаимодействий в системе "англоязычный научный дискурс : англоязычный художественный дискурс", может в перспективе применяться в исследованиях, ориентированных на изучение взаимодействия иных институциональных дискурсов. Кроме того, результаты исследования расширяют теоретические представления о феномене интердискурсивности как интегративном единстве его когнитивной, семиотической и коммуникативной составляющих. Результаты исследования вносят определенный вклад в современную германистику с точки зрения дальнейшего развития общей теории интердискурсивности, теорий

концептуализации и категоризации феноменов окружающей действительности в национальных картинах мира, а также дискурс-анализа. В ходе изучения способов дискурсивных взаимодействий подчеркивается антропоцентрическая сущность языка, в контексте способности языковой личности читателя к интерпретации зашифрованных автором смыслов. Решение намеченных в работе задач вносит вклад в разработку актуальных проблем современной германистики, связанных с механизмами порождения и интерпретации текстов гибридных жанров на примере английского языка.

Практическая ценность работы заключается в том, что ее результаты и положения могут быть использованы на лекционных и семинарских занятиях по стилистике английского языка, лексикологии английского языка, анализу и интерпретации англоязычного художественного текста; при разработке спецкурсов по теории языка, когнитивной семантике, когнитивному терминоведению, коммуникативной лингвистике; при создании учебных и учебно-методических пособий для студентов и аспирантов лингвистических специальностей; в исследовательской практике при написании выпускных квалификационных работ, диссертаций, выполнении научных проектов.

Диссертационное исследование соответствует следующим пунктам Паспорта научной специальности **5.9.6. – Языки народов зарубежных стран (германские языки):**

- п. 6. Лексический строй языка или языковой семьи (слово как основная единица языка, лексическая семантика, типы лексических единиц и категорий, структура словарного состава, функционирование лексических единиц, развитие и пополнение словарного состава, лексика и фразеология и их связи с внеязыковой действительностью).
- п. 9. Текст, дискурс, дискурсивные практики в языках народов зарубежных стран.

- п. 10. Методы исследования языковых единиц и категорий: структурные и функциональные исследования конкретного языка или языковой семьи, корпусные исследования языка или языковой семьи, когнитивные, коммуникативно-прагматические и стилистические исследования языка или языковой семьи; вопросы перевода различных единиц лексического, грамматического и стилистического уровней с одного языка на другой.

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования были представлены в форме докладов на общероссийских и международных конференциях и конгрессах в Тамбове (2005, 2013, 2015, 2024), Москве (2013), Барнауле (2004, 2006, 2007, 2009, 2010, 2011, 2014, 2015, 2017, 2018, 2020, 2023), Абакане (2005), Твери (2015), Новосибирске (2022), Минске (2024), Санкт-Петербурге (2024), Нижнем Новгороде (2024) в выступлениях на заседании кафедры английской филологии Лингвистического института Алтайского государственного педагогического университета. По теме исследования опубликовано 34 научные работы, в том числе авторская монография, 21 статья в журналах, рекомендованных ВАК для публикации результатов диссертаций, из них 2 статьи включены в единую библиографическую и реферативную базу данных рецензируемой научной литературы Scopus, и одна статья размещена на информационно-аналитической платформе Web of Science.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной научной литературы, включающего 457 источников, списка использованных словарей и списка источников практического материала.

Во Введении представлено обоснование выбора темы, ее актуальность, новизна, определены объект и предмет исследования, сформулированы цели и задачи исследования, определены материал и методы исследования, изложена основная концепция, сформулирована гипотеза исследования, приводятся положения на защиту, изложена теоретическая и практическая

значимость работы, научная достоверность исследования, дана информация об апробации исследования, описана структура диссертации.

В Главе I "Теоретические основания исследований взаимодействия дискурсов в текстах на стыке научного и художественного дискурсов" представлена теоретико-методологическая база изучения феномена интердискурсивности с учетом опыта рассмотрения данной проблемы в русле когнитивно-дискурсивной парадигмы лингвистического научного знания. Изложены теоретические основания конструирования интеракционной модели когнитивно-коммуникативной деятельности участников дискурсивной ситуации, имеющей место на пересечении англоязычного научного и художественного дискурсов. Приводятся обоснования и предпосылки изучения дискурсивных взаимодействий с точки зрения когнитивного, семиотического и коммуникативного аспектов. Обосновывается значимость для исследования кластерного анализа, описываются когнитивные операции и механизмы иерархической кластеризации.

Глава II "Когнитивный, семиотический и коммуникативный аспекты воздействия научного дискурса на художественный дискурс" представляет собой анализ выделенных в ходе исследования кластеров репрезентантов художественного дискурса в пространстве научного дискурса и внекластерных языковых единиц, выступающих маркерами дискурсивных отношений в системе "англоязычный научный дискурс : англоязычный художественный дискурс", на основе разработанной модели и методики анализа. Описываются модели трансформации когнитивных структур, принадлежащих научному дискурсу, в пространстве художественного дискурса, анализируются изменения их структуры и содержательного наполнения, рассматриваются возможные векторы интерпретативной активности субъектов дискурса, определяемые прагматическими параметрами дискурсивной ситуации.

В Главе III "Когнитивный, семиотический и коммуникативный аспекты воздействия художественного дискурса на научный дискурс" проводится анализ механизмов и процедур воздействия художественного дискурса на научный дискурс, которые находят свое выражение в англоязычных научно-популярных текстах. С позиций когнитивно-дискурсивной парадигмы лингвистического научного знания характеризуется роль индивидуально-творческого компонента в научном дискурсе. Проводится анализ интертекстуальных включений и метафорических моделей с точки зрения их роли в переносе информации между стоящими за взаимодействующими дискурсами концептуальными образованиями. Рассматриваются основные составляющие модели "англоязычный научный дискурс : англоязычный художественный дискурс", отражающие многоплановый характер когнитивно-коммуникативной деятельности участников дискурсивных ситуаций, выступающих субъектами взаимодействующих дискурсов.

В Заключении обобщены результаты исследования заявленной проблематики, подведены итоги и сделаны выводы, обозначены перспективы дальнейшего изучения феномена дискурсивных взаимодействий.

ГЛАВА 1. Теоретические основания исследований взаимодействия научного и художественного дискурсов

1.1. Проблематика и перспективы интердискурсивных исследований в когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания

Отличительными чертами развития научной мысли, определяющими характер исследований в области языка, являются, с одной стороны, появление многочисленных междисциплинарных направлений и проектов, формирующихся на стыке предметных областей различных наук, а с другой, возникновение таких "подвижных формаций", как герменевтика или психоанализ, комбинирующих методы и подходы из казалось бы очень далеких друг от друга областей научного знания [Зотов 2001: 618]. Как следствие, организация картины мира современного носителя языка претерпевает значительные качественные изменения, которые предполагают разработку принципиально новых процедур и методов анализа материала в условиях глобализации научного сообщества, размывания дисциплинарных границ и смешения институциональных дискурсов.

В ряде работ [Ильина 1994, Рябова 2010] сложившаяся на рубеже веков ситуация описывается как финал научно-технической революции, на смену которой приходит революция информационная, в результате которой формируется "информационное общество", а соответственно, и "информационная картина мира", или "инфосфера" [Прадо 2010]. Возникновение данного феномена ставит перед современной наукой целый ряд глобальных проблем, важнейшей из которых является проблема интеграции научного знания в условиях постоянного роста числа научных дисциплин и междисциплинарных проектов. Пути решения данной проблемы в настоящее время уже намечены в целом ряде научных направлений, среди которых синергетика, обращающаяся к механизмам сохранения и воспроизводства систем со сложной структурой, эволюционная генетика,

рассматривающая процессы накопления и трансформирования информации в геноме, а также исследования в области искусственного интеллекта, как например, создание методов машинного обучения и автоматического формирования гипотез.

Однако большинство исследователей отводят ключевую роль в решении данной проблемы именно лингвистике, рассматривая феномен инфосферы "не просто как результат стремления к расширению границ отдельных дисциплин, но как принципиально новую коммуникативную технологию" [Василькова 2004: 69]. Данный подход позволяет интерпретировать каждый междисциплинарный проект как использования дискурса одной области знания в другой, или как использование целого набора дискурсов для описания некоторой сферы знания, или как создание нового дискурса, отвечающего когнитивным и прагматическим параметрам некоторой междисциплинарной области знания.

Таким образом, перед лингвистикой стоит задача создания прикладных моделей коммуникативной деятельности в различных научных и профессиональных сферах в условиях непрерывной интенсификации интеграционных процессов между ними [Городецкий 1987]. В последние годы был создан целый ряд специальных моделей коммуникативной деятельности в "молодых" научных дисциплинах, как например, нанотехнологии [Иванова 2010] или ракетно-космическая техника [Рябова 2010]. В качестве базового компонента подобных моделей выступает терминосистема некоторой предметной области, которая включается в сложный комплекс отношений как с единицами иных терминосистем, так и с нетерминологической лексикой. Иными словами, речь идет о функционировании языковых единиц за пределами характерного для них поля, что подразумевает определенные изменения не только плана выражения, но и плана содержания данных единиц.

Проблема функционирования единиц языка науки вне границ научного дискурса поднималась еще в середине XX века в контексте проблемы

интерпретации значения терминологических единиц, используемых вне своего терминологического поля. Так, академик Л.В. Щерба отмечал, что читатель художественного текста будет неизбежно воспринимать научный термин в более упрощенной форме, по сравнению с пониманием того же термина читателем научного текста, по причине отсутствия специальных знаний [Щерба 2008]. В целом, исследователи, занимавшиеся вопросами, связанными с употреблением единиц языка науки в нехарактерном для них окружении, например, в тексте художественных произведений, исходили из понятия выдвижения, которое было разработано представителями Пражского кружка, рассматривавшими феномен выдвижения как "использование средств языка, которое привлекает внимание само по себе и воспринимается как необычное, лишенное автоматизма" [Гавранек 1967: 355]. Иными словами, интерпретация значений подобных единиц представляет собой процесс, подразумевающий определенную креативность со стороны читателя, так как предполагает выход за пределы стандартных (доведенных до автоматизма) схем и алгоритмов работы с планом содержания этих языковых знаков.

В отечественной лингвистике идею выдвижения терминов науки в художественном тексте развивает В.А. Кухаренко, отмечавшая, что "при нарушении предсказуемости своей контекстуальной реализации единицы языка приобретают дополнительную емкость" [Кухаренко 1988: 26]. Похожую точку зрения высказывает Р.Г. Пиотровский, утверждая, что "термин, вырванный из терминологической системы, перестает выполнять свою первоначальную функцию и, обрастая дополнительными значениями, может стать средством передачи эмоциональных и даже эстетических оттенков смысла" [Пиотровский 1981: 134]. О приращении значений единиц языка науки пишет и Б.А. Ларин, связывающий их употребление в художественной литературе с нарушением внутренней формы художественного произведения, под которой понимается его контекст, образуемый закономерным расположением элементов с большей

предсказуемостью, на фоне которых выделяются отклонения, или элементы с низкой предсказуемостью. Именно с нарушением внутренней формы он связывает "комбинаторные приращения смысла единиц языка науки, образующиеся из взаимодействия совокупности слов" [Ларин 1974: 36].

Предложенная Б.А. Лариным модель терминологической единицы, функционирующей в тексте художественного произведения, содержит некоторые неоднозначные положения, как например, утверждение о непредсказуемости появления единиц научного языка в пространстве художественного текста, которое не может быть верным для таких жанров как производственный роман или научная фантастика, однако в целом ее положения используются и в когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания. В то же время, исследовательские установки новой парадигмы характеризуются смещением акцентов с единиц научного языка, план содержания и план выражения которых подвергаются различным трансформациям в художественном тексте, на адресата художественного текста в соответствии с антропоцентрическим характером новой парадигмы, в которой главная роль отводится человеку, являющемуся "не просто пассивным референтом языковых выражений, а их активным интерпретатором" [Павиленис 1983: 259].

Спецификой художественной коммуникации является определенная дистанцированность автора и адресата художественного текста друг от друга во времени и пространстве. Как следствие, один из участников коммуникации "домысливается", когда автор при создании текста конструирует образ воображаемого читателя, учитывая интеллектуальные, социальные и психологические параметры возможного адресата своего произведения [Тураева 1997: 137]. Речь идет о феномене, который У. Эко называет образцовым читателем и противопоставляет его читателю эмпирическому [Эко 2014]. Ориентация, в первую очередь, на реципиента художественного текста определила направленность вектора научных исследований на выдвижение функционально-стилистической окраски

терминологической лексики с ее последующей детерминологизацией для создания того или иного стилистического эффекта [Баринаева 2011; Жидкова 2008; Лобанов 2005; Панаева 2005; Разоренов 2006].

В данных исследованиях на первый план выходит стилистическая функция единиц языка науки, которая реализуется в художественном дискурсе при создании автором портрета того или иного персонажа или соответствующей атмосферы художественного произведения в целом. При этом, функция объективации терминологической лексикой научных понятий отодвигается на второй план и соотносится в большей степени с научными и научно-популярными текстами. Иными словами, в фокусе внимания исследователей оказывается образная, оценочная функция терминов, их эмоциональность, экспрессивность, коннотативность в тексте художественных произведений, как следствие, элементам научного дискурса в пространстве художественного дискурса отводится роль средства создания "научного" колорита, инструмента создания речевой и портретной характеристики персонажей, средства создания комического эффекта [Немыка, Пешков 2015: 251].

В то же время, изучение функционального потенциала единиц языка науки в художественном тексте в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы, т.е. в контексте взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов, а также научной и художественной картин мира, невозможно без обращения к иным функциям элементов научного дискурса помимо стилистически-экспрессивной функции, например, к репрезентативной функции. Данная функция является по своей сути основной функцией терминологической единицы, которая находит свою манифестацию в самых различных дискурсах, заметное место среди которых принадлежит художественному дискурсу. По нашему мнению, высокая плотность репрезентантов научного дискурса в пространстве художественного текста объясняется экспоненциальным ростом информации в современном обществе, что обуславливает стремление авторов

художественных произведений транслировать как можно больший объем информации при использовании минимально возможного числа языковых средств.

Расширение возможного диапазона функций элементов научного дискурса в художественном дискурсе, как например, включение в него прогностической функции, позволяет рассмотреть взаимодействие данных дискурсов как двусторонний процесс, к ходу которого художественный дискурс в свою очередь оказывает заметное влияние на научный дискурс. Так, авторские термины-неологизмы, репрезентирующие художественные концепты картины мира писателя, зачастую пополняют терминологический аппарат самых различных научных дисциплин, объективируя в научном дискурсе соответствующие понятия общенаучной или частнонаучной картин мира.

Построение модели взаимодействия научного и художественного дискурсов, учитывающей все аспекты этого сложного когнитивно-коммуникативного феномена, становится возможным в когнитивно-дискурсивной парадигме лингвистического научного знания, которая характеризуется расширением ее предметной области науки о языке, в орбиту которой вовлекаются такие феномены, как дискурс и интердискурсивность. Такие изменения исследовательских приоритетов связаны, с одной стороны, с приходом новой научной парадигмы лингвистического знания, а с другой, с ростом популярности философии постмодернизма в гуманитарных науках. Новая трактовка феномена категоризации, отход от понятия неизменной объективной истины и интерпретация знания как результата процесса социально-культурного конструирования обусловили становление новых направлений в лингвистике, заметное место среди которых занимают интердискурсивные исследования.

Термин интердискурсивность впервые появляется в работах представителей школы анализа дискурса М. Пеше, опирающихся на учение М. Фуко о дискурсе как социальном механизме порождения речи [Фуко

2004] и теорию диалогичности М.М. Бахтина [Бахтин 2002; Бахтин 2012]. По мнению В.Е. Чернявской, становление термина интердискурсивность является закономерным результатом "распространения глобальной теории интертекстуальности, что привело к неизбежному размыванию границ этого понятия, его инфляции" [Чернявская 2013: 123]. Закономерным следствием подобного "размывания границ" является параллельное существование широкой и узкой трактовок данного термина, а следовательно, и двух типов интертекстуальности: лингвистической и литературоведческой. Феномен интертекстуальности в узком смысле этого слова представлен в работах Ж. Женетта, рассматривавшего интертекстуальность как один из вариантов реализации более общего понятия транстекстуальности, охватывающего такие типы отношений между текстами, как архитекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность и интертекстуальность [Женетт 1998]. Интертекстуальность, или отношение соприсутствия между двумя или несколькими текстами, сводится в этом понимании к традиционной практике цитирования и плагиата, а также к использованию аллюзий и реминисценций.

Узкая трактовка данного феномена, при которой интертекстуальность интерпретируется как наличие формально выраженных связей между текстами, достаточно широко распространена в настоящее время литературоведческих исследованиях. Так, Р. Лахманн, обращаясь к феномену интертекстуальности в художественной литературе, определяет ее как "взаимодействия между текстами, маркируемые с помощью особых формальных средств" [Лахманн 2011: 15]. Следует отметить, что и в лингвистических исследованиях подобные формулировки являются достаточно распространенными, например, И.В. Арнольд определяет интертекстуальность как "включение в текст фрагментов других текстов в виде цитат, реминисценций и аллюзий" [Арнольд 2010: 331].

Дальнейшее развитие теории интертекстуальности, в результате которого формируется широкая трактовка данного феномена, представляет

собой ряд попыток расширить набор формальных средств выражения межтекстовых связей, т.к. оставаясь в рамках использования цитат, аллюзий и реминисценций, концепция интертекстуальности не является чем-то инновационным, "повторяя под новой этикеткой старые взгляды литературоведения, риторики и классической филологии" [Чернявская 2013: 124].

Расширенная трактовка сущности феномена интертекстуальности встречается еще в ранних работах Р. Барта, рассматривавшего данный феномен в контексте взаимодействия текста не с предшествующими ему текстами, как в классическом литературоведении, а с более поздними текстами. Выдвигая тезис о том, что любое литературное произведение состоит из уже знакомых читателю цитат, Р. Барт отмечает, что "мы читаем Фрейда и Кьеркегора в античных трагедиях Софокла" [Барт 1994: 358]. Следовательно, речь идет не столько о наличии формальных текстовых связей, сколько о взаимодействии текста и его реципиента, а точнее, картин мира автора текста и его адресата. Акцент смещается на рецептивную сторону интертекстуальности, когда отношения между текстами, включая те, которые реализуются вне сознательного намерения автора, актуализируются только в акте восприятия текста читателем как результат определенных усилий по декодированию зашифрованных в тексте смыслов.

Данное понимание сущности феномена взаимодействия текстов полностью соответствует общему контексту когнитивно-дискурсивной парадигмы научного знания, в рамках которой в настоящее время проводится значительное число лингвистических исследований. Характер представлений об общем контексте научной парадигмы обусловлен распространенным в современном обществе образом науки, как особого интеллектуального пространства, формирующегося на фундаменте предшествующих парадигм, которые последовательно сменяют друг друга. Такие представления в целом отражают сущность предложенной Т. Куном концепции революционного развития научного знания. Рассматривая специфику процессов увеличения

научного знания, Т. Кун выделяет их неравномерность, заключающуюся в "последовательном чередовании периодов кумулятивного роста научного знания и периодов научных революций, связанных с радикальными изменениями как в понимании сущности предмета исследования, так и в выборе исследовательских приемов и методов" (Кун, 2009: 37). В качестве фактора, задающего общее направление развития научной мысли, выступает парадигма, представляющая собой "модель постановки проблем и их решения, признаваемая большинством участников научного сообщества в какой-либо период времени" [Кун 2009: 21]. Принятие ученым принципов и установок той или иной парадигмы равнозначно формированию у него как определенного взгляда на окружающую действительность, так и соответствующего метаязыка для описания исследуемой области.

Свидетельством необходимости выработки нового взгляда на сущность научного познания является параллельное формирование целого ряда понятий, близких по своему содержанию к парадигме Т. Куна. Так, в рамках французской философской школы развивается эпистемологическое направление, у истоков которого стоял философ и историк М. Фуко. В русле эпистемологического направления появление и развитие научных теорий обусловлено "исторически изменяющимися призмами видения природных и социальных процессов, или эпистемами" [Фуко 2004: 127]. Не менее широкое распространение получает во второй половине XX века термин "стиль мышления", под которым первоначально понимают "общие тенденции мысли, образующие определенные периоды с характерными для них идеями во всех областях творческой деятельности, в том числе и науке" [Борн 1963: 234]. Определенным итогом осмысления парадигмального способа развития научной мысли является предложенная И. Лакатосом концепция конкурирующих научно-исследовательских программ, последовательно сменяющих друг друга в результате научных революций [Лакатос 2008].

Широко востребованный в современных лингвистических исследованиях термин "парадигма" достаточно часто употребляется не в своем исходном значении, а обозначает совокупность конкретных подходов или методов проведения научного исследования. По мнению ряда авторов, занимающихся проблемами современной лингвистической терминологии, причинами активного использования термина парадигма являются недостаточная информированность и определенная инертность мышления научного сообщества, препятствующие вхождению в терминологический аппарат более современных и актуальных единиц [Мишанкина 2010б; Хомутова 2009]. Вероятно, что главную роль в выборе наиболее подходящего термина в каждом конкретном исследовании играет тот факт, что в работах Т. Куна феномен парадигмы в своей широкой трактовке изначально соотносился только с естественнонаучными дисциплинами, а применительно к гуманитарным наукам рассматривался исключительно в контексте их развития как последовательности сменяющих друг друга периодов. Именно в такой интерпретации термин парадигма продолжает использоваться в качестве основного в лингвистических исследованиях, авторы которых рассматривают историю развития научной мысли в лингвистике как последовательную смену сравнительно-исторической, системно-структурной и антропоцентрической парадигм [Маслова 2010].

Следует отметить, что среди исследователей нет единого мнения по поводу наименования сменявших друг друга парадигм и их числа. Так, американский исследователь дискурса Дебора Шифрин выделяет две парадигмы лингвистического знания: формальную (структуралистскую) и функциональную (интерактивную) [Schiffrin 1995], тогда как в работах отечественного лингвиста Ю.Н. Караулова описываются четыре парадигмы: историческая, психологическая, системно-структурная и социальная [Караулов 2010]. Нет единства и по поводу временных рамок парадигмального периода науки о языке. На роль точки отсчета парадигм в лингвистике претендует становление сравнительно-исторического

языкознания [Сусов 2006], структурализма [Кубрякова 2004a] и даже появление письменности [Ору 2000]

Попыткой определенного компромисса между распространенным в научном сообществе пониманием термина парадигма и процессами, происходящими в современной теоретической лингвистике, является позиция Ю.Н. Караулова, выделившего в рамках социальной, или коммуникативной, парадигмы такие направления, как антропоцентрическое, лингвокультурологическое, психолингвистическое социолингвистическое и когнитивное [Караулов 2010]. Данный подход дает каждому исследователю языка возможность соотнести свой научно-исследовательский проект с определенным направлением входящим в единую парадигму. При этом, в своем стремлении дистанцироваться от других исследовательских разработок авторы достаточно часто используют свои собственные оригинальные наименования для лингвистической парадигмы, пришедшей на смену генеративизму в середине XX века. В зависимости от целого ряда факторов новую парадигму определяют как функциональную, формально-функциональную, коммуникативную, когнитивную, когнитивно-коммуникативную и т.д. Сложившаяся ситуация позволяет говорить о том, что парадигма в настоящее время интерпретируется скорее как "взгляд на язык, связанный с определенным философским направлением, которое используются для объяснения законов функционирования языка" [Степанов 1985: 4]. Подобной точки зрения придерживается и Е.С. Кубрякова в работах которой употребление термина парадигма тесно связывается с выявлением или уточнением "свойств, аспектов и особенностей системы языка, остававшихся до определенного времени вне сферы внимания лингвистов или до конца ими не понятых, не описанных или не объясненных" [Кубрякова 2006: 5].

Попыткой преодолеть намечающийся в теоретической лингвистике кризис, когда практически каждый подход к изучению того или иного аспекта системы языка начинает соотносится с собственной научной

парадигмой, что в перспективе может привести к распаду единой научной картины мира, является попытка синтеза двух наиболее востребованных парадигм: когнитивной и коммуникативной. Формирующаяся в результате интегральная парадигма лингвистического научного знания ориентирована как на анализ различных ментальных единиц и структур, объективируемой языковыми средствами, так и на раскрытие механизмов трансляции информации с учетом широкого спектра параметров коммуникативной ситуации.

Любой языковой факт или процесс рассматривается в контексте интегральной парадигмы в одно и то же время как когнитивный и коммуникативный феномен, переосмысливаясь и получая при этом новое определение, которое дополняет уже существующее. В рамках данной парадигмы дискурсивная деятельность определяется как "многогранная интеграция систем восприятия действительности и языкового представления результатов функционирования данных систем", а дискурс предстает как "источник проявления когниции, в котором транслируемая информация подвергается процедурам концептуально-категориальной обработки" [Магировская 2014: 151-152]. Именно функция обработки информации позволяет рассматривать дискурс в когнитивном аспекте как явление, "имеющее дело с передачей знаний, с оперированием знаниями особого рода и, главное, с созданием новых знаний" [Кубрякова 2000: 13].

В отечественных исследованиях в области межтекстовых взаимодействий установки когнитивно-дискурсивной парадигмы научного знания находят свое отражение в широкой трактовке интертекстуальности, характерной для поздних работ И.В. Арнольд, которая рассматривает данное понятие не только в контексте включенных текстов, но и с точки зрения взаимодействия культур. Отражением диалогичности культур в тексте являются как бродячие сюжеты, так и изучаемые литературоведением факты влияния творчества одних писателей на произведения других [Арнольд 2010: 395]. Следствием такого расширения пределов интертекстуальности

является выделение И.В. Арнольд особого типа интертекстуальности, которую она обозначает как кодовую, акцентируя внимание на имеющем место взаимодействии между фрагментами текстов, принадлежащих разным сферам коммуникации (научной, официально-деловой и т.д.).

Представляется важным отметить, что разработка того или иного типа интертекстуальности, а следовательно, и введение в терминологический аппарат лингвистики новой единицы является отличительной чертой многих исследований в данной области. Так, основатель школы критического анализа дискурса Норман Фэркло выделяет декларативную интертекстуальность, связанную с использованием языка как социальной практики в определенной области, и конститутивную интертекстуальность, ассоциирующуюся со вкладом языка в формирование социальной идентичности и социальных отношений [Fairclough 1997].

Джеймс Портер в своей работе *Intertextuality and Discourse Community* выделяет такие виды интертекстуальности как итерабельность (способность знака воспроизводить себя в виде повторения) и пресуппозицию, назначение которой – предварять текст. Иными словами, автор рассматривает интертекстуальность не как формально выраженные отношения между некоторым текстом и предшествующим ему текстом или текстами, но как связь текста с огромным корпусом других текстов, являющихся основанием для формирования у читателя пресуппозиции, которая является необходимой для адекватной интерпретации текста. Стратегия генерирования любого текста предполагает, что автор ожидает от адресата знакомства с минимальным набором культурных кодов, без которых адекватное восприятие закодированной автором информации представляется невозможным. Очевидно, что данный коды читатель может усвоить из других текстов, что позволяет утверждать о реализации феномена интертекстуальности практически в любом акте порождения или интерпретации текста [Porter 1986].

В отечественной лингвистике аналогичную точку зрения высказывает Л.П. Прохорова, которая расширяет понятие интертекстуальности включая в него стратегии генерирования текста с использованием автором текста не только ресурсов иных текстов, но и семиотических систем, а также дискурсов. Рассматривая жанр английской литературной сказки, автор выделяет в качестве источников интертекстуальности не только фольклорные и библейские тексты, но и "иные дискурсы, отражающие реалии окружающей действительности" [Прохорова 2002: 16].

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что под интертекстуальностью в широком смысле слова подразумевается взаимодействие не только текстов, но и дискурсов. Показательным в этом плане является определение Н.В. Петровой, в понимании которой интертекстуальность представляет собой "формообразующие и смыслообразующие взаимодействия различного рода дискурсов" [Петрова 2004: 66]. Принципиальным отличием данного подхода к пониманию сущности феномена взаимодействия текстов является признание того факта, что интертекстуальность создается не только на композиционном, но и на смысловом уровне. Представляется важным отметить, что порождение смыслов осуществляется как с помощью текстов, отсылки к которым присутствуют в интерпретируемом тексте, так и дискурсов, хранящих "интракультурный и межкультурный коллективно созданный семиотический опыт" [там же: 66].

Выход на уровень дискурса при анализе феномена межтекстовых взаимодействий поставил перед теоретической лингвистикой задачу актуализации существующего терминологического аппарата в соответствии с новыми методологическим установкам. Результатом такой актуализации является появление ряда терминов, в значениях которых находят свое отражение те или иные аспекты многопланового понятия "взаимодействие дискурсов". Речь идет о таких терминологических единицах, как интердискурсивность, полидискурсивность [Белоглазова 2010], смешение

дискурсов [Силантьев 2006], интерференция дискурсов [Шевченко 2011], дискурс-донор [Ревзина 2005], составной дискурс [Maingueneau 1999], полидискурсность [Андреева 2006] и других, разница в значениях которых обусловлена, в первую очередь, тем аспектом сложного и многогранного феномена интердискурсивности, который выходит на первый план в каждом конкретном исследовании, число которых увеличивается с каждым годом.

Закономерным результатом увеличения числа исследовательских работ в данной области является становление и активное развитие нового направления дискурсивных исследований, известного как критический дискурс-анализ. Основным предметом исследования критического дискурс-анализа являются изменения дискурса, в основе которых лежит интердискурсивность, рассматриваемая как механизм, с помощью которого текст, принадлежащий определенному дискурсу, использует элементы, репрезентирующие иные дискурсы. При этом комбинирование репрезентантов различных дискурсов ведет к изменению как характера самого дискурса, так и социально-культурного мира человека [Fairclough 2001: 185].

У истоков данного направления стоят представители французской школы дискурс-анализа П. Серио и М. Пеше, сформулировавшие понятие интердискурса, или комплекса дискурсивных феноменов, рассматривающихся как нечто внешнее по отношению к анализируемому дискурсу [Пеше 1999: 266-267]. Вышеуказанные авторы рассматривают любое дискурсивное пространство как продукт интеграции высказываний, заимствованных из предшествующих ему дискурсов, тем самым отвергая иной научный подход, в котором дискурсивная формация предстает как совершенно замкнутое целое. Внешние дискурсивные элементы выступают в качестве так называемых "преконструктов" по отношению к конструируемому дискурсивному пространству. Понятие "преконструкта" представляет собой результат критического переосмысления понятия "пресуппозиция", согласно которому синтаксические структуры,

допускающие присутствие определенных элементов, вне эксплицитного утверждения субъекта, трактуются как следы предшествующих дискурсивных формаций, являющиеся маркерами интердискурсивности [Серио 2001: 561-562]. Дальнейшее развитие теории интердискурсивности представлено рядом попыток составить максимально полную единую классификацию преконструктов, или языковых элементов, являющихся репрезентантами внешних по отношению к анализируемому дискурсов. Речь идет о некоторой типологии интердискурсивных маркеров, подобной типологии интертекстуальных связей, разработанной Ж. Женнеттом [Женнетт 1998].

Представляется важным отметить тот факт, что в настоящее время остается открытым вопрос о том, какую роль играют различные репрезентанты внешних дискурсов в формировании того или иного дискурсивного пространства. Сравнительный анализ работ авторов, принадлежащих двум самым распространенным западноевропейским школам критического дискурс-анализа, позволяет сделать вывод, что представители французской школы критического дискурс-анализа (Р. Бушар, Ж. Симон, М. Вурзэй) отводят ведущую роль ссылкам, цитатам и аллюзиям, тогда как представители немецкой школы (Ю. Линк, М. Йегер) отмечают особую роль коллективных символов, или образов, функционирующих в качестве носителей символических значений [Гордиевский 2006: 12]. Иными словами, речь идет о культурных стереотипах в форме метафорических символов, которые беспрепятственно распознаются членами одного языкового сообщества. Например, в цикле работ, посвященных немецкому политическому дискурсу, рассматриваются коллективные символы "корабль" (иммиграция), "дамба" (преграда на пути иммиграции), "платок" (культурные и религиозные отличия мусульман) и др., сплетающиеся в "дискурсивные нити", под которыми понимаются последовательности однородных дискурсивных фрагментов (текстов или их частей, рассматривающих

специфические темы), на различных дискурсивных уровнях (наука, политика, образование и т.п.) [Райзигел, Водак 2010: 160].

Таким образом, открытым остается и вопрос о выборе приемов и методов исследования в каждом конкретном случае обращения к проблеме взаимодействия дискурсов. В ряде случаев исследователь вынужден, в первую очередь, рассматривать сложный механизм межтекстовых взаимодействий, функционирующий посредством цитат, аллюзий и реминисценций, тогда как в других случаях на первый план выходит анализ использования метафор, метонимий и других тропов. Примечательно, что выбор конкретных методик исследования объясняется не столько принадлежностью автора к тому или иному направлению или школе, сколько характером взаимодействующих дискурсов. Так, при анализе уже упоминавшегося политического дискурса, наибольший интерес для исследователя представляют коллективные символы, т.к. скрытые тактики манипулирования общественным сознанием, характерные для данного типа дискурса, маскируются в большинстве случаев при помощи метафорических средств.

Отечественные исследователи в целом заимствуют терминологию и общую проблематику критического дискурс-анализа, так что понятие "интердискурсивность" приходит в отечественную лингвистику в уже устоявшемся виде. Однако в процессе интеграции учения об интердискурсивности в сложившуюся в отечественном языкознании парадигму научного знания отмечается недостаточная разработанность как понятийного, так и терминологического аппарата отечественного дискурс-анализа.

Само понятие "интердискурсивность" отождествляется в ряде работ с понятием "интертекстуальность" [Белоглазова 2009]. Выбор соответствующего термина зачастую целиком зависит от объекта анализа: если в этом качестве выступает текст, то следует говорить об интертекстуальности, если же анализ выходит на уровень дискурса – об

интердискурсивности. Комментируя сложившуюся в отечественной лингвистике ситуацию, В.Е. Чернявская отмечает, что "глобально трактуемый интертекст в соответствии с радикальной концепцией интертекстуальности можно определить как интердискурс, а интертекстуальность в широком смысле – как интердискурсивность" [Чернявская 2000: 15].

Определяя дискурсивность как диалог текстов, маркированных определенными языковыми сигналами, ряд авторитетных авторов [Ионова 2006; Жолковский 2005; Кузьмина 2007] не указывают конкретные средства, выступающие маркерами интертекстуальности, тем самым подразумевая, что список возможных маркеров интертекстуальности остается в настоящее время открытым. Это позволило исследователям, работающим над проблемой взаимодействия дискурсов, расширить границы своей предметной области, распространив ее, в первую очередь, на взаимодействие вербальных и невербальных кодов, опираясь на широкую трактовку текста, при которой в качестве текста используется любое знаковое образование. Целесообразность подобного расширения значения термина не является бесспорной, т.к. для обозначения данного типа диалогических связей в отечественной лингвистике успешно использовались термины "интерсемиотичность" и "интермедиальность" [Смирнов 1995; Тишунина 2003]. В качестве выхода из сложившейся ситуации, когда по сути одно и то же понятие объективируется различными терминами, В.Е. Чернявская предлагает использовать уточняющий атрибут "визуализированная интертекстуальность", в то же время предлагая "интериконичность" в качестве альтернативного термина [Чернявская 2007a: 29].

Следствием параллельного существования целого ряда терминов, обозначающих взаимодействие как текстов, так и дискурсов, является размывание границ между функциональной стилистикой и критическим анализом дискурса, в связи с чем перед отечественной лингвистикой встает вопрос об уточнении объекта исследования данных дисциплин [Кожина

2005]. Очевидно, что для успешное решение данной задачи не представляется возможным без рассмотрения соотношения таких понятий, как "текст", "функциональный стиль" и "дискурс" с учетом постоянно меняющейся парадигмы научного лингвистического знания. Приняв за отправную точку текст как языковой конструкт, реализующий законченную смысловую модель, можно интерпретировать функциональный стиль как способ построения текста, в котором отражена специфика принятых форм коммуникативного взаимодействия в определенной социальной сфере.

В данном случае дискурс можно определить как совокупность коммуникативных и вербальных параметров, определяющих способы осуществления коммуникации в определенной социальной сфере и воплощающих особый способ отражения мира, принятый в рамках данной коммуникативной сферы. Таким образом, функциональная стилистика и критический анализ дискурса имеют один и тот же объект исследования – текст, но рассматриваемый с различных точек зрения. По мнению М.Н. Кожиной, для функциональной стилистики важна прежде всего текстовая ткань и экстралингвистические факторы как детерминанты специфики ее формирования и строения, тогда как для дискурсивных исследований все эти факторы, как языковые, так и экстралингвистические, являются равноценными [Кожина 2008: 199-200].

Итогом переосмысления отношений между дискурсивными исследованиями и функциональной стилистикой является предложенное В.Е. Чернявской определение интердискурсивности, широко используемое в современных исследованиях. Под интердискурсивностью понимается "особая взаимосвязь языковых единиц, которая инициирует в воспринимающем сознании переход от одного дискурса и, значит, типа мышления, к другому с целью создания сильного воздействующего эффекта" [Чернявская 2007б]. Согласно данному определению, интердискурсивность представляет собой взаимопроникновения не только текстов и стоящих за ними дискурсов, но и различных областей человеческого знания, моделей

коммуникативного поведения, культурных кодов и т.п. Иными словами, использование термина "языковые единицы" в определении интердискурсивности не означает, что механизм взаимодействия дискурсов может действовать только в рамках вербальных систем. Например, Н.Г. Горбунова, анализируя текст Дж. Джойса, приходит к выводу, что глубинный, когнитивный уровень механизма интердискурсивности может находить свою реализацию и в рамках иных семиотических систем, вовлекающих звучание и цвет [Горбунова 2007: 89].

Зачастую используя собственную терминологию, современные исследования в области взаимодействия дискурсов в той или иной мере опираются на вышеприведенное определение интердискурсивности, обращаясь к ментальному миру субъекта дискурса. Например, О.В. Коробейникова использует терминологическую единицу "вторичный дискурс", соотнося ее с "более поздней ступенью развития дискурсивной деятельности, представляющей собой результат процессов синтеза информации, рассредоточенной в различных дискурсивных формациях" [Коробейникова 2012: 8].

Все вышесказанное свидетельствует о том, что акцент интердискурсивных исследований смещается на взаимодействие картин мира соотносящихся с теми или иными дискурсами, т.е. на процессы, скрытые от глаз наблюдателя и происходящие в ментальном мире. Интерес к когнитивному аспекту взаимодействия дискурсов обусловлен пониманием большинством авторов дискурса как структуры с двумя уровнями – глубинным (ментальным) и поверхностным. В терминологии, предложенной Т.А. ван Дейком это макроструктура, или "абстрактное семантическое описание глобального содержания дискурса" [Дейк 1989: 41], и суперструктура, задающая общую форму дискурса и имеющая ограничения в зависимости от типа дискурса. В данной интерпретации дискурс представляет собой единство содержания (знаний субъектов дискурса о некотором фрагменте действительности) и формы (языковых средств,

объективирующих эти знания). Взаимодействие дискурсов предполагает включение в текст элементов обоих уровней внешнего дискурса – макроструктуры и суперструктуры. Например, в первом случае, следами внешнего дискурса могут выступать лексические единицы, вербализующие ядерные для дискурса концепты, тогда как во втором случае – модели построения предложения, характерные для определенного дискурса.

Анализ работ последних лет позволяет утверждать, что в отечественных исследованиях, посвященных проблеме взаимодействия дискурсов, складывается следующая классификация маркеров интердискурсивности:

- интертекстуальные маркеры, представленные ссылками, цитатами, аллюзиями и параллелями на сюжетном уровне;
- символические маркеры, или коллективные символы;
- референциальные маркеры, к которым относятся антропонимы, топонимы, зоонимы и т.п.;
- иноязычные включения (знаки естественных и искусственных языков);
- прецедентные феномены, объективирующие в тексте социокультурные, исторические и иные реалии [Гордиевский 2006; Коробейникова 2012; Ротанова 2008].

Разнородность маркеров интердискурсивности представляется совершенно закономерной и объясняется тем, что дискурс выступает в настоящее время объектом практически всех без исключений направлений лингвистики. Данный факт, с одной стороны, несомненно расширяет перспективы изучения как феномена дискурса, так и интердискурсивности, а с другой, создает определенные препятствия для восприятия дискурса как интегративной сущности. По мнению О.В. Магировской, задача описания дискурса как сложного функционального целого может быть решена посредством систематизации форматных характеристик дискурса, обеспечивающих его структурно-содержательное единство, к числу которых

автор относит концептуальную, коммуникативную и прагматическую целостность [Магировская 2020].

Концептуальная целостность дискурса предполагает рассмотрение данного феномена как особого способа обработки информации, которая должна быть объективирована для достижения содержательной полноты в условиях той или иной дискурсивной активности, например, в случае передачи научных знаний в рамках лекции. Таким образом, субъекты дискурса осмысливают некоторый фрагмент действительности в определенном ракурсе, который определяется параметрами дискурса, в пространстве которого происходит коммуникативная ситуация.

Коммуникативная целостность дискурса раскрывается в том, что, конструируя фрагмент действительности в определенном фокусе его концептуализации, субъект дискурса не может не учитывать многочисленные параметры конкретной дискурсивной ситуации, к которым относятся цели и намерения ее участников, их социальные и биологические характеристики и т.п. Если ориентация на исследование когнитивного аспекта дискурса предполагает обращение к так называемым опорным концептам дискурса [Демьянков 1982], которые выступают ориентирами при отборе знаний, необходимых для формирования соответствующего дискурсу информационного пространства, то изучение коммуникативного аспекта связана, в первую очередь, со стратегиями выбора конкретных языковых средств и приемов, позволяющих объективировать релевантные для того или иного дискурса концепты.

И, наконец, прагматическая целостность дискурса обусловлена целевыми установками субъектов дискурса, которым в конечном итоге подчинены как когнитивные механизмы обработки знаний, содержащихся в информационном пространстве дискурса, так и коммуникативные стратегии выбора языковых средств для объективации этих знаний.

Таким образом, целостность, являющаяся фундаментальной чертой любого дискурса, обеспечивается единством когнитивных и языковых

механизмов, которые делают возможной передачу знаний, составляющих информационное поле дискурса, трансформирующихся в каждой конкретной коммуникативной ситуации тем или иным образом [Болдырев, Маховикова 2012; Магировская 2016]. Наша позиция, составляющая основу изложенной в работе авторской концепции интердискурсивности, состоит в том, что любая модель взаимодействия дискурсов должна учитывать факт существования трех измерений дискурса – когнитивного, семиотического и коммуникативного. Данная трехмерная структура отражает характер передачи информации в любой дискурсивной ситуации, когда субъект дискурса сначала придает когнитивным структурам необходимую конфигурацию, а затем отбирает языковые средства, максимально подходящие для передачи требуемого формата знаний, учитывая целый ряд экстралингвистических факторов.

Не меньшую важность с точки зрения построения модели взаимодействия дискурсов имеет и обратный процесс, т.е. процесс декодирования адресатом полученной информации, в результате которого происходит как реконструирование адресатом заложенных автором смыслов, так и генерирование новых смыслов, обусловленных когнитивными, коммуникативными и прагматическими параметрами дискурсивной ситуации. Понятие приращение смысла является ключевым для построения трехмерной модели дискурсивных взаимодействий, в которой авторские смыслы "на входе" преобразуются в результате ряда когнитивных операций в смыслы, которые адресат извлекает "на выходе". Как следствие, построение модели взаимодействия дискурсов не представляется возможным без обращения к проблеме порождения новых смыслов, которая всегда была в списке наиболее актуальных вопросов как в лингвистике [Моррис 2001; Хомский 2005], так и в философии [Гудман 2004; Кравец 2004; Лосев 1982], психологии [Брушлинский 1996; Васильев 2018; Леонтьев 2012] и ряде междисциплинарных направлений, к числу которых относится психолингвистика [Матвеева 2017; Слобин 2009]. В следующем разделе

настоящей работы мы обращаемся к тем аспектам феномена создания нового знания, которые являются релевантными для построения модели дискурсивных взаимодействий, с функциональной точки зрения представляющей собой механизм генерации смыслов в дискурсивных ситуациях, имеющих место на стыке различных дискурсов.

1.2. Феномен порождения смыслов в процессе генерации и интерпретации текста в гетерогенном дискурсивном пространстве

В классической философии к феномену порождения смыслов впервые обращается Э. Гуссерль, который вводит понятие "смыслообразование" и выделяет такую его сущностную характеристику, как трансцендирование, интерпретируемое им как "разомкнутость" смысла, позволяющая выйти за пределы устоявшегося смысла и произвести новый [Гуссерль 2008]. Данный тезис находит свое отражение в экзистенциальной коммуникации К. Ясперса, осуществление которой обеспечивает "выявление" смысла, предполагающее "выход человека за пределы собственного чувственного и мысленного опыта" [Ясперс 1991: 430].

Активную роль субъекта коммуникации в процессе порождения смыслов отмечал и А.Н. Леонтьев, указывавший на необходимость различения "объективного значения" и "значения для субъекта", которое автор называл "личностным смыслом" [Леонтьев 1983: 177]. Данная идея находит свое развитие в работах Д.А. Леонтьева, утверждавшего что многочисленные определения смысла есть "частные проекции сложного многомерного феномена смысла на разные плоскости его рассмотрения", среди которых он выделяет плоскость "объективных отношений между субъектом и миром" и плоскость "образа мира в сознании субъекта" [Леонтьев 2003: 111-113].

Философия постмодернизма, отражающая концептуализацию окружающего мира человеком постиндустриальной эпохи, в целом

продолжает линию, намеченную классической философией, однако несколько по иному расставляет акценты и исследовательские приоритеты. Отличительной чертой постиндустриального общества является его ориентированность на производство информации, которая становится главным ресурсом и превращается в движущую силу экономики. Культура постиндустриальной эпохи, за которой закрепился термин "массовая культура", формируется в условиях неконтролируемого возрастания объема информации [Бодрийяр 2013; Сорокин 1992], следствием чего является состояние "сверхинформированности" носителя массовой культуры, которое К. Ясперс определяет как "возможность соприкосновения всех со всеми" [Ясперс 2013: 72].

Постмодернистский вектор массовой культуры связан с пассивным восприятием окружающей действительности и отсутствием субъекта, способного творчески интерпретировать поток информации, обрушивающийся на современного человека. Ж. Бодрийяр рассматривает атрибут "массовый" по отношению к культуре не столько в связи с тем, что это культура большинства, сколько в том смысле, который распространен в теоретической физике. "Масса не излучает, а напротив, поглощает все излучение периферических созвездий Истории, Культуры и Смысла, олицетворяя могущество инерции и власть нейтрального" [Бодрийяр 2015]. Похожую позицию занимает и Х. Ортега-и-Гассет, отмечающий, что "человек массы, обладая огромными знаниями, не пользуется ими и замыкается в себе, полагаясь на набор общих мест, предрассудков, обрывков мыслей и пустых слов" [Ортега-и-Гассет 2008: 108].

Сложение векторов постиндустриализма и постмодернизма приводит к возникновению ситуации, когда, по меткому выражению Ж. Бодрийяра, появляется все больше информации и становится все меньше смысла, т.к. ослепленные игрой символов и поработанные стереотипами массы интересуются лишь поверхностной формой сообщений, а не его содержанием [Бодрийяр 2013: 232]. Вышеприведенный тезис точно отражает

распространенные в настоящее время представления об интерпретации художественного текста читателем, сформировавшиеся во многом под влиянием творчества П. Валери, приводившего аргументы в пользу того, что "у художественного текста нет какого-либо подлинного смысла" [Валери 1993: 372].

Идея существования множества вариантов прочтения одного и того же текста оформляется в законченную концепцию в работах Г.Г. Гадамера в области философской герменевтики. Согласно концепции автора, любой акт интерпретации текста предстает как "набрасывание смысла: как только в тексте появляется первый проблеск смысла, его интерпретатор пытается сделать предварительный набросок, предвосхищая тем самым смысл всего текста" [Гадамер 1991: 75]. В таком понимании, декодирование заложенных автором текста смыслов предстает как конструирование нового смысла, на основе индивидуального опыта читателя, который обеспечивает эффект "личного прочтения текста, или его переписывания, кульминацией которого является акт дивинации, когда читатель целиком переносится в автора текста, разрешая все непонятное, что содержит в себе текст" [там же: 78].

Неизбежным результатом изменения роли читателя является исчезновение ориентиров, позволяющих оценить результативность или правомерность той или иной интерпретации, что по мнению Ц. Тодорова, превращает текст в "пикник, на который автор приносит слова, а читатель смысл" [цит. по: Новейший философский словарь. Постмодернизм 2007: 95]. В данном контексте актуальной оказывается практически невостребованная в первой половине XX века концепция американского философа и семиотика Ч. Пирса, который вводит понятие неограниченного семиозиса, что позволяет свести культуру к сумме знаков и описать ее функционирование как бесконечное порождение все новых знаков [Пирс 2000].

Представляется важным отметить, что тезис Ч. Пирса о ничем не ограниченном семиозисе воспринимается достаточно критически, т.к. даже в работах по деконструктивистскому анализу признается тот факт, что

интерпретируемый текст навязывает определенные ограничения читателю, а ничем неограниченная интерпретация может "обратиться неизвестно куда и заявить неизвестно что" [Деррида 2000: 313]. В целом эволюцию взглядов на интерпретацию художественного текста можно проследить в работах итальянского философа и семиотика У. Эко. Если в его ранних произведениях [Эко 2004; Эко 2005] ключевым моментом является открытость текста для интерпретативных усилий читателя, то в своих последних работах автор рассматривает скорее факторы, определяющие пределы возможной интерпретации художественного текста читателем. У. Эко отмечает, что "из текстов можно вывести то, о чем в них не говорится напрямую, но нельзя заставить их говорить обратное тому, что в них сказано на самом деле" [Эко 2014: 226], а следовательно, любой художественный текст обязательно включает в себя определенные механизмы, которые детерминируют интерпретативные стратегии.

Ключом к выявлению данных механизмов может служить разработанный К. Поппером принцип фальсифицируемости научных теорий, которые "соприкасаются с действительностью", только подвергаясь процедуре фальсификации, являющейся в данном случае источником "позитивного опыта" [Поппер 2002: 228]. Будучи примененным к множеству потенциально возможных прочтений какого-либо текста, метод фальсификации позволяет не только идентифицировать некоторые из них как "ложные", но и уточнить, какие именно элементы текста задают направление его интерпретации. В качестве примера фальсификации интерпретации У. Эко рассматривает алхимическую трактовку сюжета о Красной Шапочке, согласно которой в тексте речь идет о процессе очистки химических минералов [Эко 2014: 226]. В художественных образах сказки зашифрована химическая формула, в которой Красная Шапочка это киноварь (синтетический сульфид ртути), красная как шапочка девочки и подвижная, как девочка, бегущая по лесу, а образ волка трактуется как алхимический тигель, в котором ртуть очищается от серы. Однако если в конце сказки

Красная Шапочка уже не киноварь, а ртуть, то ее шапочка должна была изменить цвет, но ни в варианте Ш. Перро, ни в более поздней версии братьев Гримм нет упоминания о серебряной шапочке. Таким образом, атрибут, указывающий на цвет шапочки, является тем самым элементом текста, который препятствует алхимической трактовке данной сказки, а следовательно, в определенной степени задает направление ее интерпретации.

В отечественной науке вопрос о пределах интерпретации текста читателем поднимается в работах А.А. Леонтьева, который вводит понятие "степеней свободы в содержании текста" [Леонтьев 1997: 144]. Каждый текст, по мнению автора, имеет некое предельное число степеней свободы его интерпретации, которое задается объективным содержанием текста. Признание существования объективного содержания текста означает, что, воспринимая один и тот же текст по-разному, читатели не строят различные миры, а воссоздают по-разному один и тот же мир. А.А. Леонтьев приписывает этому миру событий, ситуаций, идей, чувств и ценностей объективный статус, утверждая его существование "вне и до текста", даже в тех случаях, когда описываемый мир создан воображением автора [там же: 142]. Следует отметить, что автор не рассматривает конкретные языковые структуры, задающие границы интерпретации текста, а связывает число степеней свободы, в первую очередь, с типом текста, указывая, например, что учебные тексты имеют минимальное число степеней свободы.

По нашему мнению, выбор конкретных языковых единиц и структур, определяющих читательские стратегии интерпретации, следует решать в контексте более общей проблемы: что может являться тем стимулом, который обеспечивает рост объема знаний, кажущийся бесконечным по причине существования ничем не ограниченного числа возможных интерпретаций текста. Здесь следует отметить тот, возможно, неочевидный факт, что изменения в информационном пространстве современного человека носят не только количественный, но и в значительной степени

качественный характер. Изменениям подвергаются сами принципы структурирования человеческого знания, которое по определению Ж. Бодрийера, приобретает "орбитальный" характер: "это знание, которое никогда больше не превзойдет само себя, оно движется, разрастаясь с каждый витком, но никогда не отразится в бесконечности и не коснется земли" [Бодрийер 2015: 228]. При этом остается открытым вопрос о том, что делает возможным многообразие вариантов прочтения одного и того же художественного текста, при условии, что сознание человека массовой культуры представляет собой набор стереотипов и цитат, а следовательно, не способно генерировать новые идеи.

Рассмотренный в настоящем разделе нашей работы пример трактовки художественного текста с точки зрения прочтения его как алхимического рецепта свидетельствует в пользу того, что конструирование читателем собственного смысла обеспечивается интерпретацией художественного текста с привлечением стратегий, свойственных текстам иного типа. Художественное произведение рассматривается как герметический текст, т.е. текст, несущий скрытый смысл, который доступен только узкому кругу посвященных, владеющих ключом к его прочтению. Базовая стратегия интерпретации алхимического текста, являющегося частным случаем текста герметического, заключается в последовательной расшифровке тропов и аллюзий, использованных автором с целью избежать прямого именованя субстанций, и последующем декодировании процесса их трансформации с целью получения нового вещества. Интенции автора, заключающиеся в том, чтобы донести до читателя рецепт таинственного вещества (философский камень, абсолютный растворитель и т.п.) и в то же время максимально сузить круг возможных получателей информации, находят свое отражение в структуре и содержании текста, формируя то, что П. Рикер называл "аурой текста, вне которой невозможна его правильная интерпретация". По его мнению, "интерпретатору никогда не приблизиться к тому, о чем сообщает текст, если он не пребывает в ауре искомого смысла" [Рикер 2008: 412].

Структурные и содержательные особенности текста, которые собственно и определяют стратегии интерпретации, характерны для любого реально существующего или даже потенциально возможного алхимического текста. Как следствие, можно говорить уже не об ауре текста, а об ауре дискурса. Использование в нашей работе термина дискурс продиктовано стремлением раскрыть механизмы использования коммуникативных стратегий, типичных для одной социальной сферы, при интерпретации текстов, принадлежащих другой сфере. Таким образом, под дискурсом в нашем исследовании понимается речевая деятельность в какой-либо социально значимой сфере (политика, наука и т.п.), предполагающая актуализацию и дальнейшую трансформацию значимых для данной сферы ментальных структур (концептов, понятий, сценариев и т.д.) в соответствии с коммуникативными стратегиями, отражающими специфику обмена информацией в каждой конкретной области. Данная трактовка понятия дискурса восходит к работам М. Фуко, который рассматривал дискурс как сложную совокупность языковых практик, участвующих в формировании представлений о том объекте, который они подразумевают [Фуко 2004: 111]. В отечественной лингвистике концепция М. Фуко находит свое отражение в работах, ориентированных на описание так называемых институциональных дискурсов (политический, педагогический, научный и т.п.), каждый из которых В.И. Карасик определяет как общение в заданных рамках статусно-ролевых отношений [Карасик 2002]. Далее, термин дискурс в нашем исследовании употребляется для обозначения именно институционального дискурса, под которым мы вслед за Ю.С. Степановым понимаем "особое использование языка для выражения определенной ментальности и определенной идеологии, которое влечет активизацию целого ряда черт языка и, в конечном итоге, особую грамматику и особые правила лексики" [Степанов 1995: 38].

Читатель-интерпретатор может руководствоваться интенциями, характерными для дискурса внешнего по отношению к дискурсу, в

пространстве которого существует интерпретируемый текст. При этом текст фактически переносится в поле иного дискурса, что позволяет определить один из взаимодействующих дискурсов как дискурс-донор, обозначив второй дискурс как дискурс-реципиент. Все вышесказанное позволяет выдвинуть гипотезу о том, что источником новых смыслов, или стимулом, обеспечивающим непрерывный рост объема знаний в современном обществе, выступает интердискурсивность, проявляющаяся в том числе и в воздействии одного дискурса на другой.

В нашем исследовании используется термин "воздействие", т.к. он наиболее точно отражает указанные выше роли дискурсов (донор и реципиент), однако мы допускаем, что взаимодействие дискурсов может иметь и более сложный характер: оно может быть двусторонним, число взаимодействующих дискурсов может быть больше двух и т.д. Иными словами, мы обращаемся к несколько упрощенной схеме взаимодействия дискурсов на том основании, что ее комплексный анализ позволит подготовить фундамент для изучения более сложных вариантов взаимодействия дискурсов.

Рассматриваемый в контексте генерации новых смыслов, **дискурс** предстает не только когнитивно-коммуникативным феноменом, способным репрезентировать тот или иной способ организации знания в ментальном мире носителя языка, но **особым инструментом конструирования действительности**. Отличие дискурса от иных языковых конструктов состоит в том, что **акт конструирования действительности происходит непосредственно в рамках конкретного коммуникативного акта и стремится к целостности и непротиворечивости в отношении представлений о мире всех участников дискурсивной ситуации**. Система представлений о мире, конструируемая в рамках дискурсивной ситуации, имеет иерархическую структуру, которая задается набором культурных, социальных, возрастных, профессиональных, гендерных и других параметров участников дискурса. Феномен генерирования нового знания в

коммуникативных практиках получил свое освещение в работах многих исследователей дискурса, которые рассматривали процесс порождения знаний в рамках трехкомпонентной схемы, представленной автором текста, адресатом текста и собственно текстом, в котором содержится транслируемая информация. В большинстве случаев автор сообщения прогнозирует возможные направления декодирования читателем первоначальных смыслов, однако в реальных коммуникативных практиках зачастую имеет место значительное сокращение или увеличение объема информации, причиной чему являются несовпадения фоновых знаний участников дискурсивной ситуации" [Кожанов 2016: 275].

Описанная выше схема, отражающая механизмы приращения знания представляется неполной и может быть эффективно использована только в тех ситуациях, когда коммуникативный акт протекает в пространстве однородного дискурса. Однако особенностью современной коммуникации во многих сферах является неоднородность дискурсивного пространства. Большинство текстов порождаются и интерпретируются в пространстве на пересечении двух и более дискурсов, т.к. в настоящее время "практически невозможно произвести высказывание в рамках абсолютно чистого, однородного дискурса" [Силантьев 2006: 24]. Как следствие, иным становится и процесс чтения. Целью читателя является не декодирование смыслов в соответствии с авторским замыслом, а скорее эксперимент с запутанной сетью интердискурсивных отношений, которая формируется языковыми репрезентантами возможных дискурсов-доноров. Все это предполагает создание таких методов лингвистического анализа, которые могли бы позволить исследователю выйти за пределы традиционной схемы "автор – адресат – текст сообщения", которая являлась фундаментом для теории интерпретации текста на протяжении десятилетий.

Разработка новых методов анализа языкового материала предполагает как, комплексное исследование когнитивных и коммуникативных параметров взаимодействующих дискурсов, так и анализ специфики

манифестации участника различных дискурсивных ситуаций в роли познающего субъекта. Все это в перспективе делает возможным конструирование универсальной модели деятельности познающего субъекта, центральное место в которой занимают дискурсивные практики, рассматриваемый в контексте когнитивной, семиотической и коммуникативной деятельности. Это позволяет представить процесс взаимодействия дискурсов как взаимодействие ассоциирующихся с ними картин мира, в ходе которого субъект дискурса осуществляет выбор языковых средств для объективации соответствующих концептов с учетом различных параметров коммуникативной ситуации, в которой имеет место трансфер ментальных единиц из одной картины мира в другую.

Таким образом, с точки зрения когнитивных операций, воздействие одного дискурса на другой представляет собой перенос ментальных структур и процедур их обработки из одной концептуальной области в другую. Для моделирование таких операций переноса мы обращаемся в следующем разделе настоящей работы к методологии и метаязыку теории концептуальной интеграции, в контексте которой в лингвистике формируются представления о смешанных дискурсивных пространствах, к числу которых относится и рассматриваемая нами формация на стыке научного и художественного дискурсов.

1.3. Теория концептуальной интеграции и смешанные дискурсивные пространства

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 уточнению в рамках сопутствующей формированию смешанного пространства мыслительной симуляцией [Fauconnier, Sweetser 1996]. Иными словами, смешанное ментальное пространство представляет собой определенную область концептуализации, конструируемую субъектом в процессе восприятия или порождения дискурса. Опираясь на фоновые знания, 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 [Grady, Oakley, Coulson 1999].

Представляя собой креативный процесс, в котором реализуется весь творческий потенциал личности читателя интерпретатора, конструирование смешанного пространства тем не менее подчиняется ряду ограничений, сформулированных в теории концептуальной интеграции в виде принципов оптимальности. Ж. Фоконье и М. Тернер выделяют пять базовых принципов оптимальности, которые определяют конструирование смешанного ментального пространства:

- принцип интеграции (*integration*), согласно которому любое смешанное пространство представляет собой интегрированную сцену, функционирующую как единый концептуальный объект;
- принцип топологии (*topology*), согласно которому любой компонент, принадлежащий входному пространству и имеющий проекцию в смешанное пространство, должен сохранять все свои связи, присутствовавшие во входном пространстве до момента проецирования;
- принцип переплетенности (*web*), предполагающий сохранение связей элемента смешанного пространства со всеми своими прототипами из входных пространств;
- принцип разархивации (*unpacking*), предполагающий, что рассмотрение структурных особенностей смешанного пространства позволяет реконструировать не только входные пространства и родовое пространство, но и всю сеть связей между концептуальными пространствами, участвующими в процедурах проецирования информации;
- принцип аргументированности (*good reason*), согласно которому все элементы, участвующие так или иначе в конструировании смешанного ментального пространства, должны быть значимыми в силу своих связей с другими ментальными пространствами [Fauconnier, Turner: 1998].

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, а является результатом интеграции различных концептуальных образований. 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 мотивирующих единиц и словообразовательного значения" [Ирисханова 2001: 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 неким универсальным способом, или стилем 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 тира 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: 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 [Колесов 2007]. 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 [Колесов 2020]. 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: 8]. Такое понимание дискурса восходит к концепции языковой личности Ю.Н. Караулова, в структуре которой наличествует вербально-семантический (нулевой), тезаурусный (первый) и мотивационно-прагматический (второй) уровни [Караулов 2010: 60-61], и позволяет представить модель дискурсных взаимодействий как трехмерную сущность, представляющую собой единство когнитивной, семиотической и коммуникативной составляющих.

Наше обращение на первом этапе исследования именно к когнитивному аспекту обусловлено тем фактом, что взаимодействие различных дискурсов представляет собой взаимодействие стоящих за ними концептуальных систем. Как следствие, основными единицами анализа в данной работе являются концепты, интегрирующиеся в смешанное дискурсивное пространство и трансформирующиеся в соответствии с

коммуникативными и прагматическими параметрами дискурсивной ситуации, в которых происходит их актуализация. Как следствие, особую важность приобретает проблема отбора и дальнейшего анализа языковых репрезентантов концептов, являющихся внешними по отношению к дискурсивному пространству, в котором существует тот или иной текст. Речь идет о концептах научной картины мира, или понятиях, которые актуализируются в пространстве художественного текста, и художественных концептах, интегрирующихся в пространство научного текста.

Диапазон возможных языковых репрезентантов "внешних" концептов достаточно широк и включает в себя единицы, принадлежащие различным уровням языка. Так, научное понятие может быть объективировано в семиотическом пространстве художественного текста посредством терминологической и околотерминологической лексики, характерных для языка науки словообразовательных и синтаксических моделей, явных и скрытых отсылок к научным текстам, знакам искусственных языков, созданных для специальных целей, как например, языки программирования и т.п. Характер языкового материала требует использования такого метода анализа, как кластерный анализ, который позволяет упорядочить гетерогенное множество единиц в сравнительно однородные группы. Диапазон областей в которых применяется метод кластерного анализа, впервые представленный в рамках бихевиористического направления в психологии, достаточно широк и варьируется от медицины и психологии до маркетинга и археологии. Подобная универсальность метода кластерного анализа имеет неизбежным следствием появление противоречивых терминов и несовместимых подходов, что требует уточнения аппликативного потенциала данного метода при изучении семиотического аспекта дискурсивного пространства, характеризующегося неоднородной структурой.

1.4. Кластерный анализ как инструмент исследования семиотического аспекта неоднородного дискурсивного пространства

В современных исследованиях кластерный анализ рассматривается как многомерная статистическая процедура, целью которой является как сбор данных, так и их распределение по сравнительно однородным группам, которая успешно используется в самых разных научных дисциплинах. За несколько десятилетий было разработано более сотни методов исследования (метод К-средних, дискриминантный анализ, метод нечеткой кластеризации С-средних, генетический алгоритм и др.), однако среди них нет такого, который мог бы претендовать на роль универсального алгоритма анализа, который бы отражал сущность понятия кластерный анализ [Мандель 1988]. На практике в каждом конкретном случае исследователь выбирает наиболее подходящий для текущей задачи алгоритм, настраивая его параметры в соответствии с особенностями анализируемого материала. Объединяющим фактором для множества методов и подходов, для обозначения которых используется термин кластерный анализ, является понятие кластера как способа организации информации, при котором множество исследуемых объектов разбивается на однородные группы.

В данном исследовании мы используем максимально широкое определение, согласно которому кластер представляет собой "объединение ряда элементов, которое может рассматриваться как самостоятельная единица, обладающая определенными свойствами" [Нургалиева 2013: 455]. Данная интерпретация кластера позволяет включить в корпус практического материала весь диапазон средств, способных выступать репрезентантами "внешних" концептов, от лексических единиц и синтаксических моделей до заимствований на уровне сюжетной линии и особенностей композиционной структуры произведения. Еще одним аргументом в пользу выбора кластерного анализа послужил тот факт, что в отличие от других способов классификации исследуемого материала, кластеризация позволяет

осуществить разбиение на группы на основании параметров, напрямую зависящих как от цели исследования, так и самой выборки, что позволяет получить объединения единиц с "нечеткими и настраиваемыми" границами [Дюран, Оделл 1977: 49].

Все вышесказанное позволяет выделить три цели категоризации, которые находят свою реализацию в настоящем исследовании:

- описание структуры пространства объектов путем разбиения его на кластеры, содержащие единицы с общими свойствами;
- сокращение объема данных посредством выделения наиболее типичных представителей каждого кластера;
- выделение специфических объектов, не относящихся ни к одному из кластеров [Jain, Murty, Flynn 1999].

Характер исследуемого материала обусловил выбор метода иерархической кластеризации, при которой на первом этапе выделяется некоторое количество кластеров, а на последующих этапах внутри каждого кластера могут быть выделены еще несколько кластеров, в результате чего все множество анализируемых объектов принимает вид дендрограммы, или иерархического дерева [Большакова, Клышинский, Ландэ 2011]. В случае построения дендрограммы репрезентантов языка науки в семиотическом пространстве художественного текста ее корнями являются, например, кластеры терминологических единиц и включенных текстов, отсылающих к научным работам, тогда как в вершине дендрограммы находятся кластеры, входящие в состав более крупных кластеров, например, кластеры авторских терминов-неологизмов и квазицитат, представляющих собой случайные или намеренные искажения формы и содержания текста оригинала.

Использование кластерного анализа позволяет упорядочить единицы семиотического уровня неоднородного дискурсивного пространства в соответствии со стоящими за ними ментальными структурами, что делает возможным рассмотреть когнитивный и семиотический аспекты дискурсных

взаимодействий в едином комплексе. Интеграция когнитивного и семиотического подходов обусловлена природой самого языка, которую отличает "двойственный характер: язык является одновременно и системой знаков, замещающих предметы речи, и системой символов, за которыми стоит духовный опыт людей" [Самигуллина 2008: 14]. Подобный интегративный подход является широко востребованным в когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания, о чем свидетельствует активное развитие такого направления, как когнитивная семиотика [Златев 2016].

Когнитивная семиотика представляет собой междисциплинарную науку, в рамках которой разрабатываются методы исследования смыслов в тексте, коммуникации, изображении, моделях и языках, что сближает ее с эпистемологией, семантической теорией информации и неопозитивистской концепцией Рудольфа Карнапа [Цветков 2016: 17]. Основные тезисы когнитивной семиотики были изложены одним из ее основоположников, Томасом Дадессо в его программной работе "Разум и символы: актуальность когнитивной науки для семиотики" [Daddesio 1995]. С одной стороны, это применение когнитивного подхода к теории символов и символической коммуникации, а с другой, преодоление разрыва между методологией и метаязыком когнитивной науки и семиотики. Комплексное использование когнитивного и семиотического подходов является отличительной чертой многих работ последних лет в самых разных областях, как например, анализ семантики слова [Алефиренко 2010], реконструкция структуры и содержательного наполнения концептов [Карасик 2012], исследование межтекстовых взаимодействий [Кремнева 2018].

Одним из примеров использования когнитивного подхода при анализе семантического пространства текста является кластерный анализ, в котором понятие рассматривается как "исходный информационный объект" [Чехарин 2016: 13], по отношению к которому осуществляется выборка языкового материала. В случае, когда научный дискурс выступает в качестве дискурса-донора, а художественный дискурс в роли реципиента, производится

выборка элементов текста, являющихся репрезентантами научного понятия в концептуальном пространстве художественного текста. При этом основным критерием отбора выступает когнитивный репрезентативный потенциал единицы языка науки в художественном произведении. При таком подходе текст выступает в качестве своеобразного "контейнера знаков, перемещающего в пространстве и времени языковые знаки разных типов" [Попова 2006: 50], которые ожидают своей интерпретации в той или иной ситуации прочтения текста.

Анализ приведенных выше концепций и подходов к феномену интерпретации информации позволяет сделать вывод о том, что общей предметной областью для когнитивной науки и семиотики выступает интерпретационная активность участника дискурсивной ситуации, в которой текст, являясь сложным семиотическим образованием, инициирует многоэтапный творческий процесс расшифровки смыслов, заложенных автором, и генерирования новых знаний. Как следствие, построение модели дискурсивных взаимодействий предполагает обращение к коммуникативной деятельности автора текста и его адресата, т.е. к коммуникативному аспекту текста.

1.5. Коммуникативный аспект интерпретативной деятельности в неоднородном дискурсивном пространстве

Коммуникативные исследования в области дискурса имеют в своей основе признание коммуникативной природы текста, открытие которой принадлежит М.М. Бахтину, утверждавшему что "событие жизни текста, т.е. его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов" [Бахтин 1986: 475]. В современных работах, продолжающих линию, намеченную М.М. Бахтиным, в фокусе исследовательских интересов оказываются феномены преобразования текста, взаимодействия текстов в процессе коммуникации, в коммуникативном пространстве и времени

[Чувакин 2020: 658]. Тематика работ свидетельствует о том, что коммуникативность текста, под которой понимается "процесс реализации им способности к коммуникации" [Чувакин 2002: 6], признается одной из важнейших категорий текста [Сидоров 2008: 6]. Категория коммуникативности организует разнородное множество составляющих элементов текста, обуславливая такие отношения в пространстве текста, как "диалогические, линейные и линейно-деструктивные, конструктивные и структурно-иерархические" [Перфильева 2006: 7].

Обращение к коммуникативной природе текста предполагает рассмотрение текста как сложного семиотического феномена, неразрывно связанного с коммуникативной ситуацией, т.е. в потоке непрерывной деятельности, направленной на его интерпретацию [Звегинцев 1996: 155]. В данном контексте становится актуальным понятие жизни текста [Красных 1998; Майданова 1994], которая предстает как бесконечная череда коммуникативных ситуаций, в которых адресат интерпретирует смыслы, зашифрованные автором текста. В таком понимании, понятие жизни текста сближается с функциональным пониманием дискурса, как "промежуточного порядка между речью, общением, языковым поведением, с одной стороны, и фиксируемым текстом, остающимся в сухом остатке общения, с другой стороны" [Карасик 2016: 21].

В настоящей работе мы опираемся на традиционную модель коммуникативной деятельности [Городецкий 1990], включающей такие компоненты, как участники коммуникации, процессы вербализации и понимания, язык, текст, обстоятельства коммуникативного акта, практические и коммуникативные цели [Чувакин 2004]. В нашем случае в роли участников коммуникации выступают автор текста, реализующий преимущественно коммуникативную задачу передачи смыслов, и его адресат, решающий преимущественно когнитивную задачу конструирования смыслов [Новиков 2003: 98]. Как следствие, деятельность участников коммуникации имеет субъект-субъектный характер, отражая

коммуникативную природу когнитивных свойств человека [Чувакин 2014: 10].

Основными этапами данной деятельности являются порождение текста и его восприятие. В процессах порождения и понимания текст представляет собой процессно-предметное единство и может быть рассмотрен как цепочка семиотических трансформаций: текст как авторский замысел – текст как продукт порождения – текст как объект понимания – текст как продукт понимания [Лотман 2016]. В случае интерпретации художественного текста, количество трансформаций, осуществляемых на этапе его восприятия не ограничено и колеблется от единицы до бесконечности, в соответствии с известным тезисом Ц. Тодорова о том, что "исчерпывающее прочтение литературного текста равносильно утверждению о крахе литературы" [Тодоров 1998: 126].

Существование множество вариантов потенциального прочтения текста обусловлено как обстоятельствами коммуникативного акта порождения и восприятия текста, так и практическими и коммуникативными целями его участников. В широком смысле слова под обстоятельствами коммуникативного акта понимаются, с одной стороны, внешние условия порождения и интерпретации текста (место, время и т.п.), а с другой, весь внешний по отношению к тексту мир, как реальный, так и возможный, что особенно важно в случае прочтения художественного текста [Chalmers 1996; Searle 2002]. Иными словами, под обстоятельствами коммуникативного акта мы понимаем все потенциально релевантные в контексте порождения и интерпретации текста концепты. В случае, когда процесс порождения или восприятия текста место протекает в неоднородном дискурсивном пространстве, участники коммуникации выступают одновременно в качестве субъектов нескольких дискурсов, а следовательно, и стоящих за ними картин мира. Так, при воздействии англоязычного научного дискурса на англоязычный художественный дискурс расшифровка первоначальных авторских смыслов предполагает обращение исследователя не только к

научным понятиям, принадлежащим общенаучной или частнонаучной картине мира, но и к художественным концептам, отражающим результаты концептуализации одного из возможных миров. Релевантность каждого концепта определяется, в известной степени, практической целью, представляющей собой образ результата, который предполагает достичь субъект коммуникации, и коммуникативной целью, или установкой, реализуемой при порождении текста, что выводит исследования в области генерации новых смыслов при порождении и интерпретации текста на уровень прагматики.

В этом контексте язык, как еще один компонент модели коммуникативной деятельности, предстает как "универсальный предметный код на стыке речи и интеллекта, который позволяет перевести мысли на язык человека" [Жинкин 1982: 54]. При этом, текст предстает перед участниками коммуникации как сложный знак, "сотканный из знакового материала нескольких семиотических систем, каждая из которых оставляет свой след в тексте" [Чувакин 2020: 37]. Так, в ситуациях воздействия англоязычного научного дискурса на англоязычный художественный дискурс в семиотическом пространстве текста реализуются внешние по отношению к художественному дискурсу элементы, как например, знаки языков для специальных целей, использующиеся в физике, химии и т.д.

Таким образом, обращение к коммуникативной природе текста предполагает построение трехмерной модели коммуникативной деятельности, связанной с порождением и расшифровкой смыслов, весь сложный комплекс когнитивных, семиотических и прагматических параметров коммуникативной ситуации. Субъект-субъектный характер когнитивно-коммуникативной деятельности, в ходе которой адресат способен генерировать смысла наравне с автором, обусловил наше обращение в следующем разделе работы к понятию интеракционной модели, которая постулирует равноправные отношения между субъектами

коммуникации, связанными взаимными ожиданиями, установками и общим интересом к предмету коммуникации.

1.6. Интеракционная модель когнитивно-коммуникативной деятельности субъекта в неоднородном дискурсивном пространстве

В методологическом аппарате современной научной парадигмы метод моделирования относится к числу наиболее востребованных, т.к. оказывающиеся в фокусе исследовательского внимания объекты, к которым относится и дискурс, настолько многогранны, что наиболее эффективным путем их анализа является создание модели, отображающей изучаемый объект в несколько упрощенном виде. В широком смысле слова, моделирование представляет собой метод изучения свойств и структуры реального объекта на основании изучения свойств и структуры сконструированной исследователем модели данного объекта. В роли модели может быть использована "любая система, которая имеет мысленное представление, материально реализуется и обладает способностью замещать объект исследования в такой мере, чтобы его изучение давало новую информацию об этом объекте" [Алефиренко 2005: 14-15]. Модель строится на основании гипотезы о возможном устройстве оригинала и выступает его функциональным аналогом, что позволяет переносить полученные знания с модели на реально существующий объект.

Метод моделирования, широко использовавшийся в различных сферах научного знания еще в XIX веке, проникает в науку о языке достаточно поздно. Термины модель и моделирование входят в терминологический и методологический аппарат лингвистики только в середине XX века в связи со становлением математической лингвистики, разрабатывающей формальный аппарат для описания строения естественных и искусственных языков. Именно в этот период времени были сформулированы основные требования, которым должна соответствовать модель какого либо языкового явления или

процесса. К числу основных требований относятся следующие: поведение модели должно быть похоже на поведение моделируемого объекта; модель оперирует не понятиями о реальных объектах, а конструктами, т.е. понятиями об идеальных объектах; модель должна быть формальной; модель должна обладать объяснительной силой [Ревзин 1978]. Составляющими компонентами любой модели являются, с одной стороны, языковые феномены, представляющие собой объективную реальность речевой практики (слова, предложения и т.п.), а с другой, сущности, конструируемые исследователем для анализа языковых фактов, явлений и процессов (концепты, сценарии, стратегии и т.п.). Характер объектов второго вида определяется задачами, стоящими перед исследователем, и определяет тип модели (лингвокогнитивная, коммуникативная и т.п.), каждая из которых позволяет получить новые знания об изучаемом феномене. Таким образом, моделирование объекта предстает как "целостная программа, включающая последовательно применяемый набор методов и приемов, направленный на системное представление какой-либо предметной области объекта для получения информации, которую нельзя выявить в случае описательного подхода" [Белоусов 2010: 95].

Моделирование междискурсного смешения требует, на наш взгляд, использования интеракционной модели, позволяющей воспроизвести феномен взаимодействия дискурсов в упрощенном виде [Кожанов 2013]. Наш выбор именно этой модели объясняется тем, что взаимодействие дискурсов манифестируется в коммуникативных актах, для которых характерна смена социальных ролей участников коммуникации, а интеракционизм как направление социальной психологии было изначально ориентировано на изучение именно этой стороны речевого взаимодействия и находилось в оппозиции бихевиоризму с его отрицанием роли психических процессов. Так, американский психолог Джордж Герберт Мид, считающийся одним из основателей символического интеракционизма, утверждал, что поведение человека – это реакции не столько на стимулы (внешние

воздействия и внутренние побуждения), сколько на символы (значения вещей и действий) [Мид 2009]. Под социальным взаимодействием в интеракционизме понимается "обмен символами" между участниками коммуникации, важнейшей особенностью которой признается способность человека "принимать роль другого", интерпретируя ситуацию и конструируя собственные действия в соответствии с новой ролью [Гофман 2003].

Интеракционный подход представляет собой альтернативный взгляд на процессы интерпретации текста читателем. В рамках предшествующей парадигмы научного лингвистического знания данные процессы рассматривались как "диадический обмен в системе автор-читатель, при котором их диалог воспринимается как незыблемая константа: один разговор – два коммуниканта" [Айрапетов 2006: 3]. В то же время, реальные ситуации коммуникации подразумевают, что автор и читатель могут менять свои социальные роли, переключаясь между различными картинками мира, т.е. выступать в качестве субъектов двух и более дискурсов.

Интеракционная модель взаимодействия может быть представлена во множестве вариантов, причиной чего является значительное число потенциально возможных социальных ролей, а следовательно, и дискурсов, способных вступить во взаимодействие. В то же время, инвариантная основа этой модели может быть выявлена в результате анализа двух конкретных дискурсов в роли которых в настоящем исследовании выступают англоязычные научный и художественный дискурсы.

Выбор художественного дискурса объясняется такой чертой современного художественного произведения, как полиморфность, зачастую обозначаемая как полидискурсивность. В большинстве художественных произведений читатель может обнаружить следы различных дискурсов, что позволяет определить современный литературный нарратив как интердискурс, представляющий собой "сложную конфигурацию взаимодействующих дискурсов, репрезентанты которых обнаруживаются в

языковой данности литературно-повествовательных текстов" [Андреева 2009].

Однако, как отмечает Т.А. ван Дейк, принципиально неверной является точка зрения, при которой художественный текст рассматривается как совокупность определенных дискурсов, уникальность и своеобразие которых обусловлены исключительно их лингвистическими признаками [Dijk 1981: 101]. Достаточно распространенной является ситуация, когда художественные тексты несущественно отличаются от иных типов дискурса, например, научного или политического, по диапазону использованных в них лексических, грамматических и стилистических средств. Той чертой, которая дает возможность говорить о статусе художественного дискурса как независимого типа дискурса, являются его когнитивная и прагматическая функции, которые определяются целью художественного дискурса. Автор через свое произведение осуществляет воздействие на систему знаний и ценностей читателя, его личностные ориентиры и взгляды на окружающую действительность, с целью внести в них определенные изменения. Таким образом, художественный дискурс включает в себя элементы других дискурсов, но при этом не является простой суммой составляющих его дискурсов, т.к. в результате взаимодействия нескольких дискурсов создается новое дискурсивное пространство со своими когнитивными и прагматическими параметрами.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что художественный дискурс является перспективным материалом для построения модели междискурсных смешений, которые находят свою реализацию как в использовании языковых единиц и структур, характерных для внешних по дискурсов, так и в трансформациях когнитивных и прагматических параметров участников дискурсивных ситуаций. В актах интерпретации смыслов, зашифрованных в тексте художественного произведения, читатель, выступающий в качестве субъекта художественного дискурса, может примерять на себя разные социальные роли, занимая позицию ученого-

исследователя (в случае взаимодействия художественного дискурса и научного дискурса) или потенциального потребителя товара или услуги (если дискурсом-донором оказывается рекламный дискурс).

Все вышесказанное позволяет сделать предположение, что модель взаимодействия дискурсов, отражающая особенности процессов порождения и восприятия текста в смешанном дискурсивном пространстве, включает в себя следующие компоненты:

- восприятие текста как набора взаимодействующих кодов, принадлежащих различным дискурсам;
- декодирование информации, стоящей за языковыми знаками, являющимися репрезентантами инородного дискурса, с использованием всей совокупности знаний и опыта, полученных индивидом на протяжении всей жизни;
- формирование собственного концепта текста, предполагающее глубинное понимание скрытых смыслов;
- встраивание сформированного концепта в систему знаний субъекта дискурса, результатом чего является моделирование некоторого "возможного мира", зачастую не имеющего денотативного статуса.

Для подтверждения данной гипотезы мы обращаемся к системе взаимодействия двух конкретных дискурсов, с целью построения модели взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов, основа которой могла бы быть использована при анализе взаимодействия других типов дискурса.

Наш выбор научного дискурса в качестве дискурса-донора объясняется тем, что в настоящее время наука активно проникает во все без исключения сферы общественной жизни, что приводит к изменениям как речевой практики, так и организации ментального мира человека. Как следствие, научное знание в процессе интеграции в наивную картину мира неизбежно проходит через множество "социокультурных фильтров" [Постовалова 1988: 50], анализируясь в контексте его полезности с точки зрения

исследовательского интереса, как следствие, часть знаний искажается под влиянием разнообразных предрассудков, свойственных обыденному сознанию. Сложный и многогранный характер процесса интеграции научного знания свидетельствует об актуальности проблемы построения модели взаимодействия научного и художественного дискурсов.

Таким образом, во второй и третьей главах настоящей работы будут последовательно рассмотрены когнитивные, семиотические и коммуникативные параметры смешанного пространства на пересечении англоязычного научного и художественного дискурсов. Реализация задачи изучения взаимного воздействия друг на друга научного и художественного дискурсов требует, в свою очередь, разработки соответствующей методики исследования, которая могла бы позволить осуществить выборку разноуровневых языковых репрезентантов внешнего дискурса и анализ их когнитивных и прагматических характеристик. Это обусловило наше обращение к методам концептуального анализа и анализа дискурса, специфика применения которых в пространстве на периферии англоязычного научного и художественного дискурсов более детально рассмотрена в следующем разделе данной работы.

1.7. Методика анализа инодискурсивных включений в области взаимодействия научного и художественного дискурсов

Тексты, существующие на периферии англоязычного научного и художественного дискурсов, могут представлять перед своим читателем как мозаика фрагментов разновременных текстов, функциональных стилей и семиотических систем, научных понятий и оригинальных авторских концепций. Речь идет, с одной стороны, о некоторых жанрах художественной литературы, испытывающих заметное влияние научного дискурса (научная фантастика, производственный роман и т.п.), а с другой, о научно-

популярных текстах, в которых используются языковые средства и коммуникативные стратегии, характерные для художественного дискурса.

Общность данных компонентов текста проявляет себя только в процессах его порождения и прочтения, когда участник дискурсивной ситуации распознает эти элементы как маркеры иного дискурса, интерпретация которых невозможна без привлечения специальных знаний. В результате интерпретативной активности имеет место актуализация в сознании субъекта дискурса ментальной структуры, содержащей информацию, принадлежащую научной и художественной картинам мира одновременно. При этом возможное направление интерпретативной активности задается когнитивными и коммуникативными параметрами как взаимодействующих дискурсов" [Кожанов 2022б: 41].

Данное предположение позволяет дать обоснование методике анализа текстов, генерируемых и интерпретируемых на периферии взаимодействующих англоязычных дискурсов, "основой которой выступают концептуальный анализ и дискурс-анализ. Применение метода концептуального анализа предполагает поиск объяснения любому факту или явлению как следствию когнитивных процессов, тогда как дискурс-анализ должен дать ответ на вопрос о том, как единицы сознания актуализируются и используются в коммуникации для передачи разного вида информации. Однако эффективное применение данных методов при анализе художественного текста, в котором присутствуют репрезентанты научного дискурса, или научного текста" [Кожанов 2022б: 41], в котором присутствуют репрезентанты художественного дискурса, не представляется возможным без уточнения критериев, позволяющих вычленив в художественном повествовании элементы, которые могли бы выступать в качестве единиц анализа.

1.7.1. Теоретическое обоснование выделения единиц анализа в гетерогенном дискурсивном пространстве

Выбор единиц анализа обусловлен целями и задачами, которые ставятся в настоящей работе, т.к. представляется невозможным изучить механизмы взаимодействия дискурсов без анализа формальных, семантических и прагматических свойств структур одного институционального дискурса в поле другого. Представляется очевидным, что в тексте, существующем в гетерогенном дискурсивном пространстве, языковые единицы, изначально принадлежащие одному дискурсу, зачастую приобретают свойства, характерные для другого дискурса, утрачивая свои первоначальные черты. При этом изменениям подвергаются как элементы дискурса-донора, оказавшиеся в чуждом для них дискурсивном пространстве, так и элементы дискурса-реципиента, попадающие в сферу влияния инородных дискурсивных элементов, которые трансформируясь сами, изменяют и дискурсивное пространство вокруг себя.

Наиболее заметно данный феномен проявляет себя в пространстве художественного текста на уровне лексики английского языка, актуализируясь как в уподоблении элементов научного дискурса компонентам художественного дискурса, так и в появлении у структур художественного дискурса свойств и характеристик, присущих единицам научного языка. Традиционно эти процессы обозначаются как детерминологизация и терминологизация языковых единиц. Данные процессы являются основой любого взаимодействия научного дискурса с другими видами дискурсов и в значительной степени обуславливают процедуру выделения единиц анализа в настоящем исследовании.

Детерминологизированная лексика становится объектом исследования еще в предыдущей парадигме лингвистического знания, в которой к данному классу лексических единиц относились любые термины, "вышедшие за пределы терминосистем и функционирующие в общелитературном языке"

[Шмелев 1977: 3]. В когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания процесс детерминологизации рассматривается в несколько ином ракурсе: это уже не столько процесс утраты ряда свойств (краткость, однозначность и т.п.), которые позволяют отнести лексическую единицу к разряду терминов, сколько реализация термином своих "скрытых смысловых и стилистических возможностей, суженных прежде специальной сферой применения" [Акинин 2010: 8].

В контексте конкретной задачи выделения единиц анализа в дискурсивном пространстве, существующем на стыке научного и художественного дискурса, мы абстрагируемся от некоторых составляющих процесса детерминологизации, как например, приобретение термином дополнительных эмоционально-экспрессивных оттенков, и рассматриваем детерминологизацию как деформацию содержания, а в ряде случаев и формы, элемента научного дискурса, оказавшегося в пространстве художественного дискурса. Наиболее наглядные случаи детерминологизации элементов научного дискурса можно наблюдать в поле дискурса волшебной сказки (представляющего собой жанр художественного дискурса), который антагонистичен научному дискурсу в той степени, в какой научная картина мира антагонистична мифологической картине мира.

Научное понятие, объективируемое реально существующей или созданной автором художественного произведения терминологической единицей, интегрируется в пространство художественного дискурса, включаясь в сложную систему отношений между существующими в нем концептами. При этом происходит неизбежное изменение ее структуры и содержательного наполнения в соответствии с параметрами дискурса-реципиента, диктующими свои стратегии обработки и передачи информации. Как следствие, изучение когнитивных структур, стоящих за репрезентантами внешних дискурсов, предполагает комплексное применение концептуального анализа и дискурс-анализа.

Начальный этап комплексной методики анализа состоит в "применении концептуального анализа с целью восстановления структуры и содержательного наполнения исходной ментальной единицы, которой является научное понятие, если дискурсом-донором выступает научный дискурс, или художественный концепт, если научный дискурс выступает в роли реципиента. На втором этапе метод дискурс-анализа используется для выделения макроструктур и суперструктур взаимодействующих дискурсов, что позволяет определить направление трансформации ментальных единиц, принадлежащих концептуальному пространству внешнего дискурса. На заключительном этапе объектом концептуального анализа выступает когнитивная структура неоднородного дискурсивного пространства художественного или научного текста, которая определяет стратегии порождения и интерпретации смыслов участниками коммуникативной ситуации, которые находятся на пересечении взаимодействующих дискурсов" [Кожанов 2022б: 38-39].

Последний этап представляет собой наиболее сложную задачу, т.к. если процедура анализа научных понятий была достаточно подробно описана в ряде исследований [Болдырев 2014; Воркачев 2001; Карасик 2002; Смирнова 2003], то вопрос о частных методиках работы с авторскими концептами все еще носит дискуссионный характер, в связи с неоднозначностью не только художественного концепта, но и ассоциирующихся с ним феноменов, к которым можно отнести литературный текст, художественную картину мира и, соответственно, художественный дискурс [Красовская 2009: 22]. Рассматривая в нашем исследовании в качестве объектов концептуального анализа научное понятие и художественный концепт, мы продолжаем линию, намеченную еще в начале XX века в работах С.А. Аскольдова-Алексеева, противопоставлявшего познавательный концепт, в основе которого лежит принцип информативности, и художественный концепт, в основе которого лежит образность [Аскольдов-Алексеев 1997: 268]. В более поздних

исследованиях термин познавательный концепт уступает место термину «научное понятие», тогда как термин «художественный концепт» остается востребованным и в настоящее время во многом благодаря работам Д.С. Лихачева, рассматривавшего феномен национальной концептосферы и отмечавшего важную роль авторских концептов в процессах ее формирования [Лихачев 1997: 156].

В целом исследователи сходятся во мнении, что художественный концепт отличается от научного понятия как своей творческой природой и сферой функционирования, так и индивидуально-авторским наполнением [Васильева 2012: 52]. В.А. Маслова, рассматривая отличительные черты художественного концепта, делает акцент на том, "что в отличие от обобщенных понятий художественные концепты индивидуальны, личностны, размыты и психологически более сложны; это комплекс понятий, представлений, чувств, эмоций и волевых проявлений, возникающий на основе художественной ассоциативности" [Маслова 2004: 35]. В работах Л.В. Миллер "индивидуальный авторский концепт рассматривается как сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества, как универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве строительного материала при формировании новых смыслов" [Миллер 2004: 39-40]. Подобная трактовка приводится и у Л.Г. Бабенко, указывавшей, что "концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой, индивидуальные, а зачастую, уникальные идеи" [Бабенко 2004: 108].

Многочисленные отличительные черты художественного концепта, выделяющие его из ряда прочих единиц ментального мира человека, обусловлены, по мнению И.А. Тарасовой, спецификой формирования данной когнитивной структуры. С одной стороны, автор художественного произведения опирается на свой собственный жизненный опыт, ощущения и

душевные переживания, а с другой – на общественное мнение и культурные традиции этнической группы, к которой он принадлежит [Тарасова 2004]. Аналогичную позицию занимает и Н.В. Красовская, рассматривающая художественный концепт как многоуровневую когнитивную структуру, "в которой сливаются воедино индивидуально-авторское понимание и традиция национального употребления данного концепта" [Красовская 2009: 22].

Обзор работ, посвященных методикам анализа авторских концептов, позволил прийти к выводу о том, что "максимально эффективным вариантом является комплексное использование приемов и методов контекстуального, компонентного, сопоставительного, полевого и лексикографического характера с выделением в ментальном мире носителя языка двух взаимосвязанных когнитивных структур – художественного концепта, представляющего собой компонент авторской картины мира, и универсального или национального концепта, который служит основой для формирования индивидуального авторского концепта.

Огромная дистанция, которая имеет место в ментальном мире человека между научным понятием и индивидуально-авторским концептом, становится особенно заметна в художественных произведениях, авторы которых тщательно конструируют картину мира альтернативной реальности, обязательным компонентом которой является воссоздаваемая автором в той или иной полноте научная картина мира. В большинстве случаев речь идет о том или ином варианте будущего, в котором привычные читателю научные понятия эволюционируют в соответствии с авторским видением возможного направления развития научной мысли. В подобных художественных произведениях в полной мере реализуется прогностический потенциал научного термина, т.к. авторские термины неологизмы рассматриваются читателем-интерпретатором как прогностические, или вероятностные, термины, потенциально способные со временем перейти в разряд терминологической лексики.

Примеры успешного создания терминологической единиц, вошедших в язык современной науки, характерны для самых разных национальных литературных традиций и художественных жанров. Так, чешский драматург Карл Чапек в 20-х годах XX века впервые использует в своей пьесе термин "робот", позднее закрепившийся в научной лексике для обозначения человекоподобных механизмов, а американский писатель Говард Лавкрафт, работавший в жанрах ужасов и мистики, создает в 30-х годах XX века термин постгуманизм, использованный впоследствии Мишелем Фуко в его работе "Слова и вещи" [Фуко 1994], при описании состояния кризиса традиционного западноевропейского гуманизма, и используемый в настоящее время научным сообществом для обозначения философской концепции, согласно которой эволюция *Homo sapiens* как вида не завершена [Чукуров 2018: 24]. В англоязычной литературе второй половины XX века наиболее ярким примером подобного экспорта научных терминов и соответствующих им понятий является цикл романов Уильяма Гибсона, который в начале 80-х годов прошлого века впервые использовал термин "киберпространство" (cyberspace), конструируя в своих произведениях не существовавший на тот момент времени концепт ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, который позднее определил во многом облик научной картины мира.

Отличительной особенностью художественных произведений, которые успешно ввели в оборот терминологические единицы неологизмы, является тщательное конструирование автором целостной и непротиворечивой картины описываемого мира, т.е. создание той когнитивной среды, в которой происходит становление авторского концепта на базе знакомой читателю научной картины мира. Например, в романе Уильяма Гибсона "Нейромант" (Neuromancer) воссоздается картина мира вероятного будущего посредством использования широкого спектра языковых единиц и моделей, принадлежащих англоязычному научному дискурсу. Критерием отбора анализируемого языкового материала является потенциальная способность единиц языка науки вербализовать фрагменты научной картины мира в

концептуальном пространстве художественного произведения, что позволяет включить в корпус анализируемого языкового материала аббревиатуру *SAS*, интерпретация которой предполагает наличие у читателя определенных специальных знаний, относящихся к научной картине мира (примеры 1,2):

(1) *She wasn't absolutely certain why, but something about it brought back the nausea of SAS* [Gibson 2004];

(2) *She took drugs to stop SAS, but the stimulants the manufacturers included to counter the scopolamine had little effect on her poor condition* [Gibson 2004].

Представляется важным отметить, что аббревиатура *SAS* используется в самых разных тематических областях, что придает данному фрагменту художественного дискурса новое измерение. Невозможность обращения в пространстве художественного дискурса к той или иной специальной терминологической системе закономерно приводит к тому, что направление интерпретативной активности читателя задается ближайшим окружением данного элемента научного дискурса. Анализ семантики таких выражений как *brought back the nausea of SAS* и *the drug to blunt SAS* позволяет сделать вывод, что речь идет о некотором психофизиологическом состоянии, которое сопровождается симптомами тошноты и может быть снято медикаментозным путем. Результатом подобной интерпретирующей деятельности читателя является, с одной стороны, сокращение числа потенциально возможных вариантов прочтения данной аббревиатуры, а с другой стороны, подготовка к восприятию последующих контекстов употребления аббревиатуры *SAS*, в которых автор выдает следующую порцию информации об описываемом феномене" [Кожанов 2018: 772] в примере 3:

(3) «Never travel so much, just for biz.» *The steward was attaching readout electrodes to his wrist and right ear. «Hope you won't get SAS,» she said. «Airsick? Of course, not.» «It's not the same. Your heartbeat'll speed up in zero-g, and your inner ear'll go nuts for a while. It's like you'll be getting signals to run like hell, and a lot of adrenaline»* [Gibson 2004].

Первоначальные предположения читателя подтверждаются "высокой плотностью терминов и тематической лексики, относящейся к области медицинских наук (*heartbeat, inner ear, a lot of adrenaline*), используемых в данном текстовом фрагменте, а употребление автором термина *zero-g* (нулевая гравитация) позволяет получить определенные представления о ментальной структуре, стоящей за данной аббревиатурой, связав данный синдром с феноменом невесомости, космическими полетами и проблемами адаптации человека в условиях отсутствия гравитации. С точки зрения понимания заложенных в произведении смыслов уже нет необходимости в точной расшифровке данной аббревиатуры, однако зачастую аббревиатуры декодируются самим автором в форме ссылок, сносок, комментариев или напрямую в тексте художественного произведения" [Кожанов 2018: 772], как в примере 4:

(4) *Space adaptation syndrome was much worse than Molly's description, but it passed rather quickly so he was able to sleep [Gibson2004].*

Приведенные выше текстовые фрагменты отражают основные этапы процесса конструирования художественного концепта СИНДРОМ АДАПТАЦИИ К КОСМОСУ, который заключается в формировании все новых слоев концепта вокруг ядра, представленного научным понятием, и установлении связей между данным концептом и иными концептами авторской картины мира. Формирование периферийных слоев концепта, содержащих информацию преимущественно эмоционально-оценочного характера, достигается, в первую очередь, благодаря использованию автором наряду с научными терминами (*scopolamine, inner ear, zero-g*) стилистически маркированных языковых единиц (*go nuts for a while, to run like hell*) и субъективных оценочных пропозиций (*was much worse than Molly's description*). Установление связей между индивидуальным авторским концептом, находящимся в стадии своего формирования, и иными когнитивными структурами художественной картины мира обеспечивается употреблением языковых единиц, выступающих в качестве имен концептов,

в соответствующем окружении, что позволяет в процессе интерпретации интегрировать художественный концепт в ассоциативно-вербальную сеть читателя, проведя аналогии с концептами ПУТЕШЕСТВИЕ и СОН.

Все вышесказанное позволяет говорить о становлении в авторской картине мира новой самостоятельной ментальной сущности, или художественного концепта, ядром которого является одноименное научное понятие, а периферийные слои формируются в процессе порождения и интерпретации текста в соответствии с параметрами смешанного дискурсивного пространства. Художественный концепт и его одноименный коррелят в научной картине мира выстраивают канал связи между англоязычной художественной и научной картинами мира, который делает возможным трансфер информации между ними. Как следствие, анализ соответствующих парных концептов является ключом к пониманию механизмов дискурсивных взаимодействий.

Методика анализа парных концептов разрабатывалась в отечественной лингвистике Ю.С. Степановым, различавшим научные концепты (изоляты) и ненаучные (художественные концепты). Научные концепты как парные, тогда как ненаучные концепты "не поддаются парному утверждению и являются абсолютными изолятами" [Степанов 2007: 20-21]. В терминологии Ю.С. Степанова авторские концепты, формирующиеся в результате взаимодействия научного и художественного дискурсов, являются изолятами, которые "сами по себе могут быть отграничены от чего-то другого в этом роде, но для своего понимания обязательно требуют пары" [там же: 20], т.к. адекватная интерпретация художественного концепта зачастую невозможна без обращения к стоящему за ним научному понятию или понятиям.

Становление художественного концепта, имеющего своим коррелятом одноименное научное понятие, в приведенных выше примерах закономерно сопровождается частичной детерминологизацией языковой единиц, выступающей в качестве имени концепта.

Достаточно распространенной в художественной литературе является обратная ситуация, когда языковая единица связывается с конструируемым автором научным понятием и переходит в разряд терминологической лексики (примеры 5,6):

(5) *"Reuben was a child of Polish-speaking **parents**."*

The Director suddenly interrupted himself. "Do you know what Polish is?"

"A dead language."

"Like French" added another student, trying to show off his knowledge.

*And '**parent**'?" continued to question the D.H.C.*

There was an uneasy silence. A few boys blushed scarlet. They had not yet learned to draw the distinction between smut and pure science. At last, one was courageous enough to raise his hand.

*"Humans used to be ..." he started; the blood rushed to his cheeks. "Well, they used to be **viviparous**."*

"Absolutely right." The Director expressed his approval.

"And babies were decanted ..."

"They were born," the correction came with no delay.

*"Well, they were **the parents** – I don't mean babies" The boy was obviously overwhelmed with confusion [Huxley 1984].*

(6) *"Very briefly," the Director concluded, "**the parents were the father and the mother**." The smut that was really science fell into eye-avoiding silence.*

*"**Mother**," he repeated distinctly. "These are unpleasant facts, but unfortunately most historical facts are unpleasant" [Huxley 1984].*

В мире антиутопии, созданном силой воображения Олдоса Хаксли, институт семьи полностью уничтожен, а процесс воспроизводства происходит в гигантских инкубаторах, наименования родства теряют свое первоначальное значение и переходят в разряд табуированной лексики, употребление которой в приличном обществе вызывает соответствующую реакцию (*an uneasy silence, the blood rushed to his cheeks, overwhelmed with confusion*). Информацией о прошедших эпохах, когда размножение

осуществлялось иным образом, владеет только высшая каста, которой принадлежит монополия на научное знание. Как следствие, в научно-учебном дискурсе, контролируемом кастой Альфа, который воспроизводится в примере 5, лексические единицы *parents, motheri father* подвергаются терминологизации, превращаясь в единицы языка науки. Данный эффект достигается автором посредством использования целого ряда приемов: привлечение терминологической лексики (*viviparous*) при раскрытии значения лексической единицы *parent*, противопоставление разговорной и научной лексики (*distinction between smut and pure science, the smut that was really science*), соотнесение обсуждаемого феномена с конкретной научной дисциплиной (*historical facts*). В результате, единицы, принадлежащие разряду общеупотребительной лексики, превращаются в репрезентанты научного дискурса, оказывающие заметное влияние как на когнитивный, так и на прагматический уровень художественного дискурса. С одной стороны, они вводят научное понятие **БИОЛОГИЧЕСКИЕ РОДИТЕЛИ**, у которого отсутствует коррелят в наивной картине мира, созданного воображением автора. С другой стороны, параметры коммуникативной ситуации, которая приводится в примерах 5 и 6, соотносятся не столько с художественным дискурсом, сколько с англоязычным научно-учебным дискурсом, т.к. имеет место передача научного знания в процессе двустороннего общения между преподавателем и студентами, имеющая своей целью формирование у обучающихся целостного образа мира.

Все это свидетельствует о существовании в ментальном мире автора и читателя мира художественного произведения двух парных концептов **PARENT**, относящихся соответственно к научной и повседневной картинам мира. Демонстрируя определенные отличия как в структуре, так и содержательном наполнении, каждый из реализующихся в художественном произведении концептов может быть интерпретирован в соответствии с авторским замыслом только при условии адекватной интерпретации его парного концепта.

Анализ контекстов употребления лексической единицы *parent* позволяет говорить о том, что в приведенном выше текстовом фрагменте имеет место терминологизация данной языковой единицы, ограниченная пределами авторской картины мира. В пространстве художественного произведения данная языковая единица воспринимается читателем как принадлежащая разряду терминологической лексики, однако данный вариант интерпретации ее лексического значения не оказывает заметного влияния на общий фонд знаний читателя об окружающем мире и в любом другом контексте эта языковая единица будет скорее всего интерпретироваться вне своего терминологического поля, созданного автором художественного произведения. Тем не менее в нашем исследовании мы рассматриваем подобные языковые единицы как маркеры научного дискурса в текстах художественных произведений, т.к. они не только выступают в качестве средств вербализации созданных автором научных понятий, т.е. фрагментов научной картины мира литературного произведения, но и являются репрезентантами особого вида коммуникации, а значит, и образа мышления, свойственного научному дискурсу.

Факт присутствия в поле художественного дискурса некоторого "подпространства", структурированного в соответствии с максимами научного дискурса, делает возможной реализацию прогностического потенциала знаков научного языка в художественном тексте. Парные концепты с определенного момента начинают развиваться параллельно, дополняя и уточняя содержание друг друга, что делает возможным трансфер ментальных структур между различными картинами мира (в нашем случае между художественной и научной), "подтягивая" их до одного уровня, в результате чего прогнозы относительно возможных путей развития научной и инженерной мысли, выдвигаемые авторами художественных текстов, находят свою реализацию в открытиях в самых различных областях науки. Прогностический потенциал знаков научного языка в художественном произведении является убедительным аргументом в пользу двустороннего

характера процесса переноса ментальных единиц между англоязычным художественным и научным дискурсами, т.к. его значение для общего развития человеческой мысли трудно переоценить.

Представляется важным отметить, что отношения между парными концептами не сводятся к бинарной оппозиции, как например, при использовании в тексте художественного произведения единиц языка науки, которые подвергаются детерминологизации еще до своего включения в пространство художественного произведения. Некоторые единицы языка науки утрачивают связь с научной картиной мира и переходят в класс общеупотребительных лексических единиц, которые, как может показаться, неспособны выступать в качестве маркеров интердискурсивности. При этом в соответствующем контексте связь детерминологизированных языковых единиц с научным дискурсом может быть восстановлена (пример 7):

(7) *Remember the very first sentences of Human Words of God: the Earth was without form, and void, and then God spoke Light into being. This is the moment that Science terms “**The Big Bang**,” as if it were a sex orgy. Yet both accounts concur in their essence: Darkness; then, in an instant, Light [Atwood 2009].*

Данный текстовый фрагмент, с одной стороны, строится вокруг библейской цитаты (*the Earth is without form, and void, and then God spoke Light into being*), а с другой, дальнейшая интерпретация описываемого феномена происходит с использованием научной терминологии (*The Big Bang*). Термин *The Big Bang* (*Большой Взрыв*) был впервые использован британским астрономом Ф. Хойлом в 1946 г. для обозначения теории о возникновении Вселенной и ее дальнейшем расширении. После публикаций его лекций термин был немедленно подхвачен широкой общественностью, и в настоящее время он регулярно воспроизводится в самых разных дискурсах в значениях, далеких от первоначального. Так, в 1982 этот термин был использован для обозначения процесса девальвации шведской кроны (символизирував новое начало для шведской экономики), а в 2007 году на

экраны выходит сериал "The Big Bang Theory" ("Теория Большого Взрыва") о жизни физиков. В результате связь термина с его первоначальным значением ослабевает и уже не осознается большинством читателей. "Возвращение" к исходному терминологическому значению становится возможным благодаря специальному маркеру *this is the moment that Science terms*, который восстанавливает разорванную связь между этим термином и физической картиной мира. Как следствие, данный фрагмент может рассматриваться как случай интердискурсивных взаимодействий, когда в одной точке повествования сходятся художественный, научный и религиозный дискурсы, что в свою очередь, способствует реализации авторского замысла продемонстрировать параллельное существование различных интерпретаций одного и того же феномена. Каждый из вышеперечисленных дискурсов предстает в романе как способ описания мира, а значит, и форма организации наших знаний о мире. Как следствие, можно говорить о параллельном существовании в концептуальном пространстве художественного текста, конструируемого автором в процессе его порождения и реконструируемом читателем в процессе его интерпретации, не двух, а трех парных концептов, соотносящихся с различными картинами мира.

Обзор приведенных в данном разделе работы примеров позволяет уточнить как критерии отбора языковых единиц, являющихся инодискурсивными маркерами в научных и художественных текстах, так и алгоритм их анализа, который позволил бы раскрыть механизмы дискурсивных взаимодействий в системе научный дискурс – художественный дискурс.

В качестве единиц анализа в настоящей работе выступают языковые феномены, которые приобретают или утрачивают полностью или частично терминологическое значение, подвергаясь процессам терминологизации, детерминологизации и ретерминологизации, что в свою очередь, является признаком изменений, происходящих на когнитивном и прагматическом уровнях дискурса. Как следствие, в качестве основных методов анализа знаков научного языка в художественном тексте выступают дополняющие

друг друга концептуальный анализ и анализ дискурса, предоставляющие исследователю доступ к явлениям и процессам, имеющим место на когнитивном и прагматическом уровнях соответственно. Таким образом, решение поставленных в настоящем исследовании задач не представляется возможным без уточнения конкретных методик анализа, которые следует использовать с учетом специфики взаимодействующих дискурсов.

1.7.2. Концептуальный анализ смешанного дискурсивного пространства в области пересечения научного и художественного дискурсов

Независимо от целей и задач каждого конкретного исследования в русле когнитивной лингвистики, выбор методов и алгоритмов анализа ментальных структур зависит от избранного подхода к концепту, выступающего в качестве объекта исследования. В настоящее время в отечественной лингвистике параллельно существуют несколько взаимодополняющих типологий ментальных структур [Бабушкин 1996; Карасик 2002; Попова, Стернин 2007; Слышкин 2004], позволяющих точно охарактеризовать структурные и содержательные особенности практически любой единицы сознания, находящей свою объективацию в языке. Вероятно, что "оптимальной формой хранения научного знания в условиях активного взаимодействия картин мира (научной, бытовой, квазинаучной и т.п.) и употребления единиц языка науки в различных типах дискурса является фрейм" [Кожанов 2014: 116], или "единица знания, выстраивающаяся вокруг некоторого понятия и содержащая данные о существенном, типичном и возможном для этой когнитивной структуры" [Демьянков 1997б: 188]. С точки зрения принципов своего внутреннего устройства, фрейм представляет собой систему отношений между слотами, которые заполняются содержанием при объективации фрейма в различных дискурсивных ситуациях, что отличает фрейм от большинства прочих единиц сознания,

имеющих полевою структуру с центром и формирующейся вокруг него ближней и дальней периферией.

Наше предположение заключается в том, что фрейм является той формой организации знания, которая обеспечивает целостность и непротиворечивость человеческих представлений о мире. Объективируясь в различных институциональных дискурсах, узлы фрейма заполняются информацией, принадлежащей различным концептуальным образованиям, что позволяет интегрировать в процессе интерпретации фрагменты научной, наивной и околонучной картин мира в единое целое. В процессе функционирования структура фрейма может неоднократно изменяться в зависимости от коммуникативной ситуации, позволяя читателю осмыслить один и тот же феномен с разных точек зрения, что достигается выведением на первый план в структуре фрейма того или иного узла, который становится доминирующим с точки зрения выбора стратегии интерпретации текстового фрагмента, в котором фрейм находит свою объективацию.

Иллюстрацией приведенного выше утверждения может выступать примере научного понятия, "сконструированного во второй половине XIX века в работах британского физика Джеймса Кларка Максвелла и представленного в физической терминосистеме единицей *демон Максвелла*. Демон Максвелла представляет собой устройство, являющееся основой мысленного эксперимента, иллюстрирующего второй закон термодинамики. Будучи помещенным в перегородку, разделяющую герметично закрытый сосуд с газом на две части, демон Максвелла пропускает в одну сторону только холодные (медленные), а в другую сторону только горячие (быстрые) молекулы, что в итоге приводит к нагреву части сосуда без использования дополнительной энергии, а следовательно, противоречит термодинамическому принципу неубывания энтропии в замкнутых системах" [Кожанов 2014: 115-116].

Соответствующее понятие науки конструируется с опорой на концепт ДЕМОН, ядерная зона которого может быть описана как "непостижимое,

невидимое существо, обладающее сверхъестественными способностями" [Савченко, Смагин 2006: 93]. Аналогичные содержательные признаки можно наблюдать и при анализе научного понятия: демон Максвелла представляет собой нечто недоступное зрительному восприятию, т.к. его величина приближается к размерам молекул, а также сверхъестественное, ввиду того что данный эксперимент был реализован на практике только в XXI веке, оставаясь до этого момента теоретической абстракцией. Следует отметить, что "в структуре научного понятия не находит своего отражения периферия концепта ДЕМОН, сформировавшаяся в христианской картине мира, в которой демон предстает как своеобразный антиконцепт для концепта АНГЕЛ и ассоциируется со злым духом. При этом, еще один слот фрейма ДЕМОН МАКСВЕЛЛА заполняется за счет глубинного и практически утраченного в настоящее время слоя концепта ДЕМОН, который может быть восстановлен в результате анализа семантики глагола древнегреческого языка *daiomai* (раздавать, распределять), от которого, собственно, и была произведена лексема, являющаяся именем концепта. Иными словами, этот слой концепта восходит к утраченной в настоящее время античной картине мира, в которой демон предстает как некий дух, раздающий или распределяющий блага (здесь берут свое начало тиражируемые современной массовой культурой представления о джиннах, исполняющих желания), по аналогии с которым демон Максвелла в научной картине мира распределяет молекулы в сосуде с газом" [Кожанов 2014: 117]. Следует отметить, что описанный выше случай влияния мифологического и религиозного дискурсов на научный дискурс не являлся исключением, а напротив, был весьма характерен для естественных наук XIX века. В связи с этим, можно привести в качестве примера еще один мысленный эксперимент, предложенный в 1814 году французским математиком Пьером Симоном Лапласом, имевший целью определить возможность детерминистического предсказания будущего. Главным действующим лицом этого эксперимента являлся демон Лапласа, сверхъестественное существо, знающее положение и

скорость каждой частицы во вселенной и, как следствие, способное предсказать ее будущее [Пригожин, Стенгерс 1986].

Результатом дискурсивных взаимодействий является "формирование фрейма ДЕМОН МАКСВЕЛЛА, в структуре которого можно выделить две группы слотов. К первой группе относятся слоты, заполняемые информацией, которую содержит одноименное научное понятие. Содержание данных слотов в меньшей степени подвержено изменениям, по сравнению с информацией, хранящейся в слотах второй группы, которые, собственно, и делают возможным обмен информацией между научной картиной мира и другими картинами мира. Изначально вторая группа представлена тремя слотами: невидимое глазу сверхъестественное существо, способное выполнять операцию по разделению (распределению) чего-либо, которая является настолько сложной, что не может быть выполнена человеком. В дальнейшем, актуализируясь в различных коммуникативных ситуациях, описываемый фрейм может приобретать новые слоты, в то время как уже имеющиеся в его структуре узлы могут заполняться новой информацией" [Кожанов 2014: 117-118].

Эволюция данного фрейма прослеживается при обращении к англоязычным художественным текстам, принадлежащим различным временным периодам, в которых анализируемый в настоящем разделе нашей работы фрейм находит свою вербализацию. В серии романов американского писателя Кристофера Сташефа "Маг Рифмы" ("A Wizard in Rhyme") упоминаемый выше демон Максвелла является могущественным сверхъестественным существом, которое предстает перед смертными в виде яркой точки, зафиксированной в пространстве (примеры 8,9):

(8) *Nar frowned. "Who's that Max?"*

*"Maxwell's Demon! The one I told you about, the Spirit of **Entropy!** He controls the organization of matter and energy!"* [Stasheff 1993];

(9) *I see that the thing I had been asking for was a trick **James Clerk Maxwell** had dreamed up, in a challenge to get around Newton's laws of*

*thermodynamics. After a few seconds the air sparkled and the **Demon** appeared, a point of unbearably intense light* [Stasheff 1994].

Являясь репрезентантом внешнего по отношению к художественному дискурсу научного дискурса, языковая единица *Maxwell's Demon* является той точкой в художественном повествовании, в которой сходятся вместе ожидания читателя как субъекта художественного дискурса (связанные с лексемой *demon*) и его знания как субъекта научного дискурса (относящиеся к эксперименту Дж. Максвелла). Эта точка является своеобразным центром, организующим вокруг себя гетерогенное дискурсивное пространство, в котором существуют такие гибридные образы, как *the Spirit of Entropy*, и генерирующим новые смыслы. Так, символизирующий рациональность науки, которая стоящим выше морально-этических принципов, демон Максвелла предстает в сознании читателя как фигура, не участвующая в вечном противостоянии добра и зла и являющаяся барьером, разделяющим эти противоборствующие начала (примеры 10,11):

(10) *"If it's hot and I need to get it cool, who shall I be calling for but **Maxwell's Demon**?"*

"Sure, I know of him" the devil uttered. "We live in the same realm so we have much in common, we are neither good or evil" [Stasheff 1994];

(11) *"It's the place you have dreamt about" the **Demon** said, "the barrier between the good and the evil"* [Stasheff 1994].

Примеры 10 и 11 свидетельствуют о том, что "без изменения остается содержание только одного слота (сверхъестественное могущественное существо), в то время как оставшиеся два слота заполняются новой информацией, что позволяет автору создать запоминающийся художественный образ демона Максвелла, используя одноименный фрейм, в котором информация о границе между холодной и горячей частями сосуда подменяется идеей о противостоянии добра и зла" [Кожанов 2014: 118].

В цикле произведений К. Сташефа слот фрейма ДЕМОН МАКСВЕЛЛА, который можно обозначить как "функция демона

Максвелла", позволяет актуализировать данный фрейм как элемент религиозной или мифологической картин мира, положенный в основу авторской вселенной, являющейся результатом творческого метафорического переосмысления сущности эксперимента, проведенного Дж. Максвеллом. В мире, созданном силой воображения автора, две стороны, символизирующие Добро и Зло, разделены барьером, управляет которым демон Максвелла, обращающийся с частицами Света и Тьмы как с молекулами.

В романе американского писателя Томаса Пинчона "Выкрикивается лот 49" (The Crying of Lot 49) фрейма ДЕМОН МАКСВЕЛЛА переструктурируется иным образом. Ключевым для понимания слотом является, казалось бы, периферийный слот, содержащий информацию о внешности Дж. Максвелла, т.е. слот, который остается практически невостребованным при актуализации данного фрейма в научном и научно-учебном дискурсах (пример 12):

(12) *Koteks looked to both sides, then moved his chair closer. "You know the Nefastis Machine? This was invented by John Nefastis, who's up at Berkeley now. I have a copy of the patent." From a drawer he produced a wad of papers, showing a box with a sketch of a bearded Victorian on its outside, and coming out of the top two pistons attached to a crankshaft and flywheel.*

"Who's that with the beard?" asked Oedipa.

*"**James Clerk Maxwell**", explained Koteks, "a famous Scotch scientist who had once postulated a tiny intelligence, known as **Maxwell's Demon**. The Demon could sit in a box among air molecules that were moving at different random speeds, and sort out the fast molecules from the slow ones. Fast molecules have more energy than slow ones. Concentrate enough of them in one place and you have a region of high temperature. Since the Demon only sat and sorted, you wouldn't have put any real work into the system. So you would be **violating the Second Law of Thermodynamics**, getting something for nothing, causing perpetual, motion".*

"Sorting isn't work?" Oedipa said. "Tell them down at the post office, you'll find yourself in a mailbag headed for Fairbanks, Alaska."

"It's *mental work*," Koteks said, "But **not work in the thermodynamic sense**. All you had to do was stare at the photo of Clerk Maxwell, and concentrate on which cylinder, right or left, you wanted the Demon to raise the temperature in" [Pynchon, 1991].

Представленный выше фрагмент романа Томаса Пинчона представляет собой описание так называемой "машины Нефастиса" (*the Nefastis Machine*), в которой используется демон Максвелла. Для его активации требуется фотография Дж. Максвелла, упоминание которой активирует слот "внешность Дж. Максвелла" (*a sketch of a bearded Victorian, that with the beard*). Слоты первой группы, которые содержат собственно научное знание, как например, "мысленный эксперимент" (*mental work, not working the thermodynamic sense*) или "противоречие законам термодинамики" (*violating the Second Law of Thermodynamics*), объективируются в художественном произведении, однако владение необходимым фондом научных знаний не является критичными для понимания читателем авторского замысла.

Гибкая структура фрейма, делающая возможным интеграцию научного понятия в концептуальное пространство художественного дискурса, обусловила наше обращение к понятиям концептуального диапазона, профилирования и активной зоны, разработанным американскими учеными когнитивистами Роналдом Лэнекером и Леонардом Талми [Langacker 2000; Talmy 2001]. Вслед за Р. Лэнекером мы рассматриваем концептуальный диапазон (*conceptual scope*) как понятийное содержание, которое лежит в основе значения языковой единицы. Тот факт, что лишь часть понятийного содержания является актуальной в каждом конкретном коммуникативном акте, позволяет различать максимальный (*maximum*) и ближайший (*immediate*) концептуальные диапазоны. Под ближайшим диапазоном понимается совокупность концептуальных признаков, непосредственно связанных с единицей языка науки и составляющих ее относительно

стабильное семантическое ядро. Под максимальным диапазоном понимается все содержание, которое потенциально может объективировать элемент англоязычного научного дискурса, включенный в художественный дискурс, или элемент англоязычного художественного дискурса в научном дискурсе.

В процессе интеграции инодискурсивного элемента в пространство дискурса происходит профилирование, или помещение в фокус внимания читателя какой-либо части концептуального диапазона (ближайшего или максимального), которая обозначается как активная зона. Границы активной зоны нестабильны, подвижны и во многом определяются фондом специальных научных знаний каждого конкретного читателя и другими параметрами коммуникации.

С учетом вышесказанного, общий алгоритм концептуального анализа неоднородного дискурсивного пространства, являющегося результатом взаимодействия научного и художественный дискурсов, выглядит следующим образом:

1. семантический анализ маркеров англоязычного научного дискурса в художественном дискурсе и маркеров англоязычного художественного дискурса в научном дискурсе с целью установления того, какое научное понятие или художественный концепт интегрируется в концептуальное пространство текста на стыке двух дискурсов;
2. определение ближайшего и максимального концептуального диапазонов маркеров научного дискурса в художественном дискурсе на основании данных терминологических словарей и прочих текстов, принадлежащей той научной области, знания из которой актуализируются в художественном тексте;
3. анализ семантики языковых единиц из ближайшего окружения элементов научного дискурса в художественном дискурсе и элементов художественного дискурса в научном дискурсе с целью

определения границ активной зоны, профилируемой на интересующем исследователя отрезке текста.

Данный алгоритм применения концептуального анализа может быть использован при рассмотрении структурных и содержательных особенностей неоднородного дискурсивного пространства, которое существует на периферии англоязычного научного и художественного дискурсов.

Концептуальный анализ маркеров внешнего дискурса имеет своей целью рассмотрение содержательного наполнения ментальных структур, объективируемых элементами дискурса-донора в поле дискурса-реципиента. В свою очередь, в фокус дискурс-анализа попадают те изменения, которые претерпевает дискурс-реципиент, под влиянием структур дискурса-донора. Если уподобить воздействие одного дискурса на другой камню, брошенному в воду, то концептуальный анализ интересуется характеристиками физического объекта, оказавшегося в воде, тогда как дискурс-анализ будет интересоваться не свойствами камня, оказавшегося в воде, а кругами, расходящимися во все стороны от места падения камня. Так, объектом концептуального анализа являются языковые факты, явления и процессы, за которыми стоят понятия научной картины мира, трансформирующиеся в нехарактерном для дискурсе, в то время как дискурс-анализ рассматривает элементы научного дискурса, за которыми стоит языковая личность со всеми своими социальными, биологическими и другими характеристиками.

Как следствие, дискурс-анализ, который является еще одним методом, используемым в настоящей работе, представляет собой закономерное продолжение концептуального анализа, естественным образом дополняющее его, так что последовательное использование концептуального анализа и дискурс-анализа, позволяет проникнуть в суть такого сложного и многоаспектного явления, как воздействие одного институционального дискурса на другой.

Термин «дискурс-анализ», как и рассмотренный ранее термин "концептуальный анализ", относится к так называемым "зонтиковым

терминам", которые "покрывают" предметные области нескольких научных направлений, что объясняется значительным числом подходов к пониманию феномена дискурса. Таким образом, дискурс-анализ представляет собой совокупность приемов и техник интерпретации текстов, как продуктов речемыслительной деятельности, осуществляемых в конкретных обстоятельствах и определенном культурно-историческом контексте. При этом число и характер конкретных приемов и техник определяется выбранным в нашем исследовании подходом к пониманию феномена дискурса.

Своеобразным общим знаменателем, позволяющим предложить более или менее универсальную схему анализа дискурса, являются представления об институциональном дискурсе как множестве актов порождения и интерпретации текстов, в структуре которых можно выделить такие компоненты, как фоновые знания участников коммуникации, их социальные роли, коммуникативные компетенции и т.п. Характер составляющих дискурсивного акта определяет реализующуюся коммуникативную стратегию, которая является отправной точкой дискурс-анализа. Иными словами, анализ дискурса имеет дело с теми же языковыми объектами, что и концептуальный анализ, однако отличается от него вектором стратегий анализа, направление которого является противоположным. Отправной точкой концептуального анализа является выявления научного понятия, реализующегося в концептуальном пространстве художественного произведения, которое позволяет в дальнейшем перейти к средствам его объективации и выполняемым ими в тексте функциями, то в дискурс анализе данные этапы реализуются в обратном порядке. Первоначальным объектом дискурс анализа является представленная в тексте коммуникативная стратегия, рассмотрение которой позволяет перейти к разбору компонентов, составляющих в своей совокупности речевой акт, чтобы на заключительном этапе реконструировать стоящие за ними когнитивные феномены.

Центром, вокруг которого разворачиваются процедуры анализа, является не ментальная структура, как в случае с концептуальным анализом, а языковая личность с набором социальных и психологических характеристик, реализующая некоторую коммуникативную стратегию в тех или иных условиях коммуникации. При этом инородным элементом в пространстве дискурса-реципиента выступает не только принадлежащий дискурсу-донору языковой знак и стоящий за ним концепт, но и характерная для этого дискурса стратегия коммуникативного поведения.

Реализация в тексте художественного произведения инодискурсивных коммуникативных стратегий предоставляет автору возможность менять по ходу развития сюжета социальные роли персонажей, демонстрируя читателю разные грани их личностей (пример 13):

(13) *"Do your neighbors burn one another alive? was how Fraa Orolo began his conversation with Artisan Quin.*

Embarrassment befell me.

Do your shamans walk around on stilts? Fraa Orolo asked, reading from a leaf that was at least five centuries old. Then he looked up and added helpfully, You might call them pastors or witch doctors.

The embarrassment had turned runny.

When a child gets sick, do you pray? Sacrifice to a painted stick? Or blame it on an old lady?

Through drizzly eyes, I looked at the leaf in front of me. It was as blank as my brain. I was failing.

*But it was more important to take notes of what the artisan said. So far, nothing. When **the interview** had begun, he had been dragging an insufficiently sharp thing over a flat rock. Now he was just staring at Orolo.*

Are people starving to death? Or are they sick because they are too fat?

Artisan Quin scratched his beard and thought about that one. Sort of both at the same time, he finally admitted.

Very good, said Fraa Orolo, in a now-we're-getting-somewhere tone, and glanced at me to make sure I was getting it down.

*After the Flec **interview**, I had had words with Fraa Orolo. Pa, what are you doing with that five-hundred-year-old **questionnaire**? It's crazy.*

It is an eight-hundred-year-old copy of an eleven-hundred-year-old questionnaire, he had corrected me.

But what's your real reason?

*He had pretended to be bewildered by the question. But, seeing I wasn't going to back off, he said, Just a routine check for **CDS**.*

CDS?

***Causal Domain Shear.** A **causal domain** is just a collection of things linked by mutual cause-and-effect relationships. And it is possible to have a little bit of time slippage – **shear** – between causal domains that are connected only loosely.*

So you want me to believe that you were just checking to see whether a thousand years might have gone by on the other side of that wall while only ten have gone by on this side!?

Fraa Orolo had told me that since the Reconstitution there had been forty-eight instances in which radical change had occurred in a decade" [Stephenson 2008].

Пример 13 иллюстрирует последовательную смену инодискурсивных коммуникативных стратегий в тексте художественного произведения. В первой части диалога имеет место стратегия, которую можно обозначить как "интервьюирование информанта с использованием заранее определенного плана интервью", списка вопросов, от которого невозможно отступить. Жанр интервьюирования определяет распределение ролей: интервьюер, информант и ассистент интервьюера. На этом отрезке повествования практически отсутствуют знаки языка науки, так что влияние научного дискурса присутствует только на уровне общей схемы построения диалога, которая обусловлена коммуникативной стратегией. Фактически, единственными знаками, соотносящимися с научной картиной мира, являются лексемы

interview и *questionnaire*, актуализирующие в сознании читателя представления об антропологических полевых исследованиях, когда информантом является носитель языка и культуры, представляющих собой предмет исследования.

При отсутствии терминологической (околотерминологической) лексики и иных маркеров научного дискурса читатель вынужден делать выводы на основе вербальных и невербальных реакций действующих лиц, а также описания внутреннего мира одного из участников коммуникативной ситуации, выступающего в роли рассказчика. Первоначальный вывод, к которому приходит читатель, заключается в том, что имеет место коммуникативная неудача и полный провал проводящегося эксперимента, т.к. исследователю не удалось получить какие-либо полезные сведения от информанта. Этот эффект усиливается описанием эмоционального настроения ассистента и может быть объяснен несовершенством плана интервью. Список вопросов, предлагаемых интервьюером, воспринимается как участниками коммуникации, так и самим интерпретатором как нелогичные и утратившие связь с текущим положением дел. В финале ситуация начинает изменяться, но это уже не может существенно повлиять на первоначальное впечатление, сложившееся у читателя.

Однако в следующем эпизоде ситуация радикально меняется, когда на смену стратегии интервьюирования приходит стратегия, которая попадает под определение "трансляция научного знания". Смена коммуникативной стратегии, которая в данном случае является своеобразным стержнем, вокруг которого организуется дискурсивное пространство, запускает механизм дальнейшей трансформации всех уровней дискурса. На прагматическом уровне происходит смена социальных ролей, в результате которой интервьюер становится на позицию учителя, разъясняющего студенту, в которого трансформируется его ассистент, теоретическое обоснование проводившегося эксперимента. В полном соответствии с законами научного дискурса, учитель вводит новый для студента термин (*Causal Domain Shear*),

дает его определение и аргументировано раскрывает практический аспект его применения целым рядом примеров. Одновременно на концептуальном уровне дискурса происходит формирование понятия, существование которого представляется невозможным в рамках научной картины мира знакомой читателю. Сконструированное автором научное понятие является еще одним штрихом, дополняющим картину мира автора. На протяжении всего повествования художественная картина мира становится целостной и приобретает глубину т.к. в сознании читателя формируются представления об истории вымышленного мира и своеобразных путях развития научной мысли. Результатом является моделирование в сознании читателя некоторого возможного мира, являющегося альтернативой реальному миру, что полностью соответствует целям жанра научной фантастики, к которому принадлежит вышеуказанное произведение.

Таким образом, коммуникативная стратегия, принадлежащая дискурсу-донору, является тем катализатором, который запускает процессы, изменяющие как семиотическое, так и концептуальное пространство художественного текста. Однако она остается элементом внешнего по отношению к художественному тексту дискурса, не способным изменить базовые категории и установки дискурса-реципиента.

Дискурс-анализ, используемый в комплексе с методом концептуального анализа, позволяет взглянуть под новым углом на механизмы трансформации элементов научного дискурса в пространстве художественного дискурса. Эти методики приобретают особое значение, когда элементы научного дискурса выступают своего рода стержнем, организующим вокруг себя дискурсивное пространство художественного произведения. Так, выступавшая в предыдущем разделе настоящей работы объектом концептуального анализа когнитивная структура ДЕМОН МАКСВЕЛЛА, находит свою реализацию в эссе американского писателя Кена Кизи "The Demon Box" в качестве именно такого стержня, что свидетельствует о необходимости уточнения результатов концептуального

анализа данной структуры посредством применения методик дискурс-анализа. Средой для объективации фрейма ДЕМОН МАКСВЕЛЛА, который актуализируется уже в названии эссе, является неоднородное дискурсивное пространство, в котором реализуются коммуникативные стратегии, характерные для научного, а точнее научно-учебного, дискурса (пример 14):

(14) *The old doctor waited until his audience finished snickering.*

"More and more slowly" he resumed. "They become tired, these dancing fancies, and if not given nourishment they become famished. For the famine must fall eventually on us all, yah? On the angel and the fool, the fantastic and the true. Do any of you understand what I'm talking about? Izzy Newton's Nameless Famine?" [Keseey 1987].

В примере (14) автор создает атмосферу, присущую типичному занятию в учебной аудитории, назначая роли каждому участнику научно-учебного дискурса и закрепляя за ними соответствующие модели поведения. Концептуальный уровень смешанного дискурсивного пространства в полной мере соответствует распространенным в обществе представлениям о научном дискурсе, оправдывая тем самым первоначальные ожидания читателя (пример 15):

(15) *After a moment Dr. Klaus Woofner proceeded:*

*" This famine is called **entropy**. No ringing bells? So, some front-brain effort if you please. **Entropy** is a term from **conceptual physics**. It is the judgment passed on us by a cruel law, **the Second Law of Thermodynamics**. To put it technically, it is the nonavailability of energy in a closed thermodynamic system. Can you encompass this, my little Yankee pinheads?"*

There was no answer.

"To put it mechanically, it means that your automobile cannot produce its own petroleum. If not fueled from without it runs down and stops. Goes cold. Very like us? Without an external energy supply our bodies, our brains, even our dreams... must eventually run down, stop, and go cold." [Keseey 1987].

Данный текстовый фрагмент отличает как высокая плотность единиц языка науки (*entropy, physics, closed thermodynamic system*), использование характерных для научного дискурса синтаксических моделей (*to put it technically*) и отсылки к прецедентным феноменам науки, так и использование типичной для научно-учебного дискурса стратегии ознакомления с новым материалом опираясь на примеры, с которыми хорошо знакома аудитория. В тоже время ряд деталей, как например, преднамеренное искажение прецедентного имени науки (*Izzy Newton's Nameless Famine*) и некоторые обороты речи доктора Вуфнера (*my little Yankee pinheads*) создают у читателя представление о том, что автор всего лишь имитирует научно-учебный дискурс, преследуя пока неясные читателю цели. В следующем текстовом фрагменте, в котором автор актуализирует такие важные параметры дискурса, как место коммуникативного акта и обстоятельства его сопровождающие, догадка читателя полностью подтверждается (пример 16):

(16) *The doctor squinted against the smoke of his cigarette. A non-filter Camel hung from his shaggy Vandyke, always, up to his jowls in a tub of hot water with a nude court recorder on his lap.*

*A dozen of my friends and family were gathered in the barrel to receive this **existential challenge.***

*This was the way Woofner liked it best – everybody naked in his big bath. Students returned from his classes as if from a laundry. His method of group ablution was known as "Woofner's Brainwash." The doctor called it **Gestalt Realization** [Keseey 1987].*

В данном фрагменте, как и в предыдущих примерах, присутствуют следы научного дискурса в виде единиц языка науки (*existential challenge, Gestalt Realization*), однако устанавливаемые автором параметры дискурсивного пространства, в котором актуализируется фрейм ДЕМОН МАКСВЕЛЛА, представляются нехарактерными для научной коммуникации (*a tub of hot water with a nude court recorder on his lap, gathered in the barrel,*

everybody naked in his big bath). Как следствие, ментальная структура, соотносящаяся с физической научной картиной мира и аккумулирующая знания о мыслительном эксперименте в области термодинамики, реализуется в несвойственной для нее когнитивной среде, что обуславливает как выбор языковых средств для ее актуализации, так и содержательное наполнение ее слотов (пример 17):

(17) *Der Kinder seem to be fascinated by this law of bottled dynamics? Then you will be fascinated by the little imp that inhabits that vessel – **Maxwell's Demon**. Many years ago there lived a **physicist**, **James Clerk Maxwell**. Entropy fascinated him either. As a **physicist** he had great affection for the wonders of our physical universe, and it seemed to him too cruel that all the moving objects, the spinning and humming things, should be doomed to run down and die. There was no remedy to this unfair fate. The problem gnawed at him and he gnawed back [Keseey 1987].*

Как видно из примера 17, актуализация фрейма ДЕМОН МАКСВЕЛЛА в художественном повествовании происходит при помощи сниженной лексики (*bottled dynamics, the little imp*), однако содержание ядра концепта остается неизменным (*James Clerk Maxwell, physicist, entropy*), иначе была бы нарушена связь с дискурсом-донором, а следовательно, и физической научной картиной мира, что противоречило бы авторскому замыслу. В то же время периферийные узлы соответствующего фрейма заполняются путем обращения к плану содержания характерных для художественного дискурса языковых единиц с экспрессивно-оценочным компонентом в структуре значения (*too cruel, unfair fate*), что смещает фокус внимания читателя-интерпретатора, также являющегося субъектом генерируемого автором художественного произведения дискурса, с сущности мысленного эксперимента в области термодинамики на личностные характеристики британского физика Джеймса Максвелла, размышляющего над философской проблемой конечности бытия (*the problem gnawed at him; he gnawed back*). При этом, коммуникативные стратегии, к которым прибегает персонаж

художественного произведения для передачи содержащейся во фрейме информации, характерны в большей степени для научно-учебного дискурса, чем для художественного или даже философского дискурса (пример 18):

(18) *"Carefully cradling the checkbook near the flame so everyone was able to see, he started to draw on the back of a check, a simple rectangular box. Professor Maxwell postulated, imagine there is a box, sealed, full of the usual stuff of molecules careening about in the darkness ... and inside the box there is a dividing partition, a door.*

At the very bottom he outlined a door with tiny hinges and doorknob.

And standing beside this door... a demon! He sketched a crude stick figure with a tiny stick arm reaching for the doorknob.

Now imagine, continued Professor, that the demon has been trained to open and close the door for flying molecules. When he sees a hot molecule approaching he lets it pass through – he drew a large block H on the right half of the box –and when he sees a cold, slow-moving molecule the demon closes the door, containing it on the cold side of the box.

We watched the hand draw the C" [Kesey 1987].

В текстовом фрагменте 18 главный герой раскрывает цель эксперимента Джеймса Максвелла, используя схематичное изображение, которое отражает вовлеченные в данный эксперимент объекты и процессы, с использованием конвенциональных символов, распространенных в научном и научно-учебном дискурсе. Художественный дискурс выступает той когнитивной средой, в которой слоты фрейма ДЕМОН МАКСВЕЛЛА заполняются информацией, о чем свидетельствует эпизод, где главный герой использует обратную сторону чеков при создании иллюстративного материала (*to draw on the back of a check*).

Когнитивные структуры, которыми оперирует автор художественного произведения, без сомнения являются результатом переноса понятий из научной картины мира, но прагматические установки, являющиеся опорой

при интерпретации содержания этих ментальных структур, принадлежат дискурсу художественному (пример 19):

(19) *"Within two decades another physicist published an essay, which argued that even granted that such a system could be made, and that the demon-slave could be made to perform the system's task without salary! He would need muscles to move the door, and sustenance to give those muscles strength. In short, he would need food.*

A few decades pass. Another pessimist states that the demon would also have to have light, to be able to see the molecules. The twentieth century brings scientists who are even more pessimistic. They insist that Maxwell's little demon will not only require food and light but some amount of education as well, to enable him to evaluate which molecules are fast-moving, which are slow. Mr. Demon must enroll in special courses. This means tuition, transportation to class, textbooks, perhaps eyeglasses.

After years of analysis, the scientific world reached a distressing conclusion: that Maxwell's mechanism will not only consume more energy than it produces and cost more than it can ever make" [Kesey 1987].

В данном текстовом фрагменте теоретический конструкт, которым изначально являлся демон Максвелла, концептуализируется как антропоморфное существо с потребностями среднестатистического члена общества. Подобный антропоморфизм дает возможность, с одной стороны, предоставить аргументы для подтверждения основной идеи, сформулированной в данном текстовом фрагменте, а с другой, создает базу для переноса предлагаемой когнитивной модели в новую концептуальную среду (пример 20):

(20) *"Imagine again that the box – he bent again over the picture, changing the H into a G – represents the cognitive process of Modern civilization. And that this side represents Good. This other side, bad.*

He changed the C to an ornate B.

In the middle is this slave, under orders to sort through the blizzard of experience and separate the grain from the chaff. He must deliberate over everything. Some rewards await us if our slave piles up enough good. But he must accomplish this before he bankrupts us. He needs more energy.

At the wheel we sense something dreadfully wrong. We hammer on the bulkhead of the engine room: Stoker! More hot molecules!

What I say is sad but true – our brave new boat is sinking. Every day finds more of us drowning in depression, or drifting aimlessly in a sea of antidepressants, grasping at such straws as psychodrama and regression catharsis. The problem is this mistake we have programmed into the machinery" [Keseey 1987].

Предложенная Джеймсом Максвеллом когнитивная модель переносится Кеном Кизи из концептуальной области термодинамики в область социологии путем замены основных констант в формуле закона термодинамики, отсылающих к научным понятиям, на обозначения базовых концептов ценностной картины мира (*changing the H in to a G; represents the cognitive process of Modern civilization; changed the C to an ornate B; 'Good.' This other side, 'bad'*). Принцип термодинамики об отсутствии убывания энтропии в замкнутых системах, представленный во Втором законе термодинамики, метафорически проецируется в концептуальную область ценностной картины мира, отражающей представления человека о добре и зле, и переосмысливается в новом концептуальном пространстве как "неубывание" зла в современном обществе. Борьба добра со злом предстает как отделение "частиц" добра от "частиц" зла (*separate the grain from the chaff, piles up enough 'good'*), по аналогии с работой, выполняемой Демоном Максвелла, сортирующим горячие и холодные молекулы (*more hot molecules*). Эта работа, в полном соответствии с парадоксом Максвелла, требует количества энергии, намного превосходящего тот ее объем, который может быть получен от нагрева одной из частей сосуда (*needs more energy*). Данная система демонстрирует свою неэффективность (*sense something*

dreadfully wrong, new boat is sinking), а следовательно, несостоятельной является и система ценностей западного общества, базирующаяся на изначально ошибочных постулатах (*this mistake we have programmed into the machinery*).

Когнитивная структура ДЕМОН МАКСВЕЛЛА, с одной стороны, организует вокруг себя дискурсивное пространство, определяя характер коммуникативной деятельности в пространстве художественного произведения, а с другой, подвергается значительным трансформациям в процессе интеграции в неоднородное концептуальное пространство художественного текста так, чтобы максимально эффективно служить реализации авторского замысла.

На данном этапе представляется возможным сделать промежуточный вывод о необходимости последовательного применения процедур концептуального анализа и анализа дискурса по отношению к маркерам научного дискурса в пространстве художественного дискурса. Концептуальный анализ позволяет восстановить структуру и содержание ментальных единиц, ассоциирующихся со знаками языка науки, объективирующимися в тексте художественного произведения, а также за репрезентантами художественного дискурса в научном тексте, что позволяет проследить этапы процесса переноса информации между соответствующими картинками мира. В свою очередь, анализ дискурса позволяет охарактеризовать разнообразные параметры смешанного дискурсивного пространства, являющегося той средой в которой взаимодействуют друг с другом языковые единицы и связанные с ними когнитивные структуры, принадлежащие дискурсу-донору, а следовательно, раскрыть их функциональный потенциал в нехарактерном для них дискурсивном окружении. Для решения данной задачи мы обращаемся во второй главе к дискурсивным взаимодействиям в неоднородном пространстве, где научный дискурс выступает в качестве донора, а художественный дискурс берет на себя роль реципиента. В завершающей главе объектом исследования

становится дискурсивное пространство, в котором роль донора принадлежит художественному дискурсу, тогда как научный дискурс занимает позицию реципиента.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

1. Анализ существующих на настоящем этапе развития лингвистической мысли определений понятия «дискурс» представляет собой достаточно сложную задачу, т.к. данное понятие возникает и эволюционирует на стыке целого ряда дисциплин, в числе которых лингвистика, литературоведение, психология, философия, антропология и др. С одной стороны, дискурс предстает как отражение языковой и социокультурной реальности в сознании индивида, а с другой, как отражение социально-коммуникативного взаимодействия языковой личности. В нашем исследовании под дискурсом понимается сложный когнитивно-коммуникативный феномен, включающий как ментальный мир участников коммуникации, так и создающийся и интерпретирующийся в процессе общения текст.

2. Понятие интердискурсивности закономерно считается одним из ключевых понятий в когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания, т.к. оно свидетельствует о выходе лингвистических исследований в области межтекстовых взаимодействий на уровень дискурса. Закономерным следствием некоторой размытости плана содержания термина интердискурсивность является параллельное существование целого ряда терминов, объективирующих этот феномен (полидискурсивность, смешение дискурсов и др.), говорит о том, что данное понятие еще находится в стадии своего формирования, а уточнение его содержания остается актуальной задачей для современных лингвистических исследований. Интерпретация дискурса как сложного когнитивно-коммуникативного феномена обусловила наше понимание интердискурсивности как особого вида взаимодействия единиц языка, инициирующего в сознании читателя-интерпретатора переключение от одной дискурсивной формации и соответствующего ей типа мышления, к другой с намерением произвести тот или иной эффект на участников коммуникации.

3. Для решения задачи упорядочивания множества взаимоисключающих вариантов интерпретации художественного текста мы обращаемся к понятию интеграционной модели когнитивно-коммуникативной деятельности субъекта дискурса. Данная модель позволила раскрыть в нашем исследовании роль такого фактора, как смена социальных ролей участников коммуникации, переключающихся между различными системами знаний, а следовательно, переходящими из поля одного дискурса в пространство другого. Как следствие, построение в данном исследовании модели механизмов взаимодействий в системе «англоязычный научный дискурс : англоязычный художественный дискурс» рассматривается как шаг на пути построения глобальной модели взаимодействия дискурсов, которая в свою очередь является ключом к пониманию базового когнитивного механизма порождения новых знаний.

4. Теоретико-методологической основой для построения такой модели выступают, с одной стороны, теория концептуальной интеграции, позволяющая представить среду, в которой происходит порождение и прочтение художественного или научного текста как смешанное дискурсивное пространство в котором взаимодействуют единицы дискурса-донора, и дискурса-реципиента, а с другой, метод кластерного анализа, с помощью которого выстраивается классификация разноуровневых единиц английского языка, выступающих репрезентантами дискурса-донора в пространстве дискурса-реципиента, с выделением внекластерных элементов, обеспечивающих обмен концептами между стоящими за взаимодействующими дискурсами концептуальными образованиями, но не обладающими формальными и семантическими характеристиками, позволяющими отнести их к определенному кластеру.

5. Теория концептуальной интеграции и методика кластерного анализа составляют методологическую базу для анализа дискурсивных взаимодействий в системе "англоязычный научный дискурс : англоязычный художественный дискурс" с точки зрения когнитивных, семиотических и

коммуникативных параметров данных дискурсов, что создает базу для построения универсальной модели дискурсивных взаимодействий, позволяющей проникнуть в сущность таких базовых когнитивных механизмов, как генерация новых смыслов и их интерпретация в множестве потенциально возможных коммуникативных ситуаций в неоднородном дискурсивном пространстве.

ГЛАВА 2. Когнитивный, семиотический и коммуникативный аспекты воздействия научного дискурса на художественный дискурс

2.1. Художественный дискурс как самостоятельная дискурсивная формация: участники, параметры, функции

Проблематика и методология исследований в области художественного дискурса существенно отличается от проблематики и методологии, характерных для работ в области рекламного или политического дискурса, ориентированных преимущественно на прагматический аспект дискурсивной деятельности и рассматривающих элементы дискурсивного пространства с точки зрения реализации целей, которые преследуют субъекты дискурса. Художественный дискурс, в свою очередь, предназначен для коммуникации иного рода и предполагает особое, присущее только ему распределение ролей между участниками дискурсивного акта. Как следствие, вопрос о существовании художественного дискурса приобретает дискуссионный характер. В ряде работ высказывается точка зрения, что художественный текст является специфичным знаковым образованием, которое не имеет собственного дискурса, т.к. создание художественного текста и его восприятие невозможно представить как элементы единого коммуникативного акта [Безруков 2015; Миловидов 2016].

Особую актуальность этот вопрос приобретает при анализе англоязычной прозы, относящейся ко второй половине XX века и началу XXI века, которые ознаменовались формированием многочисленных новых литературных течений и направлений со своими принципами структурной и смысловой организации текста. Данные принципы проявляются, в первую очередь, в том, что художественный текст отражая различные аспекты многогранного мира, как бы уподобляется им, внося в свою структуру элементы тех функциональных стилей, которым он подражает, а следовательно, и элементы тех дискурсов, которые в нем отражаются.

Ярким примером подобного смещения дискурсов в пространстве англоязычного художественного произведения является роман британского писателя Себастьяна Фолкса "Неделя в декабре" (A Week in December), в котором перед читателем разворачивается панорама предрождественской недели в Лондоне, увиденная глазами десяти персонажей, отличающихся по своему социальному положению, возрасту, образованию, национальной и религиозной принадлежности. Многочисленные различия обуславливают обращение автора к целому ряду институциональных дискурсов, среди которых дискурс религиозный, политический, медицинский, психологический, педагогический и др. Интерпретируя заложенные автором смыслы, читатель последовательно становится субъектом вышеперечисленных дискурсов, переключаясь как между знаковыми системами, так и стоящими за ними концептуальными образованиями, или картинами мира.

В приведенном ниже текстовом фрагменте (пример 21) читатель сначала выступает как субъект компьютерного дискурса, под которым понимается как коммуникация в виртуальной среде конференций, чатов, форумов и т.п., так и общение на темы, связанные с современными компьютерными технологиями [Галичкина 2001], а затем становится субъектом религиозного дискурса.

(21) *"The program you want is called **Stegwriter**. You need the **Gamma version 16**. Some of the instructions for **encoding** are in German, but that's OK. Of course it's more complicated using an image already on **the Web** rather than one from my own photo collection, but I have a great little geek to help me. Anyway, **decoding** is easy for you guys. You **download** your **program**. What's it called again? Seth?"*

"Stegwriter, Gamma version 16."

*"Good man. Then basically, you follow the prompts. Open the photo of the girl on – what's **the site**, Elton?"*

"Babesdelight.co.uk."

*"Right. Then open up **Stegwriter**. Click on **File manager** and then **Decrypt**. My problem was that to hide data of any size I had to find a file that was proportionate. Eventually I found a **650-kilobyte WAV file** would carry a **five-byte text file**. **Stegwriter** has the whole kit."*

*"Is it right to be looking at these pictures? I know that in **the name of the Prophet ...**"*

*Salim looked at Seth sorrowfully. "There is nothing in life that is **moral or immoral**, there is only **the command of God**. If **Allah** has forbidden something, then it is wrong. I am not aware that he has forbidden us to look at women. In fact, there is an **early scriptural source** in which devout men look at the reflection of a naked woman as she is preparing to bathe" [Faulks 2016].*

В самом начале повествования персонажи романа принимают социальные роли компьютерных пользователей, ведущих диалог с использованием целого ряда характерных для компьютерного дискурса языковых средств (*a 650-kilobyte WAV file, a five-byte text file, file manager* и др.), обеспечивающего передачу информации, необходимой для осуществления определенных действий в виртуальной среде. Содержание второй части диалога свидетельствует о переключении на религиозный дискурс, смысловое пространство которого формируется такими единицами как *the name of the Prophet, the command of God, Allah*, в своей совокупности объективирующими концепт ГРЕХ (*moral or immoral, is it right to be looking at these pictures*), принадлежащий ключевым концептам религиозной картины мира.

Подобное смешение дискурсов объясняет существование представлений о том, что художественный текст не имеет собственного дискурса, а его дискурсивное пространство возникает в результате интеграции некоторого числа институциональных дискурсов, репрезентанты которых можно обнаружить в тексте художественного произведения. В то же время некоторые особенности организации концептуального пространства художественного текста позволяют говорить о существовании

самостоятельного художественного дискурса, претендующего на статус "объединяющего" дискурса, который обеспечивает бесконфликтное параллельное функционирование различных институциональных дискурсов в едином дискурсивном пространстве литературного произведения.

В первую очередь, речь идет о хронотопе художественного произведения, представляющем собой единство пространственных и временных параметров, направленных на выражение художественного смысла [Бахтин 1979]. В цитируемом нами романе "Неделя в декабре" все многообразие сюжетных линий и институциональных дискурсов предстает перед читателем в единых пространственно-временных координатах: неделя с 16 по 22 декабря 2007 года в Лондоне, завершающаяся вечеринкой, на которой присутствуют все действующие лица романа.

Еще одним аргументом в пользу выделения художественного дискурса как самостоятельной дискурсивной формации являются ключевые концепты авторской картины мира, обеспечивающие формирование у читателя набора устойчивых образов, необходимых для прочтения зашифрованных автором смыслов. В цитируемом в предыдущем примере романе к базовым художественным концептам относятся как образ многонациональной и мультикультурной британской столицы, так и создаваемый автором в русле литературы экзистенциализма образ одиночества как намеренного дистанцирования от общества [Пономаренко 2018]. Данные концепты формируют ядро авторской картины мира, которая находит свою объективацию в художественном дискурсе, определяя его семиотические, когнитивные и прагматические параметры.

Таким образом, было бы ошибочно рассматривать дискурсивное пространство художественного произведения как совокупность некоторого числа институциональных дискурсов, делая такой вывод на основании исключительно формального присутствия элементов внешних дискурсов в литературном тексте. Зачастую произведения современной англоязычной литературы по своим языковым характеристикам несущественно отличаются

от текстов, принадлежащих иным типам дискурса, как следствие, при определении понятия художественного дискурса первостепенную роль играют не формальные признаки, а его когнитивные параметры и прагматические функции.

Литературоведческие исследования обращаются к термину "дискурс" несколько позднее чем лингвистические и во многом заимствуют их методологию и терминологический аппарат. Так, часто воспроизводимое в литературоведческих работах определение В.И. Тюпы, рассматривающего дискурс как "акт текстопорождения, представляющий собой коммуникативное событие социокультурного взаимодействия субъекта, объекта и адресата" [Тюпа 2008: 289], представляет собой адаптацию классического определения дискурса Т.А. ван Дейка, в которой ключевую роль играет термин "текстопорождение". Данный термин становится особенно значимым для коммуникативной ситуации в сфере литературы, когда создание автором текста и его прочтение читателем проходят через многоступенчатую процедуру работы как с формой, так и с содержанием художественного произведения.

Некоторые исследователи отмечают, что значение термина "художественный дискурс" является предельно широким, т.к. понятие художественности характерно не только для литературы, но и для иных форм искусств с вербальным компонентом (кинематограф, театр и т.п.) [Миловидов 2016]. Все эти формы творчества используют художественные высказывания, а следовательно, могут рассматриваться как подвиды художественного дискурса. Подобная неопределенность терминологического значения выражения "художественный дискурс" обусловила появление в терминологическом аппарате литературоведческих исследований таких терминов, как эстетический дискурс и литературно-художественный дискурс.

Термин "эстетический дискурс" вводится в работах В.И. Тюпы, опирающегося на концепцию Бахтина-Волошина о взаимодействии языков семиотики и эстетики. В этом контексте эстетический дискурс определяется

как "смыслообразующий процесс взаимодействия субъекта, объекта и адресата эстетической информации" [Тюпа 2001: 36]. Концептуализация процесса генерирования смыслов в виде сложного коммуникативного события не снимает актуальный вопрос о разграничении значений терминов "художественный дискурс" и "эстетический дискурс".

Появление термина "литературно-художественный дискурс" отражает стремление исследователей сузить границы терминологического значения, включив в него только дискурс прозы и лирической поэзии. Данный термин широко используется как в работах, посвященных авторскому дискурсу [см. напр. Габдуллина 2010], так и в исследованиях, рассматривающих отдельные литературные течения и направления. Так, рассматривая постмодернистский художественный дискурс, Н.С. Олизько определяет дискурс литературно-художественного произведения как "совокупность художественных произведений, выступающих результатом толерантного взаимодействия авторских интенций, сложного комплекса возможных реакций читателя и текста, выводящего произведение в пространство семиосферы" [Олизько 2011: 164].

Рассматривая проблему соотношения вышеупомянутых терминов, В.В. Фещенко отмечает, что их дифференциация уместна скорее в философском дискурсе, когда термин "эстетический дискурс" отсылает к эстетике как философской науке и называет некий "метаописательный по отношению к художественным текстам дискурс" [Фещенко 2021: 28]. В собственно литературоведческих исследованиях данные термины в большинстве случаев используются как синонимичные, как например, в работах И.В. Силантьева, определявшего литературное произведение как "полноценное высказывание в составе эстетического дискурса" [Силантьев 2004: 103].

В нашем исследовании мы продолжаем линию, намеченную в поздних работах В.А. Масловой, использовавшей термин «художественный дискурс», но признающей содержанием данного понятия только дискурс

художественной литературы и выделяющей ряд отличительных черт данного дискурса. Во-первых, художественный дискурс создает особую виртуальную реальность, предлагая свою версию картины мира. Во-вторых, он является динамичным процессом взаимодействия автора и читателя, обусловленным языковыми, социальными и культурными правилами. И, наконец, дискурс художественный порождается в процессе конструирования социально-индивидуальной действительности, т.е. с опорой на концепты, категории и прочие единицы ментального мира индивида [Маслова 2004: 11].

В данной главе процесс конструирования новой виртуальной реальности, отражением которой является картина мира автора, анализируется с точки зрения обращения субъекта дискурса к научным понятиям, средства объективации которых присутствуют в художественном тексте как маркеры научного дискурса. Подобное взаимодействие дискурсов характерно для романа канадской писательницы Маргарет Этвуд "Robber Bride", в пространстве которого присутствуют следы самых разных дискурсов (пример 22):

(22) *Next she makes a rest stop in the overheated women's washroom, which smells of liquid soap, chlorine, and partly digested onions. One of the three toilets is clogged and the other two stalls lack toilet paper. There's some hidden in the non-functioning one, however, so Tony requisitions it. On the cubicle wall she prefers someone has scratched a message, above Herstory Not History and Herstectomy Not Hystectomy: **FEMINIST DECONSTRUCTION SUCKS**. The sub-text of this is that there's a move afoot to have McClung Hall declared a historic building and turned over to **Women's Studies**. HISTORIC NOT HERSTORIC, someone has added off to the side [Atwood 1993].*

Анализ семантики таких репрезентантов научного дискурса, как *feminist deconstruction* и *women's studies*, позволяет утверждать, что в концептуальное пространство художественного произведения интегрируется ментальная единица сложной структуры, основанием для которой служат такие научные понятия, как «деконструкция» и «феминистская (гендерная)

лингвистика». Концептуальный диапазон термина "деконструкция" может быть относительно легко реконструирован по данным энциклопедического словаря и представлен в виде следующего списка признаков:

- деконструкция (разбор) бинарных оппозиций любого типа (формально-логических, диалектических, мифологических);
- уравнивание по силе обоих членов бинарной оппозиции;
- рассмотрение оппозиции на предельно удаленном уровне дистанцирования, что позволяет судить о ее возможности или невозможности [Новейший философский словарь. Постмодернизм 2007: 117].

Второе понятие имеет более сложную структуру, несводимую к списку концептуальных признаков, которая может быть восстановлена посредством обращения к авторитетным источникам в данной научной области [например, Lakoff 1975; Кирилина 1999]. С одной стороны, термин "феминистская (гендерная) лингвистика" применяется по отношению к направлению в языкознании, целью которого является выявление и преодоление мужского доминирования в языке, а следовательно, и в общественной и культурной жизни. С другой стороны, данный термин используется для обозначения исследовательской программы, ориентированной на специфику коммуникативной деятельности в однополых и смешанных коллективах. Научное понятие «феминистская (гендерная) лингвистика» пересекается с близкими по содержательному наполнению понятиями в картине мира науки («гендерная асимметрия в языке», «гипотеза лингвистической относительности», «политическая корректность», «языковая политика» и др.), а также характеризуется заметной этнокультурной спецификой, что делает границы максимального концептуального диапазона достаточно размытыми.

Однако анализ семантики ближайшего окружения репрезентантов научного дискурса в данном фрагменте (*Herstory Not History and Herstectomy Not Hystectomy*) позволяет безошибочно определить границы

активной концептуальной зоны: это деконструкция бинарной оппозиции «мужское-женское», при котором деиерархизация отношений между членами оппозиции достигается посредством сознательного нормирования языковой практики, находящего свое отражение в использовании феминистских неологизмов. Именно эта идея является ключевой для понимания авторского замысла, который может быть реализован только в случае наличия у читателя необходимого запаса специальных научных знаний.

Представляется важным отметить, что неологизмы *herstory* и *hersterectomy* образованы по одной словообразовательной модели, но существенно отличаются функционально. Языковая единица *herstory* представляет собой образец политкорректной лексики, призванной заменить сексистское обозначение *history*. В данном контексте лексема *herstory* выступает функциональным аналогом термина *women's studies*, соотносясь в сознании читателя с междисциплинарным спецкурсом о роли женщин в истории человечества, который читается в ряде высших учебных заведений англоговорящих стран. В свою очередь, лексема *hersterectomy*, образованная от медицинского термина *hysterectomy*, обозначающего гинекологическую операцию, относится к разряду псевдополиткорректной лексики, за которой стоит не столько ментальная структура (научное понятие или художественный концепт), сколько определенная коммуникативная стратегия, выражающаяся в стремлении создавать политкорректные неологизмы даже там, где в них нет никакой необходимости.

Если лексема *herstory*, являющаяся именем соответствующего понятия, выступает как объект концептуального анализа, то лексическая единица *hersterectomy* требует такого подхода, который предполагает использование метода, известного в лингвистике как дискурс-анализ. Оба этих метода используются в настоящей работе для анализа маркеров языка науки в художественном дискурсе, но имеют различные сферы применения.

Таким образом, англоязычный художественный дискурс представляет собой то пространство, в котором имеет место смешение и гибридизация

дискурсов. Следует уточнить, что интердискурсивность не может рассматриваться как универсальный феномен, присущий всем существующим литературным жанрам, как не является универсальным и спектр взаимодействующих дискурсов. Существуют литературные жанры для которых характерно взаимодействие художественного дискурса не с дискурсом науки, а например, с политическим или религиозным дискурсом. Как следствие, актуальным становится вопрос о критериях отбора художественных произведений, которые порождаются и интерпретируются в пространстве на пересечении англоязычного научного и художественного дискурсов.

В нашей работе мы обращаемся к таким жанрам, как научно-фантастический роман, производственный роман и постмодернистский роман, в каждом из которых находят свою реализацию различные аспекты многопланового феномена интердискурсивности. Роман представляется наиболее оптимальной формой произведения с точки зрения решаемых в работе задач, т.к. гетероглоссная организация романа идеально воспроизводит пространство, в котором взаимодействуют самые разные дискурсы. Кроме того, многоуровневое повествование романа (как линейный нарратив классического романа, так и раздробленное гибридное воспроизведение действительности в постмодернистском романе) способно воссоздать авторскую картину мира с многообразием связей и отношений между составляющими ее концептами, тем самым предоставив необходимый материал для рассмотрения когнитивного, семиотического и коммуникативного аспектов взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов.

2.2. Литературные жанры в области пересечения художественного и научного дискурсов в контексте интердискурсивных взаимодействий

Интердискурсивные взаимодействия, широко используемые в художественной литературе в силу своего экспрессивного потенциала, имеют определенную специфику, обусловленную жанром литературного произведения. В нашем исследовании мы рассматриваем феномен интердискурсивности с точки зрения формирования авторской картины мира, воссоздания языковой личности персонажа со всеми ее биологическими и социальными параметрами, а также в контексте обусловленности структурной организации художественного произведения взаимодействующими в его пространстве дискурсами. Данные аспекты дискурсивных взаимодействий находят свое отражение в таких литературных жанрах, как научно-фантастический роман, производственный роман и постмодернистский роман, которые будут последовательно рассмотрены в настоящем разделе работы.

2.2.1. Интердискурсивность как средство репрезентации авторской картины мира в жанре фантастики

Литература в жанре фантастики претендует на особое место среди литературных жанров, т.к. любое произведение в данном жанре, от научной фантастики до антиутопии, представляет собой авторский вымысел, достигающий степени, недостижимой для прочих жанров. По мнению Цветана Тодорова, в фантастике "свойственное всей литературе оспаривание границы между реальным и нереальным происходит совершенно эксплицитно и оказывается в центре внимания" [Тодоров 1997: 126]. Тезис о существенном когнитивном потенциале фантастической литературы, сформулированный в приведенном выше определении, позволил И.В.

Головачевой сделать вывод о том, что основная установка фантастической литературы, состоит в "создании эффекта присутствия чудесного, которое получает научное, а зачастую паранаучное, но тем не менее рациональное объяснение" [Головачева 2014: 37].

Не вызывает сомнений утверждение о том, что необходимым условием существования рационального объяснения какого-либо феномена является создание автором такого ментального пространства, которое "могло бы функционировать по своим собственным законам, но при этом было бы убедительным и непротиворечивым в своей целостности" [Щирова, Сергаева 2022]. В случае с художественным дискурсом речь идет о индивидуальной авторской картине мира как "специфической форме отражения реальности, возникающей в результате реализации творческого потенциала автора" [Ковтун 1999]. Данная картина мира отличается как отсутствием границ между объективным и субъективным, естественным и сверхъестественным, так и гармоничной, строго упорядоченной структурой, подобной той, которая характерна для мифологической картины мира [Кассирер 2002; Лосев 1991].

Несомненное сходство художественной и мифологической картин мира позволяет использовать при их анализе сходный понятийный аппарат, обратившись к понятию мифологемы, или "дискретной единицы коллективного сознания (концепта), отражающей объекты возможных миров" [Питина 2002: 18-19]. В данной работе мы обращаемся к понятию мифологемы при анализе принадлежащего мифологической картине мира концепта ДРАКОН, "который находит свою актуализацию в многочисленных художественных произведениях жанра фантастики, авторы которых разрабатывают образ дракона на основе его мифологического прообраза, но зачастую наделяют его уникальными чертами, присущими индивидуальной авторской картине мира. В этом случае интерпретация авторских смыслов представляет собой конструирование в ментальном мире читателя некоторого числа авторских концептов и их включение в художественную

картину мира посредством формирования связей между составляющими ее ментальными единицами" [Кожанов 2023: 117].

Пример 23 представляет собой текстовый фрагмент из романа Джоан Роулинг "Гарри Поттер и философский камень" (Harry Potter and the Philosopher's Stone), в котором описывается сцена рождения дракона, которая является отправной точкой для формирования в мире читателя соответствующего концепта:

(23) *"The egg was lying on the table. There were deep cracks in it. Something was moving inside.*

They all watched with bated breath.

*At once there was a scraping noise and the egg split open. **The baby dragon** flopped onto the table. **It wasn't exactly pretty; Harry thought it looked like a crumpled, black umbrella.** Its spiny wings were huge compared to its skinny jet body, it had a long snout with wide nostrils, the stubs of horns and bulging, orange eyes.*

*Isn't he beautiful? Hagrid reached out a hand to stroke the dragon's head. It snapped at his fingers, showing **pointed fangs**" [Rowling 1997].*

Ядерная зона концепта ДРАКОН представлена зрительным образом и экспрессивной характеристикой, которая находит свою реализацию как во внешнем, так и во внутреннем диалоге персонажей.

Наше обращение к циклу романов Джоан Роулинг при анализе механизмов конструирования авторской картины мира обусловлено тем вниманием, которое автор уделяет мельчайшим деталям своей вселенной и стремлением к тщательной систематизации информации о феноменах, созданных фантазией автора. Одна из книг данной серии "Фантастические звери и места их обитания" (Fantastic Beasts and Where to Find them) представляет собой "учебное пособие для школы волшебников, в котором систематизируется информация о сверхъестественных существах, встречающихся в авторской вселенной, и напоминает по своей внутренней

организации учебник по естествознанию, а не традиционное художественное произведение" [Кожанов 2023: 117].

(24) *"Antipodean Opaleye*

The Opaleye is a native of New Zealand, though it has been known to migrate to Australia. Unusually for dragons, it dwells in valleys rather than in mountains. It is of medium size (between two and three tonnes). Perhaps the most beautiful type of dragons, it has iridescent, pearly scales and glittering multi-coloured pupil-less eyes, hence its name. This dragon produces a very vivid scarlet flame, though by dragon standards it is not particularly aggressive. Its favourite food is sheep, though it has been known to attack larger prey. A spate of kangaroo killings in the late 1970s were attributed to a male Opaleye ousted from his homeland by a dominant female. Opaleye eggs are pale grey and may be mistaken for fossils by unwary Muggles.

Hungarian Horntail

The most dangerous of all breeds, the Hungarian Horntail has black scales and is lizard-like in appearance. It has yellow eyes, bronze horns and similarly coloured spikes that protrude from its long tail. The Horntail has one of the longest fire-breathing ranges (up to fifty feet). Its eggs are hard-shelled; the young club their way out using their tails, whose spikes are well developed at birth. Hungarian Horntail feeds on goats, sheep, and whenever possible, humans" [Rowling 2001].

Пример 24 представляет собой "текстовый фрагмент, в котором приводится информация о двух видах драконов с описанием их внешнего вида, ареала обитания, особенностей строения, поведенческих характеристик, рациона и т.п. По своей структуре и содержательному наполнению данный художественный текст представляет собой инородное включение в серию романов о мире волшебников, которое соотносится с пространством не столько художественного, сколько научного дискурса. Сходство научным справочником достигается благодаря использованию автором количественных данных и отсылок к событиям, имеющим привязку

к конкретным пространственным и временным координатам, что придает дополнительную достоверность представленной автором информации о драконах" [Кожанов 2023: 118].

Детализированное описание каждого вида драконов "расширяет содержание концепта ДРАКОН и упорядочивает его структуру, усиливая сходство мифологического концепта с научным понятием. Одновременно происходит интеграция новой информации в художественную картину мира, в ходе которой образуются все новые связи между входящими в нее концептами. Концепт ДРАКОН, с одной стороны, оказывается связанным с целой сетью микроконцептов, содержащих сведения о каждом виде драконов, а с другой стороны, включается в более общие понятийные категории ФАНТАСТИЧЕСКОЕ СУЩЕСТВО (FANTASTIC BEING) и ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ЗВЕРЬ (FANTASTIC BEAST)" [Кожанов 2023: 118]. С целью создания целостного и непротиворечивого образа мира Джоан Роулинг разворачивает перед читателем в примере 25 ход дискуссий в научном сообществе, в которых находят свое отражение этапы становление данных категорий:

(25) *"Not until 1811 were definitions found that most of the magical community found acceptable. Grogan Stamp, the newly appointed Minister for Magic, decreed that a being was **any creature that has sufficient intelligence to understand the laws of magical community and to bear part of the responsibility in shaping those laws.** Trolls were questioned and judged not to understand anything that was being said to them; they were **therefore classified as beasts despite their two-legged gait;** merpeople were invited through translators to become beings; fairies and gnomes, **despite their humanoid appearance, were placed firmly in the beast category**"* [Rowling 2001].

В примере 25 автор приводит "академическое определение фантастического существа, содержащее критерии, необходимые для базовой категоризации. Применение данных критериев позволило научному сообществу классифицировать все магические организмы на существа

(beings) и зверей (beasts), уделяя особое внимание спорным случаям, находящимся на периферии какой-либо из базовых категорий" [Кожанов 2023: 118].

Основным эффектом использования данных интердискурсивных включений произведенным на читателя-интерпретатора является тот факт, что авторская картина мира "приобретает легко узнаваемые для читателя черты, обычно присущие научной картине мира. С одной стороны, она систематизирует знания об устройстве вселенной художественного произведения, а с другой стороны, обладает значительным экспланаторным потенциалом, объясняя, например, тот факт, что волшебные существа в большинстве остаются незамеченными обычными людьми" [Кожанов 2023: 116].

В романах данного цикла элементы внешних дискурсов, "представленные маркерами дискурса науки, воссоздают научную картину мира додарвиновского периода, отличительной чертой которой является классификация живых организмов на основании легко выделяемых и относительно произвольных критериев, примером которой является классификация Карла Линнея" [Кожанов 2023: 117]. В современной парадигме научного знания данный тип систематики имеет ограниченную сферу применения и используется при решении некоторых конкретных задач, например, "разделение растений на съедобные, несъедобные и ядовитые, а животных на диких и домашних" [Павлинов 2006]. Все это позволяет говорить о стилизации как художественного текста, так и отраженного в нем типа мышления, т.к. в систематике волшебных существ Джоан Роулинг воссоздается стиль естественнонаучных работ начала XIX века, в предметном поле которых не находилось места концепции эволюционных связей. В противном случае, при опоре на современную читателю научную картину мира, систематика автора носила бы эволюционный характер, представляя собой филогенетическое древо,

учитывающее наличие общего предка, темпы эволюции, степень родства видов и т.п. [Кожанов 2023: 117].

Гораздо более распространенной является ситуация, когда автор художественного текста не воссоздает научную картину мира прошлого, как в приведенных выше примерах, а представляет читателю свой прогноз относительно возможного облика научной картины мира будущего. Примером такого авторского прогноза результатов развития научной мысли является творчество американского писателя Дэна Брауна, произведения которого можно отнести к гибриднему жанру, активно развивающемуся в настоящее время на стыке научной и приключенческой фантастики. Исследователи творчества Дэна Брауна сходятся в том, что "особенностью стиля данного писателя является широкое использование терминологической лексики самых разных дисциплин, среди которых физика, математика, история, лингвистика, криптография и т.д., при этом значительная доля терминологических единиц приходится на авторские неологизмы, отражающие специфику научной картины мира Дэна Брауна (пример 26):

(26) *“Leonardo was a Catholic priest, Kohler said.*

*Langdon turned. A priest? I thought you said he was a **physicist**.*

He was both. Men of science and religion are not unprecedented in history.

*Leonardo was one of them. He considered physics God’s natural law. He claimed God’s handwriting was visible in the natural order. Through science he hoped to prove God’s existence. He considered himself a **theo-physicist**.*

***Theo-physicist?** Langdon thought it sounded impossibly oxymoronic.*

***The field of particle physics**, Kohler said, has made some shocking discoveries lately – discoveries quite spiritual in implication.*

Langdon studied CERN’s director, still trying to process the bizarre surroundings. Spirituality and physics? Langdon had spent his career studying religious history, and if there was one recurring theme, it was that science and religion had been oil and water since day one . . . archenemies . . . unmixable.

*Vetra was on the cutting edge of **particle physics**, Kohler said. He was starting to fuse science and religion . . . showing that they complement each other. He called the field **New Physics**” [Brown 2004].*

Использованный в текстовом фрагменте 26 неологизм *theo-physicist* содержит в своей форме внутреннее противоречие, к которому автор намеренно привлекает внимание читателя. Принадлежа одновременно научному и религиозному дискурсам, антагонистичным по своей природе, данный термин символизирует синкретичный характер научного знания в мире автора..

В ряде случаев форма авторских терминов не является прозрачной, как в примере 26, который содержит развернутое описание денотативного значения термина-неологизма, которое органично вплетается ткань повествования [Кожанов 2023: 119]:

(27) *"Crafted of white marble, it was a stone cylinder approximately the dimensions of a tennis ball can. The cylinder appeared to have been assembled in many pieces. Six doughnut-sized disks of marble had been affixed to one another. It looked like tubular, multiwheeled kaleidoscope. Each of the six disks had been carved with the series of letters – the entire alphabet.*

Amazing, isn't it?

Langdon glanced up. What is it?

*It's called a **cryptex**. According to my grandfather, the blueprints come from one of Da Vinci's secret diaries.*

What is it for?

It's a vault, she said. For storing secret information.

*I've never heard of a **cryptex**. Sophie was not surprised. Most of Leonardo's unbuilt inventions had never been studied or even named. The term **cryptex** possibly had been her grandfather's creation, an apt title for this device that used the science of cryptology to protect information. Da Vinci, however, eschewed mathematics and cryptology for a mechanical solution. The **cryptex**. A portable container that could safeguard letters, maps, diagrams, anything at all. Once*

*information was sealed inside the **cryptex**, only the individual with the proper password could access it.*

*We require a password, Sophie said, pointing out the lettered dials. A **cryptex** works much like a bicycle's combination lock. This **cryptex** has five lettered dials. When you rotate them to their proper sequence, the tumblers inside align, and the entire cylinder slides apart" [Brown 2006].*

В романе "Код да Винчи" (The Da Vinci Code) авторский термин-неологизм *cryptex* используется для обозначения устройства, "предназначенного для защиты информации от несанкционированного доступа. Формирование у читателя необходимых для понимания авторской идеи представлений начинается со зрительного образа этого устройства, который создается автором посредством детального описания объекта с использованием аналогий с хорошо известными читателю предметами. Далее автор приводит обоснование выбора данного термина, дает предельно четкое определение, напоминающее цитату из терминологического словаря, и описывает функционирование данного устройства. В результате в сознании интерпретатора формируется научное понятие CRYPTEX, аккумулирующее информацию об истории данного изобретения, научной парадигме того времени, перспективах использования данного устройства и т.п. Данное понятие представляет собой важный фрагмент авторской научной картины мира, которая обеспечивает интерпретацию читателем зашифрованных смыслов в соответствии с замыслом автора" [Кожанов 2023: 118].

Воссоздание в концептуальном пространстве художественного произведения научной картины мира в виде целостного образа или ее фрагментов неизбежно предполагает конструирование автором языковой личности персонажа или персонажей, являющихся ее носителями (ученые, инженеры, технические специалисты и т.п.), со всеми ее социальными и биологическими параметрами, актуализирующимися в коммуникативном поведении [Кожанов 2023].

По нашему мнению, особенности коммуникации в сфере науки и новых технологий в пространстве художественного дискурса находят свое отражение в первую очередь в жанре производственного романа, который будет рассмотрен в следующем разделе настоящей работы.

2.2.2. Интердискурсивность как средство манифестации языковой личности персонажа в жанре производственного романа

Становление производственного романа как самостоятельного литературного жанра ассоциируется с вышедшим в начале XX века циклом романов французского писателя Пьера Ампа "Страда человеческая", которому и принадлежит авторство данного термина. А.А. Гаганова, занимающаяся проблемой эволюции данного жанра в различных национальных традициях, отмечает, что производственный роман не имеет четкой позиции в жанровой системе координат. В различных источниках производственный роман предстает "то как разновидность социального романа, то как разновидность политического романа, то как пример воспитательной прозы, как недостаточно органичное сращивание художественных и публицистических стилей [Гаганова 2015: 23].

Как следствие, представляется достаточно сложным дать четкое определение производственного романа, тем самым очертив границы данного жанра. В своих работах Н.Л. Лейдерман использует максимально широкое определение, охарактеризовав производственный роман как "литературное произведение, в центре повествования которого находится профессионал, решающий стоящие перед ним производственные задачи" [Лейдерман 2008: 30], т.е. языковая личность, раскрывающаяся в контексте выполнения своих рабочих функций.

В англоязычной художественной литературе пионером данного жанра считается американский писатель Эптон Синклер со своими романами "Король уголь" (King Coal) и "Нефть!" (Oil!), однако образцом

производственного романа являются произведения канадского писателя британского происхождения Артура Хейли, с именем которого связан расцвет данного жанра в западной литературе. Именно романы Артура Хейли формируют сюжетно-композиционный канон англоязычного производственного романа, в котором присутствуют любовные линии, линии дружбы и предательства, но основной составляющей повествования является производственная деятельность персонажей. Действие романов Артура Хейли происходит на фоне какого-либо производственного процесса, в который прямо или опосредовано включены все персонажи романа; доступно излагается информация о производственном процессе; читатель вводится в курс не только межличностных, но и деловых, рабочих отношений персонажей. Исследователь творчества данного писателя К.А. Керер отмечает такие особенности англоязычного производственного романа, как "достоверность, реалистичность, анатомичность отображаемых событий и максимальную детализацию той профессиональной деятельности, в рамках которой происходит художественное повествование" [Керер 2011: 68]. При этом необходимым условием достижения максимальной достоверности описываемых событий и погруженности читателя в производственный процесс является воссоздание автором языковой личности профессионала в какой-либо области со всеми ее когнитивными и прагматическими параметрами.

Наше обращение к творчеству Артура Хейли и к жанру производственного романа в целом обусловлено тем фактом, что конструирование коммуникативного портрета персонажа художественного текста, являющегося профессионалом в определенной области, невозможно без обращения к соответствующей частнонаучной картине мира. В большинстве производственных романов имеет место обмен информацией между научной и художественной картинами мира, который обеспечивается актуализацией в концептуальном пространстве художественного текста научных понятий, языковыми репрезентантами которых выступают

терминологические и околотерминологические единицы, включающие профессионализмы и жаргонизмы. В примере 28 автор обращается к целому ряду научных понятий при создании речевого портрета профессионала, решающего обычную для него задачу постановки диагноза:

(28) “*The **pathologist** is often known as the doctor the patient seldom sees.*

Here comes the sales pitch, Seddons thought, and Pearson’s next words proved him right.

*It is **pathology** which tests a patient’s blood, checks his excrements, tracks down his diseases, decides whether his **tumor is malignant or benign**. It is **pathology** which advises the patient’s **physician** on disease and sometimes, when all else in medicine fails, it is the **pathologist** who makes **the final diagnosis**.*

*Now Pearson was pointing with his cigar. I draw your attention, he was saying to the nurses, to some words you will find on the wall of many **autopsy rooms**. Their eyes followed his finger to the framed maxim – *Mortui Vivos Docent*. Pearson read the Latin aloud, then translated. *The dead teach the living*. He looked down again at the body. That is what will happen now. This man apparently died of **coronary thrombosis**. By **autopsy** we shall discover if that is true” [Hailey 2004].*

Обилие медицинской терминологии, использующейся для наименования диагноза (*coronary thrombosis*), медицинских профессий (*pathologist, physician*) и отделений больницы (*autopsy rooms*) не затрудняет понимание текста, а напротив, раскрывает перед читателем такие скрытые от посторонних глаз аспекты функционирования лечебного учреждения, как вскрытие пациента (*the pathologist is often known as the doctor the patient seldom sees; by autopsy we shall discover if that is true*). Центральной фигурой в приведенном выше текстовом фрагменте является патологоанатом Джо Пирсон, который позиционируется автором как профессионал, чей фонд специальных знаний превосходит соответствующий запас знаний как других персонажей, так и большинства читателей. Как следствие, в данной коммуникативной ситуации Джо Пирсон выступает в роли своеобразного

транслятора научного знания (*Pearson read the Latin aloud, then translated*) и позиционирует себя как эксперт, чье мнение является непререкаемым авторитетом для остальных участников коммуникации (*it is the pathologist who makes the final diagnosis*).

Исследователи творчества Артура Хейли отмечают, что коммуникативные стратегии, предполагающие противопоставление персонажа профессионала (носителя научной картины мира) и непрофессионала (носителя иной картины мира), имеют место в большинстве произведений автора. Данная оппозиция по сути подменяет классическое противопоставление героя и злодея, характерное для большинства литературных жанров [Московская, Мацаева 2013]. В англоязычной литературе XX – начала XXI века противопоставление профессионала и непрофессионала зачастую реализуется в коммуникативной ситуации, участниками которой являются врач и его пациент (пример 29):

(29) *"Well," said Tom Devitt, "how many diseases do you think you've got?"*
I had not expected such a sharp question.

"I expect you must have diagnosed TB for yourself. It's a romantic disease of the young, isn't it—"

*He sounded my lungs, said: "Nothing there. They can **X-ray** you to make sure, but I should be surprised." Then he set to work. He listened to my heart, took a sample of blood, went through a whole clinical routine. I was sent into the hospital to be photographed. When I came back to his room Devitt seemed to be choosing his words before he began to speak.*

*"Well, old chap," he said, "I don't think there's anything organically wrong with you. You've got a very slight **mitral murmur**." He explained what it was, said that he had one himself and that it meant he had to pay an extra percentage on his insurance premium. "You needn't get alarmed about that. You've got a certain degree of **anaemia**. That's all I can find."*

I felt great comfort.

"Well," he added in a grumbling fashion, that I was taking risks with my health; I was *sympathetonic* [Snow 1960].

В данном примере статусно-ролевые характеристики персонажей профессионала находят свою манифестацию как в использовании специальной лексики, представленной терминами, репрезентирующими научные понятия (*mitral murmur, sympathetonic*), которыми не владеет другой участник коммуникации (*he explained what it was*), так и в применении особых коммуникативных стратегий. К числу таких стратегий относится использование косвенных речевых актов в виде не требующих ответа вопросов (*how many diseases do you think you've got?*) и ироничных предположений, целью которых является подчеркнуть ограниченность специальных знаний у собеседника (*you must have diagnosed TB for yourself, a romantic disease of the young*). При этом на когнитивном уровне художественного дискурса происходит трансфер концептов между стоящими за взаимодействующими дискурсами картинами мира, т.к. используя термины, выступающие в тексте репрезентантами научных понятий, автор, с одной стороны, частично раскрывает их содержание в ходе повествования, а с другой стороны, стимулирует познавательный интерес читателя к самостоятельному поиску необходимой информации во внешних источниках.

Одним из механизмов интеграции элементов научного дискурса в пространство художественного текста выступает использование метафоры, чей экспрессивный и экспланаторный потенциал реализуется в полной мере в неоднородном дискурсивном пространстве (пример 30):

(30) *These people were from another world. Their status intimidated him.*

But now they had entered a domain in which he was the master and they the wide-eyed tourists, looking at him with awe and hanging on his every word. When it came to discussing genetic engineering, his enthusiasm always went into overdrive.

He discoursed on the development of a retrovirus that could be transported directly to the cancer cells that had gone amok. Its "disguise" would allow it to

penetrate the nucleus of the malignant cell where the alchemy of DNA transformed foe back into friend. Pausing, he smiled.

“In other words, it makes a bunch of Hell’s Angels suddenly turn into the Vienna Boys Choir” [Segal 2015].

В примере 30 автор использует метафорические описания для актуализации противопоставления носителя научной картины мира и персонажей, являющихся носителями иных картин мира (*these people were from another world, they had entered a domain in which he was the master and they the wide-eyed tourists*), а также для расшифровки содержания научных понятий (*retrovirus, to penetrate the nucleus of the malignant cell*) посредством образных сравнений (*transformed foe back into friend, it makes a bunch of Hell’s Angels suddenly turn into the Vienna Boys Choir*). Помимо метафорических выражений, распространенным феноменом в текстах на пересечении научного и художественного дискурса выступает эпитет (*the alchemy of DNA*), обладающий не менее существенным когнитивным потенциалом, который реализуется при конструировании субъектом дискурса периферийных слоев художественного концепта, ядром которого выступает одноименное научное понятие.

На рубеже веков появляются новые литературные жанры, подобно производственному роману предполагающие реализацию в той или иной форме стратегии противопоставления персонажей профессионалов и непрофессионалов. В первую очередь, речь идет о гибридном жанре технотриллера, во многом унаследовавшем сюжетно-композиционные схемы производственного романа. Отличительной особенностью технотриллера является повышенное внимание автора, обычно являющегося признанным экспертом в определенной научной области, к деталям некоторого процесса, подразумевающего использование научных достижений и высоких технологий. Классическим примером англоязычного технотриллера является роман "Ложная слепота" (*Blindsight*) доктора биологических наук Питера Уотса. В данном романе автор эксплуатирует распространенный в

фантастической литературе сюжет о первом контакте, который является тем фоном, на котором автор доводит до читателя свою позицию о соотношении интеллекта и разума в контексте эволюции человеческого сознания. В своем произведении Питер Уоттс неоднократно обращается напрямую или опосредовано к научным работам в области биологии и медицины (общим объемом сто сорок единиц), ссылки на которые приведены в приложении к роману, а самое название романа представляет собой наименование неврологического заболевания, препятствующего способному видеть отдельные предметы человеку воспринимать картину в целом.

В примере 31 приведен кульминационный момент повествования, когда экипаж земного корабля "Тезей" (*Theseus*) получает по радиосвязи сигнал от инопланетного корабля "Роршак" (*Rorschach*), расшифровывает его и отправляет свой ответ, что является началом первых в истории переговоров с внеземной цивилизацией.

(31) *"I was the only pure spectator.*

They all performed what duties they could. Szpindel ran Sarasti's sketchy silhouette through a series of filters, perchance to squeeze a bit of biology from engineering. Bates compared morphometrics between the cloaked artifact and the skimmers. But it was all just make-work. The Gang of Four was on center stage, under the capable direction of Susan James.

She grabbed the nearest chair, sat, raised her hands as if cueing an orchestra. Her fingers trembled in mid-air as she played virtual icons. I tapped her feed and saw text accreting around the alien signal:

*Rorschach to vessel approaching 116?Az -23?dec rel. Hello Theseus.
Rorschach to vessel approaching 116?Az -23?dec rel. Hello Theseus. Rorschach to vessel approaching*

She'd decoded the damn thing. Already. She was even answering it:

Theseus to Rorschach. Hello Rorschach.

Hello Theseus.

She'd had less than three minutes. Or rather, they'd had less than three minutes: four fully-conscious hub personalities and a few dozen unconscious semiotic modules, all working in parallel, all exquisitely carved from the same lump of gray matter. The Gang of Four may have run multiple systems on a single motherboard, but each had its own distinct topology and they only surfaced one at a time. I could almost see why someone would do such deliberate violence to their own minds, if it resulted in this kind of performance" [Watts 2008].

Персонаж, от лица которого ведется повествование в романе, изображается автором как непрофессионал, роль которого сводится к наблюдению за деятельностью остальных членов команды корабля, каждый из которых является специалистом в той или иной области. Особое место в группе специалистов занимает Сьюзен Джеймс, которая обязана своим прозвищем (*Gang of Four*) тому факту, что в ее сознании присутствуют четыре независимые личности со своим фондом знаний, логикой мышления, набором эмоциональных реакций и т.п., что позволяет центральной личности, управляющей остальными, анализировать огромные массивы информации, закодированные при помощи незнакомой землянам знаковой системы.

В картине мира, созданного Питером Уоттсом, расщепление сознания не является психическим расстройством, как в привычной для читателя картине мира, а представлено скорее как положительный фактор. Подобная организация сознания представляет собой результат целенаправленного изменения структуры головного мозга, с целью создания индивида, превосходящего по своим интеллектуальным способностям обычного человека, в точности как многоядерный процессор превосходит по своей производительности процессор с одним ядром.

Данная компьютерная метафора, эксплуатирующая аналогию между мозгом человека и вычислительным устройством, активно используется автором, реализуясь во внутренних диалогах персонажа, имеющем в своем распоряжении единственную личность. Его отношение к людям с

расщепленным сознанием является достаточно противоречивым. С одной стороны, он признает несомненную полезность технологии создания таких профессионалов, а с другой стороны, считает это противным природе человека. Такой когнитивный диссонанс объясняется тем фактом, что одна из вторичных личностей лингвиста влюблена в него, вторая относится враждебно, а третья является мужчиной, который избегает какого-либо общения вне рабочих ситуаций.

Личность главного героя, предстающего перед читателем непрофессионалом, ведущим повествование о работе команды профессионалов, также имеет свои отличительные черты. Если профессионал в мире Питера Уоттса является своеобразным "расширением" стандартной личности за счет добавления новых "модулей", то личность рассказчика представляет собой результат "усечения" личности. Для наименования такого типа личности автор использует термин *synthesist*, являющийся производным от слова *synthetici* обозначающий человека с удаленным левым полушарием мозга, которое было заменено его синтетическим аналогом (пример 32):

(32) *"You value objectivity.*

*It was so obvious I didn't bother answering. Imagine you are a **synthesist**. You deal in the behavior of systems at their surfaces, infer the machinery beneath from its reflections above.*

*He nodded as if I had. **Synthesists** can't have opinions of their own. So when you feel one, it must be someone else's. The crew holds you in contempt. Half of us is you. I think the word is project.*

*Mostly, though, it leaves me alone with my thoughts and the machinery ticking away where my left hemisphere used to be. So I talk to myself, dictate history and opinion from real hemisphere to **synthetic** one: bright brief moments of awareness, long years of oblivious decay between" [Watts 2008].*

Результатом такого вмешательства является, по замыслу организаторов данного эксперимента, абсолютно объективная личность, не способная иметь своего мнения, которая идеально подходит на роль беспристрастного

наблюдателя, способного вести хронику космической экспедиции. Главный герой без каких-либо эмоций отмечает все слова и поступки других членов экипажа, а затем анализирует их и вырабатывает соответствующие реакции на них. Особенность устройства сознания рассказчика находит свое отражение в многослойности художественного текста, т.к. сначала идет описание событий, лишенное каких-либо комментариев со стороны рассказчика, а спустя некоторое время приводится оценка имевших место событий.

Многослойность художественного текста и многоголосие персонажей, в сознании которых параллельно существуют несколько личностей, являются аргументом в пользу того, что на в конце XX века изменениям подвергаются казалось бы самые фундаментальные принципы построения художественного текста и художественного дискурса, находящие свое выражение в "отказе от традиционного "я" и переходе к концепции множественности "я", гибридизации жанров, использовании метаязыковой игры, интердискурсивных смещений, а также реализации принципов ризомы, нонселекции и читательского сотворчества" [Киреева 2004: 13-14]. В этом контексте актуальность приобретает понятие металитературы (metafiction), использующей технику двойного кодирования, при которой в центр художественного повествования помещается "образ персонажа-писателя, который зачастую выступает как двойник самого автора, причем организация текста дает читателю возможность соотнести эти две инстанции повествования, переключаясь по мере развертывания сюжета с текста в тексте на рамочный комментарий" [Липовецкий 1997: 46-47]. Техника двойного кодирования находит свою реализацию в произведениях разной жанровой принадлежности, однако в массовом сознании понятие металитературы ассоциируется в большей степени с постмодернистским романом, с его многослойностью текста, интертекстуальностью а также поиском новых форм выражения для творческой личности [Hassan 1987], которые являются предметом рассмотрения в последующих разделах данной

работы с точки зрения взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов.

2.2.3. Взаимодействие дискурсов в англоязычной металитературе

Традиция использования терминов "металитература" и "метапроза" в лингвистических исследованиях восходит к известному труду Анны Вежбицка "Метатекст в тексте", в котором представлена подробная классификация метатекстовых элементов и определен их статус в тексте с использованием метафорического образа "нитей, прошивающих основной текст и проясняющих его семантический узор, скрепляя и усиливая его элементы" [Вежбицка 1978: 421].

Первый случай употребления термина "металитература" связан с работами Уильяма Говарда Гасса, полагавшего что "любой художественный текст выстраивается на основе уже существующего литературного произведения, которое дополняется новым автором" [Gass 1971: 25]. Позднее в англоязычном литературоведении формируется теория метапрозы как самостоятельного нарративного жанра, принципы которого были описаны Патрисией Во, которая адаптировала к контексту современной литературы известную концепцию метаязыка Луи Ельмслева, в работах которого метаязык представал как "семиотическая система, планом содержания которой является другая семиотическая система" [Ельмслев 2006: 97]. Можно утверждать что, "нарратив метапрозы выстраивается на рефлексии, отражающей сложные отношения как художественными картинами мира, с одной стороны, и авторами художественных произведений, с другой стороны, каждый из которых является представителем своей эпохи, ее норм и ориентиров, а также, носителем языка определенного временного периода" [Кожанов 2022б: 40].

Таким образом, художественное произведение в жанре метапрозы предстает перед читателем как "сложно организованная система,

повествование в которой не является линейным и содержит многочисленные включения, принадлежащие иным текстам и иным дискурсам" [Чемодурова 2013]. Интертекстуальные включения выступают в качестве эффективного средства создания множества пространственных и временных планов, в то время как инодискурсивные элементы мотивируют читателя интерпретировать знаки, принадлежащие разным семиотическим системам, обращаясь к стоящим за ними картинам мира.

Следующий пример представляет собой фрагмент из романа американского писателя Джона Барта "Химера" (Chimera), в котором "в художественное повествование вплетены многочисленные метатекстовые элементы, представляющие собой буквенно-цифровые наименования упоминающихся событий, внешне напоминающие язык математики и широко использующиеся в научном дискурсе" [Кожанов 2022б: 44]:

(33) *"She bid me consider two things: first, that, immortality being without end, one might infer that the temple was as well, from our couch unwinding infinitely through the heavens; on the other hand, it was to be observed that as the reliefs themselves grew longer, the time between their scenes grew shorter: from little I-B, for example (Dictys netting the tide-borne chest), to its neighbor I-C (my first visit to Samian Athene), was a pillared interval of nearly two decades; between their broad correspondents in the second series, as many more days; and from II-E to II-F-1, about the number of hours we ourselves had slept between beholdings" [Barth 1973].*

Приведенные в данном текстовом фрагменте обозначения (I-B, I-C, from II-E to II-F-1) являются "символической нумерацией подвигов героя греческой мифологии Персея, изображенных на храмовых фресках, с помощью которых он пересказывает историю своей жизни. Используя символические обозначения, характерные скорее для научной работы, автор связывает вербальное описание и графическое изображение одного и того же события, устанавливает пространственные и временные связи между ними,

что позволяет интерпретатору выстроить наглядную схему драматического действия" [Кожанов 2022б: 44].

Подобная форма литературного произведения является предметом исследования в самых разных областях теоретической лингвистики [Чемодурова 2017; Щирова 2001; Fokkema 1986; Nassan 1982; Hutcheon 1988; Malmgren 1985]. К настоящему времени разработан ряд моделей, раскрывающих специфику внутритекстовых и межтекстовых связей художественного произведения. Эмпирическим материалом в подобных исследованиях обычно выступает постмодернистский роман, в котором окружающая действительность предстает перед читателем в виде библиотеки с бесконечным множеством текстов. Представляется значимым отметить, что занимавшая многих исследователей проблема формы постмодернистского литературного произведения становится "предметом рефлексии не только специалистов в области литературоведения, но и самих писателей. Результатом подобной рефлексии является предисловие Джона Барта к сборнику рассказов "Заблудившиеся в комнате смеха" (Lost in the Funhouse), представляющее собой метатекстовый элемент, имеющий форму автоинтерпретации, который выполняет как контактоустанавливающую, так и интродуктивную функцию" [Кожанов 2022б: 45]:

(34) *"This book differs in two ways from most volumes of short fiction. First, it's neither a collection nor a selection, but a series; the series will be seen to have been meant to be received all at once and as here arranged.*

Second, while some of these pieces were composed expressly for print, others were not. Ambrose His Mark and Water-Message take the print medium for granted but lose or gain nothing in oral recitation. Lost in the Funhouse, Life-Story, on the other hand, would lose part of their point in any except printed form; Night-Sea Journey was meant for either print or recorded authorial voice, but not for live or non-authorial voice; Menelaiad, though suggestive of a recorded authorial monologue may be said to have been composed for printed voice. Title makes somewhat separate but equally valid senses in several media: print,

monophonic recorded authorial voice; it's been done in all six. Frame-Tale is one-, two-, or three-dimensional, whichever one regards a Möbius strip as being. On with the story. On with the story [Barth 1988].

В приведенном выше текстовом фрагменте Джон Барт "не только указывает на особенности организации данного сборника, но и подробно описывает форму представления каждого рассказа, формируя у читателя определенные ожидания и задавая направление интерпретативной активности. В финальной части автор предлагает вниманию читателя оригинальную форму организации художественного произведения, в качестве которой выступает лента Мебиуса, являющаяся символом двойственного восприятия неделимого целого, свидетельствующем о взаимопроникновении, взаимосвязанности и бесконечности всего в мире" [Кожанов 2022б: 45]. В поле художественного текста образ ленты Мебиуса ассоциируется с авторской схемой повествования "о писателе, который пишет о писателе, в свою очередь пишущем о писателе" [Абдуллаева 2019: 137], т.е. речь идет о бесконечном пересказе истории.

Следует отметить, что лента Мебиуса является "не единственно возможной геометрической схемой организации художественного повествования" [Кожанов 2022б: 46]. Например, в работах Н.С. Олизько художественный дискурс постмодерна интерпретируется как пространство, в котором "реализуется соединение многообразных дискурсов и знаковых систем, упорядочение которых осуществляется в соответствии с определенными моделями фрактальной самоорганизации" [Олизько 2009: 12]. Рассматривая существующие в настоящее время способы и модели организации постмодернистского художественного произведения, автор выделяет концентрические круги, спираль, ризому и древо, отражающие "ведущие синергетические принципы организации художественного дискурса постмодернизма" [там же: 15].

Модель концентрических кругов, предлагаемая Н.С. Олизько, обладает значительным экспланаторным потенциалом, т.к. дает возможность

аргументировано раскрыть специфику феномена взаимодействия дискурсов в актах генерирования и интерпретирования текста художественного произведения, анализируя "вложенные" друг в друга дискурсы. Речь идет о ситуациях, в которых "один дискурс выступает оболочкой для другого дискурса, являясь в тоже время сердцевиной для третьего дискурса" [Олизько 2007: 102]. Научный дискурс, элементы которого интегрируются в пространство художественного дискурса, способен выступать как в роли оболочки, так и центрального элемента. Выполняя роль сердцевины в модели концентрических кругов взаимодействующих дискурсов, научный дискурс выступает тем основанием, на котором формируется художественная картина мира. Например, уже упоминавшийся в настоящей работе роман Питера Уоттса "Ложная слепота" содержит список библиографических источников, "оформленный в виде приложения к основному тексту и насчитывающий сто сорок четыре пункта, каждый из которых отсылает к научным работам в области медицины, биологии, психологии и т.п." [Кожанов 2022б: 46]

Следующий текстовый фрагмент представляет собой отрезок внутренней речи персонажа, который пытается упорядочить имеющиеся в его распоряжении научные знания о природе сознания индивида:

(35) *"Plato to Descartes to Dawkins³⁶. Souls and zombie agents and qualia³⁷. Kolmogorov complexity³⁸. Consciousness as Divine Spark. Consciousness as electromagnetic field. Consciousness as functional cluster.*

Wegner thought it was an executive summary. Penrose heard it in the singing of caged electrons³⁹. Metzinger wouldn't even admit it existed⁴⁰. The AIs claimed to have worked it out, then announced they couldn't explain it to us. Gödel was right after all: no system can fully understand itself⁴¹.

All those theories, all those experiments and models trying to prove what consciousness was: none to explain what it was good for. None needed: obviously, consciousness makes us what we are. Oh, a few outsiders – Dawkins, Keogh, the occasional writer of hackwork fiction who barely achieved obscurity – wondered

briefly at the why of it: why not soft computers, and no more? But they never really raised their voices above the crowd " [Watts 2008].

Пример 35 иллюстрирует подход к проблеме существования индивидуального сознания, который характерен в большей степени для научного дискурса: "автор выстраивает хронологию развития научной мысли в интересующей его предметной области, приводит краткое содержание актуальных научных теорий, рассматривающих феномен индивидуального сознания с разных сторон, обращается к околонучным концепциям, не получившим должного внимания научной общественности. Внешнее сходство с научным дискурсом усиливается высокой плотностью ссылок на научные труды и статьи в периодических изданиях (Science, Nature и Scientific American). По мнению автора, расшифровка заложенного в данном тексте смысла невозможна без специальных научных знаний в области когнитивных наук, что в свою очередь требует обращения к известной научно-популярной книге британского физика Роджера Пенроуза "Новый ум короля. О компьютерах, мышлении и законах физики" (The Emperor's new mind. Concerning computers, minds and the laws of physics) и к работе немецкого философа-когнитивиста Томаса Метцингера "Наука о мозге и миф о своем я" (The science of the mind and the myth of the self), которые формируют интеллектуальный контекст, в рамках которого происходит интерпретация заложенных автором романа смыслов" [Кожанов 2022б: 45].

Подобным образом читатель раскрывает для себя значение введенного американским философом Кларенсом Льюисом термина "квалиа" (*zombie agents and qualia*), который широко используется в англоязычной аналитической философии сознания для обозначения "чувственных явлений любого рода, рассматриваемых отдельно от их влияния на наше поведение и от физических условий, которые могли их вызвать" [Robinson 2004: 27]. Авторский комментарий в данном случае представляет собой ссылку на работу американского нейробиолога Кристофа Коха на основании которой читатель может сформировать для себя не только значение данного термина,

но и значение словосочетания, находящегося в ближайшем окружении термина "квалиа" (пример 36):

(36) *Consciousness is necessary for planning and choice among multiple courses of action. Otherwise, a vast army of **zombie agents** would have to do something with all possible contingencies encountered in the real world. The function of consciousness is to summarize the current state of the world in a compact representation and make this "executive summary" accessible to the planning stages of the brain, which includes **the nonconscious homunculus**. It is likely that a net-wave of action potentials, sweeping in from the sensory periphery in a feedforward manner, through more central structures and onward to the muscles, can trigger **zombie behaviors** without being sufficient for conscious awareness [Koch 2004: 56].*

В случае игнорирования читателем межтекстовых связей, установленных автором посредством использования аппарата ссылок, словосочетание *zombie agents* могло быть интерпретировано множеством различных способов в зависимости как от прагматических установок читателя, так и от фонда знаний, находящихся в его распоряжении, что объясняется широкой востребованностью концепта ЗОМБИ в различных дискурсах, в каждом из которых он приобретает свое содержательное наполнение. Обращение к цитируемой выше работе позволяет читателю безошибочно выбрать единственно возможный вариант интерпретации, который раскрывает зашифрованный автором смысл, стоящий за метафорическим определением *zombie agents*, которое автор заимствует из научного дискурса. В научном дискурсе понятие ЗОМБИ, в отличие от образов, созданных культурой Вуду или современным кинематографом, представляет собой "конструкт, предназначенный для мыслительного эксперимента, который по замыслу его авторов должен был подтвердить или опровергнуть гипотезу о нефизической природе сознания, что являлось актуальным в контексте критики физикализма, выступающего в формах материализма и бихевиоризма" [Chalmers 1996: 162]. В данной

интерпретации феномен *zombie agents*, известный также как *nonconscious homunculus*, представляет собой поведенческую модель индивида "идентичную человеку до атома и кварка, но не владеющий сознательным опытом и не обладающий интенциональностью сознания" [Dennett 2005: 92]. Питер Уоттс использует данный элемент научного дискурса в своем романе для создания реалистичного образа расы пришельцев, обладающих интеллектом, превосходящим человеческий, но лишенных индивидуального сознания (*without being sufficient for conscious awareness*). Таким образом, если научный дискурс играет роль центрального элемента в системе взаимодействующих англоязычных дискурсов, то научная картина мира выступает в качестве стержня для художественной картины мира, который организует концептуальное пространство художественного произведения в соответствии с набором научных понятий, парадигм и категорий [Кожанов 2022б].

Использование автором художественного произведения научного дискурса в качестве оболочки художественного дискурса можно наблюдать в художественных текстах, которые содержат отсылки к несуществующим в реальности научным работам. Прием фальсификации текстов является достаточно распространенным в постмодернистской литературе с ее установкой на метаязыковую игру как с текстом, так и с читателем, обладающим достаточным кругозором чтобы вступить в такую игру. При этом жанровая принадлежность фальсифицируемых писателем текстом варьируется от художественных произведений, как например, "утраченная" пьеса У. Шекспира в романе Питера Акройда "Лондонские сочинители" (*The Lambs of London*), до философских трудов в романе Малкольма Брэдбери "Профессор Криминале" (*Doctor Criminale*). Таким образом, постмодернизм является не только рефлексией об искусстве, в соответствии с хорошо известным определением Ж.Ф. Лиотара [Лиотар 1998: 38], но и рефлексией о науке, находящей свою реализацию в многочисленных инодискурсивных включениях.

Так, в романе американского писателя Нила Стивенсона "Анафем" (Anathem) в качестве эпиграфов используются статьи из несуществующего энциклопедического словаря, раскрывающие значения авторских неологизмов (пример 37):

(37) "*Avout*. (1) A person who has sworn a vow to submit himself or herself to the *Cartasian Discipline* for one or more years. (2) A plurality of such persons. (3) A formally constituted community of such persons.

Cartasian Discipline. The set of rules prescribed by Saint Cartas, who is credited with having brought the mathic world into being following the Fall of Baz. An *avout* is a person who has taken an oath to observe the Discipline.

– *THE DICTIONARY, 4th edition, A.R. 3000*" [Stephenson 2008].

Данные включенные тексты являются для читателя своеобразным ключом к пониманию общественного устройства мира Нила Стивенсона, являющегося альтернативой знакомой читателю реальности (*THE DICTIONARY, 4th edition, A.R. 3000*), в которой история шла иным путем со времен поздней античности. В этом мире картезианство (*Cartasian Discipline*) представляет собой не философское направление, а некий сплав науки и религии, а его основатель канонизирован (*Saint Cartas*) наряду с многими другими учеными и философами. За используемым автором термином *avout* стоит достаточно сложное научное понятие, содержащее информацию о сообществе ученых, работающих над какой-либо проблемой и уединившихся от мира на значительный период времени в некотором гибриде научной лаборатории и монастыря. Это одно из ключевых понятий авторской картины мира, в которой наука, по сути, заняла место религии и является прерогативой касты ученых, напоминающей по своему устройству знакомые читателю касты служителей различных культов.

Если реально существующие научные исследования, к которым отсылает писатель, являются своего рода трансляторами научного знания в художественную картину мира, то роль псевдонаучных текстов, заключается в придании художественному тексту внешнего облика в соответствии с

замыслом автора, без каких-либо заметных изменений в картине мира интерпретатора, что полностью соответствует образу дискурса-оболочки. Все это позволяет сделать вывод о разнообразии выполняемых репрезентантами научного дискурса функций, которые будут более подробно рассмотрены в заключительных разделах настоящего исследования. Диапазон возможных функций достаточно широк и варьируется "от репрезентативной функции, которая реализуется единицами языка науки практически в любом окружении, до функции пародии, имеющей место в литературных произведениях, в которых реально существующие научные труды интерпретируются писателем как художественные произведения, в том числе юмористического характера" [Кожанов 2020a]. Этот прием активно использует Питер Акرويد в своем романе "Повесть о Платоне" (The Plato Papers), где "пересекаются художественный и научно-справочный и научно-методический дискурсы" [Папулова 2015: 134]. Один из персонажей романа в далеком будущем начинает исследовательский проект по реконструкции картины мира XIX-XX веков по немногочисленным уцелевшим разрозненным фрагментам и вынужден выстраивать свои гипотезы, а затем проверять их на основании предположений, не имеющих надежного подтверждения:

(38) *"Fibre optic: a coarse material woven out of eyes, worn by the high priests of the mechanical age in order to instill terror.*

Firewater: an unknown compound, perhaps related to the primitive superstition that there was a fire at the centre of all things. See electricity.

GMT: a hieroglyph discovered on several artifacts. It is believed to encode the ritualized worship of the god of mathematics and technology. See below.

God: in the Age of the Apostles, considered to be the supreme ruler of the universe. In the Age of Mouldwarp, a mechanical and scientific genius. In the Age of Witspell, the principle of life reaching beyond its own limits" [Ackroyd 2000].

Пример 38 представляет собой "отрывок из словаря концептов картины мира XIX-XX веков, достаточно обширного и снабженного

многочисленными перекрестными ссылками (*see 'electricity'; see below*), но отражающего представления о мире, которые далеки от реального положения дел. Причина фундаментальных несовпадений объясняется фрагментарным характером дошедших до потомков знаний о прошедших эпохах, что приводит к произвольному толкованию семантики лексических единиц английского языка на основании анализа их внешней формы.

Однако, помимо ограниченности фонда соответствующих знаний, имеющих в распоряжении интерпретатора, имеет место еще один фактор, препятствующий реконструированию картины мира далекого прошлого. Этим фактором является неспособность исследователя в далеком будущем соотнести имеющиеся в его распоряжении тексты с соответствующими институциональными дискурсами, причиной чему является его неосведомленность относительно социальной структуры общества прошлого и характера коммуникативных практик, распространенных в соответствующую эпоху (пример 39):

(39) *"A novelist, Charles Dickens, who flourished in a period between the seventeenth and twentieth centuries of our earth. The titles of his works have been retrieved but only one text survives, alas in an incomplete form. Seven pages have been removed, and the author's name partially defaced. Most of the narrative remains and provides an opportunity to examine the nature of Mouldwarp imagination. The novel is entitled **On the Origin of Species by Means of Natural Selection**, by Charles D. The rest of the name has been gouged out by some crude tool. Perhaps it was too melodramatic for the refined taste! Despite this erasure, we have no cause to doubt that this novel was composed by the author of Great Expectations and Hard Times" [Ackroyd 2000].*

В данном текстовом фрагменте главный герой совершает ошибку, "приписывая Чарльзу Диккенсу авторство частично сохранившегося труда в области теории эволюции "Происхождение видов путем естественного отбора" на основании частичного совпадения имени писателя и имени

известного натуралиста Чарльза Дарвина, полагая свой вывод логичным и обоснованным, не имея на это достаточных оснований" [Кожанов 2022б: 49].

Используя доступный ему список произведений Чарльза Диккенса, персонаж романа Питера Акройда помещает научный текст в пространство художественного дискурса, что обуславливает его установки и ожидания при интерпретации содержания текста и реконструировании соответствующего фрагмента картины мира прошедшей эпохи (пример 39):

(40) *"It opens with a statement by the hero of the narrative When on board HMS Beagle, as a naturalist, I was much struck with certain facts... who then proceeds to tell his remarkable story. By observing pigeons and other creatures, he manages to create within his own mind an entire world of such complexity that eventually he believes it to be real. He pretends to be exact in his calculations but then declares that I have collected a long list of such cases but here, as before, I lie under a great disadvantage in not being able to give them. This wonderfully comic remark is succeeded by one no less rich in inadvertent humour" [Ackroyd 2000].*

Доклад о кругосветной экспедиции, в которой принимал участие Чарльз Дарвин, интерпретируется персонажем романа как занимательное художественное повествование, автор которого создает силой своего воображения тщательно проработанную и убедительную картину мира, который кажется реальным как читателю, так и самому рассказчику. Данное предположение задает дальнейшую стратегию прочтения художественного текста развлекательного содержания, при которой элементы научного дискурса, помещенные в пространство художественного дискурса, зачастую интерпретируются с точки зрения создания комического эффекта. В результате подобного прочтения научный труд воспринимается интерпретатором как политическая сатира (пример 41):

(41) *"The subtlety of Charles Dickens's fiction becomes apparent. In the act of inventing this absurd fellow has managed indirectly to parody his own society. The subtitle of the novel itself suggests one of the objects of his satire ***The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*** refers to the Mouldwarp*

delusion that all human beings could be classified in terms of 'race', 'gender' or 'class'. Dickens is able to mock this eccentric hypothesis through the words of his hapless narrator, who suggests that widely ranging species which have already triumphed over many competitors. It is the final masterstroke of irony by Charles Dickens that his character solemnly maintains the pretence of discussing only birds and insects, while at the same time providing a wonderfully succinct if brutal summary of the society from which he came" [Ackroyd 2000].

В поисках подтверждения своей точки зрения персонаж романа обращается к подзаголовку анализируемого текста, в котором, по его мнению, находит свое отражение мишень сатиры "Диккенса" – распространенная в древние времена концепция о социальном и биологическом разделении людей. В понимании персонажа Питера Акройда "Диккенс" высмеивает данную теорию, аллегорически обращаясь к птицам и насекомым, что позволяет показать нелюбимую картину общества, которое его окружало. Можно сделать вывод, что в ходе интерпретации текста, автором которого является Ч. Дарвина, происходит реконструирование картины мира далекого будущего с использованием научного дискурса XIX-XX века в качестве оболочки, "придающей целостность авторской картине мира и обуславливающей выбор подходящей стратегии интерпретации художественного текста" [Кожанов 2022б: 50].

Дискурс-оболочка, согласно концепции М.Л. Макарова, является внешним контекстом дискурса по отношению к центральному дискурсу и может рассматриваться в качестве не только как источника интертекстуальных включений, но и когнитивной среды, в которой генерируются и интерпретируются тексты [Макаров 2003]. Основными характеристиками этой среды выступают, с одной стороны, ментальные структуры и модели их создания, трансформирования и взаимодействия, а с другой, оценки, ожидания и стереотипы, определяющие выбор стратегий интерпретации текста [Ochs, Schieffelin 1979; Sperber, Wilson 1986].

Построение модели дискурсных взаимодействий, которая бы учитывала все вышеперечисленные факторы, предполагает выделение кластеров репрезентантов научного дискурса в пространстве художественного текста, с последующим анализом как составляющих каждого кластера, так и элементов научного дискурса, не вошедших по тем или иным причинам ни в один из выделенных в ходе анализа корпуса практического материала кластеров.

2.3. Кластеры репрезентантов научного дискурса в пространстве художественного текста

Построение классификации маркеров научного дискурса в художественном тексте представляет собой достаточно сложную задачу, т.к. научный дискурс в настоящее время осмысливается как предельно широкое понятие, охватывающее языковую систему (ту ее часть, которая ориентирована на обслуживание определенной сферы коммуникации), речевую деятельность (совокупность лингвистических и экстралингвистических факторов) и текст [Ахтаева 2010: 145]. Для дискурса не характерен структурный детерминизм системы языковых единиц и уровней, диктующей индивиду правила сочетания своих элементов, напротив, в соответствии с известным тезисом Дж. Серля, в дискурсе "возможно все" [цитируется по: Макаров 2003: 177]. В любом институциональном дискурсе сосуществуют объекты разной природы, выполняющие разные функции. Л.А. Макаров выделяет иерархию единиц фонетико-просодического характера (звук, слог, синтагма и др.), языковых выражений (морфему, предложение и др.) и социально-интерактивных единиц (действие, стратегия, эпизод, коммуникативное событие и др.) [Макаров 2003: 179]. Как следствие, структурные элементы институционального дискурса, которые и являются единицами анализа любого интердискурсивного исследования, организованы не в форме

линейного списка объектов, а в виде ризомы, которая не может мыслиться в терминах начала, конца, центра, центрирующего принципа или единого кода [Делез, Гваттари 2010].

Понятие ризомы относится к ключевым понятиям философии постмодернизма, которое отражает внеструктурный и нелинейный способ организации сущности, являющейся альтернативой замкнутым и статичным линейным структурам. Выделение каких-либо фиксированных точек в ризоме представляется принципиально невозможным, однако при определенном усилии со стороны исследователя в ней могут быть выделены линии по которым она стратифицирована. Нам представляется, что для описания механизмов интердискурсивных взаимодействий, в ризомоподобной структуре, которую представляет собой множество элементов одного дискурса, встречающихся в пространстве другого, возможно выделение кластеров, или объединений дискурсивных элементов, обладающих общими свойствами. В качестве критерия выделения кластера в нашей работе рассматривается наличие стрежня, представляющего собой не центр, организующий вокруг себя пространство дискурса, а вектор, задающий направление трансформаций когнитивно-прагматических параметров соответствующего дискурса. Выделение кластеров позволяет систематизировать разнородное множество элементов научного дискурса, что дает возможность оценить их функциональный потенциал в дискурсивном пространстве художественного текста [Кожанов 2020б].

Множество маркеров научного дискурса в художественном тексте, представленное в виде ризомоподобной структуры, не имеет какого-либо центрального (ключевого) элемента, игравшего бы доминирующую роль по отношению к другим единицам научного дискурса, и наш выбор группы терминологической и околотерминологической лексики на роль первого кластера обусловлен сложившейся к настоящему времени традиции анализа феномена языка науки в художественном тексте [Авербух 2005; Баринаева 2011; Карпова 2002; Панаева 2005; Разоренов 2006]. В большинстве работ в

данной области рассматриваются особенности функционирования терминологической лексики в художественном тексте, т.к. именно эта группа языковых средств используется при обмене информацией специалистами различных дисциплин и обеспечивает трансляцию научного знания в пространство художественного текста [Немыка, Пешков 2014: 376].

2.3.1. Терминологические и околотерминологические лексические единицы в роли репрезентантов научного дискурса в художественном тексте

Рассматриваемая в контексте семиотики любая терминологическая система представляет собой совокупность знаков естественного языка, подвергшихся целенаправленной переработке с целью создания инструмента, удовлетворяющего целям научного познания. Непригодность естественного языка для целей научного познания была раскрыта еще Ф. Бэконом, указывавшим в контексте идиом площади на то, что "плохое и нелепое установление слов ведет к пустым и бесчисленным спорам и толкованиям" [Бэкон 1989: 30]. Дальнейшее рассмотрение соотношения языка науки и естественного языка в работах Ч. Пирса, Э. Кассирера, П. Флоренского и других авторов закрепляет традицию определять сущность термина через противопоставление его знакам естественного языка путем перечисления признаков, характерных исключительно для единиц языка науки. Перечень отличительных признаков термина традиционно включает такие характеристики, как отсутствие многозначности, стилистическая нейтральность, отсутствие синонимов, краткость и независимость от контекста.

Рассматривая вопрос периодизации истории развития терминоведения, В.М. Лейчик отмечает, что "структурно-семиотический подход к определению сущности термина являлся доминирующим на этапе становления данной дисциплины" [Лейчик 2000]. Термин рассматривался как

языковой знак обладающий специфическими для него свойствами и включенный в сложную систему отношений с такими же знаками. Проблема понятийного содержания на данном этапе развития терминоведения не поднималась, а "понятие рассматривалось как нечто уже готовое и ожидающее своей языковой объективации" [Лейчик 2000]. Таким образом, термин на семиотическом уровне дискурса представляет собой "особую языковую единицу, в плане которой сосуществуют нетерминологическое значение, которое термин сохраняет от единицы естественного языка, и собственно терминологическое значение" [Шелов 2003: 10].

В настоящее время не вызывает сомнений тот факт, что область употребления терминов не ограничивается научными, научно-учебными и научно-популярными текстами, в которых термины объективируют научные понятия, а включает в себя художественные тексты различной жанровой принадлежности, что свидетельствует о важности терминологии в аспекте интердискурсивных исследований. Данная задача усложняется тем фактом, что возможные способы формального выражения терминов в художественном произведении варьируются в зависимости от специфики жанра художественного произведения и особенностей индивидуального стиля автора от аббревиатур до многокомпонентных словосочетаний. Так, исследователи творчества Дэна Брауна выделяют среди стилистических особенностей его произведений высокую плотность аббревиатур, относящихся к группе терминологической и околотерминологической лексики [Горбунова 2010]. Множество терминов аббревиатур в романах Дэна Брауна неоднородно и представлено как языковыми единицами легко узнаваемыми в соответствующем контексте и не требующими развернутых пояснений (пример 42), так и терминами, употребление которых без того или иного комментария может привести к непониманию заложенного автором смысла (пример 43):

(42) *"Everyone in the Pope's office stared in horrified silence as the drama unfolded before them. The cardinal's body fell face first onto the pavement.*

*Vittoria appeared and called orders. There was blood. A ghastly, failed attempt to administer **CPR**" [Brown 2004].*

(43) *"Halfway to the bottom, a young man jogged by. His T-shirt proclaimed the message: **NO GUT, NO GLORY!***

*Langdon looked after him, mystified. **Gut?***

General Unified Theory. Kohler quipped. The theory of everything" [Brown 2004].

В примере 42 ближайшее окружение аббревиатуры CRP позволяет интерпретатору безошибочно идентифицировать ее принадлежность лексико-семантической группе медицинской терминологии, расшифровав данную аббревиатуру как "cardiopulmonary resuscitation" (сердечно-легочная реанимация) и отвергнув такие возможные варианты интерпретации, как например, "civil procedure rules". Пример 43 иллюстрирует ситуацию, когда ближайший контекст аббревиатуры GUT (*his T-shirt proclaimed the message: **NO GUT, NO GLORY!***) не содержит необходимой информации для интерпретации данной аббревиатуры в соответствии с авторским замыслом, что требует введения в текст художественного повествования комментария, использованного автором в диалоге персонажей романа (*"General Unified Theory." Kohler quipped. "The theory of everything"*).

Творчество английского писателя Дэвида Лоджа, напротив, отличается широкое использование терминов-словосочетаний со сложной структурой, как следствие, интерпретация соответствующих терминологических значений предполагает наличие у читателя не только определенного объема научных знаний, но и навыков, необходимых для анализа контекстов употребления терминологической и околотерминологической лексики:

(44) *"There are no origins, there is only production, and we produce our selves in language. Not you are what to eat but you are what you speak or, rather you are what speaks you, is the axiomatic basis of Robyn's philosophy, which she would call **semiotic materialism**" [Lodge 1998].*

В примере 44 терминологическое значение фразы "семиотический материализм", которую использует один из персонажей для того, чтобы дать краткую, но исчерпывающую характеристику своему мировоззрению, сформировалось в трудах американских философов Д. Деннета и Д. Дэвидсона, занимавшихся изучением психологических особенностей индивида постиндустриальной эпохи [Дэвидсон 1993]. Однако, с одинаковой вероятностью может реализоваться альтернативный вариант интерпретации, связанный с последним компонентом двусоставной терминологической единицы. Использование термина "материализм" в сочетании с уточняющим атрибутом способно актуализировать в сознании интерпретатора ассоциации с иными формами материализма (исторический, диалектический и т.д.). Как следствие, термин "семиотический материализм" воспринимается интерпретатором как случай окказионального употребления единицы языка, а являющий автором этого термина персонаж предстает как исследователь, стремящийся четко обозначая свое мировоззрение, дистанцировавшись от существующих форм материализма через абсолютизацию роли семиотики в процессах познания и мышления. Данный феномен "детально рассматривался многими исследователями, в том числе У. Эко, предложившим термин *arrogant imperialism* (высокомерный империализм) для обозначения тенденции семиотики, являющейся общенаучным знанием, к распространению своего видения на весь окружающий мир. Позднее в работах последователей данный термин преобразуется в семиотический империализм. Следовательно, читатель может прийти к выводу, что Робин в своем стремлении поставить семиотику над философией делает следующий шаг в области терминообразования, однако ее собственная роль в этом процессе сводится лишь к замене термина империализм, отличающегося определенной стилистической маркированностью, на более нейтральный термин материализм" [Кожанов 2013: 120].

Вышеприведенный пример является иллюстрацией того, что термин в художественном тексте выступает не столько как языковой знак,

обладающий специфическими свойствами, сколько как когнитивный маркер, актуализирующий в сознании интерпретатора целый комплекс научных понятий и "переключающий" читателя на иной тип мышления. С точки зрения когнитивного уровня дискурса термин предстает уже не как языковой знак со специфическими только для него свойствами, а "как функция обычного языкового знака, соотносящее *любое* слово с особой сферой его употребления, с особой картиной мира (научной, технической или профессиональной) или ее фрагментом" [Дроздова 2003: 77].

Данный подход к пониманию сущности терминологических единиц позволяет значительно расширить список потенциальных маркеров дискурса науки в тексте художественного произведения, включив в него, помимо терминов, профессионализмы, профессиональные жаргонизмы, предтермины, квазитермины, терминоиды и прочие лексические единицы, попадающие под расплывчатое определение околотерминологической лексики. Основной функцией данных единиц языка является актуализация в сознании интерпретатора научного понятия, а следовательно, в художественном тексте они могут рассматриваться как маркеры междискурсных взаимодействий. Формируясь на периферии терминологических систем, они образуют кластер дискурсивных элементов, которые с высокой частотностью встречаются в художественном тексте и распознаются читателем как компоненты научного дискурса, являющегося внешним по отношению к художественному дискурсу (примеры 45-47):

(45) *"We don't have a **speely-device**. Waving his hands as if it would dispel clouds of linguistic confusion Orolo said, Whatever artifact you use **to speel in**"*

(46) *"But you can't watch this content on a **speely**, you have to up-convert it and re-parse the format ..."*

(47) *"The artisan looked at the screen of his **jeejah**. We had insisted he shut down all of its communicative functions, but it still served as a pocket-watch"* [Stephenson 2008].

Приведенные в данных примерах лексические единицы представляют собой термины-неологизмы, использующиеся для именования отсутствующих в мире читателя технических устройств, предназначение которых состоит в формировании представлений о возможном будущем нашего мира. Очевидно, что "значения вышеприведенных профессионализмов и жаргонизмов понятны читателю из ближайшего контекста на интуитивном уровне и они не требуют дополнительных пояснений, т.к. появление подобных приспособлений в нашей реальности вполне возможно в обозримом будущем" [Кожанов 2015: 63]. В текстовых фрагментах 45 и 46 речь идет об устройстве, по своему назначению приблизительно соответствующем видеокамере, а в примере 47 мобильному телефону с расширенным набором функций. Рассмотренные выше авторские неологизмы, актуализирующие в сознании интерпретатора не столько отдельные научные понятия, сколько общие представления о возможном направлении научного прогресса в целом, потенциально способны изменить своих статус на прогностические термины и со временем перейти в разряд терминологической или профессиональной лексики.

Обобщая вышесказанное, можно утверждать, что к первому кластеру маркеров дискурса науки в художественном дискурсе относятся единицы, которые:

1) находятся в парадигматических, синтагматических и иерархических отношениях с множеством терминологических (профессиональных) языковых единиц, составляющих терминосистему некоторой научной или технической области;

2) объективируют понятие или комплекс понятий, соотносящихся с той или иной научной картиной мира;

3) способны актуализировать сложный комплекс интертекстуальных связей интерпретируемого художественного произведения с корпусом предшествующих ему текстов различных жанров, преимущественно научных и научно-популярных.

Отличительной чертой единиц, составляющих первый кластер маркеров дискурса науки в художественном дискурсе, является наличие в структуре их плана содержания терминологического значения, которым читатель, по мнению автора, владеет в объеме, необходимом для понимания авторского замысла, воплощенного в художественном тексте. Исключения составляют созданные автором терминологические (околотерминологические) единицы, значение которых раскрывается непосредственно в тексте произведения при помощи целого ряда художественных приемов. Примеры (48-51) иллюстрируют последовательное формирование в сознании читателя научного понятия, которое стоит за авторским термином-неологизмом *newmatter* (*новоматерия*), и терминологического значения, фиксирующего содержательные признаки данного понятия.

(48) *"I stood in one of vertical shafts until I could no longer breathe, then stepped out and let my **newmatter** bolt pull the water off my skin" [Stephenson 2008];*

(49) *"Bullets apparently passed through the weave of the bolt – the **newmatter** fibers stretched to let them go through, leaving gaps that could later be massaged away" [Stephenson 2008];*

(50) *"So the electrons around those nuclei behave correspondingly unnaturally.*

*Electron behavior is basically synonymous with chemistry. That's why **newmatter** was invented: because monkeying around with nucleosynthesis gave us new elements and new chemistry to play around with" [Stephenson 2008] ;*

(51) *"**Newmatter**: a solid, liquid or gas having physical properties not found in naturally occurring elements. These properties are traceable to the atomic nuclei. The process by which nuclei are assembled from smaller particles is called nucleosynthesis and generally takes place inside of old stars. It is subject to physical laws that, in a manner of speaking, congealed into their current forms shortly after the inception of the cosmos. In the two centuries following the*

*Reconstitution, these laws became sufficiently understood that it became possible for certain of the avout to carry out nucleosynthesis in their laboratories, and to do it according to sets of physical laws that differed slightly from those that are natural in this cosmos. Most **newmatter** proved to be of little practical value, but some variants were improved to produce substances that were unusually strong.*

THE DICTIONARY. 4th edition, A.R. 3000" [Stephenson 2008].

Ментальная единица авторской картины мира, объективируемая лексемой *newmatter*, конструируется интерпретатором на основе анализа формы слова (*новая материя*) и ряда функциональных признаков денотата, в качестве которого выступают предметы из "новой материи" (примеры 48,49). Фактически, в данных примерах идет речь о концептуализации на уровне практической (бытовой) картины мира, результатом которой является становление концепта как проекции научного понятия в область повседневных знаний человека. Сформировавшийся таким образом концепт является отправной точкой для перехода от мышления обыденного к мышлению научному, который представлен в диалоге персонажей в примере 50.

Терминологическая и околотерминологическая лексика употребляется в художественной литературе как в авторской речи, так и в речи персонажей, во внутренних монологах и разного рода отступлениях, но в полной мере когнитивный потенциал данных языковых единиц раскрывается в диалогической речи. Именно диалогическая речь позволяет в полной мере отобразить в тексте художественного произведения феномен переключения между различными картинками мира, а следовательно, между дискурсами. Популярность диалогической речи объясняется тем, что, с одной стороны, в роли участников коммуникации могут выступать субъекты различных дискурсов, а с другой, многообразием потенциально возможных коммуникативных стратегий, позволяющих использовать широкий диапазон языковых средств: от научных терминов (*electron behavior, nucleosynthesis*) до стилистически маркированной лексики (*monkeying*). В нашем примере

семантика терминов позволяет читателю представить ядро научного понятия *newmatter* как "вещество, полученное в ходе манипуляций с внутриядерной структурой материи, заключающееся в изменении числа электронов, их орбит и т.д.". В свою очередь, единица *monkeying* несет в своем значении субъективную оценку данных манипуляций, приписывая им такие черты, как случайность, бессистемность, отсутствие четких критериев научного поиска. Данные характеристики задают дальнейшее направление для активной интерпретационной деятельности читателя, позволяя осмыслить этот процесс как ведущий к непредсказуемым результатам, потенциально опасный и нуждающийся в жестком регулировании. Иными словами, происходит формирование в ментальном мире читателя некоторой периферийной зоны на границе научного понятия и концепта, которая и обеспечивает взаимодействие научного и художественного дискурсов.

Наконец, пример 51, представляющий собой включенный текст, являющийся статьей из вымышленного энциклопедического словаря, завершает формирование понятия *newmatter* в сознании интерпретатора. Научное понятие разворачивается в исторической перспективе, вписываясь в сложную систему отношений между понятиями в научной картине мира далекого будущего.

Такой прием, как использование авторских терминов-неологизмов, широко распространен в различных, зачастую неожиданных жанрах, в которых художественная картина мира антагонистична научной картине мира, например, в волшебной сказке. Так, в романе американского писателя Лайона Спрэг де Кампа "Математика волшебства" (*The mathematics of magic*) в полной мере раскрывается антагонизм данных концептуальных образований. Персонажи романа, являющиеся носителями научной картины мира, переносятся в альтернативную вселенную, сконструированную автором произведения на базе скандинавских мифов. В этом мире отказываются работать принесенные из нашего мира технические приспособления, а тексты на современном английском языке не могут быть

прочитаны. Место науки в этом мире занимает магия, но это магия, подчиняющаяся законам математики и логики, что находит свое отражение в названии романа. Как следствие, место научной картина мира занимает другое концептуальное образование, в котором находит свое отражение способность жителей этого мира изменять при помощи слова окружающую действительность. Данное концептуальное образование, применительно к которому можно использовать обозначение "магическая картина мира", не менее четко структурировано и упорядочено, чем привычная персонажам научная картина мира, что и позволяет им в итоге овладеть основами этого искусства.

Лексические единицы языка науки, которыми изначально владеют герои романа, модифицируются, обретая новое содержательное наполнение, а зачастую и форму, реализуясь в коммуникативных ситуациях, нетипичных для единиц языка науки (пример 52):

(52) "*Doubtless, you can exorcise them as rapidly.*"

*"We could," said Shea, before his companion had a chance to answer. "For the dragon-disappearing spell, though, we need **an aneroid combometer**, and we lost ours. Do you have one with you?"*

*"An . . . ah, certes, **an ameroid comphometer**. Nay, I fear me not so. Last spring came a black frost that killed all the plants on which **ameroid combometers** grow"* [Sprague de Camp 1975].

Оказываясь включенным в несвойственное для него дискурсивное пространство, термин *aneroid combimeter* не только меняет форму (*aneroid combometer; ameroid comphometer*), но и утрачивает как свое денотативное, так и сигнификативное значение (безжидкостный прибор, предназначенный для измерения количества тепла), что является следствием отсутствия в концептуальном пространстве участников коммуникации знакомой читателю научной картины мира. Используясь в тексте художественного произведения при вербализации концепта ЭКЗОРЦИЗМ (*can exorcise them as rapidly; dragon-disappearing spell*) и утратив, на первый взгляд, связь с

соответствующим научным понятием, этот языковой знак тем не менее может рассматриваться как инодискурсивный элемент, или репрезентант научного дискурса, т.к. он организует вокруг себя пространство художественного дискурса, привнося в него характерную для научного дискурса суперструктуру. "Внешняя" суперструктура аккумулирует представления, сложившиеся в научной картине мира о научном эксперименте, обуславливая внутреннюю структуру и содержание художественного концепта ЭКЗОРЦИЗМ, который предстает перед читателем в виде четкой последовательности действий, требующих определенного оборудования и ингредиентов, которые гарантирует в итоге прогнозируемый результат.

Результатом актуализации в пространстве художественного дискурса когнитивной модели, принадлежащей научному дискурсу, является тот факт, что деформированная терминологическая единица приобретает новое значение, связанное с неким ингредиентом растительного происхождения, наличие которого критически важно при проведении процедуры экзорцизма (*a black frost that killed all the plants on which ameroid combompeters grow*). Иными словами, детерминологизированная единица языка науки в пространстве художественного дискурса отсылает не к отдельному фрагменту научной картины мира, а к некоторой когнитивной схеме, которая, с одной стороны, задает направление интерпретативной активности читателя, а с другой, придает инодискурсивному языковому знаку новое значение.

Анализ данного текстового фрагмента позволяет говорить о том, что даже утратившие связь с научными понятиями знаки языка науки с высокой вероятностью сохраняют способность выступать в художественном тексте в качестве маркеров научного дискурса. Утрата термином своей репрезентативной функции, которая традиционно рассматривается в качестве основной функции термина [Петрова 2012], приводит к тому, что на первый план выходит функция, которую можно назвать статусно-ролевой.

Реализация этой функции связана с тем, что употребляя те или иные знаки языка науки, участник коммуникации заявляет о том, что он обладает определенным социальным статусом (ученый, педагог, студент и т.д.), каждый из которых характеризуется набором социальных ролей [Мертон 1992]. Иными словами, знаки языка науки, в том числе и те, которые употребляются вне поля научного дискурса, маркируют явно или косвенно социально-ролевые отношения, в которые вступают участники коммуникации.

В анализируемом примере главный герой употребляет деформированный научный термин с целью имитации речевого поведения членов закрытого сообщества волшебников и успешно реализует свой коммуникативный замысел, т.к. адресат сообщения включается в предложенную ему языковую игру и "возвращает" термин в еще более искаженном виде, сопровождая его комментарием, свидетельствующим о том, что главный герой был признан "своим" в данном языковом коллективе. Таким образом, даже будучи перенесенным в поле антагонистичного дискурса и утратив целый ряд своих базовых параметров, научный термин способен реализовать статусно-ролевую функцию, маркируя позицию индивида в языковом коллективе и в обществе в целом. Не представляя интереса для исследователя с точки зрения концептуального анализа, лексические единицы *aneroid combompeteter* и *ameroid comphometer* являются достаточно перспективными в качестве объектов дискурс-анализа, в сферу которого попадают личностные и социальные характеристики участников коммуникации, их коммуникативные намерения и другие параметры коммуникативной ситуации.

Обобщая вышесказанное, следует отметить, что характерной чертой для репрезентантов первого кластера является соотнесенность с некоторым научным понятием (реально существующим или вымышленным), объективация которого манифестирует переключение между различными картинами мира, а следовательно, дискурсами. Использование в

художественном тексте как традиционных терминов, так и авторских неологизмов, обеспечивает трансляцию в художественную картину мира научных знаний посредством установления читателем-интерпретатором связей между терминологическими единицами и соответствующими научными понятиями. Необходимо уточнить, что в ходе декодирования авторских смыслов достаточно часто актуализируются не единичные научные понятия, а целые фрагменты соответствующей научной картины мира, что обеспечивается использованием наряду с терминологической и околотерминологической лексикой прецедентных имен науки, составляющих второй кластер репрезентантов научного дискурса в пространстве художественного текста.

2.3.2. Прецедентные имена науки в роли репрезентантов научного дискурса в художественном тексте

Второй кластер репрезентантов научного дискурса в художественном тексте включает в себя языковые единицы, выполняющие в художественном дискурсе функцию, имеющую много общего с репрезентативной функцией терминологических и околотерминологических единиц, но связанные не с отдельным научным понятием, а с фрагментом научной картины мира, который предстает перед читателем как совокупность понятий науки, воспринимаемых как единое целое. Речь идет о именах собственных, денотатами которых являются известные деятели науки и прецедентные научные феномены. Данные единицы, называемые далее "прецедентными именами науки, обладают огромным когнитивным потенциалом в художественном тексте, выступая носителем определенного набора фоновых знаний и представлений, а также социокультурных коннотаций, присущих членам некоторого лингвокультурного сообщества" [Белозерова, 2008: 4]. В.И. Захаренко, рассматривающий когнитивный потенциал прецедентных имен, отмечает что они являются "основными (ядерными) элементами

когнитивной базы, представляющей собой совокупность знаний и представлений всех говорящих на данном языке" [Захаренко 1997: 82].

Продолжая общую линию, намеченную в работах Ю.Н. Караулова, В.Г. Костомарова, В.В. Красных и Ю.А. Сорокина, мы применяем термин "прецедентное имен" к языковым единицам, которые:

- "хорошо известные всем представителям языкового коллектива;
- актуальны в познавательном и эмоциональном плане;
- постоянно реализуются в коммуникативной деятельности носителей языка" [Красных 2003: 170].

Согласно классификации Д.Б. Гудкова, выделяются социумно-прецедентные, национально-прецедентные и универсально-прецедентные феномены [Гудков 2003: 103]. Прецедентные имена науки относятся к социумно-прецедентным феноменам, т.е. феноменам, которые известны любому среднему представителю того или иного социума (профессионального, конфессионального, социального и т.п.). Данные феномены могут как зависеть, так и не зависеть от национальной культуры, в отличие от национально-прецедентных феноменов с их ярко выраженной культурной спецификой и универсально-прецедентных феноменов, которые считаются известными любому современному человеку и входят в универсальное когнитивное пространство. Такое понимание сущности прецедентных имен позволяет отнести к второму кластеру маркеров научного дискурса в художественном тексте имена известных ученых, научных экспериментов, гипотез и проектов, которые используются в тексте художественного произведения без каких-либо дополнительных расшифровок или авторских комментариев, т.к. они являются узнаваемыми для читателей, обладающих некоторым фондом специальных знаний.

Роль прецедентных имен науки в пространстве художественного текста подвергается существенному переосмыслению в новой парадигме научного знания благодаря отходу от доминировавших в предшествующей парадигме представлений о "лексической неполноценности, ущербности" [Уфимцева,

2010: 42] имен собственных, обладающих исключительно денотативным значением и неспособных к выражению сигнификативного и коннотативного значения. Сторонники данного подхода к трактовке семантики имени собственного исходят из того, что его функцией является **указание** на денотат, однако в сознании интерпретатора обязательно присутствует и **представление** о денотате, существующее в виде набора образов, ассоциаций и т.п. Например, имя известного ученого объективирует сложную ментальную конструкцию, аккумулирующую информацию о его биографии, научной области, вклад в которую был им сделан, эволюции его научных взглядов и о многом другом. Очевидно, что в каждом конкретном контексте употребления прецедентного имени науки способна актуализироваться только малая часть общего объема его концептуального содержания, которая представляется необходимой для интерпретации авторского замысла и воссоздания читателем фрагментов художественной картины мира.

Алгоритм интерпретации прецедентных имен науки в художественном произведении протекает согласно описанным М.М. Бахтиным этапам диалогического понимания. В своей работе "К методологии гуманитарных наук" М.М. Бахтин выделяет три этапа движения понимания: "исходная точка – данный текст, движение назад – прошлые контексты, движение вперед – предвосхищение и начало будущего контекста" [Бахтин, 1979: 364]. Как следствие, глубина понимания текста определяется количеством успешных интерпретаций на всех трех этапах, как например, в следующем текстовом фрагменте (пример 53):

(53) *Crake was top of the class. The bidding for him by the rival EduCompounds at the Student Auction was brisk, and he was snatched up at a high price by the **Watson-Crick Institute**. Once a student there and your future was assured. It was like going to Harvard had been, back before it got drowned* [Atwood 2003].

Первый этап понимания, связанный с исходной точкой, может быть реализован без обращения к значению имен собственных (*Watson, Crick*), т.к. представления о престижном учебном заведении с высокой вероятностью формируются у читателя за счет сравнения описываемого института с Гарвардским университетом и прямого указания на высокое качество образования (*top of the class; once a student there and your future was assured*).

Художественная картина мира, созданного канадской писательницей М. Этвуд в романе "Орикс и Коростель" (*Oryx and Crake*), может быть реконструирована читателем в полной мере только при условии узнавания имен британского и американского ученых Джеймса Уотсона и Фрэнсиса Крика, занимавшихся проблемами синтеза ДНК, в честь которых было названо учебное заведение, в которое отправляется один из персонажей романа. Представляется важным отметить, что в тексте художественного произведения данные имена представлены без каких-либо комментариев, т.е. автор рассчитывает на узнавание читателем имен Нобелевских лауреатов 1962 года, описавших трехмерную структуру молекулы ДНК. Только в этом случае читатель может получить представление о профиле данного учебного заведения, занимающегося проблемами анализа и синтеза ДНК. Эта информация, в свою очередь, позволяет дополнить понимание тех контекстов, в которых речь идет об истории описываемого автором мира (*Harvard had been, back before it got drowned*). Мир художественного произведения становится более детализированным за счет того, что у читателя формируются представления об образовательной системе этого мира: классические учебные заведения с многовековой историей уступают место новым институтам, специализирующимся на ключевых для этого мира направлениях, как, например, геновая инженерия. Предвосхищение будущего контекста становится возможным благодаря установлению читателем связи между именами собственными (*Watson, Crick*) и ассоциирующимися с ними научными понятиями (СТРУКТУРА МОЛЕКУЛЫ ДНК, АНАЛИЗ И СИНТЕЗ ДНК, ГЕНЕТИЧЕСКИЕ МОДИФИКАЦИИ и т.п.). Содержание

этих понятий позволяет не только уточнить границы научной области, в которой персонаж романа будет делать карьеру, но и с большой долей вероятности спрогнозировать дальнейшие повороты сюжета, такие как открытие в области генетических модификаций, сделанное персонажем, или неконтролируемое использование генетически модифицированных организмов, которое приводит к печальным последствиям.

Подобным образом раскрывается в художественном произведении функциональный потенциал производных от прецедентных имен науки языковых единиц, зачастую приобретающих статус терминов-неологизмов:

(54) *"The D.H.C. and his students stepped into the lift and were carried up to the fifth floor. INFANT NURSERIES. NEO-PAVLOVIAN CONDITIONING ROOMS, announced the notice board.*

The crawlers were already at their goal. Small hands reached out uncertainly, touched, unpetaling the transfigured roses, crumpling the illuminated pages of the books. The Director waited until all were happily busy. Then, Watch carefully, he said.

The Head Nurse pressed down a little lever. There was a violent explosion. Shriller and shriller, a siren shrieked. Alarm bells maddeningly sounded. The children started, screamed; their faces were distorted with terror.

And now, the Director shouted, now we proceed to rub in the lesson with a mild electric shock.

Books and loud noises, flowers and electric shocks – already in the infant mind these couples were compromisingly linked; and after two hundred repetitions of the same or a similar lesson would be wedded indissolubly. What man has joined, nature is powerless to put asunder.

They'll grow up with what the psychologists used to call an instinctive hatred of books and flowers. Reflexes unalterably conditioned" [Huxley 1984].

Терминологическая единица *neo-Pavlovian*, образованная английским писателем и философом Олдосом Хаксли в романе "О дивный новый мир" (Brave New World) от прецедентного имени русского ученого-физиолога

И.П. Павлова, является ключом для расшифровки авторских смыслов в приведенном выше текстовом фрагменте. В то же время, реализация первого этапа понимания может осуществиться без установления связи между авторским неологизмом и прецедентным именем, на основании обращения к семантике приставки *neo*. Ее семантический потенциал объясняется существованием множества терминов, образованных по аналогичной модели, которые соотносятся с научными дисциплинами или направлениями, базирующимися на некотором хорошо известном учении или концепции, но являющимися в достаточно оригинальными, чтобы получить самостоятельный статус.

В примере 54 в качестве такого основания выступает "учение академика И.П. Павлова об условных рефлексах, или реакциях, которые организм вырабатывает в связи с изменениями окружающей среды, полученными знаниями и т.п. После актуализации в пространстве художественного дискурса информации об учении академика И.П. Павлова концепты, стоящие за лексическими единицами *infant*, *neo*, *Pavlov* и *conditioning*, интегрируются в единый образ научного эксперимента, направленного на формирование у детей устойчивого условного рефлекса. В процессе интерпретации авторской идеи, читатель подвергает переосмыслению предшествующие эпизоды, интегрируя полученную информацию в непротиворечивую картину мира антиутопии, существенно отличающейся от привычной интерпретатору действительности не только путями развития научной мысли, но и морально-этическими нормами. Последующие контексты употребления данного термина-неологизма, в которых сначала описывается ход эксперимента, а затем аудитория получает все необходимые комментарии, также полностью соответствуют ожиданиям читателя, переносящего свои знания об экспериментах И.П. Павлова на новый объект.

Принадлежащие пространству научного дискурса прецедентные имена достаточно востребованы в художественных произведениях самой разной

жанровой принадлежности, например, в романе английского писателя Теренса Уайта "Меч в камне" (*The Sword in the Stone*), который представляет собой вольный пересказ легенды рыцарях Круглого Стола (пример 55):

(55) *"Ought to have some testimonials, said Sir Ector doubtfully. It's usual.*

Testimonials, said Merlyn, holding out his hand.

Instantly there were some tablets in it, signed by Aristotle, a parchment signed by Hecate, and some typewritten duplicates signed by the Master of Trinity, who could not remember having met him. All these gave Merlyn an excellent character" [White 2008].

В данном текстовом фрагменте персонаж, претендующий на место воспитателя-наставника двух мальчиков, один из которых является наследником королевского престола, предъявляет рекомендательные письма, одно из которых подписано Аристотелем. Представляется важным отметить, что развитие сюжета обуславливает актуализацию в сознании интерпретатора не архетипического образа ученого-философа, который стоит за соответствующим прецедентным именем науки, а образа воспитателя (наставника), который формируется на основе фоновых знаний читателя о том периоде жизни Аристотеля, когда он являлся наставником Александра Македонского, т.е. за счет периферийных слоев соответствующего концепта.

Существенно отличаясь у разных читателей, этот образ способен, тем не менее, выступать в качестве некоторого шаблона, задающего направление интерпретации всех последующих антропонимов, употребленных в данном художественном произведении. Так, образ Гекаты (*a parchment signed by Hecate*), формирующийся у читателя, связан не с фигурой фракийского и греческого пантеона богов, а с образами Цирцеи и Медеи, наставницей которых являлась Геката. Иными словами, образ мудреца-наставника является тем центром, вокруг которого происходит становление концепта элитарного образования для членов королевских семей, в итоге объективирующегося посредством фразы *the Master of Trinity* (ректор Тринити колледжа), отсылающей к широко известному образовательному

учреждению, выпускниками которого являлись многие члены британской королевской семьи.

Приведенный выше текстовый фрагмент иллюстрирует взаимодействие научной и мифологической картин мира, представленных соответствующими репрезентантами в пространстве художественного текста, результатом которого является конструирование в сознании читателя своеобразной картины мира, сочетающей в себе черты средневековой Англии и знакомой читателю реальности XX века.

Подобное противопоставление прецедентных имен науки и мифологии имеет место в уже цитировавшемся романе "Ложная слепота" Питера Уоттса, в котором корабль пришельцев носит имя швейцарского психоаналитика Германа Роршаха. Психодиагностический тест, названный его именем, также известный как "пятна Роршаха", широко тиражируется массовой культурой, эксплуатирующей образ пациента, рассматривающего бесформенные пятна, и образ психоаналитика, составляющего психологический портрет испытуемого на основании свободных ассоциаций, вызванных тем или иным пятном (пример 56):

(56) *"And suddenly **Rorschach** snapped into view. There it was at last, naked even to Human eyes.*

Imagine a crown of thorns, twisted, dark and unreflective, grown too thickly tangled to ever rest on any human head. Occasional bloody highlights glinted like dim embers from its twists and crannies; they only emphasized the darkness everywhere else.

Imagine an artifact that embodies the very notion of torture, something so wrenched and disfigured that even across uncounted light years and unimaginable differences in biology and outlook, you can't but feel that somehow, the structure itself is in pain" [Watts 2008].

Использованное в примере 56 прецедентное имя *Rorschach* способствует формированию в сознании читателя образа космического корабля, напоминающего темное, бесформенное пятно (*its twists and crannies;*

emphasized the darkness), внутренняя структура которого настолько чужда человеческому восприятию, что способна вызвать сильное чувство отторжения. В дальнейшем, по мере проведения радиопереговоров с Роршахом, земляне приходят к выводу, что владея грамматикой английского языка, пришельцы не понимают смысла высказываний, отвечая на вопросы записями перехваченных ранее радиопереговоров:

(57) *"They're using **phrase-structure grammar, long-distance dependencies. FLN recursion**, at least four levels deep and I see no reason why it won't go deeper with continued contact. They're not parrots. They know the rules. But they don't have a clue what I'm saying.*

What?

They don't even have a clue what they are saying back.

You said they weren't parrots. They knew the rules.

And there Susan was, melting to the fore: I did, and they do. But pattern-matching doesn't equal comprehension" [Watts 2008].

В приведенном выше эпизоде актуализируются уже иные области научного понятия ТЕСТ РОРШАХА, связанные с существованием формы, которую интерпретатор наделяет смыслом в соответствии с набором ассоциаций в своем сознании. Актуализация данного слоя научного понятия обеспечивается использованием целого ряда репрезентантов научного дискурса, связанных с понятием языковой способности, отсылая читателя к работам американского лингвиста Н. Хомского в области теории языка [Chomsky 1976; Chomsky 1988]. Иными словами, коммуникация с кораблем Роршах, это "диалог", при котором испытуемый наделяет языковые формы возможными смыслами, не имея оснований утверждать, что его семантический анализ является верным. Каждый речевой акт пришельцев – это своего рода пятно Роршаха, или знак, который изначально не имеет плана содержания, но обретает его в процессе интерпретации в соответствии со знаниями, ожиданиями и эмоциями интерпретатора.

Корабль землян носит прецедентное мифологическое имя Тезей (*Theseus*), предоставляющее читателю две основные линии интерпретации скрытых смыслов, зашифрованных автором в диаде Тезей – Роршах, где первый элемент соотносится с мифологической картиной мира, тогда как второй – с научной. С одной стороны, автор создает образ земной цивилизации с ее тысячелетней историей, вынужденной противостоять намного более развитой технологически, но бездушной цивилизации. С другой стороны, имеет место отсылка к известному сюжету о пути через лабиринт и победе над обитающим в нем чудовищем. Данные линии интерпретации формируют у читателя набор соответствующих ожиданий, которые находят свое реализацию в финальной сцене романа, описывающем сражение в космическом пространстве, завершившиеся уничтожением Роршаха (пример 58):

(58) *"Judging by that last glimpsed trajectory **Rorschach** might well be swinging around Ben's core now, passing through crushed layers of methane and monoxide that would flatten **Theseus** into smoke. Maybe it didn't even stop there; maybe **Rorschach** could pass unharmed even through those vaster, deeper pressures.*

***Theseus** was not equipped with weapons. **Theseus** was the weapon. And we were, in fact, going to sit here for the next sixty-eight minutes, waiting to die"* [Watts 2008].

Анализ приведенных в этом разделе текстовых фрагментов позволяет сделать вывод, что прецедентные научные имена в художественном тексте представляют собой в контексте процедуры их интерпретации своеобразные пятна Роршаха. В отличие от терминологических единиц, отсылающих к какому-либо научному понятию, прецедентные имена науки способны актуализировать в сознании читателя целые области научной картины мира, а следовательно, их интерпретация в гораздо большей степени обусловлена как фондом знаний, так и прагматическими установками и ожиданиями каждого конкретного читателя. Прецедентные имена науки органично

вплетаются в текст художественного произведения и в большинстве случаев не производят впечатления инородных включений, относясь к той же семиотической системе, что и прочие элементы художественного дискурса. Данная черта отличает прецедентные имена науки от элементов, составляющих третий кластер маркеров дискурса науки в художественном тексте, представленного знаками специальных искусственных языков, функционирующих таких областях человеческой деятельности, как физика, математика, информатика и многих других.

2.3.3. Знаки искусственных языков науки в роли репрезентантов научного дискурса в художественном тексте

Первые попытки создания искусственных языков для специальных целей датируются XIII веком, когда был создан "Неизвестный язык" (*Lingua ignota*), дошедший до современных исследователей в двух манускриптах и насчитывающий более тысячи лексических единиц [Юлин 2019: 51]. Более поздние попытки создания искусственных языков связаны с утратой латинским языком статуса международного языка во многих сферах (наука, делопроизводство и т.п.), что потребовало создания новых средств (эсперанто, лингва франко нова и др.), способных обеспечить обмен информацией между носителями разных языков [Морозов 2010]. Концептуальные основания для создания таких языков были заложены немецким философом Готфридом Лейбницем, обосновавшим необходимость замены логической обработки научных понятий их математической обработкой, что требовало разработки совершенной символики, "математизирующей" философию [Беляков 2006: 121].

Положения философии Лейбница находят свое отражение в современном определении данного феномена, согласно которому "искусственный язык представляет собой языковую систему, создаваемую для использования в тех областях, где применение естественного языка

менее эффективно или невозможно" [Кузнецов 2002: 201]. В новой парадигме научного знания понятие искусственных языков уточняется и расширяется, распространяясь не только на формализованные языки науки, служащие для символической записи фактов и теорий математики, химии и других наук, но и на языки программирования, предназначенные для компьютерной обработки информации, а также языки, создаваемые авторами художественных произведений [Абакумова 2016; Германова 2009].

Семантика и синтаксис искусственных языков обусловлены сферой их использования, как следствие, искусственные языки науки отличаются наличием фиксированных значений языковых знаков и строгие правила их использования. Диапазон семиотических систем, используемых научным сообществом, достаточно широк и варьируется от алгебраического языка в математике и языка записи химических формул до алгоритмических языков, или языков программирования, служащих для записи инструкций по выполнению определенных действий. Включение единиц искусственных языков в поле художественного дискурса нарушает однородность не только концептуального пространства, как в случае с терминологическими единицами и прецедентными именами науки, но и семиотического, что делает эти репрезентанты научного дискурса эффективным приемом, используемым авторами художественных произведений различной жанровой принадлежности (пример 59):

(59) *"There will be a lot of jealousy, said Kay. You will have all these knights in this order of yours saying that they are the best one, and wanting to sit at the top of the table.*

Then we must have a round table, with no top.

But, Arthur, you could never sit a hundred and fifty knights at a round table. Merlyn, who hardly ever interfered in the arguments, helped Kay out of the difficulty.

*It would need to be about fifty yards across, he said. You do it by $2\pi*r$.*

Well, then. Say it was fifty yards across. Think of all the space in the middle. It would be an ocean of wood with a thin rim of humanity.

Then we can have a circular table, said Arthur, not a round one. We could call them the Knights of the Round Table. is. I mean we could have a table shaped like the rim of a cart-wheel, and the servants could walk about in the empty space" [White 2008].

В уже упоминавшемся романе Теренса Уайта "Меч в камне", который относится к жанру рыцарского романа, формула расчета длины окружности (*do it by $2\pi*r$*) воспринимается как инородный компонент, однако, на уровне концептуального пространства текста иноязычный фрагмент органично вписывается в цепочку лексических единиц (*Arthur, a hundred and fifty knights*), репрезентирующих в своей совокупности концепт КРУГЛЫЙ СТОЛ, являющийся ключевым художественным концептом литературных произведений данного жанра. Включение математической формулы в текст произведения позволяет сформировать дополнительный слой художественного концепта, который содержательно близок научному понятию КРУГ. Этот слой концепта аккумулирует информацию о размере объекта (*fifty yards across*), его форме (*a circular table*) и функциональных характеристиках. Таким образом, интердискурсивность находит свое отражение как во взаимодействии системы естественного языка и множества искусственных языков, так и во взаимодействии концептуальных систем, в данном случае научной и художественной картин мира.

Если маркеры дискурса науки, принадлежащие первому и второму кластеру, можно метафорически сравнить с узлами в ткани художественного произведения, то знаки иных семиотических систем, составляющие третий кластер, представляют собой скорее инородную нить, вплетенную в ткань художественного текста. Их принципиальное отличие от терминологической лексики и прецедентных имен науки заключается в том, что последние представляют собой точечные включения инодискурсивных элементов в пространстве художественного текста, а знаки искусственных языков в

большинстве случаев образуют линейную последовательность, а следовательно, характеризуются определенной протяженностью на семиотическом уровне художественного дискурса. Эта последовательность знаков может и должна быть "прочитана" интерпретатором, т.к. зачастую именно в ней скрыт основной смысл, заложенный автором художественного текста.

Степень проникновения в замысел автора не находится в прямой зависимости от объема специальных знаний, которые находятся в распоряжении интерпретатора. Так, смысл, закодированный автором в примере 60, будет расшифрован аналогичным образом как специалистом в области химии, так и человеком, чьи знания в этой области ограничиваются базовой школьной программой:

(60) *"Why do the smoke-stacks have those things like balconies around them? enquired Lenina.*

On their way up the chimney the gases go through four separate treatments. P₂O₅ used to go right out of circulation every time. Now they recover over ninety-eight per cent of it.

Phosphorus recovery, more than a kilo and a half per adult corpse" (Huxley 1984).

Тем не менее, некоторые отличия в алгоритмах интерпретации, связанные с наличием или отсутствием у читателя специальных знаний будут наблюдаться. Вероятно, что "эксперт в области химии воспринимает последовательность знаков языка химических формул (P₂O₅) как единое целое, как пентаоксид фосфора, со всеми его химическими, физическими и термическими свойствами. В свою очередь, читатель, не имеющий глубоких знаний в области химии, не способен соотнести химическую формулу со стоящим за ней веществом без обращения к специальной литературе, а следовательно, вынужден следовать за узором инородной нити в тексте художественного произведения, расшифровывая поэлементно формулу

химического вещества. Первый знак отвечает за основное вещество реакции, которое подвергается изменениям в ходе химической реакции, тогда как второй знак вводит вспомогательный элемент, который характеризует характер химической реакции. Соотнеся буквы латинского алфавита с химическими элементами периодической таблицы Менделеева, читатель приходит к выводу, что речь идет о реакции с участием фосфора и кислорода, т.е. об окислении фосфора. Как следствие, следующим ожидаемым шагом является предположение, что в здании, о котором идет речь, происходит сжигание фосфорсодержащих продуктов" [Кожанов 2019: 143].

На следующем этапе "интерпретации потенциал эксплицитных смыслов, реализованных в данном текстовом фрагменте, можно считать исчерпанным, а все дальнейшие шаги, которые предпринимает читатель по извлечению дополнительной информации из текста, связаны уже с уровнем имплицитных смыслов. Так, на основании информации о том, что максимальное содержание фосфора присутствует в костях биологических организмов, читатель может сделать предположение о том, что здание, описываемое в романе, представляет собой крематорий, и это предположение находит свое подтверждение в будущем контексте" [Кожанов 2019: 143].

Рассматривая семантическое пространство художественного текста как двухуровневую структуру (уровень явных, эксплицитных смыслов и уровень скрытых, имплицитных смыслов), мы в целом разделяем точку зрения А.А. Масленниковой, определявшей скрытый смысл как "всякий смысл, вербально не выраженный в тексте сообщения, воспринимающийся адресатом как подразумеваемый и интерпретируемый им на основании языковой компетенции, знаний о мире и содержащихся в контексте подсказок" [Масленникова 1999: 6]. Следует отметить, что термины "эксплицитный/имплицитный" представляют собой широко распространенный, но далеко не единственный способ обозначения двух уровней плана содержания текста. В ряде работ используются синонимичные

пары атрибутов, такие как "поверхностные/глубинные" [Купина 1983] или "буквальные/подразумеваемые" [Овсянникова 1993; Солодилова 2004].

Общей чертой всех упомянутых выше работ является тот факт, что они рассматривают семантическое пространство художественного текста, принадлежащего гомогенному дискурсу, а следовательно, критерии, позволяющие дифференцировать эксплицитные и имплицитные смыслы в тексте художественного произведения, нуждаются в уточнении в отношении текстов, принадлежащих гетерогенному дискурсивному пространству на стыке научного и художественного дискурсов.

Информация о химической реакции, описываемой формулой P_2O_5 , соотносится с уровнем имплицитных смыслов, т.к. имеющийся в распоряжении адресата художественного текста контекст является недостаточным для понимания химической формулы. Однако дискурсивное пространство, которому принадлежат анализируемые в настоящей работе художественные произведения, находится на пересечении научного и художественного дискурсов, а следовательно, читатель является одновременно субъектом двух дискурсов. Как следствие, интерпретатор художественного текста, выступая в качестве субъекта научного дискурса, может обращаться в случае необходимости к фонду научных знаний, которые принадлежат не интерпретируемому тексту, но одному из дискурсов, составляющих дискурсивное пространство, в котором и существует художественный текст. Относящаяся к научной картине мира информация, как правило, однозначно понимается всеми читателями, предсказуемо актуализируется в их сознании и имеет минимум оттенков и вариаций, что позволяет отнести ее к уровню эксплицитных смыслов художественного текста.

Сведения о пентаоксиде фосфора относятся к уровню эксплицитных смыслов, тогда как предположения о предназначении описываемого в романе здания или догадки относительно возможных способов использования восстановленного фосфора принадлежат сфере имплицитного смысла, что

открывает перед читателем несколько вариантов интерпретации заложенного в тексте смысла. Выбирая между возможными вариантами, читатель может связать данную химическую реакцию с производством удобрений или синтезом ортофосфорной кислоты и продолжить ассоциативную цепочку, связав этот процесс, например, с рациональным способом ведения сельского хозяйства.

Очевидно, что на роль основного критерия, позволяющего обозначить границу между эксплицитными и имплицитными смыслами в художественном тексте, существующем в пространстве составного дискурса, претендует не способ языковой объективации смысла, а процедура извлечения информации, к которой прибегает интерпретатор. Использование автором художественного произведения знаков иных семиотических систем наряду со знаками литературного языка выводит читателя на новый уровень интерпретации, на котором происходит расшифровка информации в прямом смысле этого слова, т.к. достаточно сложные и многогранные авторские концепты кодируются предельно сжатой формулой, содержание которой декодируется с привлечением фонда специальных научных знаний, что позволяет обосновать существование множества вариантов прочтения знаков искусственных языков в художественном произведении.

Так, в романе Джона Барта "Жил-был: плавучая опера" (Once up on a time: a floating opera) единицы языка математики используются для выражения корреляции между множеством комбинаций различных смыслов и возможным числом способов комбинирования элементов, составляющих некоторую структуру (пример 61):

(61) *If two elements yield two combinations and three yield six and four yield twenty-four, what's the principle? How many combinations are possible with five elements? You are a superb teacher of high-school English, the daughter and sister of engineers, our house logician and logistician; I'm a professor emeritus of fiction, a novelist of some accomplishment, our house accountant, a faithful subscriber to both The Sciences and Scientific American, and a tailor of*

computer spreadsheets to our domestic purposes. Once upon a time, I worked out to my satisfaction the arithmetic of Scheherazade's obstetrical calendar as a key to the 1001 Nights. Yet neither of us, staring at the progression 2 is to 2 as 3 is to 6 as 4 is to 24, can confidently extrapolate 5 is to x. We are not, in fact, dodos; following the series of implicit multiples (2 x 3, 6 x 4, 24 x 5 ...) , we both would bet that that x = 120. But where is the principle (obvious, we're certain, to any mathematically gifted junior high schooler) that would let us calculate the possible combinations of nine elements, say, or thirteen, without tediously extending the chain of ratios all the way from 2:2 :: 3:6 :: 4:24 :: 5:120? [Barth 1994].

Идея многообразия смысловых комбинаций актуализируется в пространстве художественного произведения посредством целого ряда математических формул (2 is to 2 as 3 is to 6 as 4 is to 24; 5 is to x; 2:2 :: 3:6 :: 4:24 :: 5:120), интерпретация которых в соответствии с замыслом автора предполагает наличие у читателя некоторого объема специальных знаний, который и определяет вариант возможного понимания текста каждым новым читателем (*a superb teacher of high-school English; a professor emeritus of fiction; a novelist of some accomplishment; a faithful subscriber to both The Sciences and Scientific American*). Как следствие, популярная в постмодернистской литературе идея приращения смыслов при каждом новом прочтении художественного произведения, приобретает в глазах читателя черты четко сформулированной теоремы (*If two elements yield two combinations and three yield six and four yield twenty-four, what's the principle? How many combinations are possible with five elements?*), которая логично и последовательно доказывается автором романа (*can confidently extrapolate*).

Интерпретация зашифрованных автором смыслов в приведенном выше текстовом фрагменте сводится к процедурам логического вывода на основании приведенных автором формул и вычислений, т.е. предполагает использование метода инференциального анализа, а следовательно, связана с уровнем эксплицитных смыслов, в отличие от интуитивных механизмов понимания.

Анализ приведенных в данном разделе фрагментов позволяет представить знаки искусственных языков, фиксирующие результаты научного познания, как своего рода нити, вплетенные в ткань художественного произведения и связывающие два уровня семантического пространства текста. Интегрируясь пространство художественного текста, эти нити переплетаются и формируют единый узор с нитями иной природы, которые связывают текст литературного произведения с множеством иных текстов и дискурсов. Эти компоненты художественного текста, формирующие следующий кластер репрезентантов научного дискурса, соотносятся с феноменом, который в соответствии со сложившейся традицией обозначается в лингвистических и литературоведческих исследованиях как "чужое слово" [Бахтин 2002; Бахтин 2012] и находится в фокусе исследовательского внимания на протяжении уже нескольких десятилетий.

2.3.4. "Чужое слово" в роли репрезентанта научного дискурса в художественном тексте

Четвертый кластер маркеров дискурса науки в художественном тексте представляет собой наиболее разнородную формацию, что объясняется отсутствием в теоретической лингвистике универсального подхода к использованию интертекстуальных элементов в художественном произведении, следствием чего является смешение в ряде исследований таких феноменов, как подражание, стилизация и пародия [Лушникова 2001; Хрипунова 2008]. "Межтекстовые" репрезентанты научного дискурса в художественном произведении предполагают формирование в сознании интерпретатора устойчивой связи между литературным произведением и научным текстом или множеством текстов, в отличие от терминов, прецедентных имен науки и знаков искусственных языков, устанавливающих связи между семиотическими системами и концептуальными образованиями.

Репрезентанты четвертого кластера отражают разные виды интертекстуальных отношений (метатекстуальность, гипертекстуальность, архитектстуальность и др.) и разделяются в нашем исследовании на две подгруппы на основании наличия отношений соприсутствия двух или более текстов и наличия отношений производности [Пьеге-Гро 2008: 83]. Так, к первой подгруппе относятся такие репрезентанты научного дискурса, как отсылающие к научным текстам цитаты и референции, тогда как к второй подгруппе случаи стилизации, когда автор намеренно использует те или иные черты научного стиля, придавая художественному произведению ту форму, которая в наибольшей степени соответствует авторскому замыслу.

Подробная классификация языковых средств, являющихся маркерами того или иного вида интертекстуальности приводится в работе Н.А. Фатеевой, выделяющей:

- "случаи собственно интертекстуальности, представляющие собой текст в тексте, к которым относятся цитаты с атрибуцией, цитаты без атрибуции, атрибутированные и неатрибутированные аллюзии, а также центонный текст, представляющий собой сложный комплекс аллюзий и цитат;
- случаи паратекстуальности, к которым относятся цитата заглавия и эпиграф;
- случаи эксплицитной и имплицитной метатекстуальности, представленные пересказываниями, вариациями, дополнениями чужих текстов и интертекстуальной игрой с претекстами;
- случаи гипертекстуальности, находящей свою реализацию при пародировании одного текста другим;
- случаи архитектстуальности, в которых проявляется жанровая связь текстов" [Фатеева 2000: 83-84].

Элементы дискурса науки в форме включенных текстов в пространстве художественного произведения, являются наиболее заметными для читателя и в полной мере реализуют весь потенциал интердискурсивных

взаимодействий. В первую очередь, речь идет об эпитафиях, которые исследователи традиционно относят к социокультурному или историческому контексту, который в какой-то степени противопоставляется контексту художественного произведения. Представляя собой интертекстуальные включения, эпитафии не только способны вводить в художественный текст огромный пласт культурной информации, но и дают возможность обозначить авторскую позицию по отношению к затрагиваемым в художественном произведении вопросам, при этом общая семантика эпитафия может как отождествляться с содержанием основного текста, так и противопоставляться ему. Такая двойственная природа свидетельствует об особой роли эпитафия в процессах интерпретации содержания художественного текста. С одной стороны, эпитафия играет важную роль в процессах интерпретации, определяя алгоритмы декодирования читателем всего последующего текста, а с другой, сам выступает в качестве объекта интерпретации, т.к. следующий за ним текст позволяет глубже понять сам эпитафия, мотивы его включения в основной текст и его функции [Арнольд 1995; Арнольд 2004]. В ряде работ используется термин "диалогизирующая функция" [Лунькова 2011], отражающий сущность данного феномена, который заключается во введении в художественное повествование иной, неавторской или отстраненно авторской точки зрения, что делает художественное произведение полифоническим. Следует отметить, что речь идет не только о диалоге личностей, выступающих носителями разных точек зрения, но и "диалоге" дискурсов, т.к. эпитафия может принадлежать иной эпохе и культуре, быть написанным на другом языке и отражать иные способы категоризации и концептуализации мира.

Таким образом, эпитафия является тем самым стимулом, который меняет фокус активности интерпретатора, сдвигающийся от текста, которой он предваряет, к тексту первоисточнику. Потенциал эпитафия "в процессах интерпретации содержания художественного произведения раскрывается в полной мере в серии исторических романов Нила Стивенсона "Барочный

цикл" (The Baroque cycle), который воссоздает в деталях атмосферу научного сообщества Западной Европы в XVII-XVIII веках. Эпиграф первого романа серии "Ртуть" (Quicksilver) представляет собой цитату с атрибуцией, отсылающую читателя к работе Исаака Ньютона "Математические начала натуральной философии" и воспроизводящую фрагмент предисловия к данной работе" [Кожанов 2022в: 58-59]:

(62) *"Those who assume hypotheses as first principles of their speculations... may indeed form an ingenious romance, but a romance it will still be.*

– *Roger Cotes, preface to Sir Isaac Newton's Principia Mathematica, second edition, 1713*" [Stephenson 2006].

Эпиграф, который приводится в примере 62, с одной стороны, "соотносится с пространством научного дискурса, т.к. представляет собой цитату из реально существующей научной работы и содержит такие маркеры научного дискурса, как прецедентные имена науки и характерные для научного стиля речевые обороты, а с другой, напрямую связан с историческим контекстом романа и его сюжетной линией. Роман открывается ретроспективной сценой, действие которой происходит в 1713 году. Вымышленный персонаж Даниель Уотерхауз (Danile Waterhouse), проживающий в Бостоне, получает письмо из Европы, в котором изложена просьба вернуться в Лондон и принять участие в примирении Исаака Ньютона и Готфрида Лейбница в споре о приоритете открытия дифференциального и интегрального исчисления" [Кожанов 2022в: 59].

Автор использует в эпиграфе комментарии к исследованию Исаака Ньютона, а не фрагменты оригинального текста работы в стремлении не только воссоздать особую атмосферу научной среды XVII-XVIII веков, но и обеспечить формирование у интерпретатора образа главного героя посредством переноса на него ряда черт автора эпиграфа, который на протяжении многих лет был помощником Исаака Ньютона и принимал участие во многих его экспериментах.

В качестве эпиграфом в другом романе данной серии "Криптономикон" (Cryptonomicon) выступает цитата с частичной атрибуцией, содержащая имя автора приведенного высказывания, но не отсылающая к какому-либо конкретному тексту:

(63) *"There is a remarkably close parallel between the problems of **the physicist** and those of **the cryptographer**. The system on which a message is **enciphered** corresponds to the laws of the universe, the intercepted messages to the evidence available, the keys for a day or a message to important constants which have to be determined. The correspondence is rather close, but the subject matter of **cryptography** is very easily dealt with by **discrete machinery**, **physics** not so easily.*

– *Alan Turing*" (Stephenson 2002).

Необходимая для погружения в мир романа атмосфера создается высказыванием, принадлежащим английскому математику и криптографу Алану Тьюрингу, которое содержит большое число маркеров дискурса науки, представленных как терминологической и околотерминологической лексикой (*the cryptographer; discrete machinery; physics*), так и оборотами, характерными для научного стиля. В отличие от предыдущего эпиграфа, автор романа не приводит название цитируемой работы, что позволяет говорить о наличии отсылки не столько к конкретному тексту, сколько к частнонаучной картине мира, отражающей онтологические принципы и парадигмальные установки такой научной дисциплины, как криптография. Именно эта картина мира определяет читательские стратегии интерпретации содержания романа, целые страницы которого посвящены описанию базовых понятий криптографии и теории защиты информации, как например, модульная арифметика или перехват Ван Эйка [Мао 2005]. Владение специальными научными знаниями в данной области позволяют читателю должным образом интерпретировать множество терминов, понятий и научных концепций, интегрированных автором в художественное повествование.

Представляется важным отметить, что эпиграф далеко не всегда вынуждает читателя покинуть пространство художественного произведения, отсылая к внешним текстам. В ряде случаев эпиграфы содержат высказывания персонажей и цитаты из текстов, не существующих в действительности. Для обозначения данного феномена в лингвистических исследованиях используется термин "автотекстуальность", востребованный для описания "межтекстовых связей произведения отдельного автора с текстами этого же автора" [Сергодеев 2020: 236]. Особенностью автотекстуальных эпиграфов является тот факт, что, не выходя за рамки художественного повествования, а в ряде случаев не производя смену рассказчика (в англоязычной литературе достаточно распространена ситуация, когда автором эпиграфа является выступающий в роли рассказчика персонаж), автору удается изменить перспективу повествования и добиться эффекта "чужого слова", когда содержание эпиграфа воспринимается читателем как "обособленная в пространстве и времени точка зрения на события, представленные в художественном произведении" [Луныкова 2011: 66].

Так, в романе британского автора Джаспера Ффорде (Jasper Fforde) "Дело Джейн, или Эйра немилосердия" (The Eyre affair) каждая из тридцати трех глав романа снабжена эпиграфом, из которых двадцать два эпиграфа являются автотекстуальными. В восьми случаях автором эпиграфа выступает главный герой, тогда как в остальных случаях – второстепенные персонажи разного происхождения и рода занятий, что объясняет жанровое разнообразие включенных текстов, в которых реализуются репрезентанты самых разных дискурсов (пример 64):

(64) *"My chief interest in all the work that I have conducted over the past forty or so years has been concerned with the elasticity of bodies. One tends to think only of substances such as rubber in this category but almost everything one can think of can be bent and stretched. I include, of course, space, time, distance and reality..."*

– *Professor Myceoft Next* (Fforde 2003).

В данном примере дядя главной героини, университетский профессор, рассуждает об эластичности физических объектов, связывая это понятие со свойствами времени и пространства. Выбор лексических единиц (*the elasticity of bodies; professor*), синтаксических моделей (*my chief interest in all the work that I have conducted; one tends to think; almost everything one can think of*), а также языковых репрезентантов базовых понятий научной картины мира (*space, time, distance and reality*) создает у читателя образ цитируемого научного эссе, автором которого является один из персонажей романа. Размышления на тему сущности базовых категорий научной картины мира подготавливают читателя к восприятию событий, представленных в соответствующей главе, в которой главная героиня "возвращается" в прошлое, вновь и вновь переживая события прошлых лет, которые "растягиваются" в полном соответствии с изложенными в эпиграфе представлениями об эластичности как физических объектов, так и сложных философских понятий.

Отсылая читателя к тексту, который не существует в реальности, включенные тексты данного типа "представляют собой случаи стилизации, или намеренного построения художественного повествования в соответствии с принципами организации речевого материала, присущими определенной социальной среде, исторической эпохе или жанру" [Бельчиков 2002: 492]. В контексте взаимодействия дискурсов мы рассматриваем как стилизацию далеко не все случаи использования автором единиц языка науки, а только включение в пространство художественного произведения текстов, имеющих характерную для научного дискурса внутреннюю организацию и требующих от читателя стратегий интерпретации, свойственных внешнему по отношению к художественному дискурсу. Подобные включенные тексты обычно оформляются автором художественного произведения как "самостоятельные" единицы основного текста, не только характеризующиеся высокой плотностью репрезентантов научного дискурса, но имеющие четкие

границы, узнаваемую читателем внутреннюю структуру, а также синтаксически и семантически связанные с текстом художественного произведения.

Выделение двух типов интердискурсивных маркеров интертекстуальной природы обусловлено пониманием дискурса как иерархической структуры, в которой выделяются уровни, для обозначения которых традиционно используются термины "суперструктура" и "макроструктура". Данные понятия были разработаны Т. ван Дейком в рамках его концепции уровневой структуры дискурса, в которой выделяются глобальные семантические макроструктуры, формальные суперструктуры, микроструктуры, а также представления о мире, существующие в сознании субъекта дискурса в виде социокультурных сценариев, пропозиций, социальных, личностных и когнитивных характеристик [Дейк 1989: 134]. Согласно Т. ван Дейку – макроструктура это некое резюме основного содержания дискурса, которое адресат конструирует в процессе интерпретации. Представляя собой последовательность пропозиций, макроструктура выстраивается таким образом, чтобы представлять собой полноценный текст. В свою очередь, суперструктура может рассматриваться как стандартная схема, по которой генерируется тот или иной дискурс. Иными словами, суперструктуры обеспечивают субъектов дискурса определенными рамками, без которых не могут осуществляться процессы порождения и интерпретации дискурса [Заложных 2017: 38]. Как элементы макроструктуры, так и элементы суперструктуры могут ассоциироваться с маркерами дискурсивной неоднородности. В первом случае речь идет о языковых репрезентантах концептов, являющихся ключевыми для некоторого дискурса, а во втором случае – о характерных для определенного дискурса правилах порождения речевых произведений на уровне слова, предложения и текста.

С точки зрения взаимодействия научного и художественный дискурса, в роли макроструктурных маркеров интердискурсивности выступают

включенные тексты, отсылающие читателя к предшествующим научным текстам и интегрирующие научные понятия исходных текстов в концептуальное пространство художественного текста. В свою очередь, суперструктурные маркеры научного дискурса представляют собой фрагменты художественного текста, имеющие формальные черты научного текста, как например, высокая плотность типичных для научного стиля словообразовательных моделей и синтаксических конструкций, но объективирующие не научные понятия, а художественные концепты, создаваемые силой воображения автора и развивающиеся благодаря фоновым знаниям читателя. Так, в романе американского писателя Фредерика Пола "Врата" (Gateway) фоном для сюжета, разворачивающегося вокруг поисков следов исчезнувшей инопланетной расы является работа научного центра, систематизирующего и анализирующего находки космических экспедиций в разных уголках галактики. Как следствие, привычный читателю ход художественного повествования прерывается многочисленными "инородными" включениями, значительная доля которых представлена случаями стилизации, под которой мы понимаем, следуя за В.Е. Чернявской, "сознательное изображение характерных черт не своего стиля, или имитацию чужого слова" [Чернявская, 2009: 99]. Как следует из самого термина, стилизация затрагивает только стиль, т.е. форму выражения, а не содержание текста, а ее объектом обычно являются тексты, для которых характерен небольшой объем и своеобразная, узнаваемая читателем суперструктура. В примере 65 узнаваемая суперструктура находит свое отражение в отрезке текста, оформленном в виде стенограммы фрагмента лекции, в которой зафиксированы вопросы аудитории и ответы профессора, специалиста по внеземным цивилизациям, читающего лекцию об исчезнувшей инопланетной расе (*Heechee*), оставившей множество загадочных артефактов.

(65) (*Transcript of Q. A., Professor Hegramet's lecture.*)

Q. What did the Heechee look like?

Professor Hegramet: Nobody knows. We've never found anything resembling a photograph, or a drawing, except for two or three maps.

Q. Didn't they have some system of storing knowledge, like writing?

Professor Hegramet: They must have. But what it is, I don't know. I have a suspicion...

Q. What?

*Professor Hegramet: Well, think about our own storage methods and how they would have been received in **pretechnological times**. If we'd given, say, **Euclid** a book, he could have figured out what it was, even if he couldn't understand what it was saying. But what if we'd given him a tape cassette? He wouldn't have known what to do with it. I have a suspicion, no, a conviction, that we have some Heechee "books" we just don't recognize. A bar of Heechee metal. Maybe that **Q-spiral** in the ships, the function of which we don't know at all. They've all been tested for **magnetic codes**, for **microgrooves**, for **chemical patterns** – nothing has shown up [Pohl 1977].*

Приведенный выше фрагмент отличается высокой плотностью маркеров научного дискурса, начиная от средств воспроизведения общей архитектоники текста и заканчивая прецедентными именами науки (*Euclid*) и терминологической (околотерминологической) лексикой (*Q-spiral, magnetic codes, chemical patterns*). В результате у читателя создается иллюзия присутствия в тексте художественного произведения включенного текста, принадлежащего дискурсу иного типа, однако имеет место только имитация научного дискурса, т.к. ключевыми концептами данного фрагмента, которые, собственно, и организуют его концептуальное пространство, являются не научные понятия, а художественные концепты. Лексема *Heechee* является именем центрального концепта данного художественного произведения, структура которого имеет вид фрейма, большинство слотов которого не заполнены (внешний вид, наличие письменности и т.д.). Вся лекция фактически представляет собой дальнейшее развитие предположения о том, что человечество практически ничего не знает о расе "хичи", при этом

смысловой характер "чужого слова" полностью соответствует смысловой направленности художественного текста. Так, прецедентное имя науки Евклид (*Euclid couldn't understand what it was saying*) используется с целью продемонстрировать огромный разрыв между людьми и инопланетной расой в технологическом развитии, сопоставив уровень знаний современного человека и человека эпохи античности. Таким образом, вышеприведенный фрагмент можно отнести к суперструктурным маркерам научного дискурса, являющихся имитацией формы научного текста, которые если и актуализируют фрагменты научной картины мира, то исключительно в той степени, в которой они способствуют развитию сюжета художественного произведения.

Как следует из приведенного выше примера, сфера употребления стилизованных включенных текстов не ограничивается эпиграфами. В таком случае их интеграция в художественное повествование обычно осуществляется при помощи авторского комментария, указывающего на жанровую принадлежность, тематику, авторство и иные характеристики включенного стилизованного текста (*Transcript of Q.A., Professor Hegramet's lecture*).

Необходимо отметить тот факт, что зачастую представляется невозможным провести границу между макроструктурными и суперструктурными маркерами интердискурсивности интертекстуальной природы, т.к. один и тот же фрагмент художественного текста может восприниматься одними читателями как макроструктурный маркер, а другими как суперструктурный, в зависимости от фонда знаний каждого конкретного читателя и набора прагматических установок (пример 66):

(66) **MISSION REPORT**

Vessel 3-31, Voyage 08D27. Crew C. Pitrin, N. Ginza, J. Krabbe.

Transit time out 19 days 4 hours. Position uncertain, vicinity 21.y. Zeta Tauri.

Summary: "Emerged in transpolar orbit planet .88 Earth radius at .4 A.U. Planet possessed 3 detected small satellites. Six other planets inferred by computer logic. Primary K7 [Pohl 1977].

С одной стороны, данный текстовый фрагмент отражает типовую для данного романа схему отчета об экспедиции на другую планету, в котором обязательно фиксируется информация о космическом корабле (*Vessel 3-31*), рейсе (*Voyage 08D27*), экипаже (*Crew C. Pitrin, N. Ginza, J. Krabbe*) и времени полета (*transit time out 19 days 4 hours*). Тема межпланетной экспедиции является повторяющимся сюжетным ходом в цитируемом романе, как следствие, стандартная схема отчета, воспроизведенная несколько раз в ходе художественного повествования, воспринимается читателем как суперструктура, задающая стратегии интерпретации аналогичных "инородных" включений, построенных по той же самой модели (пример 67):

(67) MISSION REPORT

Vessel 5-2, Voyage 08D33. Crew L. Konieczny, B. Konieczny, P. Ito, F. Lounsbury, A. Akaga.

Transit time out 27 days 16 hours. Primary not identified but probability high as star in cluster 47 Tucanae.

Summary: "Emerged in free-fall. Primary A6, very bright and hot, distance approximately 3.3 A.U. [Pohl 1977].

С другой стороны, в каждом из включенных текстов относящихся к одной суперструктуре, находит свою объективацию понятие НЕИССЛЕДОВАННАЯ ПЛАНЕТА, относящееся к ключевым элементам научной картины мира, аккумулирующей знания человечества в области астрономии и астрофизики. С каждым новым включенным текстом читатель реконструирует все новые слои данного концепта, как например, радиус планеты (*planet .88 Earth radius*), расстояние до центральной звезды, выраженное в астрономических единицах (*at .4 A.U.; distance approximately 3.3 A.U.*), спектральный класс звезды (*primary K7; primary A6*), расположение на карте галактики (*vicinity 21.y. Zeta Tauri; cluster 47 Tucanae*) и т.п. Данное

научное понятие в известной степени определяет организацию подобных включенных текстов, что позволяет рассмотреть их в контексте не только суперструктуры, но и макроструктуры.

Отличаясь высокой плотностью репрезентантов дискурса науки, варьирующихся от знаков искусственных языков науки до характерных для научного стиля синтаксических конструкций, стилизованные включенные тексты все же включаются нами в четвертый кластер репрезентантов научного дискурса наряду с цитатами, т.к. в большинстве случаев они имеют четко очерченные границы и оформлены в виде относительно самостоятельных и самодостаточных микротекстов.

Таким образом, маркеры научного дискурса в художественном тексте, которые были рассмотрены в приведенных выше примерах, представляют собой как внутритекстовые структуры, т.е. единицы находящиеся ниже уровня текста (термины, прецедентные имена науки и т.п.), так и единицы уровня текста (цитаты и стилизованные включенные тексты), связанные синтаксически и семантически с основным текстом и образуя с ним в терминологии Н.А. Фатеевой "метатекстовую цепочку" [Фатеева 2000: 91].

В то же время, феномен интердискурсивности на может быть сведен к интегрированию разноуровневых единиц языка и текстовых фрагментов в пространство дискурса-реципиента, как следствие, любое исследовательский проект в области взаимодействия дискурсов предполагает обращение к концептуальному уровню дискурса, на котором происходит трансфер когнитивных структур. В коммуникативных ситуациях, когда дискурс науки выступает в качестве дискурса-донора, речь идет о научных понятиях, концепциях, парадигмах и эпистемах. Не вызывает сомнения тот факт, что практически за любым случаем использования маркеров дискурса науки в художественном тексте стоит "импорт" концептов научной картины мира, которые и обуславливают интерпретацию знаков научного языка в пространстве художественного текста, однако, в ряде случаев представляется

невозможным выделить конкретные средства вербализации того или иного научного понятия в художественном тексте.

В таких ситуациях реализуется иной вид связей между дискурсом-донором и дискурсом-реципиентом, которые обеспечиваются уже не внутритекстовыми или межтекстовыми, а "надтекстовыми" отношениями. В первую очередь, речь идет о заимствовании сюжетов, распространенных в пространстве дискурса-донора, которые не имеют привязки к определенным языковым единицам или включенным текстам, т.к. средством их объективизации является собственно текст художественного произведения. Демонстрируя черты, характерные для двух и более кластеров одновременно, эти маркеры дискурса науки в художественном дискурсе не могут быть отнесены к какому-либо определенному кластеру маркеров дискурса науки и рассматриваются нами в качестве внекластерных элементов, которые, играют достаточно важную роль в организации пространства художественного текста и процессах интерпретации текстов, существующих на пересечении англоязычного научного и художественного дискурсов.

2.3.5. Заимствованные сценарии как внекластерные репрезентанты научного дискурса в художественном тексте

Применение метода кластерного анализа к корпусу гетерогенного языкового материала имеет своим результатом как выделение некоторого числа кластеров с более или менее четкими границами, так и выявление специфических объектов анализа, которые не могут быть отнесены ни к одному из кластеров. Речь идет о сценариях, характерных для научного дискурса, которые оказываются востребованными в литературных произведениях различных жанров, реализуясь в форме элементов сюжета, которые обеспечивают как композиционное, так и содержательное уподобление художественных текстов текстам, существующим в пространстве научного дискурса.

Подобное взаимодействие дискурсов имеет много общего с феноменом "бродячих" сюжетов, который в течении продолжительного времени находился в фокусе исследовательского внимания лингвистов и литературоведов. В соответствии с миграционной теории сюжетов, подобные сюжеты рассматриваются как "устойчивый комплекс сюжетно-фабульных мотивов, переходящих из одной культуры в другую и существующих в виде многочисленных вариантов, адаптированных под те или иные реалии" [Зиновьева 2001: 99]. Данный подход позволяет провести границу между "бродячими" сюжетами и постоянными сюжетами, представляющими собой набор литературных архетипов, сформировавшихся на основе опыта всего человечества и передаваемых от поколения к поколению. Согласно определению А.Ю. Большаковой, под литературным архетипом понимается "сквозная, порождающая сюжетная модель, способная к внешним изменениям, но таящая в себе неизменное ценностно-смысловое ядро" [Большакова 2003: 28]. В настоящее время в литературоведении нет единого мнения относительно возможного количества постоянных сюжетов. Еще в конце XIX века французский писатель и литературовед Жорж Польти выделял тридцать шесть базовых сюжетов, или "драматических ситуаций" [Adams 2007], тогда как аргентинский писатель и публицист Хорхе Луис Борхес с своей новелле "Четыре цикла" сводит их число к четырем, среди которых осада города, возвращение героя из путешествия, поиск и самоубийство Бога [Борхес 1994].

Сюжетные архетипы способны "путешествовать" во времени и пространстве, подобно заимствованным сюжетам, однако они генерируются национальными литературами вне зависимости от процессов взаимодействия с литературой иных этнических групп. Заимствованные сюжеты, напротив, предполагают привнесение в национальную литературу не только стилистических особенностей повествования и специфики конструирования фабулы художественного произведения, но и его пространственно-временных координат. Как следствие, в процесс заимствования сюжетов

вовлекаются все уровни художественного дискурса. Например, роман Питера Акройда "Дом доктора Ди" (The house of doctor Dee) строится на основе распространенного в европейской художественной литературе сюжета о докторе Фаусте, который находит свое отражение не только в композиционной структуре романа и его сюжетных линиях, но и в выборе автором лексических средств (пример 68):

(68) *Witterburg is a town filled with scholars, but I had with me a letter of introduction to the great astronomer Hegelius and after we had dined together he consented to accompany me to the cathedral, where his name was a key to unlock all the treasures contained therein. I might view the maps of the unknown world with ease enough, he continued, but did I not know that there was another mysterious region closer to hand? He told me that a famous conjuror lived in Witterburg about the year 1500 [Ackroyd 1994].*

Главный герой романа совершает поездку в город Виттербург (*Witterburg*), название которого вызывает у интерпретатора текста ассоциации с городом Виттенберг, где располагался дом астролога и бакалавра теологии Иоганна Фауста, являвшегося прототипом одноименного литературного персонажа, а отсылка к конкретному историческому периоду (*a famous conjuror lived in Witterburg about the year 1500*) завершает формирование хронотопа романа. На уровне ментальных структур сюжет о докторе Фаусте представлен когнитивным сценарием, в котором находит свое отражение тема продажи ученым человеком своей души в обмен на абсолютное знание, раскрытая в "Трагической истории доктора Фауста" Кристофера Марло и "Фаусте" Гете (*a key to unlock all the treasures contained there in; the maps of the unknown world*). Данный когнитивный сценарий является тем стержнем, который обуславливает весь ход художественного повествования.

Когнитивно-дискурсивная парадигма лингвистического знания дала возможность по новому взглянуть на проблему заимствованных сюжетов, рассмотрев данный феномен с точки зрения взаимодействия не только

культур и литературных традиций, но и институциональных дискурсов. При переносе сюжетов дискурсивное взаимодействие осуществляется как на семиотическом уровне, так и на концептуальном уровне. Так, в романе английского писателя Дугласа Адамса "Руководитель для путешественников автостопом по Галактике" (The Hitchhiker's Guide to the Galaxy) одним из факторов, определяющих сюжетную линию произведения, выступает трансфер ментальных единиц из научной картины мира в пространство художественного текста. Автор обращается к научному понятию ЭКСПЕРИМЕНТ, трансформируя его по законам создаваемой им картины мира таким образом, что возникающая в результате когнитивная структура задает вектор как основной, так и побочной сюжетных линий.

Понятие ЭКСПЕРИМЕНТ принадлежит ядру научной картины мира, в котором аккумулируются информация о природе научного познания. Новейший философский словарь раскрывает содержание данного понятия как "метод эмпирического познания, при помощи которого в контролируемых и зачастую специально конструируемых условиях получают знания относительно связей между явлениями и объектами или обнаруживают новые свойства объектов и явлений" [Новейший философский словарь 2008: 556]. Такое описание значения имени научного понятия позволяет идентифицировать данную ментальную сущность как динамический фрейм [Минский 1979].

Обращение к структурной организации сценария ЭКСПЕРИМЕНТ позволяет выделить такие "обязательные для его актуализации слоты, как участники эксперимента, цель, место, продолжительность и результат. При этом, развертывание сюжета романа предстает как заполнение узлов фрейма информацией и ее дальнейшее переструктурирование в процессе декодирования читателем зашифрованных автором смыслов. Завязкой сюжета является гибель планеты Земля, с которой удастся спастись только нескольким представителям различных биологических видов. При этом автор не предоставляет читателю полную информацию о спасшихся, ограничиваясь

самыми общими сведениями о наличии некоторой иерархии видов" [Кожанов 2021б: 216]:

(69) *"It is possible that their remark would have commanded greater attention had it been realized that human beings were only the third most intelligent life form present on the planet Earth, instead of (as was generally thought by independent observers) the second"* [Adams 2005].

Следующим поворотом сюжета является прибытие героев романа на легендарную планету, являющуюся домом для расы создателей миров, где они узнают об эксперименте, площадкой для которого служила все планета Земля. Здесь автор дает более подробную информацию о биологических видах, некоторые из которых превосходят человека по уровню своего развития, однако избегает прямых указаний, предоставляя интерпретатору делать самостоятельные выводы (пример 70):

(70) *"There was only one species on the planet more intelligent than dolphins, and they spent a lot of time in behavioral research laboratories running round inside wheels and conducting frighteningly elegant and subtle experiments on man"* [Adams 2005].

Дальнейшее разворачивания сюжетной линии подтверждает первоначальную гипотезу, сделанную интерпретатором, что позволяет заполнить слот "участники эксперимента" информацией об организаторах эксперимента и о подопытных участниках" (пример 71):

(71) *"The planet you lived on was commissioned, paid for, and run by mice. It was destroyed a few minutes before the completion of the purpose for which it was built, and we've got to build another one. Those creatures you call mice, they are not as they appear. They are the protrusion into our dimension of vast hyperintelligent pan-dimensional beings"* [Adams 2005].

Представленный в художественном произведении эксперимент глобального масштаба является востребованным сюжетным ходом в произведениях самых разных жанров, однако в романе Дугласа Адамса характер актуализации когнитивного сценария ЭКСПЕРИМЕНТ достаточно

необычен для художественной литературы. Воспользовавшись когнитивной структурой, принадлежащей научной картине мира, автор заполняет ее слоты, нарушая привычные читателю модели, с которыми он имел дело в научных, научно-популярных и иных текстах. Человечество, занимающее в иных подобных ситуациях позицию экспериментатора, оказывается на месте подопытного вида, тогда как мыши, ассоциирующиеся в сознании читателя с объектами лабораторных опытов, играют берут на себя роль организаторов эксперимента.

Представляется важным отметить, что персонажи переживают когнитивный диссонанс в той же мере, что и читатель, демонстрируя естественную в такой ситуации реакцию недоверия, однако автор аргументировано разрушает привычную им картину мира устами одного из персонажей (пример 72):

(72) *"They've been experimenting on you.*

Ah no, Arthur said, "I realize the source of the misunderstanding now. No, what happened was that we used to do experiments on them. They were often used in behavioral research. So what happened was that the mice would be set all sorts of tests, learning to run around mazes and things so that the nature of the process of learning could be examined. From our observations of their behavior we were able to learn all sorts of things ...

Such subtlety... said Slartibartfast, one has to admire it.

What? said Arthur.

How better to disguise their real natures, and how better to guide your thinking. Suddenly running down a maze the wrong way, eating the wrong bit of cheese, if it's finely calculated the cumulative effect is enormous" [Adams 2005].

Разворачивающаяся перед взором читателя панорама глобального эксперимента над человечеством сопровождается заполнение остающихся к этому моменту пустых узлов, как например, узла "цель эксперимента" (пример 73):

(73) "*Many millions of years ago a race of hyperintelligent pan-dimensional beings became so fed up with the constant arguing about the meaning of life. So they built a stupendous super computer which was so intelligent that even before the data banks had been connected up it had started from "I think therefore I am". It was the size of a small city.*

On the day of the Great On-Turning two programmers arrived and were shown into the room. Their names were Lankwill and Foak.

O Deep Thought Computer, Lankwill said, the task we have designed you to perform is this. We want you to tell us... the Answer!"

The answer to what? asked Deep Thought.

Life! urged Foak.

The Universe! added Lankwill.

Everything! they said together" [Adams 2005].

Намеренное искажение структуры когнитивного сценария ЭКСПЕРИМЕНТ обуславливает не только характер информации о цели эксперимента, но и выбор автором языковых средств, которые также усиливают эффект когнитивного диссонанса. С одной стороны, пример 73 представляет собой стилизацию, имитирующую особенности коммуникации в сфере науки на уровне словообразовательных моделей и на уровне синтаксических конструкций. Контраст между "элементами языка науки (или их имитациями) и инодискурсивными включениями, наблюдаемый как на семиотическом, так и на концептуальном уровне художественного текста, характеризует противоречивость создаваемой автором картины мира, которая балансирует на грани абсурда" [Кожанов 2021б: 216-217].

В то же время, насколько абсурдной ни была бы формулировка основного вопроса, поиск ответа на который и являлся целью эксперимента, оставшиеся слоты когнитивного сценария ЭКСПЕРИМЕНТ продолжают заполняться, создавая у читателя впечатление о возможности подобного эксперимента в некоторой альтернативной вселенной. Под альтернативной вселенной в нашем исследовании мы понимаем возможный мир, "в основе

семантики которого лежит когнитивная способность индивида конструировать возможное положение дел в будущем и моделировать тот или иной исход еще не случившихся событий" [Lewis 1986].

Проведенный анализ позволяет утверждать, что когнитивный сценарий ЭКСПЕРИМЕНТ представляет собой это единственный концепт авторской картины мира, имеющийся на начальном этапе в распоряжении интерпретатора, что придает данному сценарию статус "когнитивной доминанты" [Болдырев 2019: 38], определяющей восприятие и осмысление читателем авторской картины мира. Вся картина возможного мира формируется вокруг сценария ЭКСПЕРИМЕНТ и по мере заполнения его слотов у читателя формируется представление о базовых концептах этого мира. Так, заполнение слота "продолжительность эксперимента", с одной стороны является продолжением намеченного автором курса на преднамеренное искажение когнитивного сценария, а с другой, формирует у читателя базовые представления об истории мира, созданного силой воображения автора (пример 74):

(74) *"All I wanted to say, bellowed the computer, is that my circuits are now irrevocably committed to calculating the answer to the Ultimate Question of Life, the Universe, and Everything" he paused and satisfied himself that he now had everyone's attention.*

Foak glanced at his watch.

How long? he said.

Seven and a half million years, said Deep Thought" [Adams 2005].

Весь ход истории возможного мира определяется ожиданием окончания эксперимента и обретения ответа на самый главный вопрос, которое растянулось на тысячи поколений, что ставит концепт ЭКСПЕРИМЕНТ в ряд с такими ключевыми концептами культуры, как ЖИЗНЬ, ВЕРА, СУДЬБА и т.д. Статус ключевого концепта обуславливает, в свою очередь, выбор языковых средств его объективации в тексте, который

характерен в большей степени для дискурса религиозного, чем для дискурса научного (пример 75):

(75) *"Seven and a half million years our race has waited for this Great and Hopefully Enlightening Day! cried the leader. The Day of the Answer!*

Seventy-five thousand generations ago, the ancestors set this program in motion, the second man said, "and in all that time we will be the first to hear the computer speak.

Good morning, said Deep Thought.

Good morning, O Deep Thought, said Loanquawl, do you have...

An answer for you? interrupted Deep Thought. Yes. I have.

To Everything? To the great Question of Life, the Universe and Everything?

Yes.

Forty-two, said Deep Thought, with infinite calm" [Adams 2005].

Заполняя информацией последний остающийся не активированным узел сценария ЭКСПЕРИМЕНТ, который содержит данные о результатах эксперимента, автор в полной мере использует такое средство усиления экспрессивности текста, как прием обманутого ожидания, разрушая все предположения читателя относительно ответа на главный вопрос жизни. Появление в слоте "результат эксперимента" двузначного числительного (*forty-two*), т.е. "информации заведомо неверного формата, приводит к прерыванию линейности событий" [Кожанов 2021б: 217-218], которая заложена в самой структуре когнитивного сценария (пример 76):

(76) *"Forty-two! yelled Loanquawl. Is that all you've got to show for seven and a half million years' work?*

I checked it thoroughly, said the computer. I think the problem is that you've never actually known what the question is.

But it was the Great Question! The Ultimate Question of Life, the Universe and Everything! howled Loanquawl.

Yes, said Deep Thought, but what actually is it?

A slow stupefied silence crept over the men.

Well, it's just Everything... Everything...

Exactly! said Deep Thought. So once you do know what the question actually is, you'll know what the answer means" [Adams 2005].

После знакомства с итогами проведенного эксперимента перед потомками его организаторов встает задача формулировки вопроса, на который был получен ответ. Таким образом, дальнейшее развитие сюжета представляет собой поиск не ответа, а формулировки вопроса о смысле жизни, что дает читателю возможность рассматривать данный роман как "пародию на многочисленные художественные произведения, в которых основным сюжетным мотивом является поиск соответствующего ответа" [Кожанов 2021б: 218]. Феномен пародии в этом текстовом фрагменте может рассматриваться двояко. В общепринятой трактовке пародия предстает как вторичный жанр, или "система, которая строится на противоборстве двух знаковых систем – текста-основы и текста-пародии, в результате чего возникает новая структура, предполагающая алогичный мир" [Тураева 1993: 3]. В то же время, в литературе постмодернизма пародия предстает не как искажение реально существующего положения дел или протест против него, а намекает на параллельное существование в рамках одного художественного текста стилей и идей, "результатом которой является игра смыслов на поле интертекстуальности и интердискурсивности" [Кожанов 2021б: 218]. Приведенный ниже текстовый фрагмент представляет собой пример игры смыслов, основанной на взаимодействии дискурсов, на пересечении которых собственно и имеет место описываемая коммуникативная ситуация (пример 77):

(77) "Look, alright, said Loanquawl, can you please tell us the Question?

The Ultimate Question?

Deep Thought pondered this for a moment.

No, but I'll tell you who can he said firmly.

Who?

I speak of none other than the computer that is to come after me, intoned Deep Thought. A computer whose merest operational parameters I am not worthy to calculate. A computer which can calculate the Question to the Ultimate Answer, a computer of such infinite complexity that organic life itself shall form a part of its operational matrix. And you yourselves shall take on new forms and go down into the computer to navigate its ten-million-year program! Yes! I shall design this computer for you. And I shall name it also unto you. And it shall be called... The Earth" [Adams 2005].

Приведенный выше текстовый фрагмент иллюстрирует особенности реализации межтекстовых связей в произведениях Д. Адамса, реализующихся в виде переплетения квазицитат, культурных кодов, фрагментов идиом и т.д. Интерпретируя зашифрованные автором смыслы, читатель в первую очередь обращает внимание на отсылки к таким религиозным текстам, как проповедь Иоанна Крестителя и описание сотворения мира в Книге Бытия. Подобные текстовые включения являются элементами религиозного дискурса, изменившими свою форму в процессе интеграции в пространство художественного текста, в котором они взаимодействуют с элементами научного дискурса. При этом, имеет место взаимодействие не только семиотических систем, но и различных видов когнитивной деятельности.

Результатом взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов является формирование в сознании читателя гибридной картины мира, сочетающей в себе как религиозные представления о производном, вторичном характере эмпирической реальности, так и научные понятия, в числе которых когнитивный сценарий ЭКСПЕРИМЕНТ. Сконструированное таким образом концептуальное образование является отражением возможного мира, в котором сотворение Земли интерпретируется как начало научного эксперимента глобальных масштабов продолжительностью в десять миллионов лет, целью которого является поиск вопроса, к которому подошел бы ответ, полученный в результате

предыдущего эксперимента. Поиск данного вопроса становится основным мотивом действий как основных, так и второстепенных персонажей (примеры 78 и 79):

(78) *"We have been running your planet for the last ten million years in order to find the wretched thing called the Ultimate Question.*

Why? said Arthur, sharply.

No, we already thought of that one, said Frankie interrupting, but it doesn't fit the answer. Why? Forty-Two..., it doesn't work" [Adams 2005].

(79) *"The only thing we can do is to try and fake a question.*

How about What's yellow and dangerous?

No, no good. Doesn't fit the answer.

What do you get if you multiply six by seven?

No, too literal, too factual, said Frankie, would never sustain the interest" [Adams 2005].

Приведенные выше текстовые фрагменты отражают тот факт, что напряжение растет с каждым отвергнутым вариантом. От гипотетически возможных версий вопроса персонажи переходят к заведомо невероятным, а затем и к фальсифицированным вопросам, подгоняя результат эксперимента под заранее известный ответ. Повествование достигает своей кульминации в тот момент, когда организаторы эксперимента решаются на убийство одного из уцелевших землян, мозг которого является частью программы уже уничтоженного компьютера и предположительно сохранил в своей структуре формулировку вопроса о смысле жизни (пример 80):

(80) *"You are a last generation product of that computer matrix, and you were there right up to the moment your planet got the finger.*

So your brain was an organic part of the penultimate configuration of the computer program, said Ford.

Well, said Arthur doubtfully. *He wasn't aware of ever having felt an organic part of anything.*

In other words, said Benji, there's a good chance that the structure of the question is encoded in the structure of your brain so we want to buy it off you.

The question?

Of course not, it's the brain we want to buy.

What!

I thought you said you could just read his brain electronically.

Oh yes, said Frankie, but we'd have to get it out first. " [Adams 2005].

В примере 80 автор обращается к достаточно распространенной в художественной литературе фабульной схеме, в которой платой за ответ на важный для героя вопрос является его жизнь. Искажение когнитивного сценария ЭКСПЕРИМЕНТ неизбежно приводит и к искажению привычной для читателя сюжетной схемы, в которой жизнь является платой не за ответ, а за вопрос.

Вмешательство иных рас срывает планы организаторов эксперимента, и развязкой романа является предъявление ожидающим результата эксперимента фальсифицированного вопроса, отчасти удовлетворяющего имеющемуся в их распоряжении ответу, что свидетельствует о провале эксперимента (пример 81):

(81) "Then Frankie said: Here's an idea. How many roads must a man walk down?

Now that does sound promising! Yes, that's excellent! Sounds very significant without actually tying you down to meaning anything at all" [Adams 2005].

Заполняя информацией узел "оценка результатов эксперимента", который к этому моменту является единственным свободным узлом фрейма, автор делает последний штрих, завершающий формирование целостной и непротиворечивой картины возможного мира. Все слоты когнитивного сценария ЭКСПЕРИМЕНТ заполняются в соответствии с авторским замыслом, при этом каждый слот символизирует тот или иной поворот сюжета. Таким образом, когнитивный сценарий ЭКСПЕРИМЕНТ является

тем стержнем, который определяет как развитие сюжета, так и структурирование концептуальной картины мира, аккумулирующей информацию о созданном автором возможном мире.

Анализ приведенных в настоящем разделе работы примеров позволяет сделать вывод, что в данном романе имеет место перенос когнитивного сценария, принадлежащего научному дискурсу, в пространство англоязычного художественного дискурса. Ряд событий, нашедших свое отражение в слотах фрейма ЭКСПЕРИМЕНТ, являющегося компонентом научной картины мира, воспроизводится последовательно автором, разворачивающим перед читателем сюжет романа. Интердискурсивные взаимодействия можно наблюдать в интеграции в пространство художественного дискурса не только знаков языков искусственных языков (термины, научные формулы и т.п.) и характерных для научного дискурса словообразовательных и синтаксических моделей, но и единиц научной картины мира.

Анализ приведенных выше примеров позволяет сделать вывод, что практически любой художественный текст с высокой вероятностью включает в себя следы иных дискурсов, что объясняется самой природой литературного произведения, в котором находит свое отражение коммуникативное поведение индивидов в самых различных сферах. Репрезентанты научного дискурса, присутствующие в текстах, анализируемых в данной работе произведений, обладают значительным когнитивным и стилистическим потенциалом, который раскрывается в многообразии их функций в пространстве художественного текста. Реализация данных функций, которые являются предметом анализа в следующем разделе настоящего исследования, обеспечивает работу сложного механизма дискурсивных взаимодействий, посредством которого осуществляется обмен информацией между ассоциирующимися с научным и художественным дискурсами картинами мира.

2.4. Функции репрезентантов научного дискурса в пространстве художественного текста

2.4.1. Репрезентативная функция элементов научного дискурса в художественном тексте

Как было отмечено в первой главе настоящего исследования, репрезентативная функция выступает относится к числу основных функций единиц языка науки независимо от типа дискурса, в котором происходит их актуализация. Представляется важным отметить, что термин "репрезентативная функция" относится к числу относительно новых терминологических единиц. Его востребованность в настоящее время объясняется изменениями приоритетов исследований, связанных с различными аспектами функционирования терминологических систем. Речь идет об исследовательских проектах, в которых предметом выступает не "феномен именованная фактов и явлений терминологическими единицами, а репрезентация научных понятий специальными средствами языка" [Лейчик 2007: 64]. Наблюдается ситуация, когда в лингвистических исследованиях параллельно используются термины "репрезентативная функция" и "номинативная функция" в отношении одного и того же феномена, но рассматриваемого с точки зрения альтернативных методологических установок.

Использование в нашей работе термина "репрезентативная функция" связано с тем, что он наиболее точно отражает природу дискурсивных взаимодействий. Термин и околотерминологические единицы, выступающие в роли инородных элементов в художественном произведении, являются маркерами внешних по отношению к пространству художественного дискурса феноменов, таких как научные понятия, дискурсивные стратегии, востребованные в сфере научной коммуникации и т.п. Представляя собой средство фиксации в языке специального знания, формирующегося в

результате познавательной деятельности человека, термин, оказавшийся в поле художественного дискурса, воспринимается читателем как предельно сжатый "сгусток" информации, требующий определенных усилий от своего интерпретатора. Единицу языка науки, покинувшую пространство дискурса науки, можно уподобить ореху, который прячет свое содержимое за непрозрачной оболочкой. В каждой конкретной дискурсивной ситуации читатель пытается "расколоть скорлупу ореха", актуализировав содержание соответствующего научного понятия обращаясь к либо к собственному фонду специальных знаний, либо к внешнему источнику информации.

Зачастую именно информация, "скрывающаяся" за репрезентантами научного дискурса, является недостающим штрихом в картине мира художественного произведения, без которого понимание его основной идеи может быть затруднено. Так, репрезентанты научного дискурса в приведенном ниже текстовом фрагменте требуют от читателя-интерпретатора определенных знаний в области медицинской терминологии (пример 82):

(82) *"Alexander took the blood samples and put them in the lab refrigerator.*

Carl, there's something I've been meaning to ask you.

Bannister was busily clearing up. Without turning his head he asked, What is it?

***The blood-sensitization tests** we're doing here – I've been wondering about them.*

Wondering what?

*Alexander chose his words carefully. I noticed we're only doing **two sensitization tests** – one in saline, the other in high protein.*

*It came up, really, because of this **blood-sensitization test** – the one for my wife, Alexander said. She's **Rh negative**; I'm **Rh positive**.*

*Coleman smiled. Well, that applies to plenty of people. There's no problem – that is, as long as **the sensitization test** shows a negative result.*

But that's the point, Doctor – the test.

What about it? Coleman was puzzled.

*Alexander said, I think we should be doing **an indirect Coombs test** on all these samples, after **the tests in saline and high protein**" [Hailey 2004].*

В данном примере адекватная интерпретация репрезентантов научного дискурса (*Rh negative; Rh positive*) является необходимым условием актуализации в ментальном пространстве читателя когнитивного сценария РЕЗУС-КОНФЛИКТ ПРИ БЕРЕМЕННОСТИ. Многократное повторение терминологической единицы *sensitization* акцентирует внимание читателя на таком этапе когнитивного сценария, как последовательность тестов на появление в крови женщины антител (*tests in saline and high protein; an indirect Coombs test*). Различные взгляды на процедуру проведения данных тестов являются причиной конфликта между персонажами (*the possibility of arousing resentment; I think we should be doing ...*), сущность которого становится до конца понятной только при условии наличия у читателя-интерпретатора специальных медицинских знаний.

Следует отметить, что репрезентативная функция не является исключительной чертой терминологической лексики, а реализуется в той или иной степени всеми маркерами научного дискурса. В примере 83 в качестве инодискурсивного фрагмента, репрезентирующего научное понятие, выступает ряд чисел из записки, попавшей в руки главного героя (пример 83):

(83) *"Langdon couldn't tear his eyes from the glowing purple text scrawled across the parquet floor.*

The message read:

Part of it looks like a numeric cipher.

Yes, Fache said. Our cryptographers are already working on it. We believe these numbers may be the key to who killed him.

This code, Sophie explained in rapid French, is simplistic to the point of absurdity. She pulled a scrap of paper from her sweater pocket. Here is the decryption.

1-1-2-3-5-8-13-21

All you did was put the numbers in increasing order!

*This is **the Fibonacci sequence**, she declared. A **progression in which each term is equal to the sum of the two preceding terms**. Mathematician Leonardo Fibonacci created this succession of numbers in the thirteenth-century. Obviously there can be no coincidence that all of the numbers Saunière wrote on the floor belong to **Fibonacci's famous sequence**" [Brown 2006].*

Контекст употребления репрезентанта научного дискурса, имеющего форму последовательности чисел Фибоначчи, указывает на его особую важность с точки зрения развития сюжета, что не может не стимулировать интерпретативную активность читателя, обращающегося к научному понятию, которое стоит за этим рядом чисел. С некоторой вероятностью эта последовательность первоначально не связывается интерпретатором с каким-либо научным понятием и воспринимается как шифр, требующий декодирования. При этом, автор дает читателю возможность самому предпринять все действия, необходимые для декодирования шифра, предвосхищая тем самым дальнейшее развитие сюжета. Интерпретируя смысл инодискурсивного включения (располагая числа в возрастающем порядке, обнаруживая закономерности в их чередовании, проводя аналогии с рядом Фибоначчи), читатель оказывается на шаг впереди персонажей, занимающихся расследованием дела, что создает эффект сопричастности к описываемым в романе событиям.

Научное понятие ЧИСЛА ФИБОНАЧЧИ, репрезентируемое числовой последовательностью, приобретает законченный вид: в его структуре можно выделить ядерные (*a progression in which each term is equal to the sum of the two preceding terms*) и периферийные (*created this succession of numbers in the thirteenth-century*) признаки, реконструируемые читателем как при помощи контекста, так и собственного фонда знаний. В примере 83 конструирование читателем соответствующего научного понятия может осуществиться в полном объеме даже в случае отсутствия у читателя специальных научных

знаний, т.к. этот факт может быть компенсирован уточняющим контекстом. Следует отметить, что подобное положение дел является скорее исключением в художественной литературе и в большинстве случаев именно наличие у читателя специальных научных знаний является условием выполнения инодискурсивным маркером репрезентативной функции (пример 84):

(84) *"The idea of mining comets for food wasn't new. Bring along a little iron and trace elements – the iron to build a place to live in, the trace elements to turn **CHON**-chow into hamburgers – and you can live indefinitely on the food around you. Because that's what comets are made of. A little bit of dust, a few rocks, and a hell of a lot of frozen gases. **Oxygen. Nitrogen. Hydrogen. Carbon dioxide. Water. Methane. Ammonia.** The same four elements over and over again. **CHON**. What does **CHON** spell?*

*What comets are made of is the same thing you are made of, and what **C-H-O-N** spells is food" [Pohl 2015].*

Высокая плотность маркеров научного дискурса в приведенном выше текстовом фрагменте достигается посредством употребления автором специальной лексики, представляющей собой обозначения химических элементов и их соединений. Последовательность знаков искусственного языка, использующегося для записи химических реакций, активизирует интерпретативную деятельность читателя, вынуждая его заняться поиском основания, которое позволяет объединить эти знаки в единое целое. Подсказки, оставленные автором в тексте актуализируют представления об устройстве биологических организмов, которые позволяют сделать следующий шаг на пути интерпретации заложенного автором смысла. Молекулы, составляющие живые организмы, представляют собой комбинации шести химических элементов, в числе которых углерод, водород, азот, кислород, фосфор и сера. Используемая автором аббревиатура **CHON** репрезентирует первые четыре химических элемента из этого списка, что позволяет читателю сделать вывод о перспективах их использования в

процессах синтеза пищи, т.к. если организм человека состоит из этих элементов, то и пригодная для него пища, должна иметь такой же химический состав. Данный пример иллюстрирует тот факт, что эффективным стимулом для интерпретативной активности читателя являются синтагматические последовательности, в которые объединяются инодискурсивные маркеры, порождая при этом новые смыслы, которые остались бы нереализованными в случае изолированного употребления репрезентантов внешних дискурсов.

Зачастую имеет место параллельная реализация репрезентативного потенциала единицы языка науки, заключающегося в ее способности актуализировать в пространстве художественного текста целые фрагменты научной картины мира, и ее экспрессивно-стилистического потенциала. Проведенный в нашем исследовании анализ корпуса примеров позволяет утверждать, что в англоязычном художественном дискурсе научные термины обычно задействуются авторами в роли эпитетов или в окружении эпитетов при реализации различных стилистических приемов. Так, в текстовом фрагменте 85 присутствует метафорическое употребление терминологической единицы *Mercator projection* при создании автором портрета одного из персонажей:

(85) *"Something only vaguely like a human face filled the screens, its features stretched across asymmetrical expanses of bone like some obscene Mercator projection. Blue lips parted wetly as the twisted, elongated jaw moved. Something, perhaps a hand, a thing like a reddish clump of gnarled roots, fumbled toward the camera, blurred, and vanished"* [Gibson 2004].

Процесс интерпретации заложенных автором смыслов в примере 85 предполагает выход за пределы первоначального терминологического значения данной языковой единицы, зафиксированного в специальной научной литературе как "математически определенный способ отображения поверхности Земли на плоскости при котором меридианы представляют собой параллельные равноудаленные линии, тогда как расстояние между

параллелями увеличивается при приближении к полюсам" [Грачев 1995: 495]. Вектор интерпретативной активности определяется как стилистически маркированными лексическими единицами с коннотативным компонентом в семантике, так и языковыми средствами, объективирующими идею искаженности создаваемого автором визуального образа и его несоответствия оригиналу.

Результатом интерпретативной активности читателя является трансформация структуры научного понятия, стоящего за термином *Mercator projection*, в результате которой на первый план помещаются периферийные компоненты, связанные с историческим контекстом становления этой ментальной единицы. Проекция Меркатора позволяла изобразить курс корабля в виде прямой линии, что упрощало навигационную практику, однако разница в масштабах на периферийных участках карты приводила к существенным искажениям площади объектов.

В ментальном мире читателя, обладающего данной информацией, актуализируются такие содержательные признаки интерпретируемого научного понятия, как "фрагментарность" и "искаженность формы и размера", что соответствует замыслу автора относительно создания максимально выразительного портрета одного из персонажей. По нашему мнению, полнота реализации экспрессивно-стилистического потенциала единиц научного дискурса в тексте художественного произведения находится в зависимости от объема содержания соответствующего понятия в сознании читателя. Чем большее число содержательных признаков понятия задействуется читателем в процессах декодирования смыслов, тем заметнее произведенный стилистический эффект. Иными словами, возможность реализации экспрессивной функции маркеров научного дискурса в поле художественного дискурса зависит от их способности репрезентировать научные понятия, что позволяет транслировать в концептуальное пространство художественного текста значительный объем информации при помощи ограниченного числа единиц языка.

Пример 85 иллюстрирует тот факт, что наиболее очевидно репрезентативная функция проявляется в случае с именами собственными, за которыми стоят прецедентные феномены науки. В отличие от терминов, прецедентные имена могут не иметь терминологического значения с четкими границами. Напротив, в большинстве случаев их сигнификативное значение является размытым и в значительной степени индивидуальным, т.к. при их интерпретации актуализируется не столько соответствующее научное понятие, как в случае с терминами, сколько ряд ассоциаций и представлений, относящихся к соответствующему прецедентному феномену. Как следствие, именно прецедентные имена науки обладают способностью репрезентировать в пространстве художественного текста достаточно обширные фрагменты научной картины мира. В приведенных ниже текстовых фрагментах в качестве маркера дискурса науки используется прецедентное имя английского математика и криптографа Алана Тьюринга (примеры 86-88):

(86) *"This isn't looking so hot, is it? I mean, **the Turings** are on it. I was thinking maybe we should try to bail out. I can take you"* [Gibson 2004].

(87) *"Case said, and drew on his cigarette. He blew the smoke up at the **Turing** Registry agent. Do you have any jurisdiction out here? I mean, shouldn't you have the Free side security team in on this party?"* [Gibson 2004].

(88) *"They were waiting there, their perfect white sports clothes and stenciled tans setting off the hand woven organic chic of the furniture. The girl sat on a sofa, an automatic pistol beside her. **Turing**, she said. You are under arrest"* [Gibson 2004].

Прецедентное имя одного из основателей теории искусственного интеллекта потенциально способно вызвать в сознании интерпретатора целый ряд образов: премия Тьюринга, машина Тьюринга, тест Тьюринга, работа Алана Тьюринга на правительство Великобритании, взлом считавшегося абсолютно надежным немецкого шифратора Enigma и т.п., что обуславливает существование множества потенциально возможных

взаимоисключающих или, напротив, дополняющих друг друга вариантов интерпретации смыслов, закодированных автором произведения.

Определяющим фактором при выборе окончательного варианта интерпретации выступает ближайший контекст имени собственного, в котором присутствует определенный артикль, форма множественного числа и словосочетание *Registry agent*. Анализ окружения прецедентного имени *Turing* позволяет прийти к выводу о том, что в мире автора именем английского ученого называется некое правительственное агентство, а активное использование лексических единиц юридической тематики указывает на характер ее деятельности, связанной с расследованием правонарушений в области использования искусственного интеллекта.

Полученная в результате анализа контекста употребления прецедентного имени наука информация составляет ядро когнитивной структуры, стоящей за именем *Turing*, периферийные слои которой еще ожидают своего восстановления, которое становится возможным благодаря анализу каждого конкретного случая употребления соответствующего имени. Так, в приведенном ниже текстовом фрагменте аббревиатура AI позволяет выбрать из множества разнообразных ассоциаций, связанных с прецедентным именем, комплекс представлений о тесте Тьюринга, использующегося для объективной оценки креативного потенциала искусственного интеллекта (пример 89):

(89) *"Anyway, I jacked out and told my computer to look it up. Yeah? It was on the Turing Registry. AI. Frog company own edits Rio mainframe"* [Gibson 2004].

В настоящее время широко распространенными являются представления о том, что тест Тьюринга считается пройденным, если участник эксперимента в ходе общения с неизвестным ему собеседником приходит к мысли, что общается с реальным человеком, тогда как его партнером по коммуникации выступал искусственный интеллект. Данные представления позволяют интерпретатору сформировать околоядерную зоны

авторского художественного концепта TURING, которая аккумулирует сведения о правоохранительной системе будущего, среди задач которой контроль над активностью систем искусственного интеллекта.

Более глубокие знания о целях и методах теста Тьюринга позволяют интерпретатору сконструировать гипотезу относительно того, что в сфере интересов полиции будущего находятся системы искусственного интеллекта, которые способны успешно пройти этот тест, а следовательно, не уступают интеллекту человека и рассматриваются как потенциально опасные. Эта гипотеза полностью оправдывается по мере развития сюжета в эпизодах, где функции полиции Тьюринга напрямую упоминается автором (пример 90):

(90) *"Autonomy, that's the bugaboo, where your AI's are concerned. They can work real hard, buy themselves time to write cookbooks or whatever, but the minute that one starts figuring out ways to make itself smarter, **Turing**'ll wipe it. Every AI ever built has an electromagnetic shotgun wired to its forehead"* [Gibson 2004].

Вектор интерпретативной активности читателя к моменту его ознакомления с данным текстовым фрагментом уже окончательно определен, т.к. в его распоряжении имеется достаточно информации чтобы быть подготовленным к интерпретации содержащихся в этом фрагменте деталей. Концепт TURING, отсутствующий в привычной читателю картине мира, успешно конструируется им на основании контекстов употребления имени концепта и фонда собственных специальных знаний, интегрируясь в художественную картину мира автора. Дальнейшее функционирование концепта TURING в ментальной мире участников дискурсивной ситуации, в которой происходит интерпретация содержания романа, свидетельствует о реализации еще одной функции репрезентантов научного дискурса в художественном тексте, которую исследователи называют "прогностической, или эвристической" [Вернадский 1988: 52]. Прогностическая функция единиц языка науки, раскрывающая свой потенциал в пространстве художественного дискурса, привлекает в последнее время внимание

исследователей из самых научных дисциплин, т.к. она тесно связана с таким еще недостаточно изученным когнитивным феноменом, как опережающее мышление. Очевидно, что определенные перспективы изучения прогностической функции открываются при обращении к функционированию единиц языка науки за пределами научного дискурса, т.е. в ситуациях, когда интерпретация их значений происходит в условиях взаимодействия нескольких дискурсов.

Достаточно часто прецедентное имя науки, используемое автором художественного произведения, отсылает читателя-интерпретатора не к конкретной личности, являющейся видным представителем той или иной научной дисциплины, а к значимому феномену науки, в роли которого выступает научный эксперимент, получивший в свое время общественный резонанс и известный не только субъектам научного дискурса (как например, серия экспериментов по ускорению элементарных частиц в Большом адронном коллайдере). В уже упоминавшемся романе "Ложная слепота" в роли прецедентного имени науки выступает словосочетание *Chinese room*, правильная интерпретация которого является необходимым условием для расшифровки скрытых смыслов, без чего авторский замысел не может быть раскрыт в полной мере (пример 91):

(91) *"It doesn't even have a clue what it's saying back, she added.*

You said they weren't parrots. They knew the rules.

But pattern-matching doesn't equal comprehension.

Bates shook her head. You're saying whatever we're talking to – it's not even intelligent?

Oh, it could be intelligent. But we're not talking to it in any meaningful sense.

So what is it? Voicemail?

*Actually, I think they call it a **Chinese Room**" [Watts 2008].*

Автор романа использует отсылку к мысленному эксперименту в области философии сознания и философии искусственного интеллекта,

который был предложен в 1980 году Джоном Серлом, чтобы воссоздать ситуацию, в которой команда земного корабля приходит к осознанию того, что их радиопереговоры с инопланетным кораблем не являются коммуникацией в привычном смысле слова, т.к. пришельцы в своих ответных репликах комбинируют знаки земного языка в полном соответствии с известными им правилами синтаксиса, но не понимают их значения.

Цель эксперимента, получившего название "Китайская комната", состояла в опровержении утверждения о том, что обладающий искусственным интеллектом компьютер способен обладать и сознанием в том же смысле, в котором им обладает человек. По мнению Джона Серля, помещенный в изолированную комнату человек, который не знает ни одного китайского иероглифа, но имеет в своем распоряжении подробные инструкции по манипуляции с ними, способен отвечать на вопросы собеседника, передающего в щель записки с вопросами на китайском языке, так что у него возникнет иллюзия осознанного общения. Как следствие, система из комнаты, книги правил и человека пройдет уже упоминавшийся в нашей работе тест Тьюринга, однако никакого понимания китайского языка, а следовательно, и сознания в полной мере этого слова в этой системе не наблюдается [Searle 1980: 420].

Определенный резонанс, который получил этот эксперимент в научных и околонучных кругах, объясняется тем, что его автор затронул не только проблему создания искусственного интеллекта, но и гораздо более общий вопрос о соотношении синтаксиса и семантики, указав на невозможность получения семантических единиц из формальных манипуляций языковыми знаками [Block 2002]. Потенциально способный актуализировать в концептуальном пространстве художественного текста значительный объем информации языковой знак *Chinese room* может реализовать свой репрезентативный потенциал только при условии его правильной

интерпретации читателем, что объясняет стремление автора ввести в художественное повествование соответствующий комментарий (пример 92):

(92) *"You ever hear of the **Chinese Room**? I asked.*

She shook her head. Only vaguely. Really old, right?

Hundred years at least. It's a fallacy really, it's an argument that supposedly puts the lie to Turing tests. You stick some guy in a closed room. Sheets with strange squiggles come in through a slot in the wall. He's got access to this huge database of squiggles just like it, and a bunch of rules to tell him how to put those squiggles together.

Grammar, Chelsea said. Syntax.

I nodded. The point is, though, he doesn't have any idea what the squiggles are, or what information they might contain. He only knows that when he encounters squiggle delta, say, he's supposed to extract the fifth and sixth squiggles from file theta and put them together with another squiggle from gamma. So he builds this response string, puts it on the sheet, slides it back out the slot and takes a nap until the next iteration" [Watts 2008].

Автор использует диалог персонажей романа в примере 92 для постепенного введения информации об эксперименте Джона Серля в пространственно-временные координаты художественного произведения. Автор дает оценку результатов эксперимента с точки зрения науки далекого будущего через реплики одного из персонажей, при этом описывает условия эксперимента доступным для читателя языком, заменяя использовавшиеся в оригинале иероглифы на более естественные, с точки зрения автора, для языка далекого будущего *squiggles*.

В итоге в концептуальном пространстве художественного произведения формируется сложная когнитивная структура, репрезентирующая целый фрагмент научной картины мира во всем многообразии связей между входящими в него научными понятиями. В последующих контекстах автор неоднократно использует словосочетание *Chinese room*, объективирующее данную когнитивную структуру, как при

развертывании основной сюжетной линии романа, так и для дальнейших когнитивных преобразований этой ментальной структуры и ее проекций в различные концептуальные области, что позволяет автору создать целый ряд эффективных выразительных средств (примеры 93 и 94):

(93) *"Theseus skidded again, corkscrewing. Another rock sailed past on Tactical.*

You want to start a war, Theseus? Is that what you're trying to do? You think you're up for it?

It doesn't attack, Sarasti said.

Oh, right, Rorschach said suddenly. You don't think there's anyone here, do you? You think we're nothing but a Chinese room, Rorschach sneered" [Watts 2008];

(94) *"It should be so easy for you, Keeton. It should be the easiest gig you've ever had. Aren't you the user interface, aren't you the Chinese room? Aren't you the one who never has to look inside, never has to walk a mile in anyone's shoes, because you figure everyone out from their surfaces?*

I knew all about Chinese rooms. I was one. I didn't even keep it a secret, I told anyone who was interested enough to ask.

*You use your **Chinese room** the way they used vision. You've reinvented empathy almost from scratch and in some ways – not all obviously, or I wouldn't have to tell you this – but in some ways yours is better than the original" [Watts 2008].*

В примере 93 автор использует имя прецедентного феномена науки для создания комического эффекта в эпизоде, когда во время атаки земного корабля инопланетный корабль "Роршах" заявляет, что он, вопреки мнению земного экипажа, не является "Китайской комнатой", указывая тем самым на возможность возникновения парадокса, при котором человек, находящийся в "Китайской комнате", объединит языковые знаки таким образом, что построит высказывание, утверждающее, что он не находится в "Китайской комнате". В примере 94 можно наблюдать метафорическое использование

термина *Chinese room* для описания когнитивных особенностей личности одного из персонажей, физически неспособного к эмпатии и вынужденного анализировать чужое поведение, чтобы сознательно сформировать свою реакцию даже на самый незначительный поступок.

Обладая значительным репрезентативным потенциалом, прецедентные имена науки часто выступают маркерами интердискурсивных отношений, находя свое место в ткани художественного повествования на стыке двух и более дискурсов. Так, словосочетание *the Methuselah Mouse*, отсылающее к прецедентному феномену науки, выступает в романе канадской писательницы Маргарет Этвуд "Орикс и Коростель" (*Oryx and Crake*) как маркер взаимодействия художественного, научного и религиозного дискурсов (пример 95):

(95) *He'd helped engineer the Methuselah Mouse as part of Operation Immortality* [Atwood 2003].

С одной стороны, автор использует прецедентное имя библейского персонажа Мафусаила, одного из праотцов человечества, прославившегося своим долголетием. Имя старейшего человека в мире (Мафусаил умер в 969 лет) стало нарицательным во многих культурах, как следствие, оно прочно связано в сознании интерпретатора с феноменом долголетия. С другой стороны, это имя фигурирует в названии реально существующего научного проекта, направленного на увеличение продолжительности жизни мышей с целью отработки методик продления человеческой жизни. Стартовавший в 2003 году проект получил широкий общественный резонанс в различных странах, и в настоящий момент все еще продолжается информационная кампания по привлечению инвесторов, что позволяет отнести данный проект к прецедентным феноменам науки. Словосочетание *the Methuselah Mouse*, использованное в тексте художественного произведения, содержит отсылку к пространству сразу двух дискурсов, а следовательно, данный текстовый фрагмент будет правильно интерпретирован читателем даже в случае успешного соотнесения прецедентного имени только с одной из двух

возможных картин мира. Однако максимальное приращение смысла возможно лишь при условии взаимодействия художественного, научного и религиозного дискурсов, т.е. при реализации данной языковой единицей своего максимально возможного репрезентативного потенциала, когда в концептуальном пространстве художественного текста параллельно актуализируются научное понятие и репрезентируемый той же языковой единицей концепт религиозной картины мира.

Способность маркеров научного дискурса в художественном тексте объективировать на концептуальном уровне художественного дискурса стоящие за ними элементы научной картины мира делает их эффективным средством, к которому автор обычно прибегает при конструировании художественных концептов. Репрезентативный потенциал этих средств в процессе создания авторской картины мира можно оценить в романе Маргарет Этвуд "Год потопа" (*The Year of the Flood*), описывающем жизнь секты Садовников Бога (*the Gardeners*), соединивших в своих ритуалах религию и науку (пример 96):

(96) *At the top of each fresh page Toby prints the Gardener Feast Day or Saint's Day. She can still recite the entire list off by heart: Saint E.F. Schumacher, Saint Jane Jacobs, Saint Sigurdsdottir of Gullfoss, Saint Wayne Grady of Vultures; Saint James Lovelock, The Blessed Gautama Buddha, Saint Bridget Stutchbury of Shade coffee, Saint Linnaeus of Botanical Nomenclature, The Feast of Crocodylidae, Saint Stephen Jay Gould of the Jurassic Shales, Saint Gilberto Silva of Bats. And the rest [Atwood 2009].*

Представленный в примере 96 список лиц, которые считались членами секты святыми, является однородным по форме и может быть описан следующей формулой: «Saint» + Имя Собственное + (of-фраза), но разнородным по содержанию. Среди имен собственных мы встречаем как элементы религиозного дискурса (*Gautama Buddha*), так и прецедентные имена науки (*Stephen Jay Gould of the Jurassic Shales, Gilberto Silva of Bats*). Демонстрируя внешние признаки религиозного дискурса, данный текстовый

фрагмент содержит многочисленные отсылки к научной картине мира, которые позволяют читателю реконструировать один из ключевых концептов данного романа. Так, упоминающийся в списке святых шведский естествоиспытатель и врач Карл Линней (*Linnaeus of Botanical Nomenclature*), создавший единую систему классификации растительного и животного мира, позволившую упорядочить имеющиеся на тот момент знания в области биологии, известен широкому кругу читателей, в первую очередь, как создатель глобальной классификации растений. Как следствие, одним из факторов причисления его к числу святых являлся тот факт, что выращивание растений и употребление только растительной пищи являются ключевыми концептами картины мира членов секты. Иными словами, выбор прецедентного имени в данном контексте представляется неслучайным, т.к. использование любого другого прецедентного имени, отсылающего к фрагменту научной картины мира, связанному с созданием глобальных классификаций биологических объектов, не имело бы соответствующего эффекта. Так, прецедентное имя Чарльз Дарвин способно репрезентировать в концептуальном пространстве художественного текста соответствующий фрагмент научной картины мира, однако для актуализации концепта ВЕГЕТАРИАНСТВО, необходимого для адекватного понимания контекста, автор использует имя Карла Линнея, который занимался растительным миром, а не животным миром, как Чарльз Дарвин. Дополнительным сигналом, актуализирующим данный концепт, является словосочетание *Botanical Nomenclature*, также являющееся репрезентантом научного дискурса и участвующее в формировании авторской художественной картины мира.

Маргарет Этвуд достаточно часто обращается к репрезентативному потенциалу единиц языка науки как при конструировании авторской картины мира, так и при создании образов персонажей художественных произведений (пример 97):

(97) “Homer,” says Snowman, making his way through some vegetation. “The Divine Comedy. Greek Statuary. Aqueducts. Paradise Lost. Mozart’s music. Shakespeare, complete works. The Brontes. Tolstoy. The Pearl Mosque. Chartres Cathedral. Bach. Rembrandt. Verdi. Joyce. **Penicillin**. Keats. Turner. **Heart transplants**. **Polio vaccine**. Berlioz. Baudelaire. Bartok. Yeats. Wool” [Atwood 2009].

В примере 97 вниманию читателя предлагается взгляд на эволюцию человеческого общества с точки зрения персонажа романа, который воспринимает этот процесс как последовательность особо важных моментов, объективируемых соответствующим прецедентным именем. С одной стороны, набор прецедентных имен достаточно разнороден, что подчеркивает сложный и многогранный характер феномена истории человечества. С другой стороны, число «сфер-источников» относительно невелико, что свидетельствует о неизбежной ограниченности любого индивидуального видения развития человеческого общества. Фактически, используемые в примере 97 репрезентанты научного дискурса (*penicillin*, *heart transplants*, *polio vaccine*) относятся к биологической научной картине мира, что характеризует как биографию, так и внутренний мир персонажа, создавая целостный и непротиворечивый образ личности с ее социальными, биологическими, психологическими и иными параметрами.

Функциональный потенциал единиц языка науки, обладающих способностью актуализировать в пространстве художественного текста фрагменты научной картины мира, оказывается широко востребованным как при конструировании авторской картины мира, так и в процессе создания образов персонажей, когда маркеры научного дискурса определяют коммуникативные и когнитивные параметры личности, которые будут интерпретированы адресатом художественного текста (пример 98):

(98) *It is incredible how little this knowledge moved him. It could not, because he had long ceased to believe in knowledge itself. He had passed from Hegel into Hume, thence through Pragmatism, and thence through Logical*

Positivism, and out at last into the complete void. The indicative mood now corresponded to no thought that his mind could entertain. Now, even the imminence of his own ruin could not wake him [Lewis2012].

Прецедентные имена философов (*Hegel, Hume*) и наименования философских течений (*pragmatism, logical positivism*) используются автором для характеристики жизненного пути одного из персонажей с точки зрения эволюции его взглядов на окружающий мир. Имена собственные, являющиеся маркерами научного дискурса, репрезентируют достаточно сложные ментальные структуры, хранящие информацию об этапах развития европейской философской мысли. Сопоставление читателем научных понятий, стоящих за данными языковыми единицами, с целью выявления их общего основания, приводит читателя к философской категории ИСТИНА, которая присутствует в той или иной форме в каждой из анализируемых ментальных структур. Расположение маркеров научного дискурса в определенном порядке создает у читателя представление об изменяющихся со временем взглядах на природу данной категории, во многом определяющей систему морально-этических ценностей каждого индивида, а следовательно, являющейся предельно важной при составлении психологического портрета персонажа. Взгляды Георга Гегеля, чье имя является отправной точкой читательской интерпретации, на природу категории ИСТИНА сводятся к утверждению о ее подвижности. По Гегелю, истина не может оставаться в своей первоначально отвлеченности: она не в неподвижном бытии, а в процессе. Дэвид Юм рассматривает проблему истины в общем контексте своего тезиса о принципиальной невозможности абсолютного человеческого знания. Человеческий разум в его работах предстает бессильным обосновать причинные или какие-либо иные связи между феноменами действительности. В русле прагматизма истина предстает как нечто, требующее обязательной верификации конкретным индивидом, в связи с чем широкую известность приобретает высказывание Ч. Пирса о том, что одно и то же утверждение может быть истинным для одного человека и

ложным для другого. И, наконец, заключительным элементом в последовательности языковых знаков является логический позитивизм, требующий при описании мира избавиться от всего ненаблюдаемого и настаивающий на необходимости эмпирической проверки всех без исключения утверждений [Современный философский словарь 1998: 326].

В итоге у читателя формируются представления о постепенной девальвации категории ИСТИНА, размытии ее границ и утрате ею статуса абсолютной, объективной сущности. Процессы деградации распространяются и на картину мира индивида в целом (*the complete void; corresponded to no thought that his mind could entertain*), который более не способен адекватно взаимодействовать с окружающей действительностью (*the imminence of his own ruin could not wake him*). Таким образом, репрезентанты научного дискурса аккумулируют в своем плане содержания значительный объем информации, ожидающий своего декодирования читателем и способный придать дополнительную глубину и образность авторскому описанию персонажа. Следует отметить, что репрезентируя научные понятия, последовательно сменяющие друг друга в сознании индивида на протяжении его жизненного пути, маркеры научного дискурса параллельно выполняют и иную функцию, указывая на социальный статус персонажа, его роль в процессах коммуникации и т.п., представляя его как субъекта научного дискурса, обладающего целым рядом когнитивных и коммуникативных параметров, которыми обладают субъекты данного дискурса. Можно сделать вывод об одновременной реализации в художественном дискурсе репрезентативной функции, отвечающей за трансфер информации между научной картиной мира и художественной картиной мира, и статусно-ролевой функции, идентифицирующей социальный статус персонажей и их принадлежность к тому или иному профессиональному сообществу. Данная функция обладает значительным потенциалом и заслуживает отдельного рассмотрения в следующем разделе настоящей работы.

2.4.2. Статусно-ролевая функция элементов научного дискурса в художественном тексте

Рассмотренные в предыдущем разделе случаи употребления единиц языка науки в художественном тексте связаны с процессами, происходящими на концептуальном уровне неоднородного дискурсивного пространства, однако и прагматический уровень художественного дискурса подвергается значительным трансформациям. Маркеры дискурса науки в художественном тексте используются автором не только репрезентации научных понятий, но и для прописывания характерных для сферы научной коммуникации социальных ролей персонажей (исследователь, преподаватель, студент и т.п.). Наиболее востребованной данная функция оказывается в тех художественных произведениях, сюжет которых предполагает какое-либо противопоставление персонажей, являющихся носителями научной картины мира и выступающих в качестве участников научной коммуникации, и всех прочих действующих лиц, которые предстают перед читателем как субъекты иных институциональных дискурсов.

Статусно-ролевая функция относится к числу хорошо изученных функций единиц языка науки в художественном тексте, т.к. она достаточно подробно рассматривалась в отечественном литературоведении в связи с жанровой спецификой производственного романа как эффективное средство создания коммуникативного портрета персонажей [Гаганова 2015]. В исследованиях подобного рода отмечается неизменно высокая плотность терминологической и профессиональной лексики, а также профессиональных жаргонизмов, соответствующих сфере деятельности главных героев, что, с одной стороны, позволяет читателю максимально погрузиться в атмосферу художественного произведения, а с другой, определяет статусно-ролевые параметры персонажей, прямо или косвенно характеризуя их социальное, экономическое или иное положение [Воскресенская 2015].

Иными словами, предназначение статусно-ролевой функции репрезентантов научного дискурса в художественном дискурсе состоит в маркировании принадлежности персонажа к некоторому профессиональному сообществу, что позволяет автору позиционировать его как носителя недоступных кругу непосвященных знаний (пример 99):

(99) *They hovered around an enormous table and spoke a language Becker had never heard. They spoke of **stream ciphers, self-decimated generators, knapsack variants, zero knowledge protocols, unicity points**. Becker observed, lost [Brown 2005].*

В данном текстовом фрагмента из романа Дэна Брауна "Цифровая крепость" (Digital Fortress) представлена сцена знакомства одного из персонажей, профессора лингвистики, со сотрудниками отдела криптографии Агентства Национальной Безопасности, чью речь отличает нехарактерная для обычного носителя языка плотность терминологической и профессиональной лексики. Очевидно, что функциональный потенциал использованных в примере 99 терминологических единиц и профессионализмов (*self-decimated generators, knapsack variants, zero knowledge protocols* и др.) заключается, в первую очередь, в уточнении социальных ролей участников дискурсивной ситуации. Следует отметить, что в данном случае реализация авторского замысла не предполагает того, что в распоряжении адресата имеются знания, необходимые для интерпретации значений знаков языка науки в полном объеме. Единицы языка науки выступают уже не столько репрезентантами научных понятий, как в примерах, приведенных в предыдущем разделе настоящего исследования, сколько своего рода отсылками к некоторой частнонаучной картине мира в целом, маркирующими специфическую манеру речи, а следовательно, и особый образ мышления, присущий представителям профессиональной субкультуры.

Реализация статусно-ролевой функции знаков языка науки в тексте художественного произведения является необходимым условием для

применения двух разнонаправленных авторских стратегий, которые в комплексе обеспечивают фундамент как для развития сюжетной линии в целом, так и для конструирования целостной и непротиворечивой художественной картины мира. Речь идет о стратегии самоидентификации персонажа как члена некоторого научного или профессионального сообщества и стратегии дистанцирования персонажа аналогичного сообщества. Так, в примере 99 автор демонстрирует дистанцированность протагониста от остальных участников коммуникации (*spoke a language Becker had never heard*), раскрывая перед читателем его эмоциональное состояние в процессе коммуникации с представителями закрытого сообщества профессионалов (*Becker observed, lost*).

Данные стратегии находят свою реализацию не только в коммуникативных актах между героями художественного произведения, но и во внутренней речи, которая зачастую играет более важную роль в процессах конструирования читателем коммуникативного и когнитивного портрета персонажа (пример 100):

(100) *The Human Words of God speak of the Creation in terms that could be understood by the men of old. There is no talk of **galaxies** or **genes**, for such terms would have confused them greatly! But must we therefore take as scientific fact the story that the world was created in six days, thus making a nonsense of observable data? God cannot be held to the narrowness of literal and **materialistic interpretations*** [Atwood 2009].

Такие языковые единицы как *galaxies*, *genes*, *materialistic interpretations*, без сомнения, отсылают читателя к соответствующим научным понятиям, однако они не являются репрезентантами соответствующих когнитивных структур в прямом смысле этого слова, т.к. расшифровка авторского замысла на данном отрезке текста не требует от читателя обладания содержанием этих понятий во всей его полноте. Фактически, для формирования целостного образа, который автор транслирует в сознание читателя, достаточно актуализации поверхностного

сложения научного понятия, которое может быть представлено чувственным образом. Зрительные образы космической галактики и спирали генома способствуют формированию в сознании читателя представления о чем-то бесконечно большом и чем-то бесконечно маленьком, но в то же время имеющем сходную структуру. Последовательное использование данных терминов описывает, с одной стороны, многообразие окружающего читателя мира, а с другой стороны, единые законы, его организующие и им управляющие. Подобным образом и фраза *materialistic interpretation* интерпретируется читателем не с привлечением ее терминологического значения, которое востребовано скорее в философском или научном дискурсе, а в том смысле, в котором оно используется в повседневной речи. В то же время использование таких фраз, как *scientific fact* или *observable data* создает эффект присутствия дискурса, отличного от собственно художественного дискурса, а именно дискурса научного. Персонаж, внутренняя речь которого представлена в данном фрагменте, несомненно, принадлежит к научному сообществу, что определяет как особенности построения высказываний, так и стиль мышления, т.е. коммуникативные и когнитивные параметры личности героя художественного произведения, необходимые для реализации авторского замысла.

Признаком актуализации статусно-ролевой функции репрезентантов дискурса науки в художественном дискурсе является не факт отсутствия в концептуальном пространстве художественного текста некоторого научного понятия, а реализация упоминавшихся выше коммуникативных стратегий самоидентификации и дистанцирования, т.к. достаточно часто статусно-ролевая функция и репрезентативная функция знаков языка науки реализуются параллельно, как, например, в романе американского писателя и физика Митчела Уилсона "Заряженный молнией" (*Live with Lightning*), воссоздающего атмосферу лабораторий, в которых ученые-физики решают различные исследовательские задачи (примеры 101 и 102):

(101) *Fax got a note from him yesterday and it seems that he's got an alternative theory of Heisenberg's exchange force [Wilson 1957].*

(102) *"At that time Fabermacher might be able to generate a **mathematical curve** that would describe the **distribution of packing fractions** through the periodic table."*

"I'm not interested in the physical content of it right now", he said.

*"But I would like to come up with something like **Schroedinger's psi function** [Wilson 1957].*

С одной стороны, высокая плотность единиц языка науки в речи персонажей романа (*Heisenberg's exchange force, mathematical curve, distribution of packing fractions, Schroedinger's psi function*) и обороты речи, характерные для субъектов коммуникации в сфере науки, позволяют читателю уверенно определить статус каждого из персонажей, приписывая им когнитивные и коммуникативные параметры, характерные для субъектов научного дискурса. С другой стороны, упоминание имени немецкого физика Вернера Гейзенберга, выдвинувшего теорию обменных сил, объясняющую природу взаимодействия частиц, входящих в состав атомного ядра, и имени австрийского физика Эрвина Шредингера, сформулировавшего основное уравнение квантовой механики, объективирует в концептуальном пространстве значительный по объему фрагмент физической научной картины мира, содержащий информацию, во многом определяющую сюжетные ходы данного романа.

Параллельная реализация статусно-ролевой и репрезентативной функций единиц языка науки может иметь место даже в коммуникативных актах самопрезентации персонажей, структурная организация которых на первый взгляд предполагает актуализацию именно статусно-ролевой функции (пример 103):

(103) *"You see, I was absolutely broke, when Hollingworth – Professor Hollingworth – told me at commencement that I had got the appointment here. I*

won't even tell you what it meant for me – to study physics at Columbia" [Wilson 1957].

Основной целью приведенного выше фрагмента художественного произведения является создание у читателя-интерпретатора самых общих представлений о биографии главного героя (*got the appointment here, to study physics*) посредством упоминания названия учебного заведения, которое он закончил (*Columbia*), что позволяет позиционировать данного персонажа как субъекта научного дискурса со всеми присущими ему когнитивными и коммуникативными параметрами. В то же время, упоминание именно Колумбийского университета, т.е. одного из самых известных и престижных университетов страны, среди выпускников которого четыре президента Соединенных Штатов и более сотни Нобелевских лауреатов, способно актуализировать в концептуальном пространстве художественного текста самые разные слои соответствующего концепта, относящегося к научной картине мира, в зависимости от фонда знаний каждого конкретного читателя. При каждом новом прочтении романа это может быть информация об известных выпускниках данного университета и их участии в научной и общественной жизни Соединенных Штатов или диапазон учебных программ и направлений, предлагаемых Колумбийском университетом, или сведения о его месте в национальном и мировом рейтингах высших учебных заведений и т.п. Иными словами, концепт КОЛУМБИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ, репрезентируемый в тексте художественного произведения посредством языковой единицы *Columbia*, содержит информацию, потенциально способную актуализироваться в результате интерпретативной активности читателя, обеспечивая как более глубокое погружение в создаваемую автором романа атмосферу, так и реализацию статусно-ролевой функции, позволяя более четко определить статусно-ролевые параметры персонажа.

Использование репрезентативного потенциала знаков языка науки для реализации статусно-ролевой функции является востребованным приемом в жанре производственного романа, позволяющим при помощи отсылок к

научной картине мира не только уточнить профессиональный статус персонажа и исполняемую им роль, но и раскрыть более полно сюжетную линию художественного произведения. Так, в романе шотландского писателя Арчибальда Кронина "Цитадель" (The Citadel) читатель знакомится с биографией главного героя, факты из которой помогают, с одной стороны, идентифицировать его социальный и профессиональный статус, а с другой, уточняют его позицию по ряду критически важных вопросов, которые составляют своеобразный исторический фон данного романа, во многом определяющий развитие его сюжета (пример 104):

(104) *Because of his M.D. and M.R.C.P. he wanted non-dispensing practice. He wanted to be free of the tyranny of the card system. The way these old fellows hang on with their back teeth. And you can't prise them loose unless you've got money. Isn't it the indictment of our system? [Cronin 1963].*

В данном примере автор не только определяет профессиональный статус главного героя, являющегося доктором медицины и членом Королевского терапевтического общества (*Membership of the Royal Colleges of Physicians*), но и раскрывает перед читателем его позицию по отношению к описываемой в романе системе британского здравоохранения (*the tyranny of the card system, the indictment of our system*), отражающую противостояние тех лет между Королевскими медицинскими колледжами Лондона, Эдинбурга и Глазго, входившими в упоминавшееся в приведенном выше текстовом фрагменте Королевское терапевтическое общество, и представителями иных медицинских учреждений, отличавшихся менее прогрессивными взглядами. Данное противостояние, отражающее взгляды самого Арчибальда Кронина, неоднократно выступавшего с критикой существующей системы национального здравоохранения, является тем фоном, на котором развиваются сюжетные линии данного романа [Бурыгина 2014].

Авторы, работающие в жанре научной фантастики, используют похожие приемы, позволяющие соотнести персонажа художественного произведения с некоторым научным или профессиональным сообществом

или же показать его дистанцированность от такого сообщества. Реализуя в тексте художественного повествования разнонаправленные стратегии идентификации персонажа с научным сообществом и дистанцирования от него, писатель зачастую придает повествованию форму диалога между персонажами с различными социально-ролевыми параметрами. Например, в рассказе американского писателя Айзека Азимова "Великолепное владение" (The Magnificent Possession) плотность единиц языка науки в диалоге между двумя персонажами позволяет читателю безошибочно идентифицировать одного из них как носителя научной картины мира, выступающего субъектом научного дискурса, тогда как второй персонаж, напротив, дистанцируется от научного сообщества (пример 105):

(105) *Ammonium amalgam isn't very stable," he informed Taylor, "so I'll have to work fast." He grasped a flask of straw-colored, pleasant-smelling liquid and filled the test-tube with it. Upon shaking, the loosely-packed ammonium amalgam vanished and in its stead a small drop of metallic liquid rolled about the bottom.*

Taylor gazed at the test-tube, open-mouthed. "What happened?"

"This liquid is a complex derivative of hydrazine which I've discovered and named Ammonaline. I haven't worked out its formula yet, but that doesn't matter. The point about it is that it has the property of dissolving the ammonium out of the amalgam. Those few drops at the bottom are pure mercury; the ammonium is in solution."

Taylor remained unresponsive and Sills waxed enthusiastic. "Don't you see the implications? I've gone half way towards isolating pure ammonium, a thing which has never been done before! Once accomplished it means fame, success, the Nobel Prize, and who knows what else."

"Wow!" Taylor's gaze became more respectful. "That yellow stuff doesn't look so important to me" [Asimov 1972].

В данном текстовом фрагменте представлен диалог между Уолтером Силсом, ученым-химиком, который работает над проблемой разработки

метода нанесения на металл покрытия, внешний вид которого похож на золото, но обходится гораздо дешевле, и его другом и партнером Юджином Тейлором, который совершенно не разбирается в химии. Речь Уолтера Силса характеризует наличие значительного числа единиц языка науки (*ammonium amalgam, a complex derivative of hydrazine, dissolving the ammonium out of the amalgam*), которые выступают своего рода маркерами его принадлежности к научному сообществу. Целью данного коммуникативного акта является передача сообщения о невероятной важности его открытия (*a thing which has never been done before, the Nobel Prize*), однако второй участник диалога, как следует из его вербального (*that yellow stuff doesn't look so important to me*) и невербального поведения (*gazed at the test-tube, open-mouthed; remained unresponsive*), не обладает необходимыми знаниями в области химии, чтобы оценить важность сделанного его другом открытия.

В подобных диалогах автор предъявляет читателю носителей противопоставленных друг другу картин мира, одна из них является картиной мира субъекта научного дискурса, тогда как другая соотносится с субъектом какого-либо иного дискурса. Соприсутствие двух частично совпадающих картин мира в концептуальном пространстве художественного текста открывает новые возможности для интерпретативной активности читателя, сопоставляющего данные концептуальные образования и на основе полученных выводов реконструирующего зашифрованные автором художественного произведения смыслы. Таким образом, как репрезентативная функция обеспечивает в ряде случаев реализацию статусно-ролевой функции, так и статусно-ролевая функция обеспечивает реализацию не менее значимой, но в то же время недостаточно изученной функции, которая обозначается в лингвистических исследованиях как дифференцирующая и относится к числу второстепенных функций единиц языка науки, т.к. она присуща не всем терминам, а ее реализация ограничена преимущественно жанром научной фантастики [Разоренов 2005; Финикова 2012].

По нашему мнению, значимость дифференцирующей функции единиц языка науки в контексте взаимодействия научного и художественного дискурсов объясняется тем фактом, что она отражает важные с точки зрения интерпретации художественного произведения процессы, происходящие на концептуальном уровне дискурсивного пространства. Речь идет о переключении между двумя картинами мира, одна из которых аккумулирует знания о привычной читателю реальности, тогда как другая отражает специфику мира, созданного автором, конструирующим индивидуальные художественные концепты в процессе генерации текста и предоставляющим читателю возможность реконструировать их в процессе интерпретации художественного текста. Элементы научного дискурса в этом случае выступают в роли своеобразного моста, соединяющего реальный и вымышленный миры, выступая одновременно репрезентантами как знакомой интерпретатору научной картины мира, так и художественных концептов. Данный факт обусловил обращение в следующем разделе настоящего исследования к дифференцирующей функции, так как ряд других функций маркеров дискурса науки в художественном произведении, например, функция создания новой информации, или прогностическая функция, имеют своим когнитивным основанием функцию различения картин мира.

2.4.3. Дифференцирующая функция элементов научного дискурса в художественном тексте

Представления о дифференцирующей функции языковых единиц оформляются еще в системно-структурной парадигме лингвистического знания в работах, посвященных фонетическому устройству языковой системы, и ассоциируются в первую очередь со способностью фонемы оформлять звуковой облик морфем и лексем в пределах конкретного языка, и, как следствие, отождествлять или различать их [Трубецкой 2000]. В более поздних работах дифференцирующая функция приписывается лексическим и

грамматическим единицам языка, позволяющим отличить одно словосочетание или предложение от множества ему подобных [Морковкин 2007: 50].

В когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания понятие дифференцирующей функции применяется не только на семиотическом уровне дискурса, но переносится на более глубокий, когнитивный уровень и подразумевает различие не только языковых единиц, но и стоящих за ними концептуальных образований. В этом случае процесс интерпретации художественного текста может рассматриваться как выявление расхождений между привычной интерпретатору картиной мира и авторской картиной мира, начинающееся с второстепенных деталей, каждая из которых становится очередным штрихом в реконструируемой читателем авторской художественной картине мира (пример 106):

(106) *"In an age of affordable beauty, there was something heraldic about his lack of it. The antique arm whined as he reached for another mug. It was a Russian military prosthesis, a seven-function force-feedback manipulator, cased in grubby pink plastic.*

*Case turned his head and looked up into Wage's face. It was a tanned and forgettable mask. The eyes were vat grown sea-green Nikon transplants. Wage wore a suit of gunmetal silk and a simple bracelet of platinum on either wrist. He was flanked by his Joe boys, nearly identical young men, their arms and shoulders bulging with **grafted muscle**.*

*His face was **a simple graft grown on collagen and shark-cartilage polysaccharides**, smooth and hideous. It was one of the nastiest pieces of elective surgery Case had ever seen. When Angelo smiled, revealing the razor-sharp canines of some large animal, Case was actually relieved. **Tooth bud transplants**. He'd seen that before" [Gibson 2004].*

В примере 106 маркеры научного дискурса (*collagen and shark-cartilage polysaccharides*) в своей совокупности формируют у читателя образ мира, в котором наука сделала огромный шаг вперед в разработке технологий,

позволяющих создавать многофункциональные части человеческого тела, по своим возможностям намного превосходящие свои естественные аналоги. Как видно из приведенных выше текстовых фрагментов, описание всех без исключения персонажей содержит, помимо традиционных для художественного дискурса деталей, относящихся к внешности и одежде, упоминание используемого персонажем транспланта или импланта с описанием его функциональных возможностей (*a seven-function force-feedback manipulator; the razor-sharp tooth bud transplants*). Вместе с описанием общественного устройства в целом (*an age of affordable beauty; elective surgery*), данные маркеры создают у читателя целостный образ мира художественного произведения, убедительность которому придают такие детали, как специализация фирмы Никон, выпускающей в мире читателя оптико-механические и электронные устройства для регистрации и записи изображения, на производстве искусственных органов зрения (*Nikon transplants*), или прогресс Российской высокотехнологической промышленности, производящей роботизированные протезы военного назначения, востребованные в различных странах мира описываемого автором будущего (*a Russian military prosthesis*).

Зачастую интерпретация репрезентантов научного дискурса, выполняющих дифференцирующую функцию в пространстве художественного текста, требует от читателя определенных усилий, особенно когда в роли маркеров научного дискурса выступают авторские неологизмы, не имеющие проекции в картину мира знакомого интерпретатору (пример 107):

(107) *Jimmy's father worked for Organ Inc Farms. He was a **genographer**, one of the best in the field. He'd done some of the key studies on **mapping the proteonome** when he was still a **post-grad**. After that, at OrganInc Farms, he had been the foremost architect of the **pigoon project**, along with a team of **transplant experts** and the **microbiologists** who were splicing against infections. **Pigoon** was only a nickname: the official name was **susmultiorganifer** [Atwood 2003].*

Приведенный выше пример характеризуется высокой плотностью репрезентантов научного дискурса, представленных как терминологической лексикой (*genographer, mapping the proteonome, susmultiorganifer*), так и единицами, не являющимися терминами, но относящимися к сфере научной коммуникации (*post-grad, transplant experts*). Как следствие, данный фрагмент будет интерпретирован двумя разными читателями неодинаково в зависимости от фонда научных знаний, которыми обладает адресат текста. Адекватная интерпретация таких языковых единиц как *post-grad* или *microbiologists* возможна при наличии самого минимального объема научных знаний, тогда как словосочетание *mapping the proteonome* вызывает в сознании читателя ассоциации только при условии обладания специальными научными знаниями.

При условии наличия таких знаний, читатель способен на основе анализа формы терминологических единиц *genographer* и *mapping the proteonome* сделать определенные выводы о том варианте развития научной мысли в мире автора, при котором геновая инженерия позволяет создавать новые виды животных в соответствии с имеющимися в обществе потребностями. Особую роль в процессе декодирования зашифрованных автором смыслов играет незафиксированная ни в одном из толковых и энциклопедических словарей единица *pigoon*, что говорит о значительном различительном потенциале данной лексемы, в семантике которой находят свое отражение отличия между картиной мира читателя и индивидуальной авторской картиной мира. В случае реализации дифференцирующей функции репрезентантов языка науки, процесс их "декодирования" представляет собой не актуализацию в сознании читателя уже готового научного понятия, а конструирование нового понятия, отсутствующего в картине мира, носителем которой является читатель.

Конструирование нового научного понятия представляет собой сложную и многоэтапную процедуру, ряд аспектов которой еще не был в достаточной степени освещен в лингвистических исследованиях. В целом,

лингвисты, занимающиеся этим феноменом, отмечают, что данный процесс обусловлен внутренней формой языковой единицы, контекстом, в котором употребляется данная единица, а также фондом знаний, который находится в распоряжении интерпретатора [Комарова 2010; Межова 2015]. В примере 107 форма языковой единицы *pigoon* позволяет интерпретатору сделать вывод, что речь идет о животном, близком к домашней свинье, т.к. словообразовательный суффикс *-oon* указывает на вероятную принадлежность референта к животному миру благодаря сходству с лексическими единицами являющимися названиями животных (*baboon*, *raccoon*). В тоже время ближайший контекст данной языковой единицы позволяет читателю прийти к выводу, что автор упоминает выведенный искусственно биологический объект, основой для которого послужил геном свиньи, т.к. лексемы *architectsiprojectv* ближайшем окружении анализируемого репрезентанта научного дискурса (*pigoon*) указывают на акт творения, совершенного группой лиц. Результатом интерпретативной активности читателя, сопоставляющего привычную ему картину мира и картину мира художественного произведения, является формирование целостного и убедительного образа смоделированного автором возможного варианта будущего, научная картина мира которого имеет ряд существенных отличий от той, носителем которой является читатель.

Таким образом, в случае с реализацией дифференцирующей функции репрезентантов научного дискурса, автор сознательно отказывается от какой-либо опоры на знакомую читателю действительность, изображая отношения между миром реальным и миром вымышленным в виде оппозиции, или набора оппозиций, построенных на самых разных основаниях. В приведенном ниже примере воспроизводится популярная в жанре научной фантастики ситуация контакта с инопланетной цивилизацией, для описания которой автор использует набор подобных оппозиций (пример 108):

(108) *"We're in a Saint Bucker's Basket!" exclaimed Moyra. Her life, as an extremely senior, semi-retired Lorite, probably didn't include many unexpected*

events, and so even something as mundane as discovering that she was surrounded by chicken wire seemed like quite an adventure. More than that, though, I believe she was pleased that the servitors had taken her exhortations to heart, and gone out and done something that the doyns never would have dreamed of. It's a grounded mesh that prevents wireless signals from passing into or out of the room. It means we're informationally shielded from the rest of Arbre.

*In my world, said Zh'vaern, we call it a **Faraday cage**. He stood up and shrugged his bolt off over his head, then tossed it to the floor. I was behind him and so could not see his face – only the looks of awe and astonishment on the faces of the others: the first Arbrans, with the possible exception of the Warden of Heaven, to gaze upon the face of a living alien" [Stephenson 2008].*

Отличительной чертой романа американского писателя Нила Стивенсона "Анафем" (Anathem), выделяющей его из множества произведений в жанре научной фантастики, описывающих контакт с инопланетной цивилизацией, является тот факт, что автор на протяжении всего романа избегает использования языковых средств, которые могли бы напрямую указать читателю, какой из двух описываемых миров является Землей, предоставляя читателю самому сделать выбор на основании аллюзий и косвенных намеков. В роли своеобразных подсказок для читателя-интерпретатора выступают репрезентанты научного дискурса, как например, прецедентное имя *Faraday*, использованное автором при описании прибора для экранирования аппаратуры от воздействия электромагнитных полей, известного как щит, или клетка Фарадея. В реальности данный прибор был изобретен в XIX веке английским физиком Майклом Фарадеем, что соответствует информации, сообщенной персонажем, которого читатель на момент интерпретации данного текстового фрагмента считает представителем внеземной цивилизации. При этом в мире главного героя, изобретение данного устройства, с одной стороны, приписывается иному лицу, а с другой, осмысливается с использованием иной когнитивной модели, т.к. зрительный образ, сопутствующий данному научному понятию,

представляет собой не клетку, как в земной реальности, а корзину (*a Saint Bucker's Basket*). Таким образом, маркеры научного дискурса реализуют в данном текстовом фрагменте свою дифференцирующую функцию, позволяя читателю интерпретировать один из миров, представленных в романе, как чуждый ему на основании несовпадений в научных картинах мира.

Дальнейшее развитие выбранной автором романа стратегии установления различий между двумя мирами реализуется посредством обращения к статьям энциклопедического словаря, в котором находит свою фиксацию содержание научных понятий, составляющих в своей совокупности научную картину одного из описываемых в романе миров (пример 109):

(109) "*Avout*. (1) A person who has sworn a vow to submit himself or herself to the **Cartasian Discipline** for one or more years. (2) A plurality of such persons. (3) A formally constituted community of such persons.

Liaison: In Old and later Orth, an intimate relationship among some number of fraas and suurs. The number is almost always two. The most common arrangement is for one of these to be a fraa and the other a suur of approximately the same age. Liaisons are of several types. Four types were mentioned by **Ma Cartas** in the Discipline. *She forbade all of them.*

– *THE DICTIONARY, 4th edition, A.R. 3000*" [Stephenson 2008].

Вставки из вымышленного энциклопедического словаря (*THE DICTIONARY, 4th edition, A.R. 3000*), оформленные в виде эпитафий к главам романа, являются ключом к пониманию, что действие романа происходит не в будущем нашего мира, а в альтернативном мире, история которого шла другим путем со времен античности. Упомянутый в словарной статье Картезианский канон содержит отсылку к прецедентному имени Ренатус Картезиус. Однако, другая словарная статья информирует читателя о том, что в мире Арба Картезианский канон был создан женщиной. Прецедентное имя *Cartasian (Ma Cartas)* выполняет дифференцирующую

функцию, устанавливая отношения несоответствия между знакомой читателю реальностью и созданной автором вселенной.

Репрезентанты научного дискурса, выполняющие в данных текстовых фрагментах дифференцирующую функцию, относятся к поверхностному уровню художественного дискурса, т.к. их интерпретация не предполагает наличия у читателя каких-либо специальных научных знаний и ограничивается обращением к лексическим значениям языковых знаков, составляющих ближайшее окружение маркеров научного дискурса. Однако противопоставление знакомой читателю реальности и созданного автором альтернативного мира зачастую реализуется и на глубинных уровнях художественного дискурса. Примером подобной реализации дифференцирующей функции является картина мира, созданная американским писателем Дэном Симмонсом в романе "Гиперион" (*Hyperion*), в которой возможны перемещения со скоростью превышающей скорость света, созданы системы искусственного интеллекта, а ученые занимаются исследовательскими проектами, которые представляются невозможными в рамках привычной читателю научной картины мира. В данном случае, успешная интерпретация авторского замысла предполагает переход на концептуальный уровень художественного дискурса, который является той средой, в которой взаимодействуют художественные концепты и научные понятия (пример 110):

(110) *"Sol met the woman's gaze. Doctor, are you saying that Rachel contracted some **aging disease** on Hyperion? He paused a second to search his memory. Something like **Methuselah syndrome** or **early Alzheimer's disease**?"*

*No, said Singh, in fact your daughter's illness has no name. The medics here are calling it **Merlin's sickness**. You see ... your daughter is aging at a normal rate, she is aging backward.*

How the hell can this be happening! he screamed at one little specialist who had made the mistake of being both smug and condescending to the patient's father. She's begun growing smaller! Sol shouted, literally buttonholing the

*retreating expert. "Not so one can see, but bone mass is decreasing. How can she even begin to become a child again? What the hell does that do to **the law of conservation of mass**?"*

*The expert had moved his mouth but had been too rattled to speak. His bearded colleague answered for him. You have to understand that your daughter is currently inhabiting ... ah ... think of it as **a localized region of reversed entropy**"* [Simmons 2009].

Реализация дифференцирующей функции в примере 110 обеспечивается посредством конструирования нового научного понятия MERLIN'S SICKNESS, которое аккумулирует сведения о редком заболевании, связанном с механизмами старения биологических объектов (*is aging at a normal rate; is aging backward*). Процесс конструирования авторского научного понятия сопровождается созданием ментального пространства, выступающего своеобразной когнитивной средой, в которой функционирует данное понятие, взаимодействуя с близкими по структуре и содержательному наполнению научными понятиями, актуализируемыми в тексте (*Methuselah syndrome; early Alzheimer's disease*). В результате, научное понятие MERLIN'S SICKNESS "вписывается" в научную картину мира читателя, занимая свое место в той части медицинской картины мира, которая составляет понятийную область геронтологии.

Данный эффект усиливается высокой плотностью языковых единиц, не относящихся к терминологической лексике, но выступающих сигналами научного дискурса, воспроизводящими особенности коммуникативной деятельности в данной сфере (*specialist, expert, colleague*). Однако сформировавшееся и нашедшее свое место в научной картине мира понятие противоречит имеющимся у читателя фундаментальным знаниям об устройстве мира (*bone mass is decreasing*), а следовательно, реализует свою дифференцирующую функцию, указывая на то, что действие в романе происходит в альтернативной реальности с иными базовыми физическими законами. Реальность, организованная по принципиально иным физическим

законам, требует своего собственного понятийного и терминологического аппарата, обладающего достаточным экспланаторным потенциалом для построения непротиворечивой альтернативной картины мира, которая создается посредством использования авторских неологизмов (*a localized region of reversed entropy*). Иными словами, условием реализации различительной функции термина неологизма *Merlin's sickness* является наличие у читателя определенного фонда научных знаний, что позволяет говорить о когнитивной природе данной функции.

Наряду со своей реализацией на концептуальном уровне художественного дискурса, данная функция имеет проекцию и на его прагматический уровень. В составном дискурсе, имеющем научный дискурс в качестве дискурса-донора, а художественный дискурс в качестве реципиента, прагматический уровень представлен стратегиями постановки научных проблем, алгоритмами поиска их решений, способами трансляции результатов научного познания и другими феноменами, относящимися к научному познанию и несущими отпечаток личности интерпретатора. Реализация дифференцирующей функции обеспечивается актуализацией в художественном дискурсе набора прагматических параметров, являющихся невозможными с точки зрения читателя, знакомого даже в самых общих чертах с процедурами проведения научного исследования:

(111) *"He became obsessed with the problem of what had happened to all the biros he'd bought over the past few years. There followed a long period of painstaking research during which he visited all the major centers of biro loss throughout the galaxy and eventually came up with a quaint little **theory** which quite caught the public imagination at the time. Somewhere in the cosmos along with all the planets inhabited by humanoid, reptiloids, fishoids, walking treeoids and superintelligent shades of the colour blue, there was also a planet entirely given over to biro life forms. And it was to this planet that unattended biros would make their way, slipping away quietly through **wormholes in space** to a world where they knew they could enjoy a uniquely biroid lifestyle, **responding** to highly*

*biro-oriented stimuli, and leading the biro equivalent of the good life. And as theories go this was all very fine until Veet Voojagig suddenly claimed to have found this planet, and to have worked there for a while driving a limousine for a family of cheap green retractables. When one day an expedition was sent to **the spatial coordinates** that Voojagig had claimed for this planet they discovered only a small asteroid inhabited by a solitary old man who claimed repeatedly that nothing was true, though he was later discovered to be lying" [Adams 2005].*

Пример 111 содержит информацию о цели научного исследования, воспринимаемая читателем как псевдонаучная проблема, которая относится скорее к сфере практического, чем научного мышления. Такая двойственность характерна и для представленной в текстовом фрагменте гипотезы о существовании планеты, населенной шариковыми ручками. Основанием этой гипотезы является ничем необоснованная экстраполяция научного знания, относящегося к особенностям социальной организации разумных рас на социум шариковых ручек, при которой аспекты общественной жизни на этой планете осмысливаются посредством языковых единиц и моделей, характерных для научного дискурса, что создает у читателя иллюзию правдоподобности такой гипотезы.

Дальнейшее развитие сюжетной линии представляет собой попытку автора удержаться на тонкой грани между научным и художественным дискурсами. Эмпирическая проверка гипотезы описывается как вовлечение исследователя в деятельность, далекую от того, что считается научным экспериментом, однако результаты такой проверки имеют форму, в целом отвечающую критериям научного исследования и могут быть верифицированы. Примечательно, что результаты такой верификации, оформленные в виде парадокса, имеют двусмысленный характер и не позволяют читателю прийти однозначному выводу относительно правильности первоначальной гипотезы. Подобное переплетение прагматических установок, характерных для научного и повседневного, бытового мышления, достигающееся использованием интердискурсивных

включений в тексте художественного произведения, выполняет дифференцирующую функцию, формируя у читателя образ альтернативной реальности, организованной по иным, кажущимся абсурдными законам.

Анализ приведенных в настоящем разделе работы примеров позволяет сделать вывод о существовании двух типичных ситуаций, в которых реализуются базовые когнитивные механизмы сравнения и различения картин мира в актах интерпретации содержания художественного произведения. Первая ситуация возникает, когда адресат художественного текста воспринимает описываемый автором феномен или явление как потенциально возможное. Как следствие, все авторские находки рассматриваются как результат прогностической деятельности относительно возможного направления развития научной мысли в дальней перспективе. Вторая ситуация имеет место, когда авторские концепты, являющиеся частью индивидуальной художественной картины мира, отражают явления, с точки зрения читателя, принципиально нереализуемые на практике, результатом чего является создание комического эффекта. При этом инодискурсивные включения в художественном дискурсе, изначально принадлежащие научному дискурсу, воспринимаются читателем как пародия на характерные для него коммуникативные практики. Таким образом, дифференцирующая функция обеспечивает реализацию таких функций маркеров дискурса науки в художественном тексте, как прогностическая функция и функция пародии.

2.4.4. Прогностическая функция элементов научного дискурса в художественном тексте

Прогностическая функция науки, обозначаемая в ряде источников как эвристическая, традиционно относится к основным функциям науки наряду с гносеологической, синтетической, объяснительной и праксеологической функциями [Вернадский 1988: 97], что объясняет постоянный интерес

исследователей. В более ранних парадигмах научного знания реализация данной функции терминологических единиц преимущественно связывалась с попытками построения новых классификаций в той или иной научной области, при которых всплывали "пустоты" при соотнесении терминов с обозначаемыми ими понятиями или неточности ранее определенных понятий [Мулуд 1973: 308].

В современных лингвистических исследованиях перспективы изучения прогностической функции связываются с рассмотрением специфики функционирования знаков языка науки за пределами научного дискурса. Наш выбор художественных текстов в качестве исследовательского материала обусловил использование термина "прогностическая функция", т.к. термин "эвристическая функция", или функция "участия в научном познании и открытии истины" [Лейчик 2007: 70], связана с организацией целенаправленного и избирательного поиска при решении сложных интеллектуальных задач, который характерен для научного, но не для художественного дискурса.

Перспективность обращения к составному дискурсу, в котором научный дискурс выступает в качестве дискурса-донора, заключается в двойственной природе прогностической функции [Буженинов 2017]. Идеи, предложенные мыслителями и учеными (Платон, Леонардо да Винчи, Галилей, Лейбниц, Паскаль и многие другие), свидетельствуют о существовании двух типов научных прогнозов. К первому типу относятся так называемые объективные предсказания, т.е. предсказания, соотносящиеся с прогностической функцией науки в целом и демонстрирующие прогностическое значение концепции, теории, метода и т.п. Так, знание законов развития некоторого объекта или явления позволяет предвидеть новые фазы его развития и новые свойства, как, например, свойства химических элементов, еще не открытых наукой, которые были предсказаны Д.И. Менделеевым. С другой стороны, история науки знает множество примеров субъективных предсказаний, представляющих собой

прогностические высказывания отдельных ученых, имеющие единичный характер и связанные с индивидуальной прогностической деятельностью субъектов научного дискурса, а не с прогностическим потенциалом коллективного сознания. При этом индивидуальное сознание исследователя достаточно часто не фиксирует какой-либо прогностической значимости в выдвигаемых им положениях, однако она выявляется позднее в историческом движении научной мысли. Все это, в свою очередь, свидетельствует о необходимости обращения к иным институциональным дискурсам, в которых находят свою реализацию элементы научного дискурса, реализующие прогностическую функцию.

К числу наиболее востребованных в художественной литературе языковых средств создания прогнозов относительно возможного положения дел в далеком будущем относятся термины-неологизмы, репрезентирующие авторские концепты, которые претендуют на статус научных понятий в художественной картине мира:

(112) *"The other reason was that this device was in fact that most remarkable of all books ever to come out of the great publishing corporations of Ursa Minor-The Hitchhiker's Guide to the Galaxy. The reason why it was published in the form of a **micro sub meson electronic component** is that if it were printed in normal book form, an interstellar hitch hiker would require several inconveniently large buildings to carry it around in" [Adams 2005].*

Использующийся в текстовом фрагменте 112 неологизм *micro sub meson electronic component* используется для именованя устройства, аналогичного по своим функциям бумажной книге, однако способного вместить объем информации, представляющийся читателю невероятным. Описываемая автором степень компрессии информации достигается, как видно из формы авторского неологизма, посредством внедрения технологий создания устройств, выходящей на уровень элементарных частиц. Таким образом, в романе, вышедшем в свет в 1978 году, можно обнаружить прогноз относительно формирования новой области фундаментальной и прикладной

науки, получившей в 80-е годы XX века название "нанотехнологии" и имеющей дело с методами создания объектов с заранее заданной атомной структурой [Drexler 1990].

Следует отметить, что изначально текст художественного произведения создавался с расчетом на читателя, в картине мира которого отсутствуют представления о создании искусственных объектов посредством манипулирования их атомной структурой, так что содержательные признаки соответствующего научного понятия объективируются непосредственно в тексте. Настолько подробное описание "книги будущего", наглядность которому придает использование образа *several inconveniently large buildings*, обусловлено отсутствием в картине мира читателя необходимой опоры для реконструкции смысла, заложенного автором.

Принципиально иной вариант реализации прогностической функции элементов научного дискурса в данном романе реализован еще в одном текстовом фрагменте, отличающемся высокой плотностью авторских терминов-неологизмов:

(113) *"The Hitchhiker's Guide to the Galaxy is a very unevenly edited book and contains many passages that simply seemed to its editors like a good idea at the time. One of these supposedly relates the experiences of one Veet Voojagig, a quiet young student at the University of Maximegalon, who pursued a brilliant academic career studying **ancient philology, transformational ethics and the wave harmonic theory of historical perception**" [Adams 2005].*

Реализация прогностической функции в примере 113 обеспечивается использованием авторских терминов-неологизмов, которые репрезентируют на концептуальном уровне художественного дискурса незнакомые интерпретатору научные понятия, содержащие информацию о дисциплинах, входящих в программу университетского образования в будущем и формирующиеся на фундаменте уже существующего в сознании читателя концепта УНИВЕРСИТЕТСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ. Как следствие, интерпретация читателем семантики авторских неологизмов, обозначающих

преподаваемые в университете дисциплины, происходит в общем контексте знаний читателя о структуре университетского образования и его догадок о том, какие изменения оно может претерпеть в отдаленной перспективе.

В итоге у читателя формируются представления о трех блоках дисциплин в университетской программе мира, описываемого автором. Во-первых, это сохранившийся блок классических дисциплин, существующий практически в неизменном виде (*ancient philology*). Авторский неологизм *transformational ethics*, соотносящийся со вторым блоком дисциплин, осмысливается читателем по аналогии с уже знакомыми ему дисциплинами (например, трансформационная грамматика или трансформационная экономика) и символизирует научные дисциплины XX века, представляющие собой результат переосмысления традиционных задач, целей и методов исследования. Например, знание читателем предпосылок и условий становления трансформационной грамматики, сформировавшейся как реакция на неудовлетворенность ряда ученых ситуацией, сложившейся в теоретической лингвистике в первой половине XX века, задает направление интерпретативной деятельности читателя, у которого формируются представления об имевшем место кризисе в той области научного знания, которая именуется этикой, и попытках его преодоления при помощи расширения учебной программы за счет новых научных дисциплин со своей терминологией и методологией. И, наконец, последний авторский неологизм (*the wave harmonic theory of historical perception*) ассоциируется, благодаря многочисленным компонентам с разнородной семантикой, входящих в его состав, с междисциплинарной областью научного знания, представляющей собой не столько самостоятельную науку, сколько исследовательскую программу, эксплуатирующую терминологический и понятийный аппарат различных дисциплин, подобно психоанализу, герменевтике и другим подобным междисциплинарным проектам, получившим огромную популярность в XX веке.

Таким образом, приращение смысла авторских терминов-неологизмов, являющихся основным условием реализации прогностической функции, осуществляется при помощи как ближайшего контекста, так и общего фонда специальных научных знаний, которыми обладает читатель. Можно, безусловно, говорить об успешной реализации прогностической функции единиц языка науки в тех случаях, когда предсказания авторов художественных произведений находят свое воплощение в жизни, а сконструированные ими научные понятия проникают в глобальную научную картину мира. Примечательно, что срок реализации писательских идей, представленных в произведениях авторов первой половины XX века, обычно не превышает нескольких десятилетий. Так, первый образец описанной Робертом Хайнлайном воздушной сушилки для рук появился через восемь лет, предсказанные Клиффордом Саймаком магнитные подошвы на ботинках для космонавтов – через двадцать лет, а идея Артура Кларка о геостационарных спутниках и спутниковом телевидении была реализована через тридцать пять лет [Азимов 2006].

Анализ современных англоязычных художественных произведений, в которых встречается достаточное число удачных прогнозов, позволяет говорить о сохранении данной тенденции. При этом прогнозы современных англоязычных писателей зачастую представлены как серьезные научные разработки, свидетельствующие о высоком профессиональном уровне авторов и требующие от читателя владения определенным объемом специальных научных знаний. Так, в уже упоминавшемся романе Нила Стивенсона "Криптономикон" приводится подробное описание процесса перехвата информации на мониторе компьютера посредством удаленного наблюдения с электромагнитным полем, создаваемым работающим компьютером (пример 114):

(114) *"His room is a mirror image of this one, so his computer is only a few inches away, just on the other side of this wall. Perfect conditions for Van Eck phreaking.*

Are you receiving signals from his computer right now?

Pekka nods, types, and fires back, *I tune. I calibrate. The input device for his voice generator is a one-handed chord-board strapped to his thigh.*

If you lay a sheet of white paper on an old gravestone, and sweep the tip of a pencil across it, you get one horizontal line, dark in some places and faint in others, and not very meaningful. If you move downwards on the page by a small distance, a single pencil-line-width, and repeat, an image begins to emerge. The process of working your way down the page in a series of horizontal sweeps is what a nerd would call raster-scanning, or just rastering. With a conventional video monitor – a cathode-ray tube – the electron beam physically rasters down the glass something like sixty to eighty times a second. In the case of a laptop screen like Randy's, there is no physical scanning; the individual pixels are turned on or off directly. But still a scanning process is taking place; what's being scanned and made manifest on the screen is a region of the computer's memory called the screen buffer.

These issues all stem from inherent physical limitations of sweeping electron beams through space in a cathode-ray tube, and basically disappear in the case of a laptop screen like the one Tom Howard has set up a few inches in front of Pekka, on the other side of that wall. But the video timing of a laptop screen is still patterned after that of a cathode-ray tube screen anyway. (This is simply because the old technology is universally understood by those who need to understand it, but your profit margins are so small that they can be detected only by using techniques from quantum mechanics).

On Tom's laptop, each second of time is divided into seventy-five perfectly regular slices, during which a full grave-rubbing is performed followed by a vertical retrace interval. Randy can follow Pekka and Cantrell's conversation well enough to gather that they have already figured out, from analyzing the signals coming through the wall, that Tom Howard has his screen set up to give him 768 lines, and 1,024 pixels on each line. For every pixel, four bytes will be read from the video buffer and sent on down the line to the screen. Each byte is eight binary

digits or bits and so, 1,024 times a line, $4 \times 8 = 32$ bits are being read from the screen buffer.

The wires Pekka taped to the wall can read the electromagnetic waves that are radiating out of the computer's circuitry at all times" [Stephenson 2002].

В данном текстовом фрагменте автор приводит детальное описание перехвата ван Эйка, разработанного в 1985 году голландским специалистом в области компьютерных технологий Вимом ван Эйком [Kuhn 2005]. Высокая плотность терминологических единиц и профессиональной лексики позволяет читателю восстановить процесс передачи информации между двумя компьютерами, дополнительно опираясь на метафорическое описание процесса растрового сканирования. Автору удалось сделать точный прогноз развития компьютерных технологий, т.к. в момент написания романа методика перехвата ван Эйка использовалась только для мониторов с электронно-лучевой трубкой, тогда как персонажи романа применяют эту технологию для жидкокристаллического экрана ноутбука, что считалось невозможным в 1999 году. В романе дается подробное обоснование принципиальной возможности использования методики ван Эйка при перехвате информации с жидкокристаллического монитора и приводятся математические выкладки, подтверждающие эту гипотезу. Прогноз автора сбывается через пять лет, когда в 2004 году впервые удалось на практике осуществить перехват информации с жидкокристаллического монитора по методу ван Эйка.

Представляется важным тот факт, что приведенный выше текстовый фрагмент не воспринимается читателем как инородное включение в художественное повествование, т.к. многочисленные репрезентанты научного дискурса, используемые автором, органично вплетаются в текст литературного произведения, приобретая ряд несвойственных для себя функций, в первую очередь, стилистически-экспрессивную, которая характерна для единиц языка науки, употребляющихся за границами научного дискурса. Например, автор обращается к понятию квантовой

механики, описывая возможные прибыли компании, разрабатывающей программное и аппаратное обеспечение, намекая на их незначительность, которая выводится читателем из того факта, что квантовые эффекты проявляются в масштабах, сопоставимых с постоянной Планка, т.е. в масштабах микроскопических [Джеммер 1985: 182].

Реализация прогностической функции неразрывно связана с базовой когнитивной способностью человека к генерации нового знания. Как следствие, можно говорить об успешной реализации данной функции в тех контекстах, где автор представляет вниманию читателя оригинальную идею, проект или артефакт, созданный в его вселенной и присутствующий в виде соответствующего концепта в индивидуальной художественной картине мира. При этом практическое воплощение авторских гипотез и предположений не является необходимым условием реализации прогностической функции, т.к. достаточно большое число писательских прогнозов еще "ожидают" своего воплощения в реальности (пример 115):

(115) *"It was astonishing how much room there was in an eye socket, when you stopped to think about it. The actual visual mechanisms had been thoroughly miniaturized by Mechanist prostheticians. Nikolai had some other devices installed: a clock, a biofeedback monitor, a television screen, all wired directly to his optic nerve. They were convenient, but difficult to control at first. His wife had to help him out of the hospital and back to his apartment, because the subtlevisual triggers kept flashing broadcast market reports"* [Sterling 1985].

В данном фрагменте из романа американского писателя Брюса Стерлинга "Схизматрица" (Schismatrix) приводится подробное описание функций импланта (*a clock, a biofeedback monitor, a television screen*), реализация которого не представляется возможной при текущем уровне научно-технического развития (*visual mechanisms, thoroughly miniaturized, wired directly to his optic nerve, visual triggers*). Однако это не препятствует читателю интерпретировать авторскую идею как правдоподобный прогноз научно-технического прогресса в области протезирования и производства

искусственных органов, который с высокой вероятностью может осуществиться в ближайшее десятилетие.

Таким образом, прогностическая функция маркеров дискурса науки в художественном тексте зачастую соотносится не с имеющим место в реальности прорывом в науке, а с некоторым вектором, определяющим как направление развития научной мысли, так и вероятный облик картины мира в будущем. Подобный креативный потенциал объясняется тем фактом, что на стыке научного и художественного дискурса автор выступает как субъект обоих дискурсов, сочетающий в себе аналитический ум ученого, способного строить оригинальные гипотезы на основании имеющихся в его распоряжении фактической информации, и креативные способности писателя, позволяющие "увидеть" образ мира будущего, как это удалось американскому писателю Ларри Нивену, описавшему в 1967 году в рассказе "Человек в разрезе" (The Jigsaw Man) мир, в котором человеческие органы превратились в товар более чем за пятнадцать лет до становления рынка органов для пересадки в реальном мире.

Адресат литературного произведения также выступает как субъект этих двух дискурсов, что делает интерпретацию текстов, существующих в неоднородном пространстве на пересечении англоязычного научного и художественного дискурсов многовариантной в прямом смысле этого слова. Интерпретатор при каждом новом прочтении текста обнаруживает новые смысловые грани, остававшиеся до этого на периферии его внимания, постоянно балансируя на грани серьезного и комического, что является аргументом в пользу способности знаков языка науки реализовывать в пространстве художественного произведения одновременно несколько функций:

(116) *"Listen, said Ford, who was still engrossed in the sales brochure, they make a big thing of the ship's cybernetics. A new generation of Sirius Cybernetics Corporation robots and computers, with the new **GPP feature**.*

***GPP feature?** said Arthur. What's that?*

*Oh, it says **Genuine People Personalities**.*

Oh, said Arthur, sounds ghastly.

A voice behind them said, It is. They span round and saw an abject steel man standing hunched in the doorway.

What? they said.

Ghastly, continued Marvin, it all is. Absolutely ghastly" [Adams 2005].

При первом прочтении текстового фрагмента 116, авторский неологизм *GPP feature*, распознается интерпретатором как научный термин, относящийся к сфере робототехники. Его внутренняя форма (*Genuine People Personalities*) указывает на то, что речь идет о последнем поколении кибернетических устройств, снабженных новым модулем, безупречно имитирующем поведение человека, что позволяет сделать вывод о реализации прогностического потенциала данной языковой единицы. В тоже время лексема *people*, входящая в состав имени научного понятия, параллельно актуализирует в сознании читателя базовый концепт ЧЕЛОВЕК/ЛИЧНОСТЬ, содержательные признаки которого обуславливают отторжение идеи о возможности воссоздания подлинной человеческой личности в виде кибернетического устройства. Свидетельством этому выступают вербальные реакции участников коммуникативной ситуации, в ряду которых присутствует и кибернетический организм (*an abject steel man*), разделяющий общую точку зрения и испытывающий аналогичные эмоции, что создает в конечном итоге юмористический эффект, который и являлся целью автора.

Авторский неологизм *Genuine People Personalities*, с одной стороны, является прогностическим термином, вводящим в концептуальное пространство художественного текста научное понятие далекого будущего, а с другой, тонкой пародией на научный дискурс, в которой фигурирует запоминающийся образ андроида Марвина, получившего от своих создателей (*Sirius Cybernetics Corporation*) полноценную человеческую личность вместе с тяжелой формой депрессии.

Комический эффект, возникающий при использовании единиц языка науки за пределами научного дискурса, представляет собой ментальный феномен, обусловленный неизбежным состоянием когнитивного диссонанса, возникающим у читателя при "столкновении" элементов научного и художественного дискурсов с их контрастирующими когнитивными схемами и прагматическими установками на пересечении взаимодействующих дискурсов. Как следствие, функция пародии приобретает особую значимость в когнитивно-дискурсивной парадигме лингвистического знания, т.к. изучение алгоритмов ее реализации позволяет понять сложную систему интердискурсивных взаимодействий, связывающую англоязычные художественные произведения.

2.4.5. Пародийная функция элементов научного дискурса в художественном тексте

В современных исследованиях популярна точка зрения, согласно которой возникновение новых парадигм означает не только появление принципиально новых объектов исследования, но и изменение угла зрения, под которым рассматриваются уже привычные объекты. Данный тезис представляется справедливым и в отношении феномена пародии. В традиционной интерпретации пародия предстает как вторичный литературный жанр, или "система, которая строится на противоборстве двух знаковых систем – текста-основы и текста-пародии, в результате чего возникает новая структура, предполагающая алогичный мир" [Тураева 1993: 3]. С распространением философии постмодернизма пародия начинает восприниматься уже не как "искажение или протест против сложившегося положения дел, а ассоциируется в большей степени с идеей сосуществования стилей и идей на безграничном поле интертекстуальности" [Постмодернизм. Словарь терминов 2001: 190].

В уже упоминавшемся романе "Руководитель для путешественников автостопом по Галактике", феномен пародии символизирует антагонизм научного дискурса и художественного дискурсов, которые выступают в роли пародируемого плана и буквального плана пародии (пример 117):

(117) *"The principle of generating small amounts of **finite improbability** by simply hooking the logic circuits of a Bambleweeny 57 Sub-Meson Brain to an atomic vector plotter suspended in a strong Brownian Motion producer were of course well understood and such generators were often used.*

*Many respectable physicists said that they weren't going to stand for this- partly because it was a debasement of science. Another thing they couldn't stand was the perpetual failure they encountered in trying to construct a machine which could generate **the infinite improbability field** needed to flip a spaceship across the mind-paralysing distances between the furthest stars, and in the end they announced that such a machine was virtually impossible.*

Then, one day, a student who had been left to sweep up the lab after a particularly unsuccessful party found himself reasoning this way:

*If, he thought to himself, such a machine is **a virtual impossibility**, then it must **logically be a finite improbability**. So all I have to do in order to make one is to work out exactly **how improbable it is**, feed that figure into **the finite improbability generator**, give it a fresh cup of really hot tea... and turn it on!*

*He did this, and was rather startled to discover that he had managed to create the long sought after golden **Infinite Improbability generator** out of thin air.*

*It startled him even more when just after he **was awarded the Galactic Institute's Prize for Extreme Cleverness** he got lynched by a rampaging mob of respectable physicists" [Adams 2005].*

В примере 117 автор, обращаясь к внешнему сходству лексем *probability/improbability*, формулирует концепцию так называемой "теории невероятности", получившей свое наименование по аналогии с известной читателю теорией вероятности. Лексическая единица *improbability*

воспринимается интерпретатором как инородное включение, не вписывающееся в используемый в текстовом фрагменте научный стиль и резко контрастирующее со своим ближайшим окружением. Такой антагонизм достигает своей кульминации в заключительной части данного эпизода, где описывается гибель персонажа от рук коллег после получения им награды, что свидетельствует о решительном отступлении от прагматических установок пародируемого научного дискурса.

Подобное противопоставление имеет место и в следующем примере, где художественный дискурс приобретает черты, свойственных дискурсу науки (пример 118):

(118) *"The aircar rocketed them at speeds in excess of **R17** through the steel tunnels that lead out onto the appalling surface of the planet which was now in the grip of yet another drear morning twilight.*

***R** is a velocity measure, defined as a reasonable speed of travel that is consistent with health, mental wellbeing and not being more than say five minutes late. It is therefore clearly an almost infinitely variable figure according to circumstances, since the first two factors vary not only with speed taken as an absolute, but also with awareness of the third factor. Unless handled with tranquility this equation can result in considerable stress, ulcers and even death.*

***R17 is not a fixed velocity, but it is clearly far too fast"** [Adams 2005].*

В данном примере интерпретатор сталкивается с физической величиной *R*, обозначающей скорость движения физического тела, которая является не просто имитацией формальных характеристик научного дискурса, но представляет собой "резкое противопоставление понятий и образов, содержащее контраст" [Золина 1983: 40]. Элементы, входящие в предложенную автором формулу скорости, соотносятся не столько с физической картиной мира, сколько с наивной, что делает невозможным проведение каких-либо расчетов с использованием данной формулы.

В обоих примерах читатель-интерпретатор может наблюдать предельно четкое противопоставление двух типов мышления и двух

взаимодействующих дискурсов, создающее в итоге комический эффект, что дает возможность взглянуть под новым углом на казалось бы хорошо известные научные феномены. Этот прием характерен и для более ранних англоязычных юмористических художественных произведений, свидетельством чему является следующий пример 119:

(119) *"I remember going to the British Museum one day to read up the treatment for some slight ailment of which I had a touch – hay fever, I fancy it was. I got down the book, and read all I came to read; and then I idly turned the leaves, and began to indolently study diseases, generally. I forget which was the first distemper I plunged into – some fearful, devastating scourge, I know – and, before I had glanced half down the list of **premonitory symptoms**, it was borne in upon me that I had fairly got it.*

*I sat for a while frozen with horror; and then I turned over the pages. I came to **typhoid fever** – read the symptoms – discovered that I had **typhoid fever**, wondered what else I had got; turned up **St Vitus's Dance** – found, as I expected, that I had that too – began to get interested in my case, and determined to sift it to the bottom, and so started alphabetically – read up ague, and learnt that I was sickening for it, and that the acute stage would commence in about another fortnight. **Bright's disease**, I was relieved to find, I had only in a **modified form** and I might live for years. Cholera I had, with severe complications; and diphtheria I seemed to have been born with. I plodded conscientiously through the twenty-six letters, and the only malady I could conclude I had not got was housemaid's knee.*

I sat and pondered. I thought what an interesting case I must be from a medical point of view, what an acquisition I should be to a class! Students would have no need to walk the hospitals, if they had me. I was a hospital in myself. All they need do would be to walk round me, and, after that, take their diploma" [Jerome 2004].

Противопоставление взаимодействующих англоязычных дискурсов находит свое отражение в примере 119 на прагматическом уровне

художественного дискурса, который представлен как интенциями, характерными для повседневного мышления индивида (*to read up the treatment for some slight ailment*), так и стратегиями анализа данных, востребованных в сфере научного поиска (*started alphabetically*). Дальнейшее развитие сюжетной линии выводит противопоставление научного и художественного дискурсов на концептуальный уровень за счет увеличения объема знаний персонажа, усвоившего целый ряд понятий, принадлежащих медицинской картине мира, что приводит к трансформации концепта ЛИЧНОЕ ЗДОРОВЬЕ, относящегося не только к научной, но и к наивной картине мира. Результатом подобных трансформаций является тот факт, что персонаж вынужден пересмотреть свою роль в системе intersubjectных отношений, осознавая себя в качестве участника научного медицинского дискурса. В то же время на семиотическом уровне воздействие англоязычного научного дискурса на художественный дискурс осуществляется посредством использования терминологической лексики, объективирующей понятия медицинской науки, которые немедленно становятся предметом глубокой рефлексии персонажа, и лексических единиц, характерных для сферы научной коммуникации.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что взаимодействие двух англоязычных дискурсов в произведениях юмористических жанров конца XIX века и начала XX века может быть представлено своеобразная конфронтация, результатом которой является комический эффект в полном соответствии с изначальным замыслом автора. В художественных произведениях более поздних периодов данное противопоставление теряет свою первоначальную остроту и предстает перед интерпретатором скорее как параллельное существование альтернативных стилей мышления, реализующихся в пространстве различных институциональных дискурсов. Интерпретатор таких текстов уже не воспринимает репрезентанты дискурса науки как абсолютно инородные элементы, т.к. пародируемый план и план пародии органично сливаются в

единое целое, образуя новый план, представляющий собой то пространство, в котором происходит взаимодействие англоязычного научного и художественного дискурсов.

Основанием для создания комического эффекта в подобных произведениях является феномен, за которым в когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания закрепился термин когнитивный диссонанс. В нашем случае речь идет о противоречивых отношениях между известным читателю значением некоторой языковой единицы и тем значением, которое она приобретает в пространстве художественного текста (пример 120):

(120) *"We have acquired some information about the actors and comedians of past ages, but our knowledge has been greatly increased by the chance survival of a comic handbook entitled **Jokes and their Relation to the Unconscious**. The meaning of **unconscious** is by no means clear, but it may be related to the idea of drunkenness, which even in our own time is the object of laughter. The joke book itself is the work of a clown or buffoon who was billed as **Sigmund Freud** no doubt pronounced *Fraud* to add piquancy to his stage character. In this volume he has compiled examples of what he calls significant nonsense, with comic routines concerning people who forget names or misread words, who use the wrong set of keys or knock over pots of black dye. Clearly Freud himself was an incomparable gamester, and it is easy to imagine him reciting these absurd misadventures with a serious face.*

But the most hilarious examples of Freudian repartee took place when his partner, Oedipus, appeared on the stage. This 'fall guy' or 'straight man' may have been some relic of the old pantomimic tradition, since he wore loose white robes and displayed that glum expression characteristic of the pantaloon. He also adopted a peculiarly rapid and sliding walk known to devotees as the Freudian slip. He would try unsuccessfully to use it every time Freud began to question or analyse him with a number of delightfully absurd questions.

Are you repressing something, Oedipus?

Of course not. I am standing very upright, as the soldier said to the nursemaid.

Now, Pussy. None of your nonsense here. Tell me, what is your opinion of chair legs and train tunnels?

Rather out than in, as the bishop

I think, Puss, you are beginning to prove my point.

Don't talk to me about points. Not after last night.

How do you feel about long noses?

I've never felt one in my life!

Come now. That's no answer to one of my famous analytical questions.

Well then, Sigmund, I will tell you the honest truth. I think that they should be blown.

This dialogue known as chaff or patter must have reduced the Mouldwarp audience to tears of laughter, especially when Freud steps forward to inform them that it is all the fault of my friend's unconscious i.e. that he is drunk" [Ackroyd 2000].

В текстовом фрагменте 120 один из персонажей в отдаленном будущем проводит исследование, посвященное реконструированию картины мира XX века, на основании ограниченного числа уцелевших текстов этого исторического периода, строя оригинальные гипотезы при критической нехватке достоверных исторических фактов, которая препятствует пониманию общих закономерностей устройства современной читателю картины мира. Единственной работой австрийского психоаналитика Зигмунда Фрейда, оказавшейся в распоряжении главного героя, является его труд "Остроумие и его отношение к бессознательному" (*Jokes and their Relation to the Unconscious*), в котором Зигмунд Фрейд анализирует связь юмора и сновидений с человеческим бессознательным [Фрейд 1997]. Опираясь на название работы, а также на созвучие фамилии автора и лексемы *fraud* (*no doubt pronounced 'Fraud'*), главный герой делает вывод о том, что Зигмунд Фрейд являлся известным сценическим комиком (*a clown*

or buffoon, an incomparable gamester), собравшим в данной книге описание своих самых успешных номеров (*people who forget names or misread words, who use the wrong set of keys or knock over pots of black dye*). Приведенные в работе диалоги, отражающие процессы взаимодействия Эго и Супер-Эго, подавляющего или запрещающего ряд мыслей, которые выходят наружу "обходным" путем в виде "оговорок по Фрейду" (*the Freudian slip*), предстают в качестве сценической перепалки двух клоунов (*Freudian repartee*) с участием Эдипа (*Oedipus*), интерпретируемого как персонаж старой традиции пантомимы (*may have been some relic of the old pantomimic tradition*).

Пародийная интерпретация известной работы Зигмунда Фрейда, предложенная читателю Питером Акройдом, изменяет даже значения терминологических единиц, которые отличаются стабильностью при реализации в самых различных контекстах. Термин "бессознательное" (*unconscious*) получает в романе новое содержательное наполнение и ассоциируется не с совокупностью психических процессов, не входящих в сферу сознания [Юнг 1994], а с состоянием алкогольного опьянения (*the idea of drunkenness; i.e. that he is drunk*). Подобные изменения как на концептуальном, так и на прагматическом уровне дискурсивного пространства художественного текста, имеют своим результатом возникновение состояния когнитивного диссонанса у читателя, обеспечивая тем самым комический эффект, т.к. положительные эмоции, сопровождающие чтение данного фрагмента, снижают характерное для когнитивного диссонанса состояние напряженности, обозначаемое в психологии как диссонансное возбуждение, при котором индивид стремится игнорировать или обесценить противоречивую информацию [Cooper 2007; Wicklund 1976], побуждая читателя включиться в предложенную автором языковую игру.

Экспрессивный потенциал когнитивного диссонанса использует и Дэвид Лодж в своем экспериментальном комическом романе-пародии

"Крушение Британского музея" (The British Museum is Falling Down), по праву считающимся "малой энциклопедией теоретических посылок и творческих установок постмодернизма" [Lyotard 1983: 335]. Написание романа совпадает по времени с введением в литературоведческий обиход термина "patchwork" [Cuddon 1992; Hassan 1982], что не могло не отразиться на сюжетно-композиционной структуре романа, центральным образом которого является образ Британского Музея, предстающего перед читателем как "текст текстов, в котором можно найти что угодно" [Наумова 2010: 143]. Повествование о ежедневной рутине персонажей романа в стенах Британского Музея тесно переплетается с многочисленными включениями, относящимися к различным видам дискурсов, к числу которых относится и научный дискурс. Репрезентанты научного дискурса подвергаются неизбежным трансформациям, интегрируясь в дискурсивное пространство романа, по замыслу автора являющегося пародией (примеры 121 и 122):

(121) *He was talking to John Bane, who had recently been appointed to a new Chair of Absurdist Drama.*

Which John Bane? said Adam carefully. The John Bane who wrote Room at the Top, or the John Bane who wrote Hurry on Down?

The John Bane, said the man, frowning.

Someone taking my name in vain? boomed the Professor of Absurdist Drama, swooping down on them.

In bane, Adam quipped, and laughed immoderately [Lodge 1983].

(122) *Three of the young men present were writing academic novels of manners. Sometimes they detached themselves from the main group of guests and retired to a corner to jot down observations and witty remarks in little notebooks. Adam noticed one of them looking over the shoulders of the other two, and copying. He felt a tug at his sleeve.*

Mormon Nailer – the bald-headed man began.

Sorry, said Adam. I have to make a phone call [Lodge 1983].

В романе Дэвида Лоджа кафедрой драмы абсурда (*a new Chair of Absurdist Drama*) заведует профессор по фамилии *Bane*, омонимичной поэтизму "проклятие" и созвучной выражению *in vain* (тщетно, все), а начинающие литературоведы (*the young men were writing academic novels of manners*) искажают имя известного американского писателя и драматурга Нормана Мэйлера (Norman Mailer), превращая его в омофонный каламбур (*Mormon Nailer*). Мастерски используя репрезентанты научного дискурса с искаженной внешней формой, Дэвид Лодж, в прошлом преподаватель университета, а следовательно, хорошо знакомый с академической наукой, воссоздает атмосферу псевдонаучного хаоса, который царит в заведении, изначально предстающим перед читателем как храм науки.

Если пример 120 символизирует для читателя "деконструкцию" прецедентных имен науки, как например, имени Зигмунда Фрейда, которая делает возможным употребление этих имен в совершенно неожиданных контекстах, то в примерах 121 и 122 интерпретатор, напротив, сталкивается с именами, которые потенциально способны получить статус прецедентных в поле художественного дискурса, объективируя такие художественные концепты, реализующиеся в тексте, как НЕПРОФЕССИОНАЛИЗИМ и НЕВЕЖЕСТВЕННОСТЬ.

Языковые игры с формой репрезентантов внешних по отношению к художественному дискурсов могут принимать самые различные формы, включая обращение автора к единицам знаковых систем, которые представляются читателю заведомо невозможными (пример 123):

(123) *Chapter 25.*

Havisham: the final bow.

/// ..// ..///////// ..././// ..//.///////////.///./////

///////////////// ..////////// ..././// ..//.//

// ...////////.///./////////////////////////

...../////// ..////////// ..././///////////////

////////// ../////////////////// ../////

//// //// .../ ./// ..// ..// /// .../ //// ////// // // // // // // ////
 /////

Macbeth Retold for Yeast, translated by ..// // ..// // .. [Fforde 2004].

В романе Джаспера Ффорде "Кладезь погибших сюжетов" (The Well of Lost Plots) эпиграф к одной из глав представляет собой пересказ трагедии Уильяма Шекспира "Макбет" для дрожжевых культур (*Macbeth Retold for Yeast*), выполненный в бинарном коде, который ассоциируется у читателя с системами автоматизированной обработки информации и воспринимается как инодискурсивное включение. В принципе неподдающийся читательской интерпретации фрагмент двоичного кода выступает, с одной стороны, как элемент пародии, характерный для творчества Джаспера Ффорде, балансирующего на грани метапрозы и фантастики, а с другой, как один из штрихов в авторской картине мира, в котором художественная литература имеет гораздо большее значение, чем в знакомом читателю мира. Так, главный герой цикла романов занимается расследованием преступлений, совершенных литературными персонажами.

Анализ концептов, актуализирующихся в приведенных выше текстовых фрагментах позволяет сделать вывод, что для современного англоязычного художественного дискурса характерен постоянный поиск авторами новых способов выражения смыслов, источником для которых выступают внешние по отношению к художественному дискурсы. Как следствие, в процессе интерпретации содержания художественного произведения читатель выступает в роли субъектов нескольких дискурсов, что предполагает наличие у него фонда специальных знаний, необходимого для декодирования знаков самой разной природы, в том числе принадлежащих искусственным семиотическим системам, или языкам для специальных целей. В примере 124 читатель знакомится с электронным сообщением, полученным главным героем, которое содержит программу на языке Perl, в работоспособности которой он может убедиться самостоятельно:

(124) *"Randy puts on the last few bits of his suit. Any delaying tactics are acceptable at this point, so he checks his e-mail.*

To: randy@epiphyte.com

From: root@eruditorum.org

Subject: The Pontifex Transform, as requested

Randy,

You are right, of course – as the Germans learned the hard way, no new cryptosystem can be trusted until it has been published, so that people like your Secret Admirer friends can have a go at breaking it. I would be in your debt if you would do this with Pontifex.

*The transform at the heart of Pontifex has various asymmetries and special cases that make it difficult to express in a few clean, elegant lines of math. It almost has to be written down as **pseudo-code**. But why settle for pseudo when you can have the real thing? What follows is Pontifex written as a **Perl script**. The **variable \$D** contains the **54-element permutation**. The **subroutine** generates **the next keystream** value whilst **evolving \$D**.*

```
#!/usr/bin/perl -s
$f=$d?-1:1;$D=pack(C*,33..86);$p=shift;
$p=~y/a-z/A-Z/;$U=$D=~s/(.*)U$/U$1/;
$D=~s/U(.)/$1U/;($V=$U)=~s/U/V/g;
$p=~s/[A-Z]/$k=ord($&)-64,&e/eg;$k=0;
while(<>){y/a-z/A-Z/;y/A=Z//dc;$o.=$_}$o.=X
while length ($o)%5&& !$d;
sub w{$D=~s/({$_[0]})(.*)/}$2$1$3/}
```

There is also one message from his palimony lawyer in California, which he prints and puts into his breast pocket to savor while he is stuck in traffic" [Stephenson 2002].

В письме речь идет о шифровальном алгоритме *Pontifex*, использующим ключ шифрования, состоящий из 54 элементов (*54-element permutation*), который был создан американским криптографом Брюсом

Шнайером, предложившим оригинальную идею о возможности передачи устойчивых к криптоанализу секретных сообщений при помощи колоды из 54 карт, т.е. без использования сложных вычислительных систем [Шнайер 2004]. Очевидно, что декодирование авторских смыслов, зашифрованных в данном фрагменте, имеет место только в случае, когда читатель способен "исполнить" роль субъекта внешнего дискурса, не только оценив правильность написания программного кода, но и расшифровав предшествующее текстовое сообщение, содержащее специальную терминологическую лексику (*Perl script, the next keystream*) и символы языка Perl, функционирующие на равных правах со знаками естественного языка (*variable \$D, subroutine, evolving \$D*).

Анализ фрагментов художественных текстов, проведенный в данной главе, свидетельствует о значительных изменениях, происходящих на всех уровнях художественного дискурса в начале XXI века. Художественное произведение оказывается включенным в сложную систему интердискурсивных связей, что требует от читателя определенных когнитивных способностей, позволяющих ему переключаться между различными дискурсивными пространствами с их когнитивными схемами и прагматическими установками, выступая последовательно субъектом самых разных дискурсов в процессе интерпретации содержания художественного произведения.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

1. Рассмотрение содержательных и композиционных особенностей англоязычных художественных текстов с точки зрения взаимодействия дискурсов раскрывает такую особенность художественного дискурса, как гетерогенность его пространства, в котором могут быть обнаружены следы самых разных институциональных дискурсов. Такая неоднородность является отражением жанрово-стилевой гибридности современного англоязычного романа, которая находит свою реализацию в появлении таких жанров, как например, политический детектив или технотриллер.

2. Комплексный анализ феномена взаимодействия дискурсов в художественном произведении предполагает обращение к понятиям металитература и метатекст. Последний интерпретируется в нашей работе как инодискурсивное включение с высокой плотностью репрезентантов внешних дискурсов. Метатекст рассматривается, с одной стороны, как единица анализа, представляющая собой включенный текст, организованный по законам иного дискурса, а с другой, как среда, в которой происходит порождение и интерпретация анализируемых в следующей главе настоящей работы разноуровневых маркеров научного дискурса (терминологические единицы, прецедентные имена науки, синтаксические и словообразовательные модели, характерные для научной коммуникации), выступающие средством трансфера научного знания в художественный дискурс. В такой интерпретации, интердискурсивность выступает одновременно как средство репрезентации художественной картины мира и способ манифестации языковой личности персонажа, являющегося субъектом взаимодействующих дискурсов, в соответствии с тезисом об антропоцентрической природе языка, выступающего в качестве базового методологического принципа настоящего исследования.

3. Применение метода иерархической кластеризации позволило выделить такие кластеры маркеров дискурса науки в художественном

произведении, как терминологические и околотерминологические лексические единицы, прецедентные имена науки, знаки языков для специальных целей, различные виды цитат, а также ряд внекластерных репрезентантов, к которым относятся, например, заимствованные сюжеты.

4. Анализ когнитивных и коммуникативных параметров текстов, генерируемых и интерпретируемых в области пересечения научного и художественного дискурсов, позволяет говорить о значительном функциональном потенциале репрезентантов научного дискурса в пространстве художественного произведения. Диапазон функций единиц языка науки в художественном тексте достаточно широк и варьируется от репрезентативной функции, связанной с переносом научных понятий в концептуальное пространство художественного дискурса, до пародийной функции, актуализирующейся в случаях стилизации художественного повествования под научный текст. Реализация любой из рассмотренных в данной главе функций знаков языка науки является необходимым условием трансфера ментальных структур между научной и художественной картинами мира, что позволяет рассмотреть интердискурсивность как сложный когнитивно-коммуникативный феномен, играющий ключевую роль в процессах генерации и интерпретации новых смыслов.

5. Полученные результаты свидетельствуют об особой роли прогностической функции единиц научного языка в художественном произведении, т.к. ее реализация свидетельствует о наличии "обратной связи" в процессе воздействия научного дискурса на художественный дискурс. Данная связь имеет место в дискурсивных ситуациях, в которых термины-неологизмы, созданные по характерным для научного дискурса моделям, покидают границы художественного дискурса и пополняют терминологический аппарат различных научных дисциплин, актуализируя понятия науки в текстах, порождаемых и интерпретируемых в пространстве уже научного дискурса. Феномен «обратной связи» является доказательством двустороннего характера процессов взаимодействия англоязычного научного

и художественного дискурсов, комплексный анализ которых не представляется возможным без обращения к научным и научно-популярным текстам, в которых присутствуют репрезентанты художественного дискурса, функциональный потенциал которых является предметом рассмотрения в последней главе данной работы.

ГЛАВА 3. Когнитивный, семиотический и коммуникативный аспекты воздействия художественного дискурса на научный дискурс

3.1. Научный дискурс как объект исследования в когнитивно-дискурсивной парадигме: подходы, типология, методы анализа

Во второй половине XX века в лингвистических исследованиях формируются два подхода к пониманию феномена научного дискурса. Отечественная традиция, становление которой происходило во многом под влиянием исследований в области функциональной стилистики, рассматривает научный дискурс как функционирующую систему языковых средств, план содержания и план выражения которых соответствует целям научного познания, к которым относятся получение, обработка, передача и хранение объективного и верифицируемого знания об окружающем мире. Принятие данной точки зрения позволяет определить научный текст как языковой конструкт, в котором объективируются какие-либо научные понятия, а научный стиль как языковые структуры текста, в которых отражена специфика принятых в научном сообществе норм коммуникативного взаимодействия. В свою очередь, научный дискурс является целостным образованием, частями которого являются научный текст и научный стиль, представляющие собой совокупность коммуникативных и вербальных параметров, определяющих способы осуществления коммуникации в научной сфере, получающих материальную реализацию в виде формации научных текстов, маркированных наличием специфических языковых структур и воплощающим особый способ отражения мира [Мишанкина 2010a].

В европейской, в первую очередь, французской традиции научный дискурс исследуется, в соответствии с хорошо известным тезисом Р. Барта о том, что "власть гнездится в любом дискурсе, даже если он рожден в сфере безвластия" [Барт 1994: 529], как сложный механизм трансляции особого

рода власти. Под властью особого рода понимается категория социального взаимодействия, осуществляемого посредством языка. По мнению Дж. Серля [Searle 2004], основой такого взаимодействия является коллективная интенциональность, включающая намерения, верования, желания, эмоции и т.п., представляющая собой свойство сознания, с помощью которого познаются феномены объективной реальности и конструируются социальные факты. Конструирование социальных фактов происходит посредством так называемых статусных функций, принимая которые члены социума принимают также и обязанности, права, ответственность и все то, что составляет сферу деонтической власти, определяющей коммуникативное поведение в сфере, регулируемой некоторым институтом, в нашем случае, наукой.

Работа механизма трансляции власти обнаруживает себя в разграничении в научном дискурсе истины и заблуждения, научного и ненаучного знания, разума и безумия и т.д. [Фуко 2004: 386]. В работах Р. Барта научный дискурс предстает как "язык-фашист", подавляющий или изолирующий ненаучные формы знания и опыта, который сам по себе не определяется ни через предмет, ни через правила коммуникации, а только через власть, т.к. наука – это то, что преподается [Барт 1994: 375]. Иными словами, научный дискурс – это не средство описания мира, а средство его подчинения, подчинения мифа логосу, а знания образного знанию понятийному [Деррида 2000: 135]. Научный дискурс стремится не просто описать окружающую действительность, но сконструировать мир "заново", с точки зрения логики научного познания, с использованием языковых средств, понятий и форм социального взаимодействия, характерных для сферы науки. Иными словами, в европейской традиции на первое место выходит не семиотический аспект научного дискурса, являющийся центральным в отечественной традиции, а его когнитивно-прагматические параметры. Нам представляется, что противоречие между двумя вышеописанными подходами к изучению научного дискурса, проявляющееся

в расстановке акцентов исследования, может быть преодолено при условии создания трехмерной модели взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов, отражающей процедуры трансформации единиц, относящихся к когнитивному, семиотическому и коммуникативному уровням дискурса-донора и дискурса-реципиента.

Данные аспекты научного дискурса были подробно описано в работах целого ряда исследователей [Карасик 1992, 2000, 2002; Ракитина 2006; Хомутова 2010; Чернявская 2007*a*], рассматривающих научный дискурс как специфический для науки способ организации речевой деятельности. В такой интерпретации научный дискурс предстает как иерархически организованное множество специальных (частных) дискурсов, которые различаются по отраслям знания (математический, физический, экономический, психологический и т.д.) и статусно-ролевым характеристикам субъекта дискурса (научно-популярный, научно-учебный, или педагогический, и собственно научный, или академический дискурс) [Карасик 2002: 230].

Представляется важным отметить, что вопрос о типологии научного дискурса, который приобретает в нашем исследовании особую актуальность в контексте определения критериев для отбора практического материала, остается открытым в силу наличия широкого диапазона признаков, на основании которых можно осуществить классификацию. В исследованиях, посвященных типологии дискурса, представлены такие основания для классификации, как: канал передачи информации [Кибрик 2003; Ревзина 2005], особенности плана выражения [Анисимова 2003] и плана содержания [Григорьева 1987], связь с определенной сферой деятельности [Колосов 2004], коммуникативный портрет субъекта дискурса [Михалева 2007], характер создания текста [Касавин 1998] и др. Следуя за В.И. Карасиком мы выстраиваем классификацию по "жанровым характеристикам внутри институционального дискурса"[Карасик 2007: 279]. Обращение к "жанровому измерению научного дискурса, под которым понимается репертуар жанровых форм, присущих определенной сфере деятельности и

изменяющийся вместе с развитием данной сферы" [Аликаев, Карчаева 2009: 61], требует уточнения, с одной стороны, к понятию жанра в современной лингвистике, а с другой, жанровых характеристик научного дискурса.

Следуя учению о жанрах М.М. Бахтина, мы понимаем под жанром тип высказывания, который является устойчивым с точки зрения его темы, композиции и стиля, что позволяет определить жанры научного дискурса как вторичные жанры, появившиеся в рамках научного повествования и противопоставленные первичным жанрам, образовавшимся в условиях непосредственного речевого общения [Бахтин 1997: 161-162]. В такой интерпретации жанровые характеристики научного дискурса могут быть представлены в виде следующего набора конститутивных "признаков":

- коммуникативная цель;
- характеристики автора;
- характеристики адресата;
- характеристика ситуации;
- характеристика предполагаемых ожиданий от участия в коммуникации;
- событийное содержание (набор пропозиций);
- языковое воплощение речевого жанра" [Шмелева 1997].

Предложенная модель речевого жанра полностью согласуется с концепцией М.М. Бахтина, отмечавшего, что "жанры соответствуют типическим ситуациям речевого общения, типическим темам, а следовательно, и некоторым типическим контактам значений слов с конкретной реальной действительностью при типических обстоятельствах" [Бахтин 1997: 191]. В исследованиях, проводимых в русле теории речевых актов, речевые жанры зачастую рассматриваются как аналоги речевых актов [Дементьев 1997; Федосюк 1997], однако отличие речевого жанра от речевых актов заключается в том, что теория речевых актов ориентирована на область коммуникативных действий, в то время как теория речевых жанров на сферу текстов, выступающих в качестве результатов коммуникативных действий

[Шмелева 1990: 21]. Таким образом, жанры речи в настоящем исследовании интерпретируются как устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы текстов.

Определяя институциональный дискурс науки как "определенным образом клишированную разновидность общения между учеными, которые взаимодействуют в соответствии с нормами научного сообщества", В.И. Карасик выделяет следующие жанры научного дискурса: монография, научная статья, диссертация, научный доклад, выступление на конференции, стендовый доклад, научно-технический отчет, рецензия, реферат, аннотация и тезисы [Карасик 2000: 14]. Исследователи сходятся в том, что практически все без исключения жанры научного дискурса характеризуются высокой степенью интертекстуальности, т.к. опора на прецедентные тексты и объективированные в них научные понятия является одним из системообразующих признаков научного дискурса [Михайлова 1999: 3]. В то же время феномен интердискурсивности находит свою манифестацию далеко не во всех типах текста, существующих в пространстве научного дискурса, в связи с чем приобретает особую актуальность вопрос о критериях отбора эмпирического материала для моделирования воздействия англоязычного художественного дискурса на англоязычный научный дискурс в рамках построения модели взаимодействия данных дискурсов. По нашему мнению, решение данного вопроса невозможно без обращения к более общей проблеме соотношения в научном дискурсе универсально-рационального и индивидуально-творческого компонентов, которая будет рассмотрена в следующем разделе настоящего исследования.

3.2. Роль индивидуально-творческого компонента в научном дискурсе

Выявление места и роли индивидуально-творческого компонента в научном дискурсе, которое представляется необходимым для понимания алгоритмов взаимодействия англоязычного научного и художественного

дискурсов, требует обращения к более общему вопросу о соотношении логического и интуитивного в научном познании и их эффективности в той или иной предметной области. Сравнивая эффективность рационального и интуитивного видов познания, А.Л. Литвинова выделяет такие преимущества последнего, как "возможность преодолеть ограниченность существующих подходов к решению какой-либо задачи и способность увидеть познаваемый предмет в целом, в отличие от логического рационального познания" [Литвинова 2002: 135], которое имеет дело с отдельными аспектами познаваемого феномена и сложить из них общую картину.

Похожая точка зрения находит свое отражение в фундаментальной работе Т. Куна о природе научного познания, который отмечал, что индивидуально-творческий компонент в научном познании находит свое отражение, в первую очередь, в нелинейном характере развития научной мысли, представляющем в виде чередования периодов кумулятивного развития знаний и научных революций. При этом научная революция подразумевает не только рост числа фактов, не укладывающихся в рамки существующих теорий, но и появление нового варианта интерпретации имеющихся фактов, позволяющих увидеть мир исследовательских проблем в ином свете [Кун 2009: 145-146]. Представляется важным тот факт, что в момент своего становления новая парадигма может быть принята научным сообществом только на интуитивной основе, т.к. она еще не разработана в достаточной мере и охватывает ограниченное число фактов.

В ряде работ источником интуитивных находок выступает переосмысленный так или иначе мир идей Платона, которые при соединении с материальным миром создают новую реальность [Гуссерль 2008; Декарт 2009]. Так, К. Юнг объяснял поведение индивида влиянием на его сознание архетипов, "сконцентрированных в области коллективного бессознательного, т.е. в сфере надматериальной реальности" [Юнг 1996: 30]. В других работах в качестве источника интуитивного научного познания выступает эмпирический опыт познающего субъекта и его навык познавательной

деятельности [Мейен 2006], которые позволяют "мгновенное прямое схватывание и прослеживание свойств и связей исследуемого предмета, при котором создается впечатление внерационального озарения" [Швырев 2003: 151]. Такие озарения, раскрывающие перед участником научного дискурса, в качестве которого выступает познающий субъект, сущность познаваемого предмета, неизбежно несут на себе отпечаток личности исследователя, а следовательно, представляют собой инородные элементы, или следы иных дискурсов, в поле научного дискурса, где особую важность приобретают такие характеристики, как объективность и безличность изложения информации.

В настоящей работе, рассматривающей воздействие художественного дискурса на научный дискурс в контексте построения модели взаимодействия данных дискурсов, источником индивидуальных авторских смыслов выступает авторская картина мира, формирующаяся как на основе содержания художественных произведений, с которыми в той или иной степени знаком субъект научного дискурса, так и с привлечением общих знаний об организации художественного повествования (особенности композиции, стилистические приемы и т.д.). Данное определение предметной области исследования позволяет выделить два основных кластера репрезентантов художественного дискурса в научном тексте, представленные интертекстуальными включениями, отсылающими к литературным произведениям, и индивидуально-авторскими тропами.

Подобный подход к выделению кластеров продиктован особенностями организации коммуникативной практики в сфере науки, которая "должна быть выразительной, экспрессивной и образной как и всякая другая литературная речь, т.к. в противном случае ее цели не будут реализованы" [Александрова 2000: 32]. При этом стилистические средства, используемые авторами научных текстов, играют вспомогательную роль, способствуя пояснению и конкретизации излагаемого материала, а следовательно,

воспринимаются как инодискурсивные элементы, принадлежащие художественному дискурсу, играющему роль дискурса-донора.

Наиболее заметную степень влияния художественного дискурса на коммуникацию в сфере науки можно наблюдать в научно-популярных текстах, которые являются гибридными жанрами, соединяющими в себе черты научной, художественной и публицистической литературы и реализующими параллельно функции сообщения и воздействия [Разинкина 1976; Чаковская 1990].

В нашей работе мы придерживаемся подхода согласно которому научно-популярные тексты относятся к подстилю научной речи на основании общности научной и научно-популярной литературы, раскрывающейся в его лингвистических и экстралингвистических свойствах. Доминирующая прагматическая установка научных текстов на максимально точную и объективную передачу информации реализуется в научно-популярной литературе посредством коммуникативной стратегии, направленной на популяризацию научной информации. Различие между научной и научно-популярной литературой определяется в первую очередь когнитивно-коммуникативными параметрами адресата текста, в роли которого выступает массовый читатель. Типичные признаки научного стиля (использование терминологии, абстрактной лексики, безличных синтаксических конструкций и т.п.) представлены в научно-популярных текстах в меньшей степени, тогда как экспрессивно-стилистические средства и отсылки к художественным произведениям являются достаточно распространенными приемами, облегчающими восприятие научной информации читателем. Все это обусловило наше обращение к корпусу англоязычных научно-популярных текстов в следующем разделе данной работы, в котором рассматриваются особенности функционирования элементов художественного дискурса в научных текстах.

3.3. Кластеры репрезентантов художественного дискурса в пространстве научного текста

Рассмотрение экспрессивно-оценочных языковых средств в пространстве научного текста в контексте воздействия англоязычного художественного дискурса на англоязычный научный дискурс делает возможным выделение двух основных кластеров маркеров художественного дискурса, которые будут рассмотрены в данном разделе нашего исследования. Первый кластер репрезентантов художественного дискурса в научном тексте представлен разного рода отсылками к художественным текстам: от воспроизведения фрагментов литературного произведения в научном тексте до использования имен известных писателей и персонажей их произведений. Подобные интертекстуальные включения являются отражением именно дискурсивных взаимодействий, т.к. субъект научного дискурса, решающий соответствующие конкретной коммуникативной ситуации задачи, обращается к авторской картине мира, т.е. к концептуальному образованию, стоящему за научным дискурсом. Художественная картина мира в такой интерпретации представляет собой огромный массив данных, в котором хранится вся информация о вселенных, созданных силой авторского воображения, использованных в художественных произведениях сюжетных ходах, фактах из биографий литературных персонажей, их прототипов и авторов произведений и т.п. Иными словами, именно в использовании репрезентантов художественного дискурса, принадлежащих первому кластеру, реализуется тот креативный потенциал индивидуальной авторской картины мира, который используется участниками дискурсивных ситуаций для решения тех или иных задач в пространстве на пересечении научного и художественного дискурсов.

3.3.1. Интертекстуальные включения в роли репрезентантов художественного дискурса в научном тексте

Использование цитат, отсылающих к предшествующим работам, является одной из отличительных черт научного текста, обусловленной характером коммуникативной деятельности в сфере науки. Высокая плотность интертекстуальных включений в научных текстах является следствием "континуальности научного знания" [Нехлюдова 2004: 4], что приводит к возрастанию объективности научного изложения [Прохватилова, Вотрина 2011: 190]. Как следствие, рассматривая функции цитаты в научном тексте, исследователи традиционно выделяют конструктивную функцию, обеспечивающую формулирование мысли об объекте посредством "чужого слова", и аргументирующую функцию, предназначение которой заключается в поддержании доказательной стратегии автора [Garfield 1977; Green 1999].

Важная роль приведенных выше функций не отменяет того факта, что функциональный потенциал цитат, отсылающих к художественным произведениям имеет ярко выраженную специфику в научно-популярных текстах. Так, Ю.А. Алейникова в своем исследовании, посвященном функциональному потенциалу цитирования в научно-популярном тексте, отмечает что "использование отсылок в научной коммуникации, с одной стороны, выступает как особый выразительный стилистический прием, оказывающий разностороннее воздействие на читателя – интеллектуальное, эмоциональное и эстетическое, а с другой, отражает неоднородный характер научно-популярного текста, имеющего общие черты с различными функциональными стилями, как например, художественный и публицистический [Алейникова 2006: 5]. Как следствие, основной функцией репрезентантов художественного дискурса интертекстуальной природы является иллюстративная функция, реализация которой придает научно-популярному тексту большую наглядность, образность и достоверность.

В примере 125 цитата из сказки Льюиса Кэрролла "Алиса в Стране чудес" (Alice in Wonderland) используется американским ученым и популяризатором науки Стивеном Пинкером для воспроизведения особенностей речемыслительной деятельности в контексте дискуссии о врожденном характере базовых моделей языка (пример 125):

(125) *"Now, you may object that this does not show that children's brains register the subject of a sentence. Perhaps the children were just going by the meanings of the words. The man who is running refers to a single actor playing a distinct role in the picture, and children could have been keeping track of which words are about particular actors, not which words belong to the subject noun phrase. But Crain and Nakayama anticipated the objection. Mixed into their list were commands like Ask Jabba if it is raining in this picture. The it of the sentence, of course, does not refer to anything; it is a dummy element that is there only to satisfy the rules of syntax, which demand a subject. But the English question rule treats it just like any other subject: Is it raining? Now, how do children cope with this meaningless placeholder? Perhaps they are as literal-minded as **the Duck in Alice's Adventures in Wonderland**:*

*I proceed [said the Mouse]. Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria, declared for him; and even Stigand, the patriotic archbishop of Canterbury, found **it** advisable –*

Found what? said the Duck.

*Found **it**, the Mouse replied rather crossly: of course **you know what it means**.*

I know what it means well enough, when I find a thing**, said the Duck: **it's generally a frog, or a worm. The question is, what did the archbishop find?

But children are not ducks. Crain and Nakayama's children replied, Is it raining in this picture? Similarly, they had no trouble forming question with other dummy subjects" [Pinker 2007].

Автор подробно описывает ход эксперимента психолингвистов Стивена Крейна и Минехару Накаяма, в ходе которого детям трех, четырех и

пяти лет предлагалось задать вопросы, которые по правилам английского синтаксиса должны содержать пустые элементы, не имеющие лексического наполнения. Цитата из художественного произведения, персонаж которого интерпретирует не имеющее собственного лексического значения местоимение, использующееся для заполнения синтаксической позиции как однозначный элемент приводится Стивеном Пинкером для наглядного опровержения гипотезы о том, что ребенок при построении предложения исходит исключительно из смысла слов, не выделяя грамматические подлежащие и дополнения. Комический персонаж хорошо известного читателю произведения, наделяющий формальный член предложения лексическим значением, терпит коммуникативную неудачу, а результат его речемыслительной деятельности представляет собой наглядный аргумент, предназначенный для того, чтобы способствовать изменению точки зрения возможных оппонентов автора.

Аналогичным образом автор обращается к этому же произведению, рассматривая особенности порождения и интерпретации предложений с ветвлением синтаксического дерева (*branching structure tree*). В примере 126 Стивен Пинкер воспроизводит узнаваемую читателем коммуникативную ситуацию из "Алисы в Стране чудес", в которой представлено предложение способное быть расширенным бесконечное число раз, что является наглядным примером анализируемых автором "капустных" или "матрешечных предложений" (пример 126):

(126) *"Why does human sentence understanding undergo such complete collapse when interpreting sentences that are like onions or Russian dolls? This is one of the most challenging puzzles about the design of the mental parser and the mental grammar. At first one might wonder whether the sentences are even grammatical. The only way to prevent onion sentences would be to claim that the mental grammar defines two different kinds of noun phrase, a kind that can be modified and a kind that can go inside a modifier. But that can't be right: both kinds of noun phrase would have to be allowed to contain the same twenty*

(127) *"In any natural history of the human species, language would stand out as the preeminent trait. To be sure, a solitary human is an impressive problem-solver and engineer. But a race of **Robinson Crusoes** would not give an extraterrestrial observer all that much to remark on. What is truly arresting about our kind is better captured in **the story of the Tower of Babel**, in which humanity, speaking a single language, came so close to reaching heaven that God himself felt threatened. A common language connects the members of a community into an information-sharing network with formidable collective powers" [Pinker 2007].*

В данном примере автор представляет читателю образы двух гипотетических языковых коллективов, в одном из которых у людей отсутствует потребность в регулярном обмене информацией с себе подобными, тогда как в другом все члены коллектива говорят на едином языке, обеспечивающим передачу информации без каких-либо искажений. Основой для конструирования соответствующих образов в сознании читателя выступают фоновые знания, актуализируемые посредством употребления прецедентного имени литературного персонажа, отсылающего к истории о морском путешественнике, который провел на необитаемом острове двадцать шесть лет, будучи изолированным от других членов языкового коллектива. Вавилонская башня является еще одним прецедентным именем, отсылающим к известному мифу о временах, когда человечество было представлено одним народом, говорившем на одном языке.

Следует отметить, что художественная картина мира, складывающаяся как из индивидуально авторских, так и универсальных концептов, балансирует на грани между знакомой читателю реальностью и множеством возможных миров, а следовательно, позволяет автору научного текста не только воспроизводить гипотетические языковые факты, явления и процессы, но и обращаться к историческим реалиям, нашедшим свое отражение в художественной картине мира (пример 128):

(128) All languages change through the centuries. We do not speak like *Shakespeare* (1564-1616), who didn't speak like *Chaucer* (1343-1400), who didn't speak like *the author of Beowulf* (around 750-800). As the changes take place, people feel the ground eroding under their feet and in every era have predicted the imminent demise of the language. Yet the twelve hundred years of changes since *Beowulf* have not left us grunting like *Tarzan*, and that is because language change is a game of a Broken Telephone [Pinker 2000].

В данном примере автор рассматривает проблему эволюции языковой системы и изменчивости коммуникативных практик (*all languages change through the centuries; the imminent demise of the language*), обращаясь к прецедентным именам писателей и названиям художественных произведений (*Shakespeare, Chaucer, the author of Beowulf*), каждое из которых ассоциируется у адресата с определенным этапом развития английского языка, что позволяет читателю сконструировать самую общую схему изменений английского языка, соотнеся ее с временной шкалой. При этом авторские взгляды на причины и следствия языковых изменений раскрываются посредством обращения к образу узнаваемого литературного персонажа (*Tarzan*), выросшего в стае обезьян и долгое время не имевшего языковых контактов с людьми (*not left us grunting like Tarzan*).

Анализ приведенных выше примеров позволяет сделать вывод, что инодискурсивные маркеры интертекстуальной природы не только придают научным текстам образность и выразительность, но и способны актуализировать в пространстве научного дискурса достаточно сложные ментальные единицы, т.е. выступать в качестве средства трансфера информации между различными концептуальными образованиями. На эту особенность репрезентантов художественного дискурса в научном тексте обращает внимание Д.Б. Гудков, который, развивая идеи Р. Барта, рассматривает ситуацию цитирования как использования "знака второго уровня, когда знак первого уровня (форма и поверхностное значение цитаты) выступает лишь в роли означающего (формы) во второй системе, означаемое

в которой представляет глубинный смысл цитаты, выводимый из ее значения в претексте" [Гудков 1997]. Все это позволяет утверждать, что инодискурсивные маркеры интертекстуальной природы зачастую реализуют в научном тексте параллельно с иллюстративной репрезентативную функцию, объективируя в пространстве научного дискурса художественные концепты.

В этой связи особую значимость приобретает классификация коммуникативных функций художественной цитаты в научных текстах, разработанная Ю.А. Алейниковой, которая выделяет сравнительно-иллюстративную функцию, уточняюще-иллюстративную функцию, описательно-иллюстративную функцию и экземплифицирующе-иллюстративную функцию [Алейникова 2006]. В рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы эти варианты иллюстративной функции могут быть рассмотрены как случаи одновременной реализации нескольких функций коммуникативной и когнитивной природы, которая обеспечивается установлением связей между текстами, принадлежащими различным институциональным дискурсам.

Например, реализация экземплифицирующе-иллюстративной функции может иметь место при наличии тематической связи между научным текстом и цитируемым фрагментом художественного произведения, которая позволяет автору использовать интертекстуальное включение для демонстрации читателю своей точки зрения (пример 129):

(129) *"Indeed, if you put aside the fact that the days of our age are threescore and ten, each of us is capable of uttering an infinite number of different sentences. The Guinness Book of World Records once claimed to recognize the longest English sentence: a 1,300-word stretch in William Faulkner's novel Absalom, Absalom!, that begins:*

They both bore it as though in deliberate flagellant exaltation ...

I am tempted to achieve immortality by submitting the following record-breaker:

*Faulkner wrote, **They both bore it as though in deliberate flagellant exaltation...***

But it would be only the proverbial fifteen minutes of fame, for soon I could be bested by:

*Pinker wrote that **Faulkner wrote, They both bore it as though in deliberate flagellant exaltation...***

And that record, too, would fall when someone submitted:

*Who cares that **Pinker wrote that Faulkner wrote, They both bore it as though in deliberate flagellant exaltation...?***

And so on, ad infinitum. The infinite use of finite media distinguishes the human brain from virtually all the artificial language devices we commonly come across, like pull-string dolls, cars that nag you to close the door, and cheery voice-mail instructions (Press the pound key for more options), all of which use a fixed list of prefabricated sentences" [Pinker 2007].

Подводя итоги своих размышлений о числе потенциально возможных предложений в английском языке, Стивен Пинкер приводит в качестве аргумента самое длинное из множества официально зарегистрированных предложений, принадлежащее американскому писателю Уильяму Фолкнеру. Воспроизводя текстовый фрагмент из его произведения, автор показывает возможность расширения практически любого предложения в английском языке бесконечное число раз, что в свою очередь доказывает бесконечность множества потенциально возможных предложений. Очевидно, что в данном случае автор научного текста обращается исключительно к форме языкового знака, т.к. в роли иллюстративного материала могло быть использовано практически любое предложение из пространства художественного дискурса.

В свою очередь, описательно-иллюстративная функция, предназначение которой состоит в том, чтобы раскрыть для читателя суть рассматриваемого явления, предполагает обращение интерпретатора не только к форме интертекстуального включения, но и к объективируемой в нем единицей сознания, т.е. к концепту художественной картины мира.

Реализация данной функции связана, в первую очередь, с отсылками к художественным произведениям, авторы которых в деталях изображают мир вероятного будущего или результат альтернативного развития человеческой цивилизации. К художественным концептам, принадлежащим таким картинам мира, активно обращаются авторы научных и научно-популярных текстов, что объясняется прогностическим потенциалом единиц художественного дискурса, который был рассмотрен во второй главе настоящего исследования. Так, авторский концепт ЯЗЫК БУДУЩЕГО, конструирующийся как отражение различных прогнозов о возможных векторах изменений системы языка (некоторые из которых действительно имели место), актуализируется во многих научных работах посредством отсылок к соответствующим художественным произведениям. При этом форма инодискурсивного репрезентанта интертекстуальной природы варьируется от упоминания названия художественного произведения и его автора (пример 130) до воспроизведения фрагмента литературного произведения в объеме, достаточном для того чтобы дать даже незнакомому с текстом первоисточника интерпретатору представления о структуре и содержании авторского концепта (пример 131):

(130) *"Irregularity in grammar seems like the epitome of human eccentricity and quirkiness. Irregular forms are explicitly abolished in "rationally designed" languages like Esperanto, Orwell's Newspeak, and Planetary League Auxiliary Speech in Robert Heinlein's science fiction novel Time for the Stars" [Pinker 2007];*

(131) *"The year 1984 has come and gone, and it is losing its connotation of the totalitarian nightmare of **George Orwell's** 1949 novel. But relief may be premature. In an appendix to *Nineteen Eighty-four*, **Orwell** wrote of an even more ominous date. In **1984**, the infidel **Winston Smith** had to be converted with imprisonment, degradation, drugs, and torture; by 2050, there would be no **Winston Smiths**. For in that year the ultimate technology for thought control would be in place: the language **Newspeak**.*

The purpose of Newspeak was not only to provide a medium of expression for the world-view and mental habits proper to the devotees of Ingsoc [English Socialism], but to make all other modes of thought impossible. It was intended that when Newspeak had been adopted once and for all and Oldspeak forgotten, a heretical thought – that is, a thought diverging from the principles of Ingsoc – should be literally unthinkable, at least so far as thought is dependent on words. Its vocabulary was so constructed as to give exact and often very subtle expression to every meaning that a Party member could properly wish to express, while excluding all other meanings and also the possibility of arriving at them by indirect methods. This was done partly by the invention of new words, but chiefly by eliminating undesirable words and by stripping such words as remained of unorthodox meanings, and so far as possible of all secondary meanings whatever. To give a single example. The word free still existed in Newspeak, but it could only be used in such statements as This dog is free from lice or This field is free from weeds. It could not be used in its old sense of politically free or intellectually free, since political and intellectual freedom no longer existed even as concepts, and were therefore of necessity nameless.

But there is a straw of hope for human freedom: Orwell's caveat at least so far as thought is dependent on words. Note his equivocation: at the end of the first paragraph, a concept is unimaginable and therefore nameless; at the end of the second, a concept is nameless and therefore unimaginable. Is thought dependent on words? Do people literally think in English, Cherokee, Kivunjo, or, by 2050, Newspeak? Or are our thoughts couched in some silent medium of the brain – a language of thought, or mentalese – and merely clothed in words whenever we need to communicate them to a listener?" [Pinker 2007].

В примере 130 автор приводит отсылку к художественному произведению, в котором упоминается созданный в описываемом автором варианте будущего язык, не имеющий нерегулярных грамматических форм. Данное интертекстуальное включение, использованное автором вместе с отсылками к реально существующему языку со аналогичными чертами,

является тем средством, с помощью которого автор обеспечивает формирования у читателя образа языка с рациональной организацией, в котором отсутствуют нерегулярные грамматические формы.

Пример 131, напротив, представляет собой достаточно большой включенный текст, воспроизводящий значительный фрагмент художественной картины мира, созданной Джорджем Оруэллом в его антиутопии "1984". Значительный объем включенного художественного текста дает возможность реализовать в пространстве научно-популярного текста ядерные компоненты концепта ЯЗЫК БУДУЩЕГО, что делает возможным конструирование данной когнитивной структуры в ментальном мире читателя, даже при условии, что он не знаком с текстом первоисточника.

В ряде случаев реализация описательно-иллюстративной функции инодискурсивных включений интертекстуальной природы имеет своим результатом комический эффект, который в целом не характерен для научной коммуникации, однако может быть использован в ряде жанров для придания повествованию большей экспрессивности. Речь идет об индивидуально авторской иронии, т.е. иронии как особом эстетическом способе рефлексии, который представляет собой уникальную идейно-эмоциональную эстетическую оценку субъектом дискурса объекта окружающей действительности [Горностаева 2019: 994]. Авторская ирония предполагает "переосмысление символов и ценностей культуры, обыгрывание смыслов, интерпретацию и импровизацию, выступая как особый способ взаимодействия между картинами мира" [Пигулевский 2002: 156]. В таком понимании ирония предстает как нарушение контекстуального соответствия и ожиданий участников коммуникации, которое побуждает их включиться в ироническую игру, связанную с порождением, передачей и восприятием скрытых смыслов в пространстве между высказанным и невысказанным [Attardo 2007; Hutcheon 2005; Yus 2018].

В примере 132 комический эффект обусловлен установлением связи между научной картиной мира и фрагментом художественной картины мира, в котором находят свое отражение легенды о рыцарях Круглого Стола и поисках Святого Грааля:

(132) *As holy grails go, a glimpse of the first moments of creation seems like a cut above the rest. And unlike Indiana Jones, **King Arthur** and countless other real and **fictional explorers**, the cosmologists searching for this one know where to look.*

Ripples in space-time from a fraction of a second after the Big Bang should have left an imprint on the cosmic microwave background, the radiation left over from the Big Bang. But unfortunately, the very age of the CMB has also rendered that imprint somewhat illegible [Swarup 2005].

Соответствующий художественный концепт трансформируется, интегрируясь в поле научного дискурса, где он становится основой для научного понятия, которое содержит информацию об исследованиях в области реликтового излучения. Характерное для иронии противопоставление двух концептуальных областей проявляется в наличии у исследователей космического пространства четких представлений о направлении поисков, в отличие от рыцарей Круглого Стола, искавших расположенный в неизвестном месте невидимый замок, в котором, согласно легенде, находился Святой Грааль.

Комический эффект, благодаря которому научный текст приобретает большую экспрессивность, во многих случаях достигается использованием отсылок к известным художественным произведениям, принимающими вид искаженных, но тем не менее легко узнаваемых цитат:

(133) *4-Billion-Year-Old Crystals Offer Clues to the Origins of Life*

*Unlike diamonds, **zircons are forever**. These crystalline time capsules can give us a window into the life-sparking conditions of early Earth.*

What did Earth look like more than 4 billion years ago? This was before humans carved its wonders on stone, before trees etched the seasons in their rings,

before plate tectonics buckled Earth's surface to expose the ancient layers in growing mountain belts. But scientists do have some clues in the form of an extremely tough mineral known as zircon. Zircon crystals are almost indestructible; some still around today are nearly 4.4 billion years old. They're like tiny time capsules that retain the chemical fingerprints of this extremely early time. "This is basically our only window into the formative stages of our planet," says Dustin Trail of the University of Rochester [Wei-Haas 2018].

В подзаголовке к данной научной статье присутствует отсылка к роману британского писателя Яна Флеминга "Бриллианты навсегда" (Diamonds Are Forever), в котором лексическая единица *diamonds* заменена на имя научного понятия (*zircons*), являющегося ключевым понятием в концептуальном пространстве данной статьи. В ходе повествования слоты научного понятия ЦИРКОН заполняются информацией о прочности данного материала (*extremely tough mineral, zircon crystals are almost indestructible*), возрасте некоторых его образцов (*nearly 4.4 billion years old*) и его значимости в исследованиях геологических и химических процессов, имевших место в далеком прошлом (*the formative stages of our planet, the chemical fingerprints*). Источником комического эффекта является когнитивный диссонанс, связанный с конфликтом между актуализируемыми обращением к тексту первоисточнику стереотипными представлениями об алмазе как самом твердом, а следовательно, самом долговечном минерале, и полученной в данной дискурсной ситуации информацией о несоизмеримо большей прочности циркона, некоторые образцы которого насчитывают около четырех миллиардов лет.

Гораздо более сложные когнитивные механизмы интерпретации авторских смыслов оказываются задействованными в случае реализации цитатой из художественного произведения сравнительно-иллюстративной функции, которая используется не только как отсылка к содержанию литературного первоисточника, но и как средство сравнения (пример 134):

(134) *Although the light beam is traveling toward us at the maximum speed possible, it cannot keep up with the stretching of space. It is a bit like a child trying to run the wrong way on a moving sidewalk. **Photons at the Hubble distance are like the Red Queen and Alice, running as fast as they can just to stay in the same place.***

*One might conclude that **the light beyond the Hubble distance** would never reach us and that its source would be forever undetectable. But **the Hubble distance is not fixed**, because **the Hubble constant**, on which it depends, changes with time [Lineweaver, Davis 2005].*

Рассматривая закон всеобщего разбегания галактик, или закон Хаббла (*the Hubble distance, the Hubble constant*), описывающий расширение вселенной, авторы статьи прибегают к сравнению, которое требует от читателя владения содержанием уже упоминавшейся в данном разделе сказки Льюиса Кэрролла "Алиса в Стране чудес" (*like the Red Queen and Alice, running as fast as they can just to stay in the same place*). Знакомая читателю с детства комическая ситуация переносится в научную картину мира, т.е. в иную концептуальную область, в которой используется для конструирования сложного научного понятия, отражающего особенности перемещения фотонов в пространстве в соответствии с законом Хаббла. Фотоны двигаются со скоростью света (*the light beam is traveling toward us at the maximum speed possible*), однако "не успевают" за постоянно расширяющимися пределами вселенной (*it can not keep up with the stretching of space*).

Конструируя научное понятие, аккумулирующее информацию о перемещении элементарных частиц в пространстве, автор использует прием метафорического переноса между двумя концептуальными областями, принадлежащими соответственно художественной и научной картинам мира. Иными словами, метафора здесь представляет собой не только средство, придающее научному тексту большую экспрессивность и выразительность, но и "гносеологический механизм, позволяющий осуществить понимание

нового знания посредством аналогии" [Мишанкина 2008: 19], т.е. выступает инструментом трансфера информации между картинами мира. Это позволяет рассмотреть в следующем разделе настоящего исследования метафорические модели научного дискурса, сфера-источник которых находится в концептуальном пространстве художественного дискурса, как инодискурсивные маркеры, составляющие второй кластер репрезентантов художественного дискурса в научном тексте.

3.3.2. Метафорические модели в роли репрезентантов художественного дискурса в научном тексте

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: 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 Макс 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 неизвестные фрагменты действительности.

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, связанный со спецификой бытия и познания постнеклассических объектов научного дискурса" [Меньшиков 2009: 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: 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: 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 именованного, а с другой, это способность знака адекватно (с точки зрения автора) выразить новое знание [Мишанкина 2010а: 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: 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 формировать "новые концепции в области обозначения непредметной действительности" [Телия 1988а: 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 2010а: 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 1988б: 170].

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: 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: 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 135 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:

(135) "*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, порождающихся и интерпретирующихся 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 136):

(136) *"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].

Представления о глубинной структуре, уникальной для каждого языка, раскрывается перед читателем в примере 136 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 обиходный 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 многие другие [Дуклау 2010: 23]. Произведения данных авторов сформировали в англоязычной лингвокультуре художественный концепт ПУТЕШЕСТВИЕ, к которому часто обращаются более поздние авторы и который 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 инодискурсивные маркеры.

Пример 136 представляет собой случай реализации пространственной метафоры, которую является по мнению ряда исследователей 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.

В примере 137 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:

(137) *"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 reach 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 стилистическими 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 реальности, так и с многочисленными возможными мирами, представления о которых находят свое отражение в художественной картине мира (пример 138):

(138) *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 коммуникативной ситуации, которая имела место в Советском политическом дискурсе 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*) [Orwell2007]. 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, реализующееся как в использовании отсылок к роману Джорджа Оруэлла "1984", так и в особенностях 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 139 Эдвард Сепир рассматривает проблему обусловленности человеческого мышления и восприятия языком, используя наименования предметов повседневного обихода, чье функциональное назначение хорошо знакомо читателю:

(139) *"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.

Как следует из примера 139, 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 план содержания которой интерпретатор может наблюдать как полное отсутствие эмоционально-оценочных оттенков (пример 140), так и значительный экспрессивный потенциал (примеры 141 и 142), реализующийся при помощи стилистически маркированных лексем:

(140) "*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];*

(141) "*Regular and irregular words have long served as **metaphors for the law-abiding and the quirky**" [Pinker 2000];*

(142) "*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 140 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 141 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 142 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 значениями 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 143):

(143) *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 143 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 144):

(144) *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. Реализуемая 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. Как следствие, в научном дискурсе достаточно распространены фразовые эпитеты, представляющие собой цельнооформленные образования, которые уподобляются слову графически, интонационно и синтаксически (пример 145):

(145) *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 145 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.

Таким образом, стилистически маркированные языковые единицы, употребляющиеся в поле 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 единицы, которые не могут быть отнесены к описанным выше кластерам, т.к. их основа имеет природу, отличную от метафорического переноса или интертекстуальных связей. Данные маркеры художественного дискурса в пространстве научного дискурса представляют собой множество внекластерных элементов, которые будут рассмотрены подробнее в следующем разделе настоящего исследования.

3.3.3. Внекластерные репрезентанты художественного дискурса в научном тексте

Множество внекластерных маркеров дискурса науки в поле художественного дискурса, включающее в себя лексические и синтаксические средства, объединяет индивидуально авторские языковые элементы, которые обеспечивают реализацию творческого аспекта

деятельности субъекта в сфере научного познания. Не являясь в прямом смысле этого слова отсылками к художественным произведениям или образам, существующим в художественной картине мира, данные единицы рассматриваются в нашем исследовании как репрезентанты художественного дискурса на том основании, что их реализация в тексте подразумевает выход участника коммуникации (как автора, так и адресата научного текста) за пределы научного дискурса, что неизбежно приводит к смене ролей участников дискурсивной ситуации, принимающих параметры, установки и стратегии внешнего дискурса.

Тесная связь научного и художественного дискурсов, проявляющаяся в их "взаимопроникновении" посредством регулярного использования элементов внешнего дискурса, или дискурса донора, объясняется тем фактом, что эти типы дискурса восходят к одному протодискурсу, давшему начало целому ряду современных институциональных дискурсов. Речь идет об античной риторике, представлявшей собой дискурсивное пространство, в котором органично сочетались параметры, установки и стратегии, характерные в настоящее время для научного, художественного и ряда иных дискурсов, как например, политического. Средства воздействия на аудиторию, доказавшие свою эффективность в античные времена и активно используемые в современной художественной литературе, оказываются востребованными и в научном дискурсе, в пространстве которого они воспринимаются как инодискурсивные включения.

Примером инодискурсивного включения является антитеза, которая в художественном дискурсе предстает как стилистическая фигура контрастных отношений, основанная на противопоставлении понятий или образов, связанных между собой общей конструкцией или внутренним смыслом [Квятковский 2013: 24], то в научном дискурсе антитеза употребляется для того, чтобы при помощи противоположных явлений или понятий помочь читателю понять связь исследуемых феноменов и отчетливо уяснить их особенности (пример 146):

(146) *"All attempts to connect particular type of linguistic morphology with certain correlated stages of cultural development are vain. Both simple and complex types of language of an indefinite number of varieties may be found spoken at any desired level of cultural advance. When it comes to linguistic forms, **Plato walks with the Macedonian swine-herd, Confucius with the head-hunting savage of Assam**" [Sapir 2014].*

В данном примере Эдвард Сепир при помощи противопоставления привлекает внимание читателя к вопросу корреляции между устройством системы языка и уровнем культурного развития его носителей, повышая уровень экспрессии и эмоциональности текстового фрагмента.

Еще одним элементом научного дискурса, который воспринимается как инодискурсивное включение, противоречащее на первый взгляд базовым принципам и установкам научного дискурса, является гипербола, представляющая собой преднамеренное искажение передаваемой информации, посредством преувеличения некоторого свойства познаваемого объекта с целью создания той или иной коннотации (примеры 147-149):

(147) *Thus the comma is the **lightest** mark, then the semicolon, then the colon, then the full stop [Truss 2004];*

(148) *And his answer was probably one of the **loveliest** things ever said about punctuation [Truss 2004].*

(149) *A clipped sentence is acceptable if the emphasis is justified and if you do not overdo it. A serious writer probably writes a clipper sentence may be **once every twenty years** [Spina 2006].*

В данных примерах гипербола подчеркивает субъективность создаваемых автором образов, их условность (*the lightest mark, one of the loveliest things*), сохраняя при этом связь с объективной реальностью (*ever said about punctuation*). Использование превосходной степени для описываемого феномена стимулирует воображение читателя, заставляя обратить внимание на выделяемые автором черты объекта исследования, задавая тем самым вектор читательской интерпретации содержания данного

текстового фрагмента. Так, заведомо искаженная информация о частотности неполных предложений в литературной речи (*once every twenty years*) не препятствует пониманию читателем авторской идеи о необходимости данного типа предложений в ряде случаев (*a clipped sentence is acceptable if the emphasis is justified*).

Схожую функцию выполняют в научном тексте восклицательные предложения и риторические вопросы, позволяющие продемонстрировать читателю авторскую позицию, посредством привлечения его внимания к важным по мнению автора моментам, в первую очередь, к эмоциональным высказываниям и замечаниям автора. В структурной организации предложений данных коммуникативных типов находит свою реализацию субъективное авторское отношение к транслируемой в тексте информации, что ставит их в один ряд остальными инодискурсивными включениями, указывающими смену ролей участников дискурсивной ситуации, а следовательно, выход за границы собственно научного дискурса (примеры 150-152):

(150) *One cannot but be astonished when witnessing for the first time the streaming of cytoplasm and the movement of plastids and mitochondria, which appear to be motoring freely within the cell. It's alive!* [Evert 2013].

(151) *It's a book about punctuation. Punctuation, if you don't mind!* [Truss 2004].

(152) *Yet if, human sacrifice is a key signifier of barbarism, **how can it be possible to vindicate Hellas through a distinctly barbaric rite?*** [Roman 2010].

Приведенные в данных примерах восклицательные предложения и риторические вопросы создают особое окружение, в котором происходит интерпретация читателем заложенных автором смыслов. В примере 150 автор последовательно рассматривает ход эксперимента с цитоплазмой клетки (*the streaming of cytoplasm, the movement of plastids and mitochondria, to be motoring freely within the cell*), отмечая в заключении то свойство цитоплазмы, которое возможно не является первостепенным с точки зрения

научного познания, но несомненно относится к ключевым характеристикам данного феномена с точки зрения субъекта научного дискурса, для которого наиболее важным фактом является принадлежность исследуемого феномена к миру живой природы (*It's alive!*). Использование восклицательного предложения в конце текстового фрагмента, с одной стороны, смещает акцент в авторском повествовании на последний элемент, а с другой, символизирует выход участников коммуникации за границы собственно научного дискурса в область, принадлежащую дискурсу художественному.

Аналогичным образом в примере 151 автор представляет читателю область своего научного исследования обращаясь к стратегиям, характерным скорее для художественного дискурса (*Punctuation, if you don't mind!*), с целью передачи своего эмоционального отношения к исследуемому объекту, пробуждая тем самым интерес читателя к проблемам пунктуации, который поддерживается на протяжении всего повествования. Целью риторического вопроса в примере 152 так же является создание у читателя определенного отношения к проблемам, изложенным в тексте (*human sacrifice is a key signifier of barbarism*), что обеспечивает формирование представлений о рассматриваемом объекте в соответствии с авторским замыслом. Предъявляя читателю не требующий ответа вопрос, т.е. вопрос, ответ на который заведомо известен практически любому адресату текста (*how can it be possible to vindicate Hell as through a distinctly barbaric rite?*), автор демонстрирует некую общность информационного пространства, в котором находятся все участники коммуникации. Как следствие, подобно читателю художественного текста, являющегося в известной степени соавтором художественного произведения, адресат научного или научно-популярного текста осознает свою сопричастность к процессу научного познания.

Данный эффект зачастую достигается посредством использования автором научного или научно-популярного текста вопросно-ответных комплексов, представляющих собой отражение диалога, который ведут

между собой участники коммуникации, занятые какой-либо проблемой (пример 153):

(153) *How is recombinant DNA made and manipulated? When the DNA from two different organisms, either of the same species or of different species, is combined to form a new fragment of stable DNA, the resulting DNA strand is known as recombined DNA. In simpler terms, recombinant DNA is formed when the DNA from one organism is incorporated into the DNA of another organism of the same or different species [Evert 2013].*

В примере 153 вопросно-ответный комплекс представлен вопросом (*How is recombinant DNA made and manipulated?*), привлекающим внимание читателя к следующему за ним сообщению, которое, собственно, и является ответом на поставленный автором вопрос (*a new fragment of stable DNA, one organism is incorporated into the DNA of another organism*). Использование вопросно-ответных комплексов не только формирует устойчивый читательский интерес к объекту научного повествования, но и создает оптимальные условия для понимания авторской мысли, т.к. в данном случае текст предстает перед читателем расчлененным на смысловые отрезки, что позволяет без труда уловить главное в сообщении автора.

Анализ приведенных в данном разделе работы примеров свидетельствует том, что использование кластерных и внекластерных репрезентантов внешнего дискурса, запускает комплекс когнитивных и коммуникативных процессов, связанных так или иначе с феноменом интердискурсивности. Последовательный анализ когнитивного, семиотического и коммуникативного аспектов взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов, выступающих как в роли донора, так и реципиента, позволяет сконструировать модель дискурсивных взаимодействий, которая может быть использована при анализе иных типов взаимодействующих дискурсов.

3.4. Модель дискурсивных взаимодействий в системе научного и художественного дискурсов

Анализ случаев употребления репрезентантов внешних дискурсов в пространстве научного и художественного дискурсов свидетельствует о том, что взаимодействие данных дискурсов представляет собой сложный когнитивный сценарий, предполагающий использование целого ряда когнитивных и коммуникативных способностей субъекта дискурса. Первый этап представляет собой конструирование некоторого первоначального смысла, или концепта, который должен по замыслу автора стать достоянием того или иного языкового коллектива, представленного потенциальными адресатами некоторого художественного или научного текста. Формирование структуры и содержательного наполнения данного концепта происходит на фундаменте уже имеющихся в распоряжении субъекта дискурса знаний, которые принадлежат как научной, так и художественной картина мира.

Восстановление первоначального авторского смысла представляет собой достаточно сложную задачу в связи с существованием значительного числа вариантов возможных интерпретаций текста адресатом. Тем не менее, в ряде случаев анализируемый текст может содержать своего рода ключи к базовым авторским концептам, которые составляют основу для дискурсивных взаимодействий. Одним из таких ключей является название текста, являющееся той отправной точкой, с которой начинается как диалог между автором и читателем, так и "диалог" между дискурсами, выражающийся в трансфере концептов, посредством интегрирования структур одного дискурса в поле другого. Единицы дискурса-донора, использующиеся в заголовке текста, варьируются от интертекстуальных включений (пример 154) до метафорических моделей, характерных для художественного дискурса (пример 155):

(154) *Where the wild things were* [Lynch 2004];

(155) *Naked statistics: stripping the dread from the data* [Wheelan 2013].

Заголовок статьи об экологических проблемах в странах Юго-Восточной Азии, представленный в примере 154, является отсылкой к повести американского писателя Мориса Сендака "Там, где живут чудовища" (Where the Wild Things Are) о мальчике, оказавшемся в стране монстров. По замыслу автора, отсылка к тексту первоисточника способствует формированию у читателя, еще не знакомого с содержанием данной статьи, первоначального образа некоторого удаленного пространства, населенного опасными существами и организованного по законам, которые на первый взгляд могут показаться нелогичными.

В примере 155, который представляет собой название научно-популярной книги британского автора Чарльза Уилана, в которой рассматриваются такие базовые понятия статистики, как корреляция, отклонение, регрессионный анализ и т.п. Использование антропоморфной метафоры, позволяющей представить исследуемый феномен в ассоциативной связи с человеческими формами и качествами, создает образ некой завесы тайны, которой первоначально покрыта предметная область исследования и которая позднее будет приподнята автором. Как следствие, читатель заранее настроен на такую форму презентации материала, при которой статистика предстает как нечто большее чем привычный набор формул, таблиц и графиков.

Формирование базового концепта, в содержании которого находит свое отражение первоначальный авторский замысел, знаменует собой начало второго этапа сценария взаимодействия дискурсов, на котором автор текста вербализует составляющие данного концепта посредством использования инодискурсивных маркеров, тем самым обращаясь к когнитивному пространству дискурса-донора. Список потенциально возможных инодискурсивных включений достаточно обширен и варьируется от отсылок к хорошо известным художественным текстам (пример 156) до включенных текстов большого объема (пример 157), формирующих у интерпретатора образы, соответствующие авторском замыслу:

(156) *"For several thousand years thinkers have speculated about what would happen to infants deprived of speech input. In the seventh century B.C., according to the historian Herodotus, King Psamtik I of Egypt had two infants separated from their mothers at birth and raised in silence in a shepherd's hut. The king's curiosity about the original language of the world allegedly was satisfied two years later when the shepherd heard the infants use a word in Phrygian, an Indo-European language of Asia Minor. In the centuries since, there have been many stories about abandoned children who have grown up in the wild, from Romulus and Remus, the eventual founders of Rome, to **Mowgli in Kipling's *The Jungle Book***. There have also been occasional real-life cases, like Victor, the Wild Boy of Aveyron. Legends about children raised by bears or wolves are repeated many textbooks, but I am skeptical. Occasionally other modern children have grown up wild because depraved parents have raised them silently in dark rooms and attics. The outcome is always the same: the children are mute, and often remain so. Whatever innate grammatical abilities there are, they are too schematic to generate speech, words, and grammatical constructions on their own" [Pinker 2007].*

(157) *"How might the combinatorial grammar underlying human language work? The most straightforward way to combine words is explained in **Michael Frayn's novel *The Tin Men***. The protagonist, Goldwasser, is an engineer working at an institute for automation. He must devise a computer system that generates the standard kinds of stories found in the daily papers, like **Paralyzed Girl Determined to Dance Again**. Here he is hand-testing a program that composes stories about royal occasions:*

He opened the filing cabinet and picked out the first card in the set. Traditionally, it read. Now there was a random choice between cards reading coronations, engagements, funerals, weddings, comings of age, births, deaths, or the churching of women. The day before he had picked funerals, and been directed on to a card reading with simple perfection are occasions for mourning.

Today he closed his eyes, drew weddings, and was signposted on to are occasions for rejoicing.

The wedding of X and Y followed in logical sequence, and brought him a choice between is no exception and is a case in point. Either way there followed indeed. Indeed, whichever occasion one had started off with, whether coronations, deaths, or births, Goldwasser saw with intense mathematical pleasure, one now reached this same elegant bottleneck.

From the next selection, Goldwasser drew X has won himself/herself a special place in the nation's affections, which forced him to go on to and the British people have cleverly taken Y to their hearts already.

Goldwasser shut his eyes to draw the next card. He pondered whether to select it is fashionable to scoff at the traditional morality of marriage or it is no longer fashionable to scoff at the traditional morality of marriage. The latter had more of the form's authentic baroque splendor.

Let's call this a word-chain device (the technical name is a finite-state or Markov model). A word-chain device is a bunch of lists of words (or prefabricated phrases) and a set of directors for going from list to list" [Pinker 2007].

В примере 156 Стивен Пинкер рассматривает проблему развития языковой способности у ребенка в условиях полного отсутствия речевых контактов, конструируя соответствующую когнитивную структуру на основании фактов из отдаленного прошлого и из современного читателю периода. Итогом восстановления ключевого для приведенного выше фрагмента научно-популярного текста концепта является формирование его периферийных слоев, в которых находит свое отражение авторская точка зрения по отношению к рассматриваемой проблеме, с позиций которой он приходит к аргументированному выводу. Однако формирование ядра данного концепта обеспечивается обращением автора к элементам именно художественного дискурса, т.к. яркий и узнаваемый образ, созданный британским писателем Редьярдом Киплингом (*Mowgli in Kipling's The Jungle*

Book), является той самой основой, на которой происходит упорядочивание знаний о соответствующем фрагменте реальности.

В примере 157, посвященном принципам работы комбинаторной грамматики, лежащей в основе механизмов работы человеческого языка, Стивен Пинкер обращается к гораздо менее известному и воспроизводимому художественному образу по сравнению с образом Маугли Редьярда Киплинга в примере 156. Речь идет о персонаже романа британского писателя Майкла Фрейна "Оловянные солдатики" (*The Tin Men*) инженере Голдвассере (*Goldwasser*), решающем задачу проектирования компьютерной системы, которая будет способна генерировать "стандартные" истории, публикуемые ежедневно в газетах. Если для актуализации информации о ребенке, не имевшем в детстве речевых контактов, достаточно упоминания в тексте имени концепта, то художественный концепт, являющийся ключевым в примере 157, может быть объективирован только посредством использования объемного интертекстуального включения, в виде фрагмента художественного произведения. Процесс генерации текста, представленный в романе Майкла Фрейна в виде последовательного выбора карточек с возможными вариантами предложений, создает у читателя необходимые представления об описываемом Стивеном Пинкером феномене, известном как "генератор цепочек слов", или "модель языка с конечным числом состояний", или "модель Маркова" (*a word-chain device, a "finite-state", "Markov" model*). Анализ семантики инодискурсивных включений позволяет утверждать, что специфика алгоритмов порождения речи раскрывается благодаря использованию авторского концепта, конструирование которого имеет место в поле научного дискурса.

Таким образом, прагматические интенции и коммуникативные стратегии дискурса-реципиента обуславливают обращение автора текста к концептуальному пространству внешнего дискурса, что приводит к переносу ментальных структур между стоящими за взаимодействующими дискурсами картинами мира, а следовательно, и к изменениям концептуального

пространства дискурса, выступающего в роли реципиента. Текст, порождающийся и интерпретирующийся на пересечении англоязычного научного и художественного дискурсов, приобретает черты закодированного сообщения, которое ожидает своей расшифровки интерпретатором, выступающим последовательно в роли субъекта различных институциональных дискурсов. Авторский "шифр" предстает перед читателем как последовательность интердискурсивных включений, глубинный смысл которых может быть раскрыт только посредством обращения к информационному пространству внешних дискурсов (пример 158):

(158) *It has been three hundred and fifty years since **Leviathan**, and scholars are still debating rationalism and empiricism. Both sides appeal to theoretical coherence, political ramifications and harmony with the morals of modern science, but these are pretty squishy criteria. We need a concrete, richly studied instance of human psychology in which the two grand theories can go head-to-head in explaining the same facts.*

*In **ancient warfare**, an army sometimes would send its **mightiest warrior** to face his counterpart from the opposing army in single combat. The outcome would embolden one side in the actual battle that followed, or might pre-empt it altogether, **sparing unnecessary bloodshed**. The most familiar example is **the biblical story of David and Goliath**, and in **the Right Stuff** Tom Wolfe suggested that a **contemporary example** may be found in **the space race of the 1960s**, in which the Mercury astronauts were treated **like single combat warriors** against the cosmonauts of the Soviet Union. Scientific debates sometimes work like single combat, not because the combat metaphor is particularly apt or appealing, but it's easier to compare two great big theories when each is vested in a highly specific hypothesis and the hypotheses compete on the same ground [Pinker 2000].*

В данном примере автор обращается к имеющей многовековую историю дискуссии сторонников рационализма и эмпиризма в научном познании (*the two grand theories, debating rationalism and empiricism, appeal to*

theoretical coherence, political ramifications and harmony with the morals of modern science). Успешное конструирование читателем концепта ПРОТИВОСТОЯНИЕ ДВУХ НАУЧНЫХ ТЕОРИЙ в соответствии с авторским замыслом становится возможным только при условии актуализации в сознании читателя концептов, стоящих за многочисленными инодискурсивными маркерами (*Leviathan, the biblical story of David and Goliath, the Right Stuff, the space race of the 1960s*), что в свою очередь, предполагает обращение к концептуальному уровню философского, мифологического, религиозного и художественного дискурсов. Результатом дискурсных взаимодействий является формирование у читателя образа поединка двух воинов из враждебных армий (*ancient warfare, mightiest warrior, single sparing unnecessary bloodshed*), который используется в качестве основы для конструирования представлений о противостоянии двух научных теорий, посредством использования соответствующей метафорической модели (*the combat metaphor, like single combat warriors, the hypotheses compete*). При этом, обращение Стивена Пинкера к библейскому сюжету о поединке Давида и Голиафа, известному читателю благодаря его регулярному воспроизведению в художественном дискурсе, дополняет создаваемую автором картину, позволяя представить полемику сторонников различных точек зрения в научном сообществе в терминах поединка перед решающим сражением.

Таким образом, третий этап сценария дискурсных взаимодействий представляет собой конструирование читателем концептов с использованием как информации, непосредственно содержащейся в интерпретируемом тексте, так и собственного фонда общих и специальных знаний. Читатель последовательно оказывается в пространстве того или иного дискурса, актуализируя в своем сознании и комбинируя различными способами концепты, принадлежащие соответствующим картинам мира.

Заключительный этап сценария взаимодействия дискурсов предполагает обратное воздействие дискурса-реципиента на дискурс-донор.

Феномен обратной имеет место в дискурсивных в ситуациях, связанных с выходом авторских терминов-неологизмов за пределы художественного текста, что приводит к пополнению терминологического аппарата различных научных дисциплин и формированию новых научных понятий, а следовательно, к изменениям в научной картине мира. Так, в вышедшем в 1995 году романе Нила Стивенсона "Алмазный век" (*The Diamond Age*) была использована лексическая единица *Anglosphere*, позднее востребованная как в политическом, так и научном дискурсах, и нашедшая свое место в терминосистемах некоторых научных дисциплин (пример 6):

(159) *They rode south across the Tower Bridge, pierced a shallow layer of posh development along the right bank of the river, and entered into Southwark. As in other Atlantan districts of London, Feed lines had been worked into the sinews of the place, coursing through utility tunnels, clinging to the clammy undersides of bridges, and sneaking into buildings through small holes bored in the foundations. The tiny old houses and flats of this once impoverished quarter had mostly been refurbished into toeholds for young Atlantans from all around the **Anglosphere**, poor in equity but rich in expectations, who had come to the great city to incubate their careers [Stephenson 1996].*

В представленном в данном романе мире на смену привычным читателю национальным государствам приходят более крупные геополитические формации (*phyles*), объединяющие людей по культурным, религиозным или идеологическим признакам. Англосфера, входящая в число крупнейших мировых формаций, является символом возрожденной викторианской Англии и включает в себя как территорию современной Англии (*Southwark*), так и большую часть побережья Атлантического океана (*Atlantan districts of London*). Нил Стивенсон не вкладывает какого-либо геополитического значения в данный термин, свидетельством чему является использование в тексте романа альтернативного обозначения для данной формации (*New Atlantis*), которое не содержит отсылки к англо-саксонской культуре.

Сюжетная линия романа, связанная с Англосферой с центром в городе Лондон, в которой съезжаются стремящиеся сделать успешную карьеру молодые люди (*young Atlantans had come to the great city to incubate their careers*), получает развитие в медийных, а затем и научных публикациях второй половины 1990 – начала 2000-х годов, а сам термин *Anglosphere* включается в перечень статей авторитетных терминологических словарей [Косторниченко 2019: 111]. Статус научного понятия концепт АНГЛОСФЕРА получает в работах американского историка Роберта Конквеста, развивающего доктрину трех великих кругов (*three majestic circles*) Уинстона Черчилля. Согласно концепции Роберта Конквеста, англосфера представляет собой геополитическое образование, центром которого являются Великобритания и США, вторым кругом (*populous outliers*) – Австралия, Новая Зеландия и англоязычные регионы Канады, Ирландии и Южной Африки, а третьим кругом (*Anglosphere's frontiers*) – периферийные регионы, ориентирующиеся на англоязычную культуру (Индия, Океания и Карибские острова) [Conquest 2004].

Таким образом, спустя менее десяти лет после выхода романа, в котором был реализован индивидуально-авторский концепт ANGLOSPHERE, в научной картине мира оформляется парное ему научное понятие, в котором находит свое отражение информация о "сетевом сообществе англоговорящих стран, связанных торговыми, военными и иными соглашениями, и исповедующими общие внешнеполитические принципы" [Bennett 2004: 135]. Очевидно, что в данном случае речь идет не только о воздействии дискурса науки на художественный дискурс, но и об обратной связи, т.е. воздействии художественного дискурса на научный. Авторы художественных произведений используют синтаксические конструкции, терминологические единицы, словообразовательные модели и иные средства, востребованные в сфере научной коммуникации, создавая в поле художественного дискурса среду, в которой происходит становление новых единиц языка, например, терминов-неологизмов. Существует

принципиальная возможность, что сфера использования этих единиц выйдет далеко за пределы художественного дискурса, в результате чего авторские неологизмы в перспективе могут расширить терминологический аппарат науки. Процесс интеграции авторских терминов-неологизмов в пространство научного дискурса отражает двусторонний характер отношений между художественным и научным дискурсами, имеющими обширную периферийную область, представленную текстами различных жанров, которая обеспечивает их взаимодействие и взаимовлияние.

Анализ дискурсивных ситуаций, в которых англоязычный научный и художественный дискурсы выступают как в качестве донора, так и в качестве реципиента, позволили построить следующую модель взаимодействия данных институциональных дискурсов.

Схема 1. Модель взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов



Пространство на пересечении взаимодействующих англоязычных дискурсов выступает в качестве той среды, в которой происходит

порождение и интерпретация поликодового текста, в структуре которого присутствуют единицы семиотического, концептуального и прагматического уровня дискурса-донора и дискурса-реципиента. Подвергаясь трансформациям в поле нехарактерного для них дискурса, языковые и ментальные единицы англоязычного научного и художественного дискурсов получают новое содержательное наполнение, позволяющее реализовать широкий диапазон функций, включающий репрезентативную, статусно-ролевую, дифференцирующую, прогностическую и пародийную функции.

Рассмотренные в качестве иллюстративного материала фрагменты художественных и научных текстов позволяют сделать вывод о том, что в основе предложенной в нашем исследовании модели дискурсных взаимодействий лежит инсценируемая интердискурсивность, строящаяся на основе стратегии субъекта речи, который намеренно, в соответствии со своей коммуникативной целью формирует высказывание используя несколько дискурсов [Чернявская 2004: 35-36]. В свою очередь, второй участник коммуникации, представленный интерпретатором текста, последовательно становится субъектом различных институциональных дискурсов, со своими специфическими когнитивными, семиотическими и коммуникативными параметрами. Как следствие, модель дискурсных взаимодействий представляет собой когнитивный сценарий, развертывание которого предполагает реализацию всех этапов коммуникативного акта, участниками которого являются автор и читатель научного или художественного текста, осуществляющегося с использованием единиц различных семиотических систем. Все это позволяет говорить о трехмерности предложенной в настоящем исследовании модели, существующей в когнитивном, семиотическом и коммуникативных измерениях.

ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

1. Анализ существующих подходов к определению научного дискурса позволяет сделать вывод о наличии противоречия между интерпретацией научного дискурса как средства описания действительности и как способа конструирования действительности. Когнитивно-дискурсивная парадигма лингвистического знания в определенной степени снимает это противоречие, позволяя представить научный дискурс как специфический для науки способ организации когнитивной и коммуникативной деятельности, что позволяет рассмотреть пространство научного дискурса как иерархическое множество специальных, или частных, дискурсов, каждый из которых характеризуется присущим только ему набором когнитивных и коммуникативных параметров. Для каждого из специальных дискурсов, составляющих в своей совокупности пространство научного дискурса, характерно то или иное соотношение объективно-логического и индивидуально-творческого компонентов, которое и определяет характер отношений данного дискурса с другими институциональными дискурсами, в первую очередь, с дискурсом художественным. Именно этот критерий обусловил наше обращение к научно-популярному дискурсу, т.е. к дискурсу, в котором индивидуально-творческий компонент присутствует в наибольшей степени.

2. Художественный дискурс, аккумулирующий информацию о сюжетах художественных произведениях, из композиционных особенностях, использованных стилистических приемах и т.п., выступает в роли основного источника индивидуально-авторских элементов, используемых субъектом научного дискурса в процессе решения тех или иных задач. Данное понимание роли художественного дискурса в процессах генерации и интерпретации смыслов в пространстве научного дискурса позволяет выделить два кластера репрезентантов художественного дискурса в пространстве научного дискурса.

Первый кластер представлен интертекстуальными включениями в научном тексте, отсылающими так или иначе к художественным произведениям, а следовательно, выступающими средством трансфера художественных концептов в научную картину мира. Единицами второго кластера являются метафорические модели научного дискурса, сферисточник которых находится в пространстве художественного дискурса, что в свою очередь также обеспечивает трансфер концептов между стоящими за взаимодействующими дискурсами картинами мира. Внекластерным статусом обладают элементы научного дискурса, которые не являются в буквальном смысле слова отсылками к художественному дискурсу, но подразумевают своей актуализацией выход участников коммуникации за пределы научного дискурса, который сопровождается сменой ролей как автором, так и адресатом научного текста.

3. Комплексное рассмотрение когнитивных, семиотических и коммуникативных параметров репрезентантов дискурса-донора в системе "научный дискурс : художественный дискурс" позволяет сконструировать модель взаимодействия данных дискурсов, которая в перспективе может быть использована при анализе других взаимодействующих дискурсов. Данная модель представляет собой когнитивный сценарий, реализация которого на первом этапе обеспечивает конструирование некоторого концепта, содержащего информацию транслируемую от автора к адресату текста, на фундаменте имеющихся в распоряжении участников коммуникации знаний, принадлежащих как картине мира дискурса-донора, так и картине мира дискурса-реципиента. Второй этап когнитивного сценария взаимодействия дискурсов представляет собой поиск оптимальных языковых средств для вербализации авторского концепта, ядро которого было сформировано на первом этапе, а периферийные слои находятся на этапе конструирования. В качестве единиц, вербализующих данный концепт, выступают инодискурсивные маркеры, в семантике которых находят свое отражение когнитивные структуры дискурса-донора. Как следствие,

существующий на стыке двух дискурсов текст принимает форму "зашифрованного" сообщения, которое ожидает своего декодирования читателем, выступающим субъектом взаимодействующих дискурсов.

Третий этап рассматриваемого в настоящем исследовании когнитивного сценария представляет собой процесс декодирования маркеров внешнего дискурса читателем, являющимся носителем стоящих за взаимодействующими дискурсами картин мира, результатом которого является формирование в сознании читателя концепта, соответствующего авторским ожиданиям. И, наконец, последний этап сценария дискурсных взаимодействий реализуется в виде "обратной" связи, при которой дискурс-реципиент оказывает влияние на дискурс-донор, что свидетельствует о двустороннем характере процесса воздействия одного дискурса на другой.

4. Анализ контекстов употребления инодискурсивных маркеров в пространстве англоязычного научного и художественного дискурсов позволяет сделать вывод об их значительном функциональном потенциале, который способен во многом определить как форму, так и содержание текстов, существующих на стыке научного и художественного дискурсов, а следовательно, и процедуры их генерации и интерпретации, что свидетельствует о перспективах их анализа их когнитивных, семиотических и коммуникативных параметров при рассмотрении механизмов дискурсных взаимодействий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты проведенного исследования свидетельствуют о том, что границы интерпретации во многом определяются параметрами дискурсивного пространства, в котором, собственно, и происходит акт интерпретации текста, представляющий собой коммуникативный акт, участники которого разделены во времени и пространстве. В данной работе были проанализированы фрагменты текстов, интерпретация которых протекает в области пересечения научного и художественного дискурсов, что определяет в известной степени читательские ожидания, а следовательно, и стратегии декодирования зашифрованных автором смыслов.

Как следствие, в настоящем исследовании были решены задачи, связанные с уточнением содержания и границ научного и художественного дискурсов, отличающихся заметным жанровым своеобразием на фоне иных институциональных дискурсов. Решение данных задач позволило обосновать критерии для выделения инодискурсивных элементов в пространстве научного и художественного дискурсов, анализ которых может приблизить к пониманию когнитивных оснований механизмов взаимодействия дискурсов с точки зрения трансфера ментальных единиц между соответствующими картинами мира, выявив возможные варианты трансформации когнитивных структур дискурса-донора в пространстве дискурса, выступающего в роли реципиента.

Феномен генерирования и интерпретации авторских смыслов анализируется в данном исследовании с точки зрения обусловленности этих процессов когнитивными, семиотическими и прагматическими параметрами вступающих во взаимодействие дискурсов, а также собственным опытом субъектов дискурса, выступающих носителями соответствующих картин мира, в соответствии с базовым методологическим принципом об антропоцентрической природе языка.

Рассмотрение процесса взаимодействия институциональных дискурсов с позиций участника коммуникации (как автора, так и интерпретатора текста), принимающего на себя последовательно роль субъекта нескольких дискурсов, позволяет осуществить моделирование процессов взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов на основе анализа семиотических, когнитивных и прагматических параметров маркеров внешних дискурсов.

Разница в объеме знаний, имеющихся в распоряжении каждого конкретного интерпретатора, объясняет вариативность интерпретативных решений в рамках одного текстового фрагмента, который предстает перед читателем как карта территории не имеющая четко определенных границ. Таким образом, границы интерпретации, как и границы карты, определяются нашими знаниями о мире. Еще одним фактором, задающим пределы читательской интерпретации содержания художественного текста, является интенциональность интерпретатора, или направленность его сознания на объект интерпретации, которая предвосхищает его результат. Позиционируя себя в качестве субъекта того или иного институционального дискурса, интерпретатор "присваивает" и шкалу оценок, являющуюся отражением прагматических установок данного дискурса, что и определяет его дальнейшее коммуникативное поведение.

Данное понимание процесса дискурсивных взаимодействий обусловило комплексное использование метода концептуального анализа и дискурс-анализа для реконструирования структурной организации и содержательного наполнения концептов, объективируемых маркерами научного дискурса в художественном тексте и маркерами художественного дискурса в научном тексте, а также описания возможных способов их трансформаций в несвойственном для них дискурсивном окружении.

Комплексное использование данных методов при анализе дискурсивных взаимодействий в системе "научный дискурс : художественный дискурс", может в перспективе применяться в исследованиях, ориентированных на

изучение взаимодействия иных институциональных дискурсов. Кроме того, результаты исследования позволяют дополнить существующие на настоящий момент в лингвистической науке представления о механизмах интерпретации имплицитных смыслов в контексте описанного в настоящем исследовании функционального потенциала маркеров внешнего дискурса, который делает возможным вариативное декодирование смыслов, отражающее специфику моделирования в сознании интерпретатора некоторого фрагмента действительности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абакумова И.А. Искусственные языки вымышленного мира Джорджа Мартина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 12(66). – Ч.1. – С. 12-14.
2. Абдуллаева Е.А. Универсальные и специфические особенности постмодернистского романа // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия "Гуманитарные науки", 2019. – Вып. 12 (828). – С. 132-149.
3. Авербух К.Я. Общая теория термина: комплексно-вариологический подход : автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.02.19. – Москва: 2005. – 31 с.
4. Азимов А. Слово о науке. История происхождения научных терминов. – Москва: ЗАО Центрполиграф, 2006. – 364 с.
5. Айрапетов Г.Э. Интеракциональные особенности полилогического дискурса : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05. – Пятигорск: 2006. – 26 с.
6. Акинин Ю.В. Детерминологизация английской экономической терминологии : лингвокультурный и функциональный аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. – Самара, 2010. – 28 с.
7. Алейникова Ю.А. Цитирование в научно-популярном тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. – Тула, 2006. – 20 с.
8. Александрова О.В. Языковая выразительность научной прозы // Вестник Московского государственного университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2000. – № 3. – С. 32-42.
9. Алефиренко Н.Ф. Современные проблемы науки о языке. – Москва: Наука, 2005. – 256 с.
10. Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка. – Москва: Флинта, Наука, 2010. – 288 с.

11. Аликаев Р.С. Карчаева С.Х. Типологические особенности научного дискурса // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2009. – № 11. – С. 61-68.
12. Андреева В.А. Литературный нарратив: дискурс и текст. – Санкт-Петербург: Норма, 2006. – 182 с.
13. Андреева В.А. Литературный нарратив как интердискурс [Электронный ресурс] / 2009. – <http://psibook.com/literatura/literaturnyy-narrativ-kak-interdiskurs.html>
14. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). – Москва: Академия, 2003. – 128 с.
15. Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики. – Санкт-Петербург: Образование, 1995. – 59 с.
16. Арнольд И.В. Герменевтика эпиграфа // Слово – Высказывание – Дискурс: Международный сборник научных статей. – Самара: Издательство "Самарский университет", 2004. – С. 8-15.
17. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. – Москва: Либроком, 2010. – 448 с.
18. Арутюнова Н.Д. Функциональные типы языковой метафоры // Известия АН СССР. Серия Литература и языкознание. – 1978. – Т. 37. – № 4. – С. 333-343.
19. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – Москва: Советская энциклопедия, 1990. – С. 136-137.
20. Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово // Русская словесность: от теории к структуре текста. – Москва: Academia, 1997. – С. 267-279.
21. Ахтаева Л.А. Научный дискурс как специфическая разновидность дискурсивной деятельности // Молодой ученый. – 2010. – №7. – С. 144-150.
22. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа. – Москва: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 464 с.

23. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1996. – 103 с.
24. Баринаева Е.Е. Научный термин в современной художественной литературе // Критика и семиотика. – 2011. – Вып. 15. – С. 197- 207.
25. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1994. – 616 с.
26. Барт Р. S/Z. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
27. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.
28. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.
29. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Литературно критические статьи. – Москва: Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, 1986. – С. 473-500.
30. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.5: Работы 1940-х-1960-х гг. – Москва: Русские словари, 1997. – 732 с.
31. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.6: Работы 1960-х-1970-х гг. – Москва: Языки славянских культур, 2002. – 799 с.
32. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.3: Теория романа. – Москва: Языки славянских культур, 2012. – 880 с.
33. Безруков А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход. – Вроцлав: Издательство фонда "Русско-польский институт", 2015. – 300 с.
34. Белоглазова Е.В. Полидискурсность как особый исследовательский фокус [Электронный ресурс] / 2009. – Режим доступа: http://elibrary.unicon.ru/materials_files/izv/09_3_c66_71_s.pdf
35. Белоглазова Е.В. Дискурсивная гетерогенность литературы для детей: когнитивный и лингвопрагматический аспекты : автореф. дис. ... доктора филол. наук. : 10.02.04. – Санкт-Петербург: 2010. – 32 с.

36. Белозерова Е.А. Функционирование имен собственных в художественном тексте и дискурсе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. : 10.02.04. – Москва: 2008. – 29 с.
37. Белоусов К.И. Модельная лингвистика и проблемы моделирования языковой реальности // Вестник Оренбургского государственного университета, 2010. – № 11 (117). – С. 94-97.
38. Бельчиков Ю.А. Стилизация // Лингвистический энциклопедический словарь. – Москва: Научное издательство "Большая Российская энциклопедия", 2002. – С. 492.
39. Беляков Н.С. Математика как искусственный язык науки // Вестник Московского государственного технического университета. Серия "Естественные науки", 2006. – № 4. – С. 120-125.
40. Блэк М. Метафора // Теория метафоры. – Москва: Прогресс, 1990. – С. 153-172.
41. Бляхер Е.Д., Волынская Л.М. Научная метафора: к методологии исследования трансляции знания // Философские науки. – 1989. – №2. – С. 32-45.
42. Богин Г.И. Обретение способности понимать: Введение в герменевтику. – Тверь: Психология и Бизнес ОнЛайн, 2001. – 731 с.
43. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. – Тула: Тульский полиграфист, 2013. – 202 с.
44. Бодрийяр Ж. Матрица Апокалипсиса. – Москва: Алгоритм, 2015. – 272 с.
45. Болдырев Н.Н., Маховикова Д.В. Лексический способ концептуализации времени в современном английском языке // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2012. – № 2. – С. 5-15.
46. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику. – Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2014. – 235 с.
47. Болдырев Н.Н. Доминантный принцип организации языкового сознания // Когнитивные исследования языка. Выпуск XXXVII: Интегративные

- процессы в когнитивной лингвистике. – Москва: Институт языкознания РАН; Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина. – 2019. – С. 37-44.
48. Болотнова Н.С. Методики анализа концептуальной структуры художественного текста // Слово – сознание – культура. – Москва: Флинта, 2006. – С. 309-318.
49. Большакова А.Ю. Теория архетипа на рубеже XX-XXI веков // Вопросы филологии. – 2003. – № 1. – С. 37-47.
50. Большакова Е.И., Клышинский Э.С., Ландэ Д.В. Автоматическая обработка текстов на естественном языке и компьютерная лингвистика. – Москва: МИЭМ, 2011. – 272 с.
51. Борн М. Состояние идей в физике // Физика в жизни моего поколения. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1963. – С. 227-251.
52. Борхес Х.Л. Сочинения в 3-х томах. Том 2. Эссе. Новеллы. – Рига: Полярис, 1994. – 512 с.
53. Бриллюэн Л. Наука и теория информации. – Москва: "Книга по требованию", 2012. – 390 с.
54. Бродский А.К. Принципы зоологической систематики // Соросовский образовательный журнал. – 1997. – №5. – С. 4-10.
55. Брушлинский А.В. Субъект: мышление, учение, воображение. – Москва: Издательство "Институт практической психологии", 1996. – 292 с.
56. Буженинов А.Э. Функции терминологии в научном познании // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики. – 2017. – № 1. – С. 31-38.
57. Бурьгина Т.С. Два мира Арчибальда Джозефа Кронина // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 3. – С. 196-201.
58. Бэкон Ф. Великое восстановление наук. Новый органон. – Рига: Звайгзне, 1989. – 315 с.
59. Ваганова И.Ю. Языковая игра в ментальных пространствах произведений художественной фантастики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Екатеринбург, 2009. – 27 с.

60. Валери П. Об искусстве. – Москва: Искусство, 1993. – 506 с.
61. Васильев И.А. Проблема отражения и порождения смыслов в мышлении человека // Сибирский психологический журнал. – 2018. – № 67. – С. 27-43.
62. Васильева Т.И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 7(18). – Ч. 1. – С. 51-54.
63. Василькова В.В. Междисциплинарность как когнитивная практика (на примере становления коммуникативной теории) // Коммуникация и образование. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – С. 69-88.
64. Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск VIII: Лингвистика текста. – Москва: Прогресс, 1978. – С. 402-421.
65. Вернадский В.И. Труды по всеобщей истории науки. – Москва: Наука, 1988. – 336 с.
66. Водак Р. Язык. Дискурс. Политика. – Волгоград: Перемена, 1997. – 139 с.
67. Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. – Санкт-Петербург: Аста-пресс, 1995. – 388 с.
68. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. – 2001. – № 5. – С. 64-71.
69. Воскресенская Л.И. Профессионализм писателя как основа когнитивно-информационной функции научно-технических терминов // Омский научный вестник. – 2015. – № 5 (142). – С. 28-30.
70. Габдуллина В.И. Авторский дискурс Ф.М. Достоевского: проблемы изучения. – Барнаул: Издательство АлтГПА, 2010. – 138 с.
71. Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура // Пражский лингвистический кружок. – Москва: Прогресс, 1967. – С. 338-377.
72. Гаганова А.А. Производственный роман: кристаллизация жанра. – Москва: Спутник, 2015. – 246 с.

73. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – Москва: Искусство, 1991. – 367 с.
74. Галичкина Е.Н. Специфика компьютерного дискурса на английском и русском языках (на материале жанра компьютерных конференций) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. – Волгоград: Волгоградский государственный педагогический университет, 2001. – 19 с.
75. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – Москва: КомКнига, 2007. – 144 с.
76. Гарднер М. Математические чудеса и тайны. – Москва: Наука, 1978. – 128 с.
77. Германова Н.Н. Искусственные языки воображаемых сообществ: проблема национальных языков в западной лингвистике // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2009. – № 557. – С. 24-41.
78. Головачева И.В. О соотношении фантастики и фантастического // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 9. – 2014. – Выпуск 1. – С. 33-42.
79. Гончарова Н.Н. Когнитивные основания интерпретации иносказания на уровне дискурса (на материале англоязычных художественных текстов): диссертация канд. филол. наук : 10.02.04. – Москва: 2001. – 294 с.
80. Горбунова А.М. Особенности языка и стиля Дэна Брауна в аспекте перевода (на материале романов "Ангелы и демоны" и "Код да Винчи") : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. – Москва, 2010. – 19 с.
81. Горбунова Н.Г. Гетерогенность текста Дж. Джойса: о механизмах связности в "бессвязном" тексте // Лингвистика текста и дискурсивный анализ: Традиции и перспективы: Сборник научных статей. – Санкт-Петербург: Издательство СПбГУЭФ, 2007. – С. 85-91.
82. Гордиевский А.А. Категория интердискурсивности в научно-дидактическом тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. – Тюмень, 2006. – 24 с.

83. Горностаева А.А. Ирония как культурный и языковой феномен // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2019. – Вып. 10. – № 4. – С. 990-1002.
84. Городецкий Б.Ю. Термин и его лингвистические свойства // Структурная и прикладная лингвистика. – 1987. – Вып. 3. – С. 55-77.
85. Городецкий Б.Ю. От лингвистики языка – к лингвистике общения // Язык и социальное познание. – Москва: ЦС филос. (методол.) семинаров при Президиуме АН СССР, 1990. – С. 39-56.
86. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. – Москва: Институт социологии РАН, 2003. – 752 с.
87. Грачев П.С. Картографические проекции // Военная энциклопедия. – Москва: Военное издательство, 1995. – Т. 3. – С. 495-496.
88. Григорьева В.С. Проблемы теории и интерпретации текста. – Тамбов: ТГПИ. – 1987. – 120 с.
89. Гудков Д.Б. Для чего мы говорим? (К проблеме ритуала и прецедента в коммуникации) // Язык, сознание, коммуникация. – Москва: Филология, 1997. – Вып. 2. – С.26-40.
90. Гудков Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. – Москва: Гнозис, 2003. – 288 с.
91. Гудман Н. Эпистемологический спор // Философия языка. – Москва: Эдиториал УРСС, 2004. – С. 191-197.
92. Гусев С.С. Наука и метафора. – Ленинград: Издательство ЛГУ, 1984. – 152 с.
93. Гуссерль Э. Идея феноменологии. – Санкт-Петербург: ИЦ "Гуманитарная академия", 2008. – 224 с.
94. Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. – Москва: Прогресс, 1989. – 310 с.
95. Декарт Р. Свет познания. – Калининград: Янтарный сказ, 2009. – 205 с.
96. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 670 с.

97. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория; Москва: Астрель, 2010. – 895 с.
98. Дементьев В.В. Фактические и информативные коммуникативные замыслы и коммуникативные интенции: проблема коммуникативной компетенции и типология речевых жанров // Жанры речи. – Саратов: Саратовский национальный исследовательский государственный университет. – 1997. – С. 34-44.
99. Демьянков В.З. Англо-русские термины по прикладной лингвистике и автоматической переработки текста. – Москва: Всесоюзный центр переводов ГКНТ и АН СССР, 1982. – 288 с.
100. Демьянков В.З. Интерпретация // Краткий словарь когнитивных терминов / под общей редакцией Е.С. Кубряковой. – Москва: Филол. ф-т МГУ им. Ломоносова. – 1997а. – С. 31-33.
101. Демьянков В.З. Фрейм // Краткий словарь когнитивных терминов / под общей редакцией Е.С. Кубряковой. – Москва: Филол. ф-т МГУ им. Ломоносова. – 1997б. – С. 187-189.
102. Демьянков В.З. Интерпретация политического дискурса в СМИ // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. – Москва: Издательство Московского государственного университета, 2003. – С. 116-133.
103. Демьянков В.З. Термин парадигма в обыденном языке и в лингвистике // Парадигмы научного знания в современной лингвистике. Сб. научных трудов. – Москва: ИНИОН РАН, 2006. – С. 15-40.
104. Деррида Ж. О грамματοлогии. – Москва: Издательство "Ad Marginem", 2000. – 512 с.
105. Деррида Ж. Письмо и различие. – Москва: Академический проект, 2007. – 494 с.
106. Джеммер М. Эволюция понятий квантовой механики. – Москва: Наука, 1985. – 384 с.

107. Дмитриева И.А. Метафора как способ познания: логико-гносеологический статус : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11. – Якутск, 2000. – 21 с.
108. Дроздова Т.В. Проблемы понимания научного текста. – Астрахань: Издательство АГТУ, 2003. – 224 с.
109. Дуклау А.В. "Путешествие" как жанр английской поэзии XVII-XVIII вв. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 9. – 2010. – Вып. 2. – С. 23-30.
110. Дэвидсон Д. Материальное сознание // Аналитическая философия: Избранные тексты. – Москва: Издательство МГУ, 1993. – С. 131-144.
111. Дюран Б., Оделл П. Кластерный анализ. – Москва: Статистика, 1977. – 128 с.
112. Елизарова Л.Н. Терминологические и художественные новообразования в функциональном аспекте (на материале произведений современной научной фантастики) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Орел, 1992. – 20 с.
113. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка. – Москва: КомКнига. – 2006. – 248 с.
114. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. – Москва: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
115. Жидкова Ю.Б. Функционирование медицинской терминологии в художественных произведениях русских писателей XIX – начала XXI веков: на материале прозы А.П. Чехова, В.В. Вересаева, М.А. Булгакова, Ю.П. Германа, В.П. Аксенова, Л.Е. Улицкой : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Воронеж, 2008. – 25 с.
116. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – Москва: Наука, 1982. – 159 с.
117. Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. – Москва: Издательство РГГУ, 2005. – 654 с.

118. Жук М.И. Концепты ВЕРА, НАДЕЖДА, ЛЮБОВЬ в идиостиле Булата Окуджавы: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Владивосток, 2007. – 32 с.
119. Захаренко И.В. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов // Язык, сознание, коммуникация. – Москва: Филология, 1997. – Вып. 1. – С. 82-103.
120. Заложных В.В. Структура, организация и содержание понятия "дискурс" в лингвистике // Вестник Волжского университета, 2017. – № 2. – Т. 1. – С. 30-39.
121. Звегинцев В.А. Мысли о лингвистике. – Москва: Издательство Московского государственного университета, 1996. – 333 с.
122. Зиновьева А.Ю. Бродячие сюжеты // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва: Интелвак, 2001. – С. 99-100.
123. Златев Й. Когнитивная семиотика: новое междисциплинарное направление // Когнитивные исследования языка. Выпуск XXIV. – Москва: Институт языкознания РАН; Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина. – 2016. – С. 324-334.
124. Золина Н.Н. Полуотмеченные структуры в составе антитезы иронического и сатирического характера // Интерпретация художественного текста в языковом вузе. – Ленинград: Художественная литература, 1983. – С. 39-48.
125. Зотов А.Ф. Современная западная философия. – Москва: Высшая школа, 2001. – 236 с.
126. Иванова О.Б. Динамика становления терминологии новой предметной области: на материале терминосферы нанотехнологий в английском и русском языках : : автореф. дис. ... канд. филол. наук. : 10.02.20. – Москва: 2010. – 24 с.
127. Ильина Н.А. Геогностика сквозь призму языка. – Москва: Издательство МГУ, 1994. – 181 с.

128. Ионова С.В. Аппроксимация содержания вторичных текстов. – Волгоград: Издательство ВолГУ, 2006. – 380 с.
129. Ирисханова О.К. О теории концептуальной интеграции // Известия АН. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60. – № 3. – С. 44-49.
130. Йоргенсен М., Филлипс Л. Дискурс-анализ. Теория и метод. – Харьков: Издательство "Гуманитарный центр", 2008. – 352 с.
131. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 277 с.
132. Канделаки Т.Л. Опыт разработки принципов упорядочения терминологий (конструирование словарей системного типа) // Современные проблемы русской терминологии. – Москва: Наука, 1986. – С. 124-140.
133. Карасик В.И. Язык социального статуса. – Москва: Институт языкознания РАН; Волгоград: Издательство Волгоградского государственного педагогического института, 1992. – 330 с.
134. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 5-20.
135. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
136. Карасик В.И. Языковые ключи. – Волгоград: Парадигма, 2007. – 520 с.
137. Карасик В.И. Семиотические типы концептов // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2012. – № 4. – С. 5-12.
138. Карасик В.И. Дискурсология как направление коммуникативной лингвистики // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2016. – № 1. – С. 17-34.
139. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – Москва: Издательство ЛКИ, 2010. – 264 с.
140. Карпова О.М. Термины в художественном тексте и писательском словаре // Материалы международной научно-практической конференции

- "Коммуникация: теория и практика в различных социальных контекстах". –
Пятигорск: Издательство ПГЛУ, 2002. – Ч.1. – С. 188-190.
141. Касавин И.Т. Миграция. Креативность. Текст. Проблемы неклассической теории познания. – Санкт-Петербург: РХТИ, 1998. – 408 с.
142. Кассирер Э. Философия символических форм. – Москва: Университетская книга, 2002. – 279 с.
143. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – Москва: Издательство Центр РГГУ, 2013. – 583 с.
144. Керер К.А. Реализация концептосферы "профессиональная деятельность" в современном производственном романе : диссертация канд. филол. наук. : 10.02.19. – Челябинск: 2011. – 194 с.
145. Кибрик А.А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе : автореф. дис. ... доктора филол. наук. : 10.02.19. – Москва: 2003. – 90 с.
146. Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе. – Москва: Флинта, 2004. – 216 с.
147. Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты. – Москва: Институт социологии РАН, 1999. – 189 с.
148. Кобылина М.Н. Использование средств языка в процессе литературного пародирования // Семантика и прагматика единиц языка в тексте. – Ленинград: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1988. – С. 80-88.
149. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). – Москва: Издательство МГУ, 1999. – 308 с.
150. Кожанов Д.А. Язык науки в механизмах создания смыслов в художественном тексте // Филология и человек. – 2013. – № 4. – С. 165-170.
151. Кожанов Д.А. Фреймовая структура организации знаний в научной картине мира // Филология и человек. – 2014. – № 1. – С. 115-121.

152. Кожанов Д.А. Вымышленные единицы языка науки в художественном тексте // Филолого-коммуникативные исследования. – 2015. – № 2. – С. 60-65.
153. Кожанов Д.А. Интердискурсивные исследования в интегральной парадигме научного лингвистического знания // Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. – 2016. – № 34. – С. 272-275.
154. Кожанов Д.А. Экспрессивный потенциал элементов научного дискурса в художественном тексте // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология, 2018. – Т. 28. – № 5. – С. 768-774.
155. Кожанов Д.А. Когнитивно-экспрессивный потенциал знаков языка науки в художественном тексте // Филология и человек. – 2019. – № 2. – С. 140-147.
156. Кожанов Д.А. Интердискурсивные включения как способ конструирования смысла в романе Д. Брауна "Цифровая крепость" // Мир науки, культуры, образования. – 2020а. – № 1(80). – С. 334-336.
157. Кожанов Д.А. Функционирование знаков языков для специальных целей в художественном тексте как когнитивный феномен // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2020б. – № 1(144). – С. 140-143.
158. Кожанов Д.А. Когнитивный сценарий ЭКСПЕРИМЕНТ в картине мира художественного произведения (на материале романа Д. Адамса "The Hitchhiker's Guide to the Galaxy") // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2021а. – № 3. – С. 43-51.
159. Кожанов Д.А. Сюжетообразующая стратегия художественного произведения как результат интердискурсивных взаимодействий // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2021б. – № 4 (157). – С. 214-220.
160. Кожанов Д.А. Метафорические модели как элементы художественного дискурса в научном тексте // Когнитивные исследования языка. – Новосибирск: Издательство НГТУ, 2022а. – № 3 (50). – С. 242-245.

161. Кожанов Д.А. Феномен интердискурсивности в англоязычной металитературе // Язык и культура. – 2022б. – № 59. – С. 37-53.
162. Кожанов Д.А. Взаимодействие научного и художественного дискурсов в англоязычной металитературе // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И.Я. Яковлева. – 2022в. – № 2(115). – С. 55-63.
163. Кожанов Д.А. Феномен интердискурсивности в контексте формирования авторской картины мира в жанре фантастики // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2023. – № 1. – С. 113-120.
164. Кожина М.Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. – Пермь: Издательство Пермского государственного университета, 1966. – 213 с.
165. Кожина М.Н. Размышления над вопросом о соотношении функциональной стилистики и дискурсных исследований (с речеведческих позиций) // Stylistyka XIV. StylistykaiKozyna. – Opole, 2005. – С. 61-75.
166. Кожина М.Н. Стилистика русского языка: учебник. – Москва: Флинта : Наука, 2008. – 464 с.
167. Колесов И.Ю. О связи между ментальной репрезентацией, концептуализацией референтной ситуации и пропозицией как формами представления знания // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – № 2. – С. 5-14.
168. Колесов И.Ю. Коммуникация в зеркале пространственной метафоры // Когнитивные исследования языка. – Тамбов: Издательство ТГУ, 2020. – № 3 (42). – С. 624-629.
169. Колосов С.А. Манипулятивные стратегии дискурса ненависти // Критика и семиотика. – 2004. – Вып. 7. – С. 248-256.
170. Комарова Л.И. Интерпретация художественного текста как средство экспликации культурно-значимой информации // Вестник Тамбовского государственного университета, 2010. – Вып. 8(88). – С. 49-55

171. Коробейникова О.В. Опыт анализа интердискурсивности в политической семиосфере США: автореф. дис. ... канд. филол. наук. : 10.02.04. – Иркутск: 2012. – 20 с.
172. Косторниченко В.Н. Концепция англосферы как основа внешнеполитического курса англоязычных стран // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия Общественный науки. – 2019. – Вып. 2 (835). – С. 106-117.
173. Кравец А.С. Три парадигмы смысла // Вестник Московского государственного университета. Серия Философия. – 2004. – № 6. – С. 75-92.
174. Красных В.В. От концепта к тексту и обратно // Вестник Московского государственного университета. Серия Филология. – 1998. – № 1. – С. 53-70.
175. Красных В.В. Коды и эталоны культуры // Язык, сознание, коммуникация. – Москва: МАКС Пресс, 2001. – Вып. 19. – С. 5-19.
176. Красных В.В. "Свой" среди "чужих": миф или реальность. – Москва: Гнозис, 2003. – 375 с.
177. Красовская Н.В. Художественный концепт: методы и приемы исследования // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. – 2009. – Вып. 4. – С. 21-25.
178. Кремнева А.В. Интеграция когнитивного и семиотического подходов как логическая закономерность развития теории интертекстуальности // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. – 2018. – Т. 28. – № 2. – С. 221-230.
179. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца XX века. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1995. – С. 145-238.
180. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. Сборник обзоров. Серия "Теория и история языкознания" РАН. ИНИОН. – Москва, 2000. – С. 5-13.

181. Кубрякова Е.С. Когнитивно-дискурсивная парадигма в современном языкознании // Пелевинские чтения – 2003: Межвузовский сборник научных трудов. – Калининград: Издательство КГУ, 2004а. – С. 3-17.
182. Кубрякова Е.С. Новые единицы номинации в перекраивании картины мира как транснациональные проблемы // Языки и транснациональные проблемы. – Т.1. – Москва-Тамбов: Издательство ТГУ, 2004б. – С. 9-16.
183. Кубрякова Е.С. Понятие парадигмы в лингвистике: введение // Парадигмы научного знания в современной лингвистике. Сб. научных трудов. – Москва: ИНИОН РАН, 2006. – С. 1-14.
184. Кузнецов С.Н. Искусственные языки // Лингвистический энциклопедический словарь. – Москва: Научное издательство "Большая Российская энциклопедия", 2002. – С. 201-202.
185. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Москва: КомКнига, 2007. – 272 с.
186. Кун Т. Структура научных революций. – Москва: АСТ, 2009. – 302 с.
187. Купина Н.А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа. – Красноярск, 1983. – 160 с.
188. Купцов В.И. Философия и методология науки. – Москва: Аспект Пресс, 1996. – 512 с.
189. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – Москва: Просвещение, 1988. – 188 с.
190. Лакатос И. Избранные произведения по философии и методологии науки: доказательства и опровержения (как доказываются теоремы). История науки и ее рациональные реконструкции. Фальсификация и методология научно-исследовательских программ. – Москва: Академический проект, 2008. – 475 с.
191. Ларин Б.А. О разновидностях художественной речи // Эстетика слова и язык писателя. – Ленинград: Художественная литература, 1974. – С. 27-53.
192. Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX веков. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2011. – 400 с.

193. Лейдерман Н.Л. Русская литература XX века: 1917-1920-е годы : в 2 книгах. – Москва: Издательский центр "Академия", 2008. – Книга 1. – 464 с.
194. Лейчик В.М. Проблемы отечественного терминоведения в конце XX века // Вопросы филологии. – 2000. – № 2. – С. 20-30.
195. Лейчик В.М. Терминоведение: предмет, методы, структура. – Москва: Издательство ЛКИ, 2007. – 256 с.
196. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. – Москва: Смысл, 1997. – 287 с.
197. Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения: В 2-х томах, Т.1. – Москва: Педагогика, 1983. – 392 с.
198. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – Москва: "Книга по требованию", 2012. – 130 с.
199. Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. – Москва: Смысл, 2003. – 487 с.
200. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – Москва: Ин-т экспериментальной социологии, 1998. – 159 с.
201. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997. – 317 с.
202. Литвинова А.Л. Роль интуиции в научном познании // Философия о предмете и субъекте научного познания. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 135-150.
203. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: от теории к структуре текста. – Москва: Academia, 1997. – С. 147-165.
204. Лобанов С.В. Реализация функции оценки научным термином в художественном тексте // Иностранные языки в высшей школе. – Рязань: Рязанский государственный университет им. С.А. Есенина. – 2008. – № 6. – С. 77-82
205. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – Москва: Издательство Московского государственного университета, 1982. – 480 с.

206. Лосев А.Ф. Философия имени. – Москва: Издательство Московского государственного университета, 1990. – 269 с.
207. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – Москва: Издательство политической литературы, 1991. – 527 с.
208. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – Мысль: Мысль, 2001. – 559 с.
209. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. – Санкт-Петербург: Азбука, 2016. – 444 с.
210. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. – Москва: Издательство "Ось-89", 1999. – 192 с.
211. Лунькова Л.Н. Интертекстуальные свойства эпитафия в тексте оригинала и тексте перевода // Вестник РУДН. Серия Русский и иностранные языки и методика их преподавания, 2011. – № 2. – С. 62-68.
212. Лушникова Г.И. Лингвостилистические особенности жанровых типов англоязычной литературной пародии // Вестник Томского государственного университета, 2011. – № 345. – С. 15-21.
213. Магировская О.В. Перспективы когнитивных исследований дискурса // Вестник Челябинского государственного университета. Серия Филология. Искусствоведение, 2014. – № 6 (335). – С. 151-154.
214. Магировская О.В. Универсальные когнитивные механизмы дискурсивной организации знания. Выпуск XXVI. Когнитивные технологии в теоретической и прикладной лингвистике. – Москва: Институт языкознания РАН; Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина. – 2016. – С. 451-453.
215. Магировская О.В. Характеристики интегративной целостности дискурса // Когнитивные исследования языка. Выпуск № 2 (41). Когнитивно-дискурсивная парадигма в лингвистике и смежных науках: современные проблемы и методология исследования. – Москва: Институт языкознания РАН; Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина. – 2020. – С. 110-113.

216. Майданова Л.П. Речевая интенция и типология вторичных текстов // Человек. Текст. Культура. – Екатеринбург: Полиграфист, 1994. – С. 81-104.
217. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. – Москва: ИТДКГ "Гнозис", 2003. – 280 с.
218. Мандель И.Д. Кластерный анализ. – Москва: Финансы и статистика, 1988. – 176 с.
219. Мао В. Современная криптография: теория и практика. – Москва: Вильямс, 2005. – 768 с.
220. Масленникова А.А. Скрытые смыслы и их лингвистическая интерпретация: автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.02.19, 10.02.04. – Санкт-Петербург: 1999. – 42 с.
221. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. – Москва: Флинта, 2004. – 256 с.
222. Маслова В.А. Лингвокультурология. – Москва: Академия, 2010. – 208 с.
223. Матвеева Н.В. Порождение смысла в тексте в процессе его понимания: психолингвистический аспект. – Стерлитамак: Стерлитамакский филиал БашГУ, 2017. – 135 с.
224. Межова М.В. Интерпретация художественного текста: переводческий и лингвокультурологический аспекты // Международный научный журнал "Символ науки". – 2015. – № 8. – 176-181.
225. Мейен С.В. Принцип сочувствия: размышления об этике и научном познании. – Москва: ГЕОС, 2006. – 2010 с.
226. Меньшиков А.А. Когнитивный потенциал метафоры в системе научного дискурса: автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.08. – Владивосток: 2009. – 26 с.
227. Мертон Р.К. Социальная теория и социальная структура // Социологические исследования. – 1992. – № 2. – С. 118-124.
228. Мид Дж.Г. Избранное: Сборник переводов. – М.: РАН ИНИОН Отдел социологии и социальной психологии, 2009. – 290 с.

229. Миллер Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира (на материале русской литературы): диссертация доктора филол. наук : 10.02.01. – Санкт-Петербург: 2004. – 303 с.
230. Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса. – Москва: Буки Веди, 2016. – 172 с.
231. Минский М. Фреймы для представления знаний. – Москва: Энергия, 1979. – 151 с.
232. Миронова Ю.В. Отражение русской ментальности в концептах художественного текста : на материале цикла рассказов И.С. Тургенева "Записки охотника": автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Калининград, 2003. – 24 с.
233. Михайлова Е.В. Интертекстуальность в научном дискурсе: на материале статей : автореф. дис. ... канд. филол. наук. : 10.02.19. – Волгоград: 1999. – 22 с.
234. Михалева О.Л. Дискурс объекта vs дискурс субъекта: системообразующие признаки // Системное и асистемное в языке и речи. – Иркутск: Иркутский государственный университет, 2007. – С. 17-33.
235. Мишанкина Н.А. Метафорическая модель как маркер интертекстуальности в научном тексте // Вестник Томского государственного университета. Серия Филология. – 2008. – № 1(2). – С. 18-27.
236. Мишанкина Н.А. Метафора в науке: парадокс или норма. – Томск: Издательство Томского университета, 2010а. – 282 с.
237. Мишанкина Н.А. Специфика метафорического моделирования научного дискурса // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2010б. – № 1. – С. 37-46.
238. Морковкин В.В. Основные функции лексических единиц // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия Вопросы образования: языки и специальность, 2007. – № 1. – С. 43-51.

239. Морозов О.Д. Априорный искусственный язык: реальность или фикция // Лингвокультурология. – 2010. – № 4. – С. 113-127.
240. Моррис Ч. Основания теории знаков // Семиотика. Антология. – Москва: Академический проект, 2001. – С. 45-98.
241. Московская Н.Л., Мацаева М.А. К вопросу о жанровой специфике производственного романа // Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2013. – № 3. – С. 282-291.
242. Мулуд Н. Современный структурализм: размышления о методе и философии точных наук. – Москва: Прогресс, 1973. – 376 с.
243. Наумова О.А. "Крушение Британского Музея" Дэвида Лоджа: как все начиналось // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета, 2010. – № 1. – С. 140-145.
244. Немыка А.А., Пешков А.Н. Полифункциональность как конститутивное свойство современного термина // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – № 3.– С. 376-379.
245. Немыка А.А., Пешков А.Н. Термины в языке художественной литературы: теоретический, функциональный и лингводидактический аспекты // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. – Т. 7. – № 5. – Ч. 2. – С. 250-253.
246. Нехлюдова Л.А. Тенденции развития современного языковедческого текста: лингвокультурологический анализ : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Ростов-на-Дону, 2004. – 26 с.
247. Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения. – Москва: Высшая школа, 1988. – 168 с.
248. Новиков А.И. Текст как объект исследования лингвopsихологии // Методология современной психолингвистики. – Москва; Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2003. – С. 96-108.
249. Новиков В.Л. Книга о пародии. – Москва: Советский писатель, 1989. – 488 с.

250. Новосельцева В.А. Концептуализация времени в русской фразеологии и художественных текстах : на материале произведений 40-80-х гг. XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Краснодар, 2005. – 22 с.
251. Нургалиева Н.Х. Кластерный подход в лингвистическом анализе (на материале корпуснолингвистического анализа заимствований из английского языка (англицизмов) в немецком языке) // Вестник Башкирского университета. Серия Филология и искусствоведение, 2013. – Т. 18. – № 2. – С. 454-460.
252. Овсянникова Е.В. Основные функции имплицитных смыслов в высказываниях и текстах: на материале англоязычной прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. – Санкт-Петербург, 1993. – 19 с.
253. Олизько Н.С. Интердискурсивность как категория постмодернистского письма // Вестник Челябинского государственного университета, 2007. – № 15. – С. 95-104.
254. Олизько Н.С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе: автореферат дис. ... доктора филол. наук – Челябинск, 2009. – 42 с.
255. Олизько Н.С. Художественный дискурс как полилог автора, читателя и текста // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение, 2011. – Вып. 60. – № 33(248). – С. 164-166.
256. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – Москва: Издательство АСТ, 2008. – 352 с.
257. Ору С. История. Эпистемология. Язык. – Москва: Прогресс, 2000. – 407 с.
258. Павленис Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка. – Москва: Мысль, 1983. – 286 с.
259. Павлинов И.Я. Классическая и неклассическая систематика: где проходит граница // Журнал общей биологии. – 2006. – Т. 67. – № 2. – С. 83-108.

260. Панаева Е.В. Функции специальной лексики в художественном тексте (на материале произведений М.А. Булгакова) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Москва: 2005. – 24 с.
261. Папулова Ю.К. Маркеры интердискурсивности в романах П. Акройда и проблема их сохранения в переводе // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2015. – № 5 (47). – С. 132-138.
262. Перфильева Н.П. Метатекст в аспекте текстовых категорий. – Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2006. – 284 с.
263. Петров В.В. Научные метафоры: природа и механизм функционирования // Философские основания научной теории. – Новосибирск: Наука, 1985. – С. 196-220.
264. Петрова Г.И. Репрезентативная функция языка: классическая и современная интерпретации // Вестник Томского государственного университета. Серия Философия. Социология. Политология. – 2012. – № 4(20). – С. 34-39.
265. Петрова Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования англо-американского короткого рассказа. – Иркутск: Издательство ИГЛУ, 2004. – 244 с.
266. Пеше М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия // Квадратура смысла. Москва: Прогресс, 1999. – С. 225-290.
267. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. – Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002. – 418 с.
268. Пиотровский Р.Г. Системное исследование лексики научного текста. – Кишинев: Штиинца, 1981. – 159 с.
269. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. – Москва: Логос, 2000. – 448 с.
270. Питина С.А. Концепты мифологического мышления как составляющая концептосферы национальной картины мира. – Челябинск: Челябинский государственный университет, 2002. – 191 с.

271. Пономаренко Н.А. Проблема тотального одиночества в романе С. Фолкса "Неделя в декабре" // Державинский форум. – 2018. – №6. – С. 79-87.
272. Попова З.Д. Семиотические аспекты когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006. – № 2. – С. 45-52.
273. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – Москва: Восток-Запад, 2007. – 314 с.
274. Поппер К. Объективное знание: Эволюционный подход. – Москва: УРСС, 2002. – 381 с.
275. Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. – Москва: Наука, 1988. – С. 8-69.
276. Прадо Д. Язык и киберпространство // Языковое и культурное разнообразие в киберпространстве. – Москва: МЦБС, 2010. – С. 82-92.
277. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. – Москва: Прогресс, 1986. – 432 с.
278. Прохватилова О.А., Вотрина Е.Н. Функционирование средств внутренней диалогичности в научных текстах XX в. (синхронно-диахронический аспект) // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. – 2011. – № 2 (14). – С. 186-191.
279. Прохорова Л.П. Интертекстуальность в жанре литературной сказки (на материале английских литературных сказок): автореф. дис. ... канд. филол. наук. : 10.02.04. – Кемерово: 2002. – 26 с.
280. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. – Москва: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
281. Разинкина Н.М. Некоторые общие проблемы изучения функционально-речевого стиля // Особенности стиля научного изложения. – Москва: Наука, 1976. – С. 83-103.
282. Разинкина Н.М. О возможностях приложения некоторых критериев эстетики к формулировке лингвостилистического понятия "функциональный

- стиль" // Функциональные стили. Лингвометодические аспекты. – Москва: Наука, 1985. – С. 3-14.
283. Разоренов Д.А. Термин в научно-фантастической литературе // Единство системного и функционального анализа языковых единиц. – Белгород: Белгородский государственный университет, 2005. – Вып. 7. – Ч. 2. – С. 129-134.
284. Разоренов Д.А. Термин в современном художественном произведении (на материале английского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. – Москва: 2006. – 24 с.
285. Райзигел М., Водак Р. Раса, расизм и дискурс: междисциплинарный, исторический и методологический обзор // Расизм: современные западные подходы. – Москва: Издательство СО ВА, 2010. – С. 127-175.
286. Ракитина С.В. Научный текст: конитивно-дискурсивные аспекты. – Волгоград: Перемена, 2006. – 277 с.
287. Расицын А.П. Классическая и неклассическая систематика: другой взгляд // Журнал общей биологии. – 2006. – Т. 67. – № 5. – С. 385-388.
288. Ревзин И.И. Структура языка как моделирующей системы. – Москва: Наука, 1978. – 288 с.
289. Ревзина О.Г. Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. – 2005. – Вып. 8. – С. 66-78
290. Реформатский А.А. Мысли о терминологии // Современные проблемы русской терминологии. – Москва: Наука, 1986. – С. 163-198.
291. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – Москва: Академический Проект, 2008. – 695 с.
292. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. – Москва: Прогресс, 1990. – С. 44-67.
293. Розенталь Д.Э. Практическая стилистика русского языка. – Москва: АСТ, 1998. – 384 с.

294. Ротанова Е.В. Интердискурсивный аспект интерпретации литературно-повествовательного текста (на материале прозы Кристи Вольф) : диссертация канд. филол. наук : 10.02.04. – Санкт-Петербург: 2008. – 175 с.
295. Рябова Е.А. Проблемы и принципы систематизации терминологии (на материале сопоставительного анализа ракетно-космической лексики английского и русского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. – Москва: 2010. – 26 с.
296. Савченко В.Н., Смагин В.П. Начала современного естествознания. Тезаурус. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 336 с.
297. Самигуллина А.С. Метафора в когнитивно-семантическом освещении : автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.02.04. – Уфа: 2008. – 41 с.
298. Серियो П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. – Москва: Прогресс, 1999. – С. 12-53.
299. Серियो П. Анализ дискурса во Французской школе (дискурс и интердискурс) // Семиотика: Антология. – Москва: Академический Проект, 2001. – С. 549-562.
300. Сергодеев И.В. Критерии выделения немаркированной интертекстуальной единицы из поэтического текста (на материале англоязычной поэзии) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13. – Вып. 3. – С. 235-241.
301. Сидоров Е.В. Антология дискурса. – Москва: Издательство ЛКИ, 2008. – 232 с.
302. Силантьев И.В. Текст в системе дискурсных взаимодействий // Критика и семиотика. – 2004. – Вып. 7. – С. 98-123.
303. Силантьев И.В. Газета и роман. Риторика дискурсных смещений. – Москва: Языки славянской культуры. – 2006. – 224 с.
304. Симпсон Дж. Принципы таксономии животных. – Москва: Товарищество научных изданий КМК, 2006. – 293 с.
305. Слобин Д. Психолингвистика. – Москва: Либроком, 2009. – 349 с.

306. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты. – Волгоград: Перемена, 2004. – 340 с.
307. Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ, 1995. – 193 с.
308. Смирнова Е.Д. Логика и порядок в ментальном мире // Логический анализ языка. Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка. – Москва: Индрик, 2003. – С. 232-246.
309. Солодилова И.А. Смысл художественного текста. Словесный образ как актуализатор смысла. – Оренбург: ГОУ ОГУ, 2004. – 153 с.
310. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. – Москва: Издательство политической литературы, 1992. – 544 с.
311. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. – Москва: Эдиториал УРСС, 2004. – 256 с.
312. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка: семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. – Москва: Наука, 1985. – 335 с.
313. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. – Москва: РГТУ, 1995. – С. 35-73.
314. Степанов Ю.С. Концепты: Словарь русской культуры. – Москва: Академический Проект, 2004. – 992 с.
315. Степанов Ю.С. Семиотика, философия, авангард // Семиотика и авангард: антология. – Москва: Академический проект; Москва: Культура, 2006. – С. 5-32.
316. Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. – Москва: Языки славянских культур, 2007. – 246 с.
317. Сусов И.П. Деятельность, сознание, дискурс и языковая система // Языковое общение: Процессы и единицы : межвузовский сборник научных

- трудов. – Калинин: Калининский государственный университет, 1988. – С. 7-13.
318. Сусов И.П. История языкознания. – Москва: Восток-Запад, АСТ, 2006. – 304 с.
319. Тайсина Э.А. Гносеология экзистенциального материализма // Очерки новой гносеологии. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2011. - 172 с.
320. Тарасова И.А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. – Саратов: Издательство Саратовского университета. – 2003. – 280 с.
321. Тарасова И.А. Модель индивидуальной поэтической концептосферы: базовые единицы и когнитивные структуры // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Международный конгресс исследователей русского языка. – Москва: Издательство Московского университета, 2004. – С. 146-147.
322. Тарасова И.А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Вестник Нижегородского университета. – 2010. – № 4. – С. 742-745.
323. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и языковая картина мира. – Москва: Наука, 1988а. – С. 173-204.
324. Телия В.Н. Послесловие // Метафора в языке и тексте. – Москва: Наука, 1988б. – С. 170-172.
325. Тимощенко Ю.В. Лексико-семантическая экспликация концепта ДОМ в русской фразеологии и художественных текстах: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Краснодар, 2007. – 25 с.
326. Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки. – 2003. – № 1. – С. 19-26.
327. Годоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – Москва: Дом интеллектуальной книги, 1997. – 136 с.

328. Годоров Ц. Как читать? // Вестник Московского государственного университета. Серия 9. Филология. – 1998. – С. 122-131.
329. Трубецкой Н.С. Основы фонологии. – Москва: Аспект Пресс, 2000. – 352 с.
330. Тураева З.Я. Жанр и интертекстуальность // Герценовские чтения: иностранные языки. – Санкт-Петербург: Образование, 1993. – С. 3-12.
331. Тураева З.Я. Этнопсихологические особенности адресованности текста // *Studia Linguistica-4*. Языковая система и социокультурный контекст. – Санкт-Петербург: Тритон, 1997. – С. 133-146.
332. Турчевская Б.К. Научное знание: специфика переноса // Вестник наук Сибири. Серия 8. Общественные науки, 2011. – № 1. – С. 523-528.
333. Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – Москва: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
334. Тюпа В.И. Художественность // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – Москва: Издательство Кулагиной – Intrada, 2008. – С. 288-290.
335. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 348 с.
336. Уфимцева А.А. Лексическая номинация (первичная, нейтральная). – Москва: ЛИБРОКОМ, 2010. – 88 с.
337. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текста. – Москва: Агар, 2000. – 280 с.
338. Федосюк М.Ю. Нерешенные вопросы теории речевых актов // Вопросы языкознания. – 1997. – № 5. – С. 102-120.
339. Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса. – Санкт-Петербург: Речь, 2000. – 320 с.
340. Фетисов А.Ю. Терминологизация содержания метафоры в научном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. – Санкт-Петербург, 2000. – 20 с.

341. Фещенко В.В. Художественный дискурс: к определению термина в перспективе лингвоэстетики // Новый филологический вестник. – 2021. – № 1(56). – С. 16-35.
342. Финикова И.В. Функциональный спектр терминологических единиц // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2012. – № 1. – С. 98-102.
343. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. – Москва: АСТ, 1997. – 317 с.
344. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук. – Санкт-Петербург: Талисман, 1994. – 405 с.
345. Фуко М. Археология знания. – Санкт-Петербург: ИЦ "Гуманитарная Академия"; Университетская книга, 2004. – 416 с.
346. Хомский Н. О природе и языке. – Москва: URSS, 2005. – 285 с.
347. Хомутова Т.Н. Научные парадигмы в лингвистике // Вестник Челябинского государственного университета. Серия Филология. Искусствоведение. – 2009. – Вып. 37. – С. 142-151.
348. Хомутова Т.Н. Научный текст: интегральный подход. – Челябинск: Издательский центр Южно-Уральского государственного университета, 2010. – 333 с.
349. Хрипунова Ю.И. Интроспективный анализ интертекстуальных связей текста оригинала и пародии на него // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2008. – № 3. – С. 143-150.
350. Цветков В.Я. Когнитивная семиотика и информационное моделирование // Перспективы науки и образования. – 2016. – № 4. – С. 17-22
351. Чаковская М.С. Взаимодействие стилей научной и художественной литературы. – Москва: Высшая школа, 1990. – 159 с.
352. Чемодурова З.М. Рефлексивная авторская игра в метапрозе // Вестник Ленинградского государственного университета. – 2013. – Т.7. – С. 160-171.

353. Чемодурова З.М. Прагматика и семантика игры англоязычной постмодернистской прозы XX-XXI веков: автореф. дис. ... доктора филол. наук. : 10.02.04. – Санкт-Петербург: 2017. – 40 с.
354. Чернявская В.Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации: автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.02.04. – Санкт-Петербург: 2000. – 50 с.
355. Чернявская В.Е. Текст как интердискурсивное событие // Текст – Дискурс – Стилль. – Санкт-Петербург: Издательство СПбГУЭФ, 2004. – С. 33-42
356. Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста. – Москва: Издательство ЛКИ, 2007а. – 129 с.
357. Чернявская В.Е. Открытый текст и открытый дискурс: интертекстуальность – дискурсивность – интердискурсивность [Электронный ресурс] / 2007б. – Режим доступа: <http://www.rastko.rs/cms/files/books/49e9a68>
358. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. – Москва: Либроком, 2009. – 248 с.
359. Чернявская В.Е. Текст в медиальном пространстве. – Москва: URSS, 2013. – 232 с.
360. Чехарин Е.Е. Парадигматические и синтагматические отношения в информационном моделировании // Перспективы науки и образования. – 2016. – № 4. – С. 13-17.
361. Чувакин А.А. Об условиях функционирования текста // Человек – Коммуникация – Текст. – Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2002. – Вып. 5. – С. 76-104.
362. Чувакин А.А. Теория текста: объект и предмет исследования // Критика и семиотика. – 2004. – Вып. 7. – С. 88-97.
363. Чувакин А.А. Смешанная коммуникация в художественном тексте: основы эвокационного исследования. – Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2014. – 138 с.

364. Чувакин А.А. Филолого-коммуникативные исследования. – Москва: Флинта, 2020. – 860 с.
365. Чукуров А.Ю. Идеи постгуманизма в культурологической перспективе // Общество. Среда. Развитие. – 2018. – № 3. – С. 24-30.
366. Швырев В.С. Рациональность как ценность культуры: Традиция и современность. – Москва: Прогресс-Традиция, 2003. – 172 с.
367. Шевченко В.Д. Интерференция дискурсов в англоязычной публицистике : автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.02.04. – Санкт-Петербург: 2011. – 40 с.
368. Шелов С.Д. Термин. Терминологичность. Терминологические определения. – Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2003. – 164 с.
369. Шмелев Д.Н. Современный русский язык. – Москва: Просвещение, 1977. – 335 с.
370. Шмелева Т.В. Речевой жанр: Возможность описания и использования в преподавании языка // Русистика. – Berlin: Folk und Wissen, 1990. – № 2. – С. 20-31.
371. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра // Жанры речи. – Саратов: Саратовский национальный исследовательский государственный университет. – 1997. – С. 88-98.
372. Шнайер Б. Практическая криптография. – Москва: Диалектика, 2004. – 432 с.
373. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – Москва: Издательство URSS, 2008. – 432 с.
374. Щирова И.А. Языковое моделирование когнитивных процессов в англоязычной прозе XX века: автореф. дис. ... доктора филол. наук. : 10.02.04. – Санкт-Петербург: 2001. – 38 с.
375. Щирова И.А. Текст как элемент интеграционного научного пространства // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия Лингвистика. – 2017. – Т. 21. – № 2. – С. 362-378.

376. Щирова И.А., Сергаева Ю.В. Синкретизм как «измерение» научно-фантастического текста: опыт системного описания // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. – 2022. – Т. 2. – № 2. – С. 159-170.
377. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. – 432 с.
378. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. – 380 с.
379. Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. – Санкт-Петербург: Simposium, 2005. – 501 с.
380. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2014. – 288 с.
381. Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации. – Москва: Академический проект, 2016. – 560 с.
382. Юлин С.А. Искусственные языки. Специальные языки как подвид искусственного языка. Особенности строя искусственных языков наук // Вестник Московского информационно-технологического университета. Серия Филология. Искусствоведение. – 2019. – Вып. 3. – С. 51-55.
383. Юнг К. Аналитическая психология. – Санкт-Петербург: МЦНКТИ "Кентавр", 1994. – 136 с.
384. Юнг К. Структура психики и процесс индивидуации. – Москва: Наука, 1996. – 267 с.
385. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – Москва: Политиздат, 1991. – 527 с.
386. Ясперс К. Духовная ситуация времени. – Москва: Издательство АСТ, 2013. – 288 с.
387. Adams J. Interference patterns: Literary study, scientific knowledge and disciplinary autonomy. – Lewisburg: Bucknell University Press, 2007. – 158 p.

388. Attardo S. Irony as a Relevant Inappropriateness // Irony in Language and Thought. A Cognitive Science Reader. – New-York, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. – P. 135-172.
389. Bennett J.C. The anglosphere challenge: why the English speaking nations will lead the way in the twenty first century. – New-York: Rowman&Littlefield, 2004. – 337 p.
390. Block N. Searle's arguments against cognitive science // Views into the Chinese room: New essays on Searle and artificial intelligence. – Oxford: Oxford University Press, 2002. – P. 70-79.
391. Chalmers D. The conscious mind: in search of a fundamental theory. – Oxford: Oxford University Press, 1996. – 415 p.
392. Chomsky N. Syntactic structures // Readings in the theory of grammar. From the 17th to the 20th century. – Cambridge: Winthrop Publishers, 1976. – P. 192-207.
393. Chomsky N. Language and problems of knowledge. – New-York: The MIT Press, 1988. – 205 p.
394. Conquest R. Reflections on a Ravaged Century. – New-York: Norton. – 2004. – 316 p.
395. Cook G. Discourse. – Oxford: Oxford University Press, 1992. – 165 p.
396. Cooper J. Cognitive Dissonance. Fifty Years of a Classic Theory. – Los-Angeles, London: SAGE Publications, 2007. – 197 p.
397. Courtland M. An Introduction to Discourse Analysis. – London, 1977. – 212 p.
398. Cuddon J.A. The Penguin dictionary of literary terms and literary theory. – London: Penguin Books, 1992. – 1051 p.
399. Daddesio T. On Minds and Symbols: the Relevance of Cognitive Science for Semiotics. – Berlin: De Gruyter Mouton, 1995. – 263 p.
400. Dennett D. Sweet dreams: philosophical obstacles to a science of consciousness. – Massachusetts: The MIT Press, 2005. – 199 p.

401. Dijk T.A. van. *Studies in The Pragmatics of Discourse // Janua linguarum. Series Maior; 101.* – The Hague, Paris, New-York: Mouton Publishers. – 1981. – 331 p.
402. Dijk T.A. van. *Discourse, power and access // Texts and Practices.* – London: Routledge. – 1996. – P. 84-104.
403. Dijk T.A. van. *Discourse as Structure and Process. Vol.1.* – London: Sage Publications, 1998. – 356 p.
404. Dijk T.A. van. *Racism and Discourse in Spain and Latin America.* – Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company, 2005. – 197 p.
405. Drexler K. *Energies of Creating. The coming Era of Nanotechnology.* – Oxford: Oxford University Press, 1990. – 386 p.
406. Fairclough N. *Critical discourse analysis // Discourse as Social Interaction: Volume 1.* – London: Sage, 1997. – P. 258-284.
407. Fairclough N. *Political Discourse in the Media: An Analytical Framework // Approaches to Media Discourse.* – Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2000. – P. 142-162.
408. Fairclough N. *Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis // The Discourse Reader. Edited by A. Jaworski and N. Coupland.* London and New-York: Routledge, 2001. – P. 183-211.
409. Fauconnier G., Sweetser E. *Spaces, Worlds, and Grammar.* – Chicago: University of Chicago Press, 1996. – 353 p.
410. Fauconnier G. *Mapping in thought and language.* – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 205 p.
411. Fauconnier G., Turner M. *Conceptual integration networks // Cognitive Science.* – 1998. – №22(2). – P. 133-187.
412. Fokkema D.W. *The semantic and syntactic organization of postmodernist text // Approaching postmodernism.* – Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986. – P. 81-98.
413. Garfield E. *To cite or not to cite: a note of annoyance // Current Contents.* – 1977. – Vol. 9. – № 35. – P. 5-8.

414. Gass W. *Philosophy and the form of fiction*. – Liverpool: Nonpareil Books, 1971. – 263 p.
415. Grady J., Oakley T., Coulson S. *Blending and metaphor* [Электронный ресурс] / 1999. – Режим доступа: wam.umd.edu/~mturn/WWW/blending/htm
416. Green B. *The new literacy challenge* // *Literacy Learning: Secondary Thoughts*. – 1999. – Vol. 7. – № 1. – P. 36-46.
417. Harder P. *Mental spaces: exactly when do we need them?* // *Cognitive Linguistics*. – 2003. – Vol. 14. – №1. – P. 91-96.
418. Hardy C. *Researching organizational discourse* // *International Studies in Management and Organization*. – 2001. – №71(3). – P. 17-25.
419. Hassan I.H. *The dismemberment of Orpheus. Toward a postmodern literature*. – Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1982. – 306 p.
420. Hassan I.H. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. – Ohio: Ohio state university, 1987. – 267 p.
421. Hutcheon L. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. – New-York: Routledge, 1988. – 284 p.
422. Hutcheon L. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. – New-York: Routledge, 2005. – 264 p.
423. Jain A., Murty M., Flynn P. *Data clustering: A review* // *ACM Computing Surveys*. – 1999. – Vol. 31. – № 3. – P. 264-323.
424. Koch C. *The quest for consciousness: a neurobiological approach*. – Englewood: Roberts and Company Publishers, 2004. – 153 p.
425. Kuhn M. *Security limits for compromising emanations* // *Cryptographic hardware and embedded systems*. – 2005. – Vol. 3659. – P. 265-279.
426. Laclau E. *Hegemony and socialist strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. – London: Verso, 2001. – 198 p.
427. Lakoff R.T. *Language and Women's place*. – New-York: Harper & Row, 1975. – 83 p.
428. Lakoff G., Johnson M. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to the Western Thought*. – New-York: Basic Books, 1999. – 624 p.

429. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. – Chicago: The University of Chicago Press, 2003. – 256 p.
430. Langacker R.W. *Grammar and Conceptualization*. – Berlin-New-York: Mouton de Gruyter, 2000. – 430 p.
431. Lehrer A. Identifying and interpreting blends: An experimental approach // *Cognitive Linguistics*. – 1996. – Vol. 7. – №4. – P. 359-391.
432. Lewis D. *On the plurality of worlds*. Oxford: Basil Blackwell, 1986. – 276 p.
433. Lyotard J.F. Answering question: What is postmodernism // *Innovation / Renovation: New perspectives on humanities*. – Madison: University of Wisconsin Press, 1983. – P. 334-335.
434. Maingueneau D. Analyzing self-constituting discourses // *Discourse studies*. – London: Sage Publications, 1999. – Vol.1. – P. 175-199.
435. Malmgren C.D. *Fictional space in the modernist and postmodernist American Novel*. – Lewisburg: UNKNO, 1985. – 240 p.
436. Oakley T. Conceptual blending, narrative discourse and rhetoric // *Cognitive Linguistics*. – 1998. – Vol. 9. – №4. – P. 321-360.
437. Oakley T. *Mental spaces in discourse and interaction*. – Amsterdam. – 2008. – 262 p.
438. Ochs E., Schieffelin B. *Developing pragmatics*. – New-York: Academic Press, 1979. – 437 p.
439. Parker I. *Discourse Dynamics*. – London: Routledge, 2001. – 258 p.
440. Porter J.E. Intertextuality and the Discourse Community // *Rhetoric Review*. – 1986. – Vol. 5. – № 1. – P. 34-47.
441. Robinson W. *Understanding phenomenal consciousness*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 331 p.
442. Searle J. Minds, brains, and programs // *Behavioral and brain sciences*. – 1980 – № 3. – P. 417-424.
443. Searle J. *Consciousness and language*. – Cambridge: Cambridge University Press. – 2002. – 269 p.

444. Searle J. Mind. A Brief Introduction. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 224 p.
445. Schiffrin D. Approaches to Discourse. – Cambridge: Blackwell Publishers Inc, 1995. – 470 p.
446. Sperber D., Wilson D. Relevance: communication and cognition. – Harvard: Harvard University Press, 1986. – 326 p.
447. Talmy L. Towards a Cognitive Semantics. – Volume 2: Typology and Process in Concept Structuring. – Cambridge: MIT Press, – 2001. – 503 p.
448. Waugh P. Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction. – New-York: Routledge, 2001. – 187 p.
449. Wicklund R.F. Perspectives on Cognitive Dissonance. – Hillsdale, New-Jersey: Erlbaum, 1976. – 348 p.
450. Yus F. Attaching Feelings and Emotions to Propositions. Some Insights in Irony and Internet Communication // Russian Journal of Linguistics. – 2018. – Vol. 22. – № 1. – P. 94-107.

Список использованных словарей и энциклопедий

451. Культура русской речи. Энциклопедический словарь справочник. – Москва: Флинта, 2003. – 840 с.
452. Новейший философский словарь. Постмодернизм / А.А. Грицанов. – Минск: Современный литератор, 2007. – 816 с.
453. Новейший философский словарь / В.А. Кондрашов. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. – 668 с.
454. Постмодернизм. Словарь терминов / И.И. Ильин. – Москва: ИНИОН РАН Отдел литературоведения – INTRADA, 2001. – 385 с.
455. Современный философский словарь / В.Е. Кемеров. – Москва: Панпринт, 1998. – 756 с.
456. Философский словарь / И.Т. Фролова. – Москва: Республика. – 2001. – 719 с.

457. Энциклопедический словарь медицинских терминов / В.И. Покровский.
– Москва: Высшая школа, 2005. – 1591 с.

Список источников иллюстративного материала

1. Ackroyd P. The House of Doctor Dee. – Eastbourne: Gardners Books, 1994. – 288 p.
2. Ackroyd P. The Plato Papers. – London: Vintage, 2000. – 139 p.
3. Ackroyd P. The Lambs of London. – New-York: Vintage Books, 2005. – 224 p.
4. Adams D. The Hitchhiker's Guide to the Galaxy. – New-York: Del Ray, 2005. – 224 p.
5. Asimov I. The Early Asimov or, Eleven Years of Trying. – New-York: Doubleday, 1972. – 540 p.
6. Atwood M. The Robber Bride. – London: McClelland and Stewart, 1993. – 528 p.
7. Atwood M. Oryx and Crake. – London: Random House Group, 2003. – 378 p.
8. Atwood M. The Year of the Flood. – London: McClelland and Stewart. – 2009. – 448 p.
9. Barbour J. From Here to Eternity // The Sciences. – 2000. – № 12. – P. 38-43.
10. Barth J. Chimera. – New-York: Fawcett Crest Book, 1973. – 320 p.
11. Barth J. Lost in the Funhouse. – New-York: Knopf Doubleday Publishing Group, 1988. – 203 p.
12. Barth J. Once Upon a Time: A Floating Opera. – Boston: Little, Brown and company, 1994. – 398 p.
13. Bradbury M. Doctor Criminale. – New-York: Pan MacMillan, 2000. – 340 p.
14. Brown D. Angels & Demons. – New-York: Pocket Books, 2004. – 736 p.
15. Brown D. Digital Fortress. – London: Corgi Books, 2005. – 512 p.
16. Brown D. The Da Vinci Code. – New-York: Anchor Books, 2006. – 442 p.
17. Chomsky N. Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use. – New-York: Praeger Publishers, 1986. – 341 p.

18. Cronin A. *The Citadel*. – Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1963. – 475 p.
19. Deutscher G. *Through the Language Glass*. – London: Arrow Books, 2010. – 310 p.
20. Evert R.F. *Biology of Plants*. – New-York: W.H. Freeman and Company, 2013. – 864 p.
21. Faulks S. *A Week in December*. – New-York: Vintage, 2016. – 392 p.
22. Fforde J. *The Eyre affair*. – London: Penguin Books, 2003. – 400 p.
23. Fforde J. *The Well of Lost Plots*. – London: Hodder&Stoughton, 2004. – 360 p.
24. Gibson W. *Neuromancer*. – New-York: Ace Books, 2004. – 437 p.
25. Hailey A. *The Final Diagnosis*. – Санкт-Петербург: Антология, 2004. – 284 с.
26. Huxley A. *Brave new world and Brave new world revisited*. – London: Chatto & Windus the Hogarth press, 1984. – 387 p.
27. Jerome K.J. *Three Men in a Boat*. – London: Penguin Publishing. – 2004. – 238 p.
28. Kesey K. *The Demon Box*. – New-York: Random House, 1987. – 384 p.
29. Lewis C.S. *The Space Trilogy*. – New-York: Rosetta Books, 2012. – 531 p.
30. Lineweaver Ch., Davis T. *Misconceptions about the Big Bang // Scientific American*. – 2005. – № 292 (3). – P. 24-33.
31. Lodge D. *The British Museum is Falling Down*. – London: Penguin Books, 1983. – 173 p.
32. Lodge D. *Nice Work*. – London: Penguin Books, 1998. - 384 p.
33. Lynch C. *Where the Wild Things are // Scientific American*. – 2004. – № 7. – P. 38-51.
34. Niven L. *World of Ptavvs*. – New-York: Time Warner Books, 2002. – 192 p.
35. Orwell G. 1984. – New-York: Signet Classics, 2007. – 328 p.
36. Pinker S. *Words and Rules: the Ingredients of Language*. – New-York: Harper Perennial Modern Classics. – 2000. – 349 p.

37. Pinker S. *The Language Instinct*. – New-York: Harper Perennial Modern Classics. – 2007. – 436 p.
38. Pohl F. *Gateway*. – New-York: St. Martin's Press, 1977. – 182 p.
39. Pohl F. *Beyond the Blue Event Horizon*. – Chicago: Tom Doherty Associates, 2015. – 182 p.
40. Pynchon T. *The Crying of Lot 49*. – New-York: Penguin Books, 1991. – 184 p.
41. Roman L. *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. – New-York: Facts on File, 2010. – 561 p.
42. Rowling J.K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. – London: Bloomsbury, 1997. – 233 p.
43. Rowling J.K. *Fantastic Beasts and Where to Find them*. – London: Bloomsbury, 2001. – 128 p.
44. Saltzman B. *Advances in Geophysics*. – London: Academic Press, 1980. – 423 p.
45. Sapir E. *Language*. – New-York: Ishi Press, 2014. – 276 p.
46. Segal E. *Prizes*. – New-York: Ivy Books, 2015. – 318 p.
47. Simmons D. *Hyperion*. – London: Headline Book Publishing, 2009. – 518 p.
48. Snow C.P. *Time of Hope*. – London: Macmillan, 1960. – 392 p.
49. Spina G. *The Mountain Man's Field Guide to Grammar: a Fearless Adventure in Grammar, Style and Usage*. – New-York: Sourcebook Incorporated, 2006. – 368 p.
50. Sprague de Camp L. *The Mathematics of Magic*. – New-York: Del Ray Books, 1975. – 389 p.
51. Stasheff C. *The Oathbound Wizard*. – New-York: Ballantine Books. – 1993. – 280 p.
52. Stasheff C. *The Witch Doctor*. – New-York: Random House. – 1994. – 229 p.
53. Stephenson N. *The Diamond Age*. – New-York: Bantam Books. – 1996. – 455 p.
54. Stephenson N. *Cryptonomicon*. – New-York: Avon Books. – 2002. – 1168 p.
55. Stephenson N. *Quicksilver*. – New-York: HarperTorch. – 2006. – 480 p.

56. Stephenson N. *Anathem*. – London: Harper Collins Publisher, 2008. – 960 p.
57. Sterling B. *Schismatrix*. – New-York: Harper&Row, 1985. – 328 p.
58. Swarup A. Where to find the Beginning of Time // *New Scientist*. – 2005. – № 11 (242). – P. 136-145.
59. Truss L. *Eats, Shoots and Leaves*. – New-York: Gotham Books, 2004. – 240 p.
60. Watts P. *Blindsight*. – New-York: Tor Trade, 2008. – 384 p.
61. Wei-Haas M. 4-Billion-Year-Old Crystals Offer Clues to the Origins of Life // *National Geographic*. – 2018. – № 9. – P. 58-61.
62. Wheelan Ch. *Naked Statistics: Stripping the Dread from the Data*. – New-York: W. W. Norton & Company, 2013. – 302 p.
63. White T.H. *The Sword in the Stone*. – New-York: Harper Collins Publisher, 2008. – 357 p.
64. Wilson M. *Live with Lightning*. – Москва: Foreign Languages Publishing House, 1957. – 622 p.