

НЕВОЗМОЖНЫЕ ЯЗЫКИ В ЛИТЕРАТУРЕ: ПРАГМАТИКА И СЕМАНТИКА

П. Стоквелл

КОГНИТИВИСТИКА НЕВОЗМОЖНЫХ ЯЗЫКОВ¹

Ноттингемский Университет

Университетский парк, Ноттингем, NG7 2RD, Великобритания

В статье лингвистика рассматривается как наука и как источник художественного вымысла в научной фантастике. Ощущения чужести и инаковости, которые научно-фантастический текст вызывает у читателя, могут быть описаны и проанализированы с позиций когнитивной поэтики. Автор видит в вымышленных языках один из источников эстетического эффекта научной фантастики и рассматривает базовые аспекты когнитивной поэтики (сосредоточенность на схемах, воплощение ментального в телесном, правдоподобное в изображении воображаемых миров) в отношении научной фантастики. Как литературный жанр научная фантастика продуцирует ментальные схемы, направляющие взаимодействие читателя с текстом, а также поведение читателя внутри вымышленного мира. Преодолев границу фикциональности, читательское сознание пытается сориентироваться в воображаемом мире текста, используя те же механизмы, которые помогают ему осмыслить мир повседневной реальности. С позиции когнитивной лингвистики человеческое сознание *воплощено*, а значит, многие базовые схемы знания зависят от особенностей человеческого тела. Эти положения когнитивной поэтики автор использует для анализа трех примеров из научной фантастики, в которых переживание невозможного и невыразимого трактуется как эстетический опыт, опирающийся на привычные ментальные способности читателя.

Ключевые слова: когнитивная поэтика; научная фантастика; схема; текстовый мир; воплощенное сознание; Звездный путь; Тед Чан; Чайна Мьевиль.

Наука и вымысел в научной фантастике. Научная фантастика, как и художественная литература в целом, основана на вымысле, так как имеет дело с чем-то заведомо нереальным, воображенным и — в широком смысле — фантастичным. Действие «нефантасти-

Стоквелл Питер — PhD, профессор, заведующий кафедрой литературной лингвистики Школы английской филологии Ноттингемского Университета (Великобритания) (e-mail: peter.stockwell@nottingham.ac.uk).

¹ Перевод выполнен доцентом кафедры общей теории словесности (дискурса и коммуникации) филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова А.В. Логотовым.

ческого» литературного произведения может разворачиваться либо в исторически правдоподобных декорациях, либо в вымышленном мире, который тем не менее по своим свойствам близок к будничной действительности. В научной фантастике вымысел более отделен от повседневного опыта: она перемещает читателя в альтернативные, параллельные или футуристические миры. Особенности научной фантастики носят не качественный, а количественный характер: можно сказать, что в научной фантастике больше вымысла по сравнению с некоторыми другими жанрами литературы.

На фоне других литературных жанров научную фантастику выделяет ее интерес к науке как основному предмету художественного изображения, поэтому внимание читателей фокусируется на «научной» составляющей (т.е. на том, что изображено), а не на эстетике (т.е. не на том, как вымысел преобразует науку). Возможен ли корабль, движущийся со сверхсветовой скоростью? Как работает транспортный луч? Почему лазерное оружие звучит в космическом вакууме? Дискуссии о научной фантастике часто сосредотачиваются на вопросах правдоподобия и реалистичности изображаемой науки, тогда как природа вымысла, художественные и эстетические аспекты научно-фантастических репрезентаций остаются без внимания — хотя это не менее существенные элементы жанра. Но раз мы готовы прощать писателям художественные вольности в отношении изображаемой реальности, то мы должны прощать их и научной фантастике, тем более что при чтении литературы разных жанров задействуются одни и те же когнитивные механизмы эстетического восприятия.

Применительно к научной фантастике мы привыкли думать о точных науках: физике, химии и биологии, механике и генетике. Но научная фантастика использует и достижения социальных наук: вымышленные (альтернативные) социокультурные миры или антиутопические общества могут строиться на научной экстраполяции. Такие социальные науки, как экономика, политология, социология и история, всегда были высокопродуктивны в этом жанре. Нередко и лингвистика становилась источником научно-фантастического вымысла (см., например: [Stockwell, 2000]).

Конструирование вымышленных языков в литературе нередко осуществляется с дотошностью, заведомо превосходящей чисто нарративные требования. Во «Властелине колец» Дж.Р.Р. Толкина или в американском телесериале «Звездный путь» нет никакой необходимости в том, чтобы эльфийский или клингонский представляли собой детально проработанные лингвистические системы. Если бы суть этих языков была исключительно функциональной, если бы их

роль сводилась к маркированию чуждости или созданию эффекта правдоподобности иного, то хватило бы нескольких вымышленных слов или фраз. Однако для читателя или зрителя столкновение с деталями языка, которые не играют роли в сюжете и не используются никем из персонажей, но при этом указывают на полноценную языковую систему со своим синтаксисом и словарем, сопряжено с особым удовольствием. Источник удовольствия в этом случае — в эстетических особенностях этих языков, а не в их функциях.

Инопланетные или вымышленные языки работают в том же ключе, что и диалекты в художественной литературе в целом. Как замечает Джейн Ходсон, в литературе почти невозможно точное воспроизведение исторических или социальных языковых особенностей: транскрипция с использованием Международного фонетического алфавита была бы понятна только лингвистам. Если же воспроизводить звучание при помощи орфографических или фразовых приемов, то текст очень быстро становится нечитаемым. Авторы, использующие в литературе диалект, обычно сигнализируют о социальном происхождении говорящего при помощи одной—двух деталей, оставляя прочие фразы в виде, соответствующем литературной норме (см.: [Hodson, 2014; Stockwell, 2020]).

Научная фантастика в этом плане мало чем выделяется. Часто использование неведомого, инопланетного языка — это просто жест, маркирующий инаковость изображаемого мира. Именно поэтому многие подобные языки в научной фантастике, созданной в той или иной лингвокультуре, напоминают языки стран, которые воспринимаются в контексте этой лингвокультуры как подчеркнуто «иностраннные» или даже экзотические. К примеру, для носителя английского языка разбросанные по произведениям Уильяма Гибсона осколки японского указывают на чуждость изображенного мира для читателя. В «Заводном апельсине» Берджесса подростковые банды пользуются арго под названием «надсат»: в основе этого языка лежат странные для английского уха слова русского языка, которые, конечно, не производят такого же впечатления на русскоязычных читателей. Графические изображения языка создают похожий эффект: используя апострофы, надстрочные и подстрочные знаки, дефисы и прочие пунктуационные особенности, автор показывает, что чужое произношение не может быть адекватно воспроизведено средствами «нашей» письменности. Вспомним придуманный Сюзетт Элджин язык Лаадан, или персонажей Аль*Иф у Дорис Лессинг и Ф'лар у Энн Маккефри, или название Д'донори у Роджера Желязны (см.: [Elgin, 1994; Lessing, 1980; McCaffrey, 1968; Zelazny, 1969]). В приведенных примерах «странные» написания слов из вымышленных

языков придают миру произведения красочность и рельефность. Они повышают ощущение подлинности, усиливают опыт вовлеченности и погружения в воображаемые миры.

Как и в случае с другими дисциплинами, к которым обращается научная фантастика, мы не можем позволить себе излишнего педантизма и пуризма в критике лингвистических построений фантастов. В научной фантастике законы лингвистики могут нарушаться и искажаться для достижения необходимого эстетического эффекта точно так же, как перемещения со сверхсветовой скоростью при помощи варп-двигателя или путешествия во времени, нарушающие законы физики, используются писателями для создания интересных сюжетов. Писательница Сюзетт Элджин жаловалась, что «грамматические описания внеземных языков, приводимые в научной фантастике, в большинстве случаев совершенно ненаучны. В них воспроизводятся худшие мифы о грамматике земных языков» [Elgin, 1994: 1]. Например, «новояз» в романе Джорджа Оруэлла «1984» основан на идее, что, уменьшив количество слов в языке, можно уменьшить и количество представлений в сознании носителей языка — это доведенный до абсурда вариант спорной гипотезы языковой относительности Сепира-Уорфа. Тем не менее в контексте антиутопического романа эта идея оказывается эстетически убедительной и даже пугающей, независимо от того, знаком с ней читатель или нет.

Основной тезис нашей статьи состоит в том, что суждения о вымышленных языках научной фантастики не могут строиться на тех же основаниях, что и суждения о реальных языках. Они всегда производятся конкретным человеком (читателем, критиком или даже писателем), который исходит из общего багажа культурного знания и опыта, а не знания и понимания конкретной научной концепции.

Инопланетные языки с точки зрения когнитивной поэтики. Наиболее востребованное на сегодня представление о языке и сознании предлагается в широком поле когнитивистики. В нем же вырабатывается представление о взаимодействии читательского сознания с языком научной фантастики. *Когнитивной поэтикой* мы называем сегодня когнитивные подходы к литературе (на манер когнитивной лингвистики или когнитивной психологии). Эта дисциплина открывает ряд новых возможностей для систематического исследования читательского опыта (см.: [Stockwell, 2020]).

Ученые работают с понятием *схемы*, обозначая им ментальные конструкторы, которые формируются на основе опыта и позволяют сохранять знание с учетом его ситуативной и событийной привязки. Многие схемы являются общими для всех носителей культуры (например, способность говорить на определенном языке, пред-

ставление о том, как работают рестораны или что подразумевают любовные отношения), но они и разнятся, поскольку зависят от индивидуального опыта. В качестве схемы может рассматриваться литературный жанр [Cook, 1994]. В частности, общее представление о том, что такое научная фантастика, есть у многих, но у читателя более опытного эта схема богаче и шире, чем у менее опытного. От объема схематических знаний зависит интерпретация, в том числе читательское суждение о воображаемом языке инопланетян. Неопытный читатель, скорее всего, воспримет подобный язык как элемент «декорации» чужого мира, многоопытный же захочет понять, как формы языка тематически связаны с произведением целиком. Например, использование Берджессом русского в романе, написанном в 1962 г., — явный намек на оккупацию Британии Советским Союзом как воображаемый исход Холодной войны. Сама языковая форма, таким образом, политизирована — но только для тех читателей, которые обладают подходящей схемой, чтобы эту форму заметить и осознать.

Итак, в суждениях о научной фантастике важно учитывать позицию читателя. Например, мы могли бы предложить объективную социолингвистическую категоризацию инопланетных языков и представить сконструированный фантастический язык как *пиджин*, т.е. как язык на ранней фазе развития, в которой реализуются лишь отдельные его функции. Такая форма языка не является родной для кого бы то ни было и возникает обычно в контактных ситуациях, обусловленных торговлей, миграцией или войной. Когда пиджин обретает всю полноту функций и становится для кого-то «родным» языком, о нем уже можно говорить как о языке в его *креолизированной* форме. Вымышленный язык инопланетян не имеет реальных носителей, однако описывать его как пиджин было бы странно, ведь в воображаемом мире научно-фантастического нарратива это родной язык инопланетян. Именно поэтому Лори Барнс и Шантель ван Херден полагают, что вымышленные языки научной фантастики следует отличать от искусственных, или сконструированных, языков [Barnes, van Heerden, 2006]. Но чтобы уточнить их особый статус, нужно представлять себе, как происходит читательское погружение в вымышленные миры.

В когнитивной поэтике вымышленные миры трактуются как *текстовые миры*, конструируемые в процессе чтения [Gavins, 2007]. Читательское сознание проникает за границу фикциональности — в воображаемый мир текста, и в нем ориентируется примерно так же, как в реальном окружении. Мы сознаем вымышленность литературного мира, и тем не менее с сознаниями субъектов, в нем представленных (автора, повествователя, персонажей), взаимодействуем

в точности так же, как с реальными людьми. Инопланетяне, в этой перспективе, для нас тоже люди, хотя и крайне необычные. В вымышленных мирах мы используем свои когнитивные способности ровно так же, как в обычной жизни, если текст не дает нам дополнительных указаний.

Наконец, когнитивная лингвистика привлекает внимание и к тому обстоятельству, что наше сознание всегда *воплощено*. Многое в нашей речи и мысли определяется или обуславливается тем фактом, что мы суть, грубо говоря, организмы примерно двухметрового роста, содержащие в себе костную ткань и жидкость, циркулирующую под давлением, что наши органы восприятия сосредоточены в основном в верхней части тела. Все мы разделяем базовые схемы знания, например, о движении, силе, содержании и т.д., которые получают развитие в более сложных паттернах языка и мышления. Например, во многих языках есть одни и те же концептуальные метафоры, посредством которых мы осваиваем мир: мы горячимся, когда сердимся, переживаем жизнь как путешествие, говорим об идеях как об объектах, которые можно передавать или которыми можно владеть, мыслим время в терминах пространства и движения и т.д. Принцип *воплощенности* сознания — центральный в современной когнитивной науке [Gibbs, 1990].

С учетом этих трех аспектов когнитивной поэтики — ее сфокусированности на схемах, на натурализации отношения к воображаемым мирам и на воплощенности сознания, — мы рассмотрим далее на ряде примеров те литературные эффекты, которые производит научная фантастика, работая с вымышленными языками.

Приближаясь к невозможному: три примера. В знаменитом эпизоде американского телесериала «Звездный путь: следующее поколение» капитан корабля Жан-Люк Пикар выброшен на чужую планету в компании капитана с планеты Тамар. Их шансы на выживание зависят от способности понять друг друга. Однако универсальный переводчик, которым пользуется Пикар, не срабатывает — несмотря на то, что отдельные слова он переводит правильно, фразы получаются бессмысленными: «Дармок и Джалад в Танагре», «Шака, когда стены рухнули». После многочисленных неуспешных попыток понять перевод, Пикар осознает, что тамарианцы общаются при помощи метафорических отсылок к прецедентным событиям из истории своей культуры. Так, вторая из приведенных фраз обозначает неудачу, а первая описывает нелегкую ситуацию, в которой оказались два капитана, имеющую параллель в тамарианской мифологии. Персонажи соответствующего мифа, Дармок и Джалад, нашли выход благодаря кооперации. Разумеется, неспособность Пикара понять

тамарианца объясняется тем, что он не владеет схемой, связывающей тамарианскую историю с их метафорическим языком. Ситуация подается в сериале так, что телезритель, говорящий по-английски и находящийся на Земле, воспринимает ее глазами Пикара. Сюжет разрешается для зрителя в тот же момент, что и для Пикара и его команды. Универсальный переводчик не работает, потому что он не обладает полным знанием о тамарианской истории и культуре, хотя может декодировать значение отдельных слов и (каким-то образом) дешифровать инопланетный синтаксис.

Тамарианский язык очевидно невозможен. Каким образом тамарианец смог бы описать ситуацию, с которой столкнулся впервые? Каким образом могли сформироваться метафорические связи, если в языке отсутствуют более мелкие, семантически произвольные элементы? Каким образом тамарианцы могли столь далеко продвинуться по шкале научно-технического прогресса, если мир зафиксирован в их сознании как неизменный шаблон? Разумеется, эти вопросы неуместны: зрители сериала их и не задают. Наоборот, благодаря тому, что их схема восприятия такая же, как и у Пикара, они с удовольствием принимают участие в разрешении загадки чужого языка.

В рассказе Теда Чана «История твоей жизни» (2002), ставшего основой для фильма «Прибытие» (реж. — Д. Вильнёв, 2016), военные нанимают лингвиста Луизу Бэнкс, чтобы она наладила контакт с инопланетянами, обитающими в огромных металлических саркофагах, которые неожиданно материализовались в разных точках земного шара. Вначале Бэнкс бесплодно пытается понять основы их языка. Ее опыт полевых исследований основывается на посылах, которые оказываются неприменимы к языку пришельцев. «Гептаподы», как называют инопланетян в рассказе, пользуются системой письма, отражающей их способность видеть все моменты времени одновременно, что, разумеется, выходит за пределы возможностей человеческого сознания. Постепенно осваивая инопланетный язык, героиня приобретает способность видеть будущее.

Повествование в рассказе ведется от лица Луизы, она использует неожиданные сочетания глагольных форм, которые маркируют ее измененное восприятие времени: «Я помню, что однажды мы поедem в торговый центр, чтобы купить тебе новые наряды. Тебе тогда будет тринадцать лет» [Chiang, 2002: 108–109]². Или: «Я помню одно воскресное утро, когда ты только-только стала старшеклассницей. Я буду взбивать яйца для омлета, а ты расставлять на столе посуду

² Перевод на русский язык приводится по изданию: Чан Т. Купец и волшебные врата. История твоей жизни / Пер. с англ. Л. Щекотова. М., 2010. С. 180. В оригинале: “I remember once when we’ll be driving to the mall to buy some new clothes for you. You’ll be thirteen”. (Прим. переводчика.)

для позднего завтрака. И ты будешь смеяться, рассказывая мне о вчерашней вечеринке с одноклассниками» [Chiang, 2002: 103–104]³.

От читателя требуется внимательно следить за изменениями действительских ориентиров, которые задаются не только видовременными формами глаголов, но и учитывать, например, изменения в семантике глагольных форм в зависимости от перспективы рассказчика: “you [a] re in your junior year”, “while you set the table”, “you went to last night”. При том, что в этих примерах используются глагольные формы и настоящего, и прошедшего времени⁴, из контекста становится понятно, что они отсылают читателя к плану прошедшего по отношению к еще не осуществленному, но известному рассказчице будущему (которое наступит как минимум через 16 лет).

Усилия читателя, распутывающего нарратив Луизы и пытающегося понять, как работает ее сознание и как она воспринимает мир, приводят к усиленному переживанию эмоциональной кульминации повествования. В конце рассказа Луиза, хотя и знает, что ее дочь умрет в 25 лет, все-таки решается стать матерью, не говоря отцу о будущем их ребенка.

Здесь мы снова сталкиваемся с очевидно невозможным инопланетным языком, но повествовательная структура рассказа дает читателю возможность попробовать язык «на вкус», ощутить, что значит владеть языком «гептаподов». Текст обращается к естественной способности читателя преодолевать границы фикционального мира и эмоционально вовлекаться в происходящие внутри него события.

Третий пример — роман Чайны Мьевиля «Посольский город» (2011). В нем инопланетяне («ариекаи») описаны подчеркнуто нереалистично. В соответствии с представлением о теле как субстрате когнитивного аппарата их радикально иная телесность обуславливает принципиальные отличия их языка от человеческого. Когда люди прилетают на планету ариекаев, им удается освоить «двухголосную» речь ее обитателей. Однако знание языка не приводит к коммуникации. Бесполезны оказываются и аудиозаписи голосов инопланетян: для ариекаев их собственная речь в записи звучит как бессмысленный шум. Только после того, как люди вывели «породу» клонов-близнецов, которые могут произносить слова на инопланетном языке одновременно, ариекаи поняли, что имеют дело с разумными существами. Оказывается, что ариекаи не про-

³ Там же. С. 171. В оригинале: “I remember a conversation we’ll have when you’re in your junior year of high school. It’ll be Sunday morning, and I’ll be scrambling some eggs while you set the table for brunch. You’ll laugh as you tell me about the party you went to last night”. (Прим. переводчика.)

⁴ А в русском переводе еще и будущего: «Ты только-только стала старшеклассницей», «ты [будешь] расставлять на столе посуду», «рассказывая мне о вчерашней вечеринке». (Прим. переводчика.)

сто декодируют звуки языка — они используют двойную речь для получения непосредственного доступа к сознанию говорящего. Их общение похоже на телепатию, из-за чего они неспособны ко лжи — до тех пор, пока люди не передают им эту способность, что приводит к разрушительным последствиям.

Придуманый Мьевилем язык практически невозможно понять. В романе он описан расплывчато и таинственно; загадочно выглядит графическое изображение двойной речи (два высказывания, расположенные одно под другим и разделенные горизонтальной чертой). Однако роман Мьевила достигает того же эффекта, на который нацелено любое использование вымышленного языка в научной фантастике, — автор пробуждает в читателе естественную способность видеть в языке не только чистую денотацию, но и указание в сторону чего-то бесконечного и невыразимого. Во всех трех примерах эстетические эффекты, связанные с вымышленными языками, оказываются более значимыми, чем буквальные смыслы, которые могут иметь слова в этих языках.

Последовательный анализ вымышленных языков с позиций когнитивной поэтики способен раскрыть, как на уровне текста (стилистических форм) и уровне текстуры (восприятия этих форм читателем) научная фантастика способна указывать на невозможное и невыразимое, используя при этом базовые ментальные способности читателя.

Список литературы

1. *Barnes L., van Heerden C.* Virtual languages in Science Fiction and Fantasy Literature // *Language Matters*. № 37 (1), 2006. P. 102–117.
2. *Burgess A.* *A Clockwork Orange*. London, 1962.
3. *Chiang T.* *Stories of Your Life and Others*. N.Y., 2002.
4. *Cook G.* *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*. Oxford, 1994.
5. *Gavins J.* *Text World Theory*. Edinburgh, 2007.
6. *Gibbs R.W.* *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge, 1990.
7. *Hodson J.* *Dialect in Film and Literature*. L., 2014.
8. *Dialect and Literature in the Long Nineteenth Century* / Ed. by J.L. Hodson. N.Y., 2017.
9. *Elgin S.H.* *Linguistics and Science Fiction Sampler*. Huntsville, 1994.
10. *Elgin S.H.* *Native Tongue*. N.Y., 1984.
11. *Lessing D.* *The Marriages Between Zones Three, Four and Five*. L., 1980.
12. *McCaffrey A.* *Dragonflight*. N.Y., 1968.
13. *Miéville C.* *Embassytown*. N.Y., 2011.
14. *Orwell G.* 1984. L., 1949.

15. *Stockwell P. The Poetics of Science Fiction*. L., 2000.
16. *Stockwell P. Cognitive Poetics: A New Introduction*, 2nd edn. L., 2020.
17. *Stockwell P. Literary dialect as social deixis // Language and Literature*. № 29 (4). 2020. [В печати].
18. *Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings*. L., 1954–1955.
19. *Zelazny R. Creatures of Light and Darkness*. N.Y., 1969.

Peter Stockwell

THE COGNITION OF IMPOSSIBLE LANGUAGES

University of Nottingham

University Park, Nottingham, NG7 2RD, UK

This paper considers the use of linguistics both as a science and as an artistic source for science fiction. The sense of alien-ness is a readerly effect of science fiction texts that can be best understood from the discipline of cognitive poetics. This is the application of cognitive science to literary reading. The paper considers three aspects of cognition (schematic knowledge, naturalistic projection, and embodiment) and illustrates them briefly with three science fictional uses of alien language. The author investigates basic assumptions of cognitive poetics in their relation to science fiction. As a literary genre, science fiction functions as a mental scheme which defines readers' interactions with texts and readers' behavior inside imaginary worlds. From the perspective of text-world theory, readers orient in imaginary worlds the same way they do in real situations. Contemporary cognitive linguistics posit that our cognition is embodied. The author uses these assumptions of cognitive poetics to analyze three examples from science fiction which deal with readers' interaction with the impossible as aesthetic experience.

Key words: cognitive poetics; science fiction; schema; text-world; embodied cognition; Star Trek; Ted Chiang; China Miéville.

About the author: *Peter Stockwell* — PhD, Professor, Chair of Literary Linguistics, School of English, University of Nottingham (UK) (e-mail: peter.stockwell@nottingham.ac.uk).

References

1. Barnes L., van Heerden C. Virtual languages in Science Fiction and Fantasy Literature. *Language Matters*, 2006, № 37 (1), pp. 102–117.
2. Burgess A. *A Clockwork Orange*. London, Heinemann, 1962. 192 p.
3. Chiang T. *Stories of Your Life and Others*. New York, Tor, 2002. 333 p.
4. Cook G. *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*. Oxford, Oxford University Press, 1994. 295 p.
5. Gavins J. *Text World Theory*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007. 208 p.

6. Gibbs R.W. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990. 527 p.
7. Hodson J. *Dialect in Film and Literature*. London, Palgrave Macmillan, 2014. 272 p.
8. *Dialect and Literature in the Long Nineteenth Century*. Ed. by Hodson J.L. New York, Routledge, 2017. XI, 183 p.
9. Elgin S.H. *Linguistics and Science Fiction Sampler*. Huntsville, OCLS Press, 1994. 34 p.
10. Elgin S.H. *Native Tongue*. New York, DAW Books, 1984. 320 p.
11. Lessing D. *The Marriages Between Zones Three, Four and Five*. London, Knopf, 1980. 244 p.
12. McCaffrey A. *Dragonflight*. New York, Ballantine Books, 1968. 299 p.
13. Miéville C. *Embassytown*. New York, Ballantine Books, 2011. 345 p.
14. Orwell G. *1984*. London, Secker & Warburg, 1949. 328 p.
15. Stockwell P. *The Poetics of Science Fiction*. London, Longman, 2000. XI, 250 p.
16. Stockwell P. *Cognitive Poetics: A New Introduction*, 2nd edn. London, Routledge, 2020. 208 p.
17. Stockwell P. Literary dialect as social deixis. *Language and Literature*, 2020, № 29 (4). [In print]
18. Tolkien J.R.R. *The Lord of the Rings*. London, Allen & Unwin, 1954–1955.
19. Zelazny R. *Creatures of Light and Darkness*. New York, Doubleday, 1969. 187 p.