

DOI: 10.31862/2500-2953-2019-1-9-19

Н.А. Гриднева

Самарский государственный технический университет,
443100, г. Самара, Российская Федерация

Буквализация метафоры в художественном языке фантастики (на примере рассказов Р. Брэдли)

В статье прием буквализации метафоры рассматривается как механизм конструирования фантастических образов и сюжетов. Если метафора представляет собой осмысление и переживание явлений одного рода в категориях другого рода и в ее основе лежит акт переноса свойств одного объекта (события, действия) в структуру другого, то буквализация разрушает условность объединения в метафорическом образе свойств объектов разной природы, превращает ментальную проекцию в объективную данность. Возможности использования данного приема в фантастическом произведении раскрываются на материале рассказов классика американской фантастики Р. Брэдли, в которых буквализация метафоры фигурирует и как элемент языковой игры, и как механизм создания центральных образов, и как особый сюжетный ход, создающий главную интригу произведения.

Ключевые слова: буквализация метафоры, метафора, фантастика, фантастический образ, Р. Брэдли.

DOI: 10.31862/2500-2953-2019-1-9-19

N. GridnevaSamara State Technical University,
Samara, 443100, Russia

The literalization of metaphor in the artistic language of fiction (using the example of R. Bradbury's stories)

The article deals with realization of metaphor, which is regarded as a mechanism of constructing fantastic images and plots. The realization destroys the typical conventionality of incompatible properties combination in a metaphor and turns a mental projection into a piece of the objective reality. The possibilities of this method in fantastic literature are exemplified by R. Bradbury's short stories, where the realization of metaphors functions as an element of a linguistic game, as a mechanism of images construction, and as an original plot device.

Key words: realization of metaphor, metaphor, fantastic fiction, fantastic image, R. Bradbury.

Буквализация метафоры – стилистический прием, суть которого состоит в употреблении метафорического выражения в прямом (буквальном, переносном) смысле. В центре внимания исследователей этот прием чаще всего оказывается в связи с использованием его как элемента языковой игры – в художественной литературе, публицистике, рекламе, анекдотах и даже так называемых демотиваторах, которые порой строятся на том, что визуализируют одно из возможных буквальных прочтений предлагаемой метафоры [Глазова, 2015; Соковкина, 2016; Мардиева, 2017]. Наша цель – рассмотреть буквализацию метафоры как важный элемент художественного языка фантастики, раскрыв возможности использования этого приема как механизма создания фантастических сюжетов и образов на материале нескольких рассказов классика американской фантастики – писателя Рея Брэдбери.

«Овеществление метафоры», по замечанию Т.А. Чернышевой, является одним из наиболее частотных приемов создания фантастического образа [Чернышева, 1984, с. 60], так что обращение к данной проблеме представляется весьма актуальным. Более того, сам по себе этот

механизм – как в теоретическом ракурсе, так и на материале конкретных художественных текстов – исследован крайне слабо, что, кроме прочего, подтверждается заметной путаницей уже на уровне использования соответствующей терминологии. Достаточно привести в качестве примера хотя бы статью О.Р. Темиршиной «“Смещенная перспектива”: Андрей Белый о фантастике Гоголя», в которой автор, поясняя ход мыслей А. Белого, рассматривающего фантастику раннего Гоголя как «реальность субъективного восприятия», использует термин «буквализация метафоры», на наш взгляд, не совсем обоснованно называя буквализацией метафоры то, что традиционно, в том числе – самим А. Белым, а во второй части статьи и ей самой, описывается как миф [Темиршина, 2011].

Художественная ценность приема буквализации метафоры, его потенциал, конечно, во многом определяются природой самой метафоры, органически связанной с особым – поэтическим – видением мира. Специфике метафоры посвящено очень много работ, рассматривающих ее в различных аспектах и ракурсах. Один из таких аспектов – характер взаимоотношений метафоры и объективной реальности, которая, что очевидно, предстает в метафорическом образе в крайне искаженном виде, вступая в противоречие с известной логикой вещей и нашим обыденным опытом. Э. МакКормак в «Когнитивной теории метафоры» говорит о «семантической концептуальной аномалии», возникающей в результате «странного соположения референтов», «нормально не имеющих отношения друг к другу», говорит о «семантическом сдвиге», необходимом для порождения метафор [МакКормак, 1990, с. 364]. М. Бирдсли, развивая свою «теорию словесных оппозиций», вводит понятие «логического абсурда». «Когда предикат метафорически связан с субъектом, он теряет свой обычный экстенционал, поскольку присваивает себе новый интенционал» [Бирдсли, 1990, с. 209]. Н.Д. Арутюнова описывает метафору как «вызов природе» и видит ее источник в «сознательной ошибке в таксономии объектов» [Арутюнова, 1990, с. 18]. Как замечает исследовательница, «чем дальше друг от друга противопоставляемые разряды объектов, тем ярче “метафорический сюрприз” от их контакта»: удачная метафора предполагает «соположение далекого» [Там же, с. 20]. Именно нарушение установленных категориальных границ, «совмещение несовместимого», лежащее в основе метафоры, делает правомерным рассмотрение ее в качестве фантастического образа, специфика которого, по определению Р. Нудельман, в том и заключается, что «элементы реальности сочетаются в нем не свойственным ей способом – невероятно, чудесно, сверхъестественно» [Нудельман, 1972, с. 887].

Тем не менее, очевидно, что восприятие метафоры как явления фантастического толка предполагает максимально широкое понимание фантастического, когда уже условное нарушение границ возможного – на уровне лексической сочетаемости слов – оказывается достаточным основанием для описания соответствующих явлений как фантастических. Если же говорить о фантастике содержательной, или собственно фантастике, как часто обозначается она специалистами, то здесь, по замечанию Цв. Тодорова, для возникновения фантастического требуется «наличие реакции на события, происходящие в изображаемом мире» [Тодоров, 1997, с. 45]. Метафора же такой реакции не вызывает, она воспринимается именно как фигура речи, как «сочетание слов, а не вещей» [Там же]. Нарушение границ в этом случае не выходит за пределы «ирреализации языка» (Р. Лахманн), не идет на предметный уровень, в то время как восприятие изображаемого события или образа как фантастического неизбежно предполагает прочтение слов и фраз именно на уровне референции, т.е. в их буквальном (не фигуральном) смысле.

Таким образом, очевидно, что мы можем говорить о реализации «фантастического потенциала» метафоры лишь при переводе ее из статуса фигуры речи в статус сообщения о событии, т.е. при переводе ее с уровня чистой семантики на уровень референции. «Сама по себе метафора фантастикой не является, но, представленная во плоти, становится ею» [Чернышева, 1984, с. 60]. Буквализация разрушает свойственную метафоре условность нарушения границ, преодолевает формальность объединения в метафорическом образе свойств объектов разной природы, превращает «осмысление и переживание явлений одного рода в терминах явления другого рода» [Лакофф, Джонсон, 1990, с. 389] в якобы объективную данность. Реализуя, или материализуя (вспомним в этой связи менее употребительные термины-синонимы «реализация», или «материализация» метафоры) то, чего по факту нет, прием буквализации метафоры оказывается способным создать образ нереальный, т.е. фантастический.

В небезызвестном романе «Обмен разумов» Роберт Шекли описывает так называемую «метафорическую деформацию» – «болезнь всякого межзвездного путника», вызванную сбоем процессов перцептивного аналогизирования при столкновении с инопланетным миром [Шекли, 2014]. По сути, он констатирует непосредственную взаимосвязь между окружающей действительностью и «системой метафорических критериев». Разумеется, художественный вымысел остается художественным вымыслом, но связь между миром, который для каждого своего элемента может быть рассмотрен как контекст, и «системой метафорических

критериев», т.е. системой возможного метафорического восприятия элементов этого мира, несомненно, имеется. В конце концов, как верно подчеркивает Г. Курц, «метафоричность, как и буквальность, является свойством не слова или предложения, но высказывания», причем под последним следует понимать «сказанное в конкретной ситуации» [Kurz, 2009, p. 14]. Мы подразумеваем или понимаем что-то в буквальном или переносном смысле во многом в зависимости от контекста, который в значительной степени определяет саму возможность/невозможность трактовки сказанной фразы на уровне референции. Для литературы это релевантно в неменьшей степени. Художественный мир, построенный в соответствии с законами реального мира, и художественный мир, вступающий с ними в противоречие, предлагают различные «референтные контексты» [Добжинская, 1990] и диктуют различное восприятие отдельной фразы, так что то, что в первом случае будет образным выражением, вполне может быть буквальным описанием во втором.

Здесь, впрочем, следует учитывать, что не любое выражение, которое в реалистическом контексте было бы воспринято как метафора, а в фантастическом контексте воспринимается буквально, может быть обозначено как результат буквализации метафоры. Во избежание размывания границ самого понятия буквализации метафоры, вероятно, имеет смысл провести водораздел между буквализацией метафоры как неким приемом, осознанным, направленным на достижение определенного художественного эффекта, и явлением неизбежным, обусловленным спецификой жанра и соответствующим «референтным контекстом», – тем, что уже упомянутая выше Т. Добжинская весьма метко, на наш взгляд, называет «нейтрализацией метафоры» [Там же]. «Цветы танцевали всю ночь и повесили от усталости свои головки» – приводит исследовательница в качестве примера цитату из сказки Г.Х. Андерсона «Цветы маленькой Иды» и поясняет, что сам сказочный контекст нейтрализует возможное метафорическое звучание этой фразы, не допуская никакого иного ее толкования, кроме буквального [Добжинская, 1990, с. 478]. Под *буквальзацией* же метафоры в художественном языке фантастики следует, вероятно, понимать только те случаи, которые, как и в нефантастическом контексте, несут в себе элемент игры с прямым и переносным смыслом, когда возможность метафорического прочтения образа, хоть и остается нереализованной, во многом обуславливает его оригинальность и специфику его восприятия.

Не в последнюю очередь именно с этим связан весьма часто сопутствующий буквализации метафоры эффект неожиданности, когда изначальное метафорическое восприятие читателем некой фразы неожиданно для него оказывается ошибочным. Для фантастической литературы

этот эффект имеет особую ценность: «фантастическое представляет собой не просто новую, но неожиданную информацию» [Фрумкин, 2013, с. 135]. Именно неожиданная информация вызывает удивление, потребность в котором, как показывает Т.А. Чернышева, во многом предопределила зарождение и развитие фантастики [Чернышева, 1984, с. 78].

Особое значение эффекту неожиданности, позволяющему добиться, возможно, максимальной степени удивления у своего читателя, придавал Рэй Брэдбери. В послесловии к сборнику рассказов «В мгновение ока» знаменитый американский писатель, замечая, что это, вероятно, самое удачное заглавие из всех, какие ему удавалось придумать для новых сборников, сравнивает себя с иллюзионистом: «Я делаю вид, что занимаюсь чем-то будничным, но стоит вам на секунду отвлечься, как из моей шляпы тут же появляются десять ярких шелковых платков» [Брэдбери, 2013, с. 327].

Р. Брэдбери, действительно, очень свойственна игра подобного типа, он мастерски организует всякого рода подмены и перевертывания, когда нечто вдруг оборачивается совсем не тем, за что себя выдает. В этом смысле прием буквализации метафоры оказывается для писателя очень продуктивным. Он использует его не только как механизм создания образа, но и как особый сюжетный ход: неожиданный поворот событий поражает читателя, становится главной интригой произведения. Иными словами, изначальное введение образа в текст в качестве метафоры и служит здесь тем отвлекающим маневром, к которому для большей эффектности номера зачастую прибегает иллюзионист Брэдбери перед тем, как *вдруг* достать из своей шляпы «десять ярких шелковых платков».

Рассказ «Здесь могут водиться тигры» («Here there be Tigers») открывается разговором капитана космического корабля Форестера и хозяина экспедиции, минеролога Чаттертона, подлетающих к седьмой планете 84-й звездной системы. Чаттертон говорит о планете как о живом существе – со шкурой, которую надо содрать, с брюхом, которое надо распороть, с сердцем, поближе к которому надо забраться. Метафорический образ живой планеты получает детальную разработку: планете нельзя доверять, она может жестоко отомстить, быть враждебной и готовой причинить вред, что-то думать о нас, кого-то невзлюбить, ей даже приписывается пол, это – планета-женщина, и она легко может одурачить, пустив в ход чары косметики.

Метафора «живая планета» не нова, контекст ее употребления широк и не ограничивается сферой художественной литературы, возможно даже, не будет большим преувеличением назвать ее «стертой метафорой». Вероятно, не в последнюю очередь в связи с этим читатель,

встреча привычный образ, не чувствует подвоха, но уже вскоре традиционная метафора получает неожиданное развитие: планета оказывается живой в прямом смысле слова.

«Развенчание» метафоры начинается с маленького землетрясения, которым планета встречает враждебно настроенного Чаттертона. *“It doesn’t like you, Chatterton!”* [Bradbury, 2016, p. 224] – засмеялись астронавты, воспринявшие это как чистую случайность и пока еще не догадывающиеся, насколько они правы. Все начинает проясняться, когда один из них, Дрисколл, вдруг взлетает в воздух: *“I asked the wind to fly me,” said Driscoll. “And it did!”* [Там же, p. 225]. На этом чудеса не заканчиваются: живая планета (уже обозначаемая автором и героями как *she* в противовес употреблявшемуся ранее нейтральному *it*) продолжает всячески выказывать гостям свое расположение, угадывая и исполняя любые их желания. Чаттертона же постигает печальная участь: не оставив своих намерений даже после второго предупреждения, когда планета уничтожает его орудие труда (и, собственно, ее убийства) – Почвенный Бур, он становится добычей тигров. Так что, когда астронавты, несмотря на оказанное им гостеприимство, все-таки покидают планету и, улетаая, видят в телескоп ее изменившееся лицо – с извергающимися вулканами, бушующими ураганами и циклонами, их слова, которые при иных условиях могли бы быть восприняты чисто метафорически, понимаются уже абсолютно буквально: *“Yes, she was a woman all right,” said Forester. “Waiting for visitors for millions of years, preparing herself, making herself beautiful. She put on her best face for us. When Chatterton treated her badly, she warned him a few times, and then, when he tried to ruin her beauty, eliminated him. She wanted to be loved, like every woman, for herself, not for her wealth. So now, after she had offered us everything, we turn our backs. She’s the woman scorned. She let us go, yes, but we can never come back. She’ll be waiting for us with those...”* [Там же, p. 229].

Рассказ «Город» также открывается метафорой: *The city waited twenty thousand years* [Bradbury, 2008, p. 212]. Точнее, это *воспринимается* как метафора – опять же «по привычке», сформированной имеющимся языковым опытом, хорошо знакомым с подобного рода «выражениями», и внеязыковым опытом, твердо настаивающим на том, что город как таковой, сам по себе, ждать не может. Не в последнюю очередь метафорической трактовке первого предложения способствует и насыщенный метафорами ближайший контекст: *The winds that had been young and wild grew old and serene, and the clouds of the sky that had been ripped and torn were left alone to drift in idle whitenesses. Still the city waited.* [Bradbury, 2008, p. 212].

Мотив длительного ожидания проходит через весь текст рассказа, но исходная метафора подвергается трансформации, она буквализируется. Изначально читатель понимает под городом его жителей, но, как выясняется позже, ошибочно. Первое подозрение закрадывается при упоминании автором нехоженых, незамусоренных улиц и захватанных дверных ручек, что, по сути, может быть свойственно лишь пустому, незаселенному, мертвому городу. Так кто же тогда *ждет*? Постепенно выясняется, что ждет сам город – огромный сложный живой механизм с Носом, Ушами, Глазами, Языком и, разумеется, своего рода центром управления – Мозгом. Автор раскрывает карты не сразу, растягивая удовольствие на несколько страниц текста: образ ждущего города строится поэтапно, орган за органом, так что читателю требуется какое-то время, чтобы сделать окончательный выбор между метафорическим и буквальным толкованием образа. Колебания читателя отчасти поддерживаются замешательством самих героев, которые, с одной стороны, чувствуют что-то неладное, испытывают страх, но, с другой стороны, не знают, не понимают, чего бы им бояться пустого, вымершего города.

Итак, те, кого город ждал так долго и, наконец, дождался, – люди, высадившиеся здесь, на отдаленной планете после того, как двадцать тысяч лет назад объявили ей войну, разграбили ее, растащили и, уничтожив страшной болезнью ее жителей, сбежали в другую галактику, чтобы самим спастись от угрозы заражения. Всеми органами чувств город, как невидимый снегопад, наваливается на пришельцев, считает их вдохи и выдохи, слушает пульс, вдыхает их запахи, даже едва уловимые, и, наконец, удостоверившись в том, что это – земляне, мстит своим давним обидчикам. Город буквально перекраивает астронавтов, делая из них, по сути, роботов – с латунными сердцами, серебряными внутренностями и тоненькими золотыми проволочками-нервами – и, самое главное, перепрограммирует их, давая установку на уничтожение Земли. Ракета покидает планету груженная бомбами, начиненными микробами, вызывающими ужасную болезнь.

Говоря о способах создания фантастических образов, Т.А. Чернышева замечает, что зачастую писатель идет путем «переосмысления и перестройки образа-стандарта», использует в качестве заготовок образы, уже имеющиеся в ранее созданных системах фантастической образности (например, в сказочной традиции) [Чернышева, 1984, с. 60]. О нечто подобном, вероятно, можно говорить и в случае буквализации метафоры, когда фантастический образ строится на уже известном метафорическом образе, прежде в тех или иных вариациях осмысленном культурной традицией, закрепившемся в ней: например, горьковский образ горящего сердца Данко, который в качестве иллюстрации

буквализации метафоры приводит сама Т.А. Чернышева. В рассказах Р. Брэдбери подобные образы также имеются, причем нередко их метафорическая природа, во многом обуславливающая специфику их восприятия, актуализируется писателем посредством языковой игры, строящейся на потенциальной возможности двоякого (метафорического либо буквального) прочтения образа.

В рассказе «Дядюшка Эйнар», повествующем о будничной жизни крылатого человека, вынужденного использовать свои чудесные, шелковистые, похожие на паруса цвета морской волны крылья не для высоких полетов, а для сверхбыстрой просушки мокрых простынь, крылья, имеющие в культурной традиции весьма долгую и богатую историю метафорической интерпретации, неоднократно становятся объектом языковой игры. Так, жена дядюшки Эйнара, абсолютно обычная, бескрылая, женщина, говорит однажды: *But one day I'll ... spread wings as fine and handsome as you!* [Bradbury, 2016, p. 332]. Метафоричность известного выражения (*to spread wings*) конфликтует с последующим уточнением, отсылающим нас к непосредственным реалиям и потому предполагающим уже буквальное значение слова. Или, например: *Four children were born, three boys and a girl, who, for their energy, seemed to have wings* [Там же, p. 333]. Предшествовавшие радостному событию опасения по поводу возможной крылатости наследников, как, впрочем, и крылатость самого папы, придает этому не самому яркому в ином контексте выражению особое звучание.

Ключевая черта образа мистера Лимена, героя рассказа «Шлем» («The Headpiece»), – черная круглая вмятина над бровью, оставшаяся после сильного удара молотком, который в порыве гнева нанесла ему прежняя жена. «Проклятая дыра» в голове героя получает в рассказе, помимо буквального, еще и метафорическое измерение, трактуется (вполне в соответствии с традиционными аналогиями) как симптом его интеллектуальной ущербности. Такая перспектива появляется во многом благодаря последней реплике соседки героя, к которой тот приходит свататься. Не добившись ее согласия в ходе короткого разговора, лишь обнажившего их полную несовместимость, Лимен, вопреки заверениям самой мисс Фрэмвелл, решает, что во всем виноват его ужасный шрам, и тут же приходит к ней повторно – на этот раз уже в парике, надежно скрывающем его увечье. Однако на соседку это отнюдь не производит ожидаемого Лименом впечатления, и из-за захлопнувшейся перед его носом двери он слышит ее приглушенный голос: *Andrew, I still can see the hole* [Brudbary, 1998, p. 247].

Итак, как видим, буквализация метафоры обладает большим художественным потенциалом. Непосредственно материализуя то, чего

быть не может, вступая в противоречие с реальностью, ее законами, она оказывается одним из инструментов создания фантастических образов и сюжетов. Р. Брэдбери, известный своей любовью к метафоре, часто обращается к этому приему, создавая яркие и оригинальные образы, неожиданная трансформация которых становится порой главной интригой сюжета и заставляет читателя по-новому взглянуть на привычные вещи.

Библиографический список / References

Арутюнова, 1990 – Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сб. / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск.; Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М., 1990. С. 5–32. [Arutyunova N.D. Metaphor and discourse. *Teoriya metafory*. N.D. Arutyunova, M.A. Zhurinskaya (eds.). Moscow, 1990. Pp. 5–32.]

Бирдсли, 1990 – Бирдсли М. Метафорическое сплетение // Теория метафоры: Сб. / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск.; Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М., 1990. С. 201–218. [Beardsley M. Metaphorical Twist. *Teoriya metafory*. N.D. Arutyunova, M.A. Zhurinskaya (eds.). Moscow, 1990. Pp. 201–218.]

Брэдбери, 2013 – Брэдбери Р. В мгновение ока: Рассказы. М., 2013. [Bradbury R. *V mgnovenie oka: Rassказы* [Quicker Than the Eye: Stories]. Moscow, 2013.]

Глазова, 2015 – Глазова Н.А. Тропы как средство создания комического эффекта // Риторика. Лингвистика. 2015. № 11. С. 24–29. [Glazova N.A. Tropes as Comic Devices. *Ritorika. Lingvistika*. 2015. № 11. Pp. 24–29.]

Добжинская, 1990 – Добжинская Т. Метафора в сказке // Теория метафоры: Сб. / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск.; Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М., 1990. С. 476–498. [Dobrzyńska T. Metaphor in the fairy tale. *Teoriya metafory*. N.D. Arutyunova, M.A. Zhurinskaya (eds.). Moscow, 1990. Pp. 476–498.]

Лакофф, Джонсон, 1990 – Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: Сб. / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск.; Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М., 1990. С. 388–401. [Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. *Teoriya metafory*. N.D. Arutyunova, M.A. Zhurinskaya (eds.). Moscow, 1990. Pp. 388–401.]

МакКормак, 1990 – МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры: Сб. / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск.; Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М., 1990. С. 358–386. [MacCormac E.A. Cognitive Theory of Metaphor. *Teoriya metafory*. N.D. Arutyunova, M.A. Zhurinskaya (eds.). Moscow, 1990. Pp. 358–386.]

Мардиева, 2017 – Мардиева Л.А. Игры с первичными образными откликами, предлагаемыми языком // Филология и культура. 2017. № 1 (47). С. 53–56. [Mardieva L.A. Games with primary metaphorical responses offered by language. *Filologiya i kul'tura*. 2017. № 1 (47). Pp. 53–56.]

Нудельман, 1972 – Нудельман Р. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. С. 886–888. [Nudel'man R. The Fantastic. *Kratkaya literaturnaya ehnciklopediya*. T. 7. Moscow, 1972. Pp. 886–888.]

Соковнина, 2016 – Соковнина В.В. Языковая игра в Web-комиксах // Филология и человек. 2016. № 3. С. 96–102. [Sokovnina V.V. Language game in web-published comics. *Filologiya i chelovek*. 2016. № 3. Pp. 96–102.]

Темиршина, 2011 – Темиршина О.Р. «Смещенная перспектива»: Андрей Белый о фантастике Гоголя // Актуальные проблемы филологии и культурологии: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) / Мехтиев В.Г. (отв. ред.). Хабаровск, 2011. С. 167–171. [Temirshina O.R. «A displaced perspective»: Andrej Belyj about Gogol's fantastic method. *Aktual'nye problemy filologii i kul'turologii*. Mekhtiev V.G. (ed.). Khabarovsk, 2011. Pp. 167–171.]

Тодоров, 1997 – Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу // Пер. с фр. Б. Нарумова. М., 1997. [Todorov Tz. Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu [The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre]. Moscow, 1997.]

Фрумкин, 2013 – Фрумкин К.Г. Философия и психология фантастики. М., 2013. [Frumkin K.G. *Filosofiya i psihologiya fantastiki* [Philosophy and Psychology of Fantastic Fiction]. Moscow, 2013.]

Чернышева, 1984 – Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск, 1984. [Chernysheva T.A. *Priroda fantastiki* [The Nature of the Fantastic]. Irkutsk, 1984.]

Шекли, 2014 – Шекли Р. Обмен разумов. СПб., 2014. [Sheckley R. *Obmen razumov* [Mindswap]. St. Petersburg, 2014.]

Bradbury, 1998 – Bradbury R. *A medicine for Melancholy and other Stories*. NY, 1998.

Bradbury, 2008 – Bradbury R. *The illustrated Man*. NY, 2008.

Bradbury, 2016 – Bradbury R. *Classic Stories 1: From The Golden Apples of the Sun and R is for Rocket*. London, 2016.

Kurz, 2009 – Kurz G. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen, 2009.

Статья поступила в редакцию 12.07.2018

The article was received on 12.07.2018

Гриднева Наталья Александровна – кандидат филологических наук; доцент кафедры лингвистики, межкультурной коммуникации и русского языка как иностранного, Самарский государственный технический университет

Gridneva Natalya A. – PhD in Philology; associate professor at the Department of Linguistics, Intercultural Communication and Russian as a Foreign Language, Samara State Technical University

E-mail: n.gavrilina83@mail.ru