ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**ОБУЧЕНИЕ СТУДЕНТОВ-ПЕРЕВОДЧИКОВ ОСОБЕННОСТЯМ ПЕРЕВОДА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В ТЕКСТАХ ФАНТАЗИЙНОГО ЖАНРА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АМЕРИКАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ)**

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки 45.04.02 «Лингвистика»

 Исполнитель:

Обучающийся 2 курса

Образовательной программы

«Теория обучения иностранным языкам

и межкультурная коммуникация»

очной формы обучения

Филиппова Светлана Андреевна

 Научный руководитель:

 доктор пед.наук, доц. Тарнаева Л.П.

Рецензент:

к.ф.н., доц. Мартыненко Л.Г.

Санкт-Петербург

2018

**Оглавление**

Введение………………………………………………………………………… 3

Глава I. Фантазийный дискурс как разновидность личностно-ориентированного дискурса…………………………………………………… 6

1.1. Типология дискурса……………………………………………………… 6

* + 1. Понятие дискурса………………………………………………………… 7
		2. Подходы к классификации дискурса…………………………………… 10
	1. Фантастический дискурс как жанр художественного дискурса……… 21
		1. Соотношение понятий «фантазийного» и «фантастического» дискурса...................................................................................................... 21
		2. Особенности фантастического дискурса……………………………… 26

1.2.3. Имена собственные как носители культурно-маркированной информации в фантастическом дискурсе…………………………………… 29

1.3. Имена собственные в произведениях Р. Брэдбери «Марсианские хроники», «Одна-единственная ночь», «Вино из одуванчиков» …………… 33

Выводы по главе I………………………………………………………………. 38

Глава II. Перевод фантастического дискурса………………………………… 40

2.1. Перевод фантастического дискурса как проблема художественного перевода ………………………………………………………………………… 43

2.2. Особенности перевода имен собственных в произведениях фантазийного жанра ……………………………………………………………………………. 45

2.3. Комплекс упражнений, нацеленный на обучение студентов-переводчиков переводу имён собственных в текстах фантастического жанра (на материале произведений американских писателей) …………………………………… 63

Выводы по главе II………………………………………………………………76

Заключение……………………………………………………………………… 77

Список использованной литературы………………………………………… 79

Приложение 1…………………………………………………………………… 85

Приложение 2…………………………………………………………………… 94

Приложение 3………………………………………………………………… 101

Приложение 4 (имена собственные) ………………………………………… 109

Приложение 5 (таблицы)………………………………………………………110

**Введение**

В последнее десятилетие на передний план научных исследований, проводимых в различных сферах гуманитарного знания, выходит анализ дискурса как объекта, включающего в себя помимо вербально выраженного текста также иные содержательные области. При этом обращает на себя внимание то, что дискурс как операционное понятие научного поиска используется не только в лингвистических исследованиях, но и в других научных изысканиях (например, в истории, психологии, литературе, юриспунденции, и.т.д.).

В данном исследовании рассматривается не только дискурс в целом, но и его вид – фантазийный дискурс. В нашем исследовании сделана попытка определить характерные особенности и подходы к классификации фантастического дискурса с точки зрения перевода имён собственных в фантастическом произведении.

В настоящей работе анализируется совокупность фантастических текстов американского писателя Р. Брэдбери, как части фантазийного дискурса – актуального речетворческого процесса. Фантастическое произведение представляет собой определённое единство, в текстах которого наблюдаются как стандартные, так и присущие только этому типу текста особенности, анализ которых составляет основные задачи настоящего исследования.

Таким образом, **актуальность** нашего исследования обучения студентов-переводчиков переводу имён собственных в текстах фантазийного жанра на материале произведений американских писателей обусловлена тем, что, обучая переводу имён собственных, мы учим понимать культурные реалии, присущие другому языку, что является залогом успешной межкультурной коммуникации. Основываясь на том, что профессиональная подготовка будущего лингвиста-переводчика не является узкоспециальным направлением, мы можем говорить об актуальности изучаемой нами темы и востребованности специалиста на рынке труда (преподавание, перевод, политика, юриспруденция и.т.д.).

**Цель** настоящего исследования состоит в обучении переводу имён собственных студентов-переводчиков в рамках фантазийного дискурса на материале произведений американских писателей. Для достижения данной цели ставятся следующие **задачи** исследования:

1. уточнить понятие имени собственного в рамках данного исследования;
2. рассмотреть вопрос типологизации дискурса и его особенностей;
3. изучить проблему использования культурно-маркированных единиц в художественных текстах;
4. выявить основные переводческие приёмы при переводе имён собственных;
5. выявить роль формирования коммуникативных навыков в процессе обучения переводу имён собственных студентов-переводчиков.

**Предмет** исследования: формирование коммуникативных навыков при помощи имён собственных фантастического произведения в рамках обучения переводу имён собственных.

**Объект** исследования**:** обучение переводу имён собственных студентов-переводчиков в текстах фантазийного жанра на материале произведений американских писателей.

**Методы исследования,** применённые в процессе обучения студентов-переводчиков переводу имён собственных в текстах фантазийного жанра на материале произведений американских писателей, представляют собой системный подход.

**Структура работы** определяется поставленными задачами и материалом, на базе которого проводится исследование.

Введение раскрывает актуальность данного исследования, ставит цель, задачи, предмет и объект.

В первой главе представлено теоретическое обоснование основных понятий исследования – подходы к определению термина «дискурс», «фантастический дискурс», «культурно-маркированная единица», рассматриваются различные классификации в рамках которых выявляются характерные особенности.

Вторая глава приводит теоретическое и практическое рассмотрение методических вопросов: классификация переводческих приёмов, перевод фантастических текстов, обучение переводу имён собственных, критерии отбора художественных текстов для перевода имён собственных, а также комплекс упражнений на материале произведений Р. Брэдбери.

Заключение содержит выводы по проделанной работе.

Список литературы представлен 92 наименованиями, 8 из которых на английском языке. Полным объём работы составляет 116 страниц, включая приложения, представленные таблицами и текстовыми материалами – рассказами Р. Брэдбери и комплексом упражнений на его основе.

**ГЛАВА I. ФАНТАЗИЙНЫЙ ДИСКУРС КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ДИСКУРСА**

**1.1. Типология дискурса**

В лингвистической литературе существует несколько подходов к таксономии дискурса, одним из авторов которой является В. Е. Чернявская. В её понимании дискурс трактуется по-разному в зарубежном и отечественном языкознании, и сводится к двум основным типам:

1) в отечественном языкознании дискурс — это конкретное, коммуникативное событие, фиксируемое в различных текстах, которое осуществляется в определённом когнитивно и типологически обусловленном коммуникативном производстве.

2) в зарубежной лингвистической практике дискурс рассматривается как совокупность тематически соотнесённых фактов [Чернявская; 2006; c. 81].

Дискурс является центральным аспектом человеческой жизни «в языке», т.е. то, что Б. М. Гаспаров (1996) называет языковым существованием: «Всякий акт употребления языка — будь то произведение высшей ценности или реплика в диалоге — представляет собой частицу непрерывно движущегося потока человеческого опыта. В этом качестве он вбирает в себя и отражает в себе уникальное сочетание обстоятельств, при которых и для которых он был создан» [Гаспаров;1996; c.13]. К подобным обстоятельствам относятся:

- коммуникативное намерение автора;

- взаимоотношение автора и адресатов;

- всевозможные «обстоятельства», значимые и случайные;

- общие идеологические черты и стилистический климат эпохи в целом и той конкретной среды, и конкретных личностей, которым прямо или косвенно адресовано сообщение;

- жанровые и стилевые черты, как самого сообщения, так и той коммуникативной ситуации, в которую оно включается;

- множество ассоциаций с предыдущим опытом, так или иначе попавших в орбиту данного языкового явления [Гаспаров;1996; c.15-16].

 **1.1.1. Понятие дискурса**

Термин «дискурс» является многозначным для ряда гуманитарных наук, предмет которых предполагает изучение функционирования языка, — лингвистики, семиотики, социологии. Здесь отметим, что в области языкознания до настоящего времени не выработано единого подхода к определению дискурса, поэтому эта категория является интересной для изучения.

Н. Д. Арутюнова рассматривает дискурс как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами, как «речь, погружённую в жизнь» [Арутюнова; 1990; c. 23].

П. Серио, в свою очередь, выделяет следующие значения термина «дискурс»:

1) эквивалент понятия «речь» (по Ф. Соссюру), т.е. любое конкретное высказывание [Соссюр; 1977; с.71]. При этом достаточно большое значение приобретает воздействие получателя на адресата с учётом ситуации этого суждения.

2) речь с позиции говорящего в противоположность повествованию, которое не учитывает такой позиции.

3) употребление единиц языка и их использование в речи.

4) социально или идеологически ограниченный тип высказывания, например, феминистский дискурс.

5) теоретический конструкт, предназначенный для исследований условий производства текста [Серио; 1999; c.42].

Дискурс в широком смысле понимается как явление, рассматриваемое в режиме текущего времени, то есть по мере его появления и развития, и при его анализе учитываются все социальные, культурологические и прагматические факторы, поэтому термин дискурс в отличие от термина текст, не применяется к древним и другим текстам [Ярцева; 1990; с.81].

Е. С. Кубрякова и О. В. Александрова трактуют дискурс как когнитивный процесс, связанный с речепроизводством, а текст в этом случае представляется как конечный результат речевой деятельности, имеющий определённую законченную (и зафиксированную) форму [Кубрякова, Александрова; 1997; с.19].

В. И. Карасик анализирует «текст, погружённый в ситуацию общения, допускающий множество измерений» [Карасик; 2002; с. 168]. Кроме того, изучение текста дополняется различными подходами в изучении и смежными лингвистическими дисциплинами: прагмалингвистикой, психолингвистикой, структурной лингвистикой и социолингвистикой.

Таким образом, под дискурсом понимают текст, погружённый в ситуацию общения, охватывающий социолингвистические, лингвопрагматические и социокультурные факторы, влияющие на протекание коммуникационного процесса.

В. Г. Костомаров и Н. Д. Бурвикова противопоставялют дискурс процесса — развёртывание текста в сознании получателя информации, и дискурс результата — восприятие текста, когда смысл совпадает с замыслом его отправителя [Костомаров, Бурвикова; 1999; с. 132].

М. Л. Макаров, в свою очередь, акцентирует внимание на аспектах, при помощи которых определяется дискурс, включающих формальную, функциональную, ситуативную интерпретации [Макаров; 2003; с. 54].

Формальная интерпретация — это понимание дискурса как образования выше уровня предложения, в котором выделяются два типа исследований: когнитивно-дискурсивные (связанные с ролью языка в мыслительных процессах) и коммуникативно-дискурсивные (связанные с типами речевого поведения [Harris; 1952; с.6]. Такое противопоставление подходов к трактованию дискурса сводится к известному различию между семантикой и прагматикой знака. Под семантикой дискурса понимается совокупность коммуникативных намерений и пропозициональных установок в общении, а прагматика дискурса охватывает способы выражения соответствующих намерений и установок.

В свою очередь, когнитивно-дискурсивная интерпретация текста связана с проблемой индивидуального и коллективного сознания, поскольку субъект дискурсивной деятельности уникальным образом сочетает в себе признаки культуры и социума. В то же время коммуникативно-дискурсивная интерпретация — это конкретное коммуникативное явление, фиксируемое в текстах письменной и устной речи. Таким образом, дискурс рассматривается как многогранное понятие, интерпретация которого находится во многих плоскостях, вследствие чего возникают различные основания для классификации дискурса, которые будут рассмотрены далее.

[Пономарёва; 2016; с. 551].

Функциональная интерпретация — это толкование дискурса с точки зрения использования и его употребления, то есть речи во всех её разновидностях. Компромиссным (более узким) вариантом функциональной интерпретации дискурса является целостная совокупность логически организованных, констектуализованных единиц языка. [Фэркло; 2010; c. 97].

Ситуативная интерпретация — это учёт социальных, психологических и культурно значимых условий и обстоятельств общения, то есть поле для проведения прагмалингвистических исследований. [Арутюнова;1990; с. 136-137].

Ситуативное (точнее, культурно-ситуативное) понимание дискурса раскрывается в "Лингвистическом энциклопедическом словаре", где дискурс определяется как "связный текст в совокупности с экстралингвистическими — прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное, социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах).

Дискурс представляет собой явление промежуточного порядка между речью, общением, языковым поведением, с одной стороны, и фиксируемым текстом, остающимся в "сухом остатке" общения, с другой стороны.

С позиции лингвистики речи дискурс — это процесс живого вербализуемого общения, характеризующийся множеством отклонений от канонической письменной речи, отсюда внимание к степени спонтанности, завершенности, тематической связности, понятности разговора для других людей [Рыльщикова; 2011; с.193].

С позиций социолингвистики дискурс — это общение людей, рассматриваемое с позиций их принадлежности к той или иной социальной группе или применительно к той или иной типичной ситуации поведения в речи, например, институциональное общение [Рыльщикова; 2011; с.195].

Таким образом, дискурс рассматривается как многогранное понятие, интерпретация которого находится во многих плоскостях, вследствие чего возникают различные основания для классификации дискурса, которые будут рассмотрены далее.

**1.1.2. Подходы к классификации дискурса**

В настоящее время классификации дискурсов, предложенные учёными, представляющими разные области знания, весьма неоднородны. Это объясняется многогранностью феномена «дискурс», поэтому в настоящем исследовании является целесообразным представить интегрированную социолингвистическую классификацию.

В соответствии с таксономией дискурса в терминах речевой коммуникации выделяются два основных типа:

-личностно-ориентированный (персональный),

-статусно-ориентированный (институциональный) дискурс.

Первым типом дискурса, который выделяется является статусно-ориентированный (институциональный) дискурс, представляющий собой общение в заданных рамках статусно-ролевых отношений. В.И.Карасик находит возможным применительно к современному социуму выделить следующие виды институционального дискурса: политический, дипломатический, административный, юридический, военный, педагогический, религиозный, мистический, медицинский, деловой, рекламный, спортивный, научный, сценический и массово-информационный. [Карасик; 2000; c.10]. Термин «институциональный дискурс» автор поясняет следующим образом: «Институциональный дискурс есть специализированная клишированная разновидность общения между людьми, которые могут не знать друг друга, но должны общаться в соответствии с нормами данного социума. Разумеется, любое общение носит многомерный, партитурный характер, и его типы выделяются с известной степенью условности. Полное устранение личностного начала превращает участников институционального общения в манекены, вместе с тем существует интуитивно ощущаемая участниками общения граница, выход за которую подрывает основы существования того или иного общественного института» [Карасик; 2000; c.45-46]. В.И. Карасик предлагает выделять институциональный дискурс на основании двух системообразующих признаков: цели и участники общения. К примеру, цель политического дискурса - завоевание и удержание власти, педагогического дискурса - социализация нового члена общества, медицинского дискурса - оказание квалифицированной помощи больному и т.д. Основными участниками институционального дискурса являются представители института (агенты) и люди, обращающиеся к ним (клиенты) [Карасик; 2000; c.10]: учитель и ученик, врач и пациент, политик и избиратель, священник и прихожанин. Участники институционального дискурса отличаются по своим качествам и предписаниям поведения: отношения между солдатом и офицером имеют множество принципиальных отличий, например, от отношений между потребителем и отправителем рекламы. В.И. Карасик говорит также о разной степени открытости дискурса. Например, клиенты в рамках научного, делового и дипломатического дискурса не отличаются от агентов, в то время как клиенты политического, юридического, медицинского, религиозного дискурса обнаруживают резкое отличие от агентов соответствующего дискурса. «Следует заметить, - пишет ученый, - что противопоставление персонального и институционального дискурса - это исследовательский прием. В действительности мы достаточно редко сталкиваемся с абсолютно безличным общением. Вместе с тем для каждого вида институционального дискурса характерна своя мера соотношения между статусным и личностным компонентами. В педагогическом дискурсе доля личностного компонента достаточно велика (она различается и в лингвокультурном отношении, например, в российских и американских школах приняты разные режимы общения учителя и ученика, в нашей стране традиционно отношения между школьниками и учителями являются более близкими, чем в США, но, с другой стороны, там менее формализованы отношения между студентами и преподавателями университетов, чем в России). В научном и деловом дискурсе личностный компонент выражен значительно меньше, хотя, например, последнее время традиционные безличные обороты реже употребляются в жанрах научных статей и монографий на русском языке» [Карасик; 2000; c.10].

Моделируя институциональный дискурс, В.И. Карасик выделяет четыре группы признаков [Карасик; 2000; c.11]:

1) конститутивные признаки дискурса;

2) признаки институциональности;

3) признаки типа институционального дискурса;

4) нейтральные признаки.

Конститутивные признаки включают участников, условия, организацию, способы и материалы общения, т.е. людей в их статусно-ролевых и ситуационно - коммуникативных амплуа, сферу общения и коммуникативную среду, мотивы, цели, стратегии, канал, режим, тональность, стиль и жанр общения и, наконец, знаковое тело общения (тексты и/ или невербальные знаки).

Институциональное общение - это коммуникация в своеобразных масках. Именно трафаретность общения принципиально отличает институциональный дискурс от персонального. Специфика институционального дискурса раскрывается в его типе, т.е. в типе общественного института, который в коллективном языковом сознании обозначен особым именем, обобщен в ключевом концепте этого института (политический дискурс - власть, педагогический - обучение, религиозный - вера, юридический - закон, медицинский - здоровье и т.д.), связывается с определенными функциями людей, сооружениями, построенными для выполнения данных функций, общественными ритуалами и поведенческими стереотипами, , а также текстами, производимыми в этом социальном образовании. Нейтральные признаки институционального дискурса включают обще дискурсивные характеристики, типичные для любого общения, личностно-ориентированные признаки, а также признаки других типов дискурса, проявляющиеся «на чужой территории», т.е. транспонированные признаки (например, элементы проповеди как части религиозного дискурса в политическом, рекламы - в медицинском, научной дискуссии - в педагогическом) [Карасик; 2000; c.13].

Фантастический дискурс рассматривается здесь как дискурс, который сочетает в себе элементы художественного и институционального дискурса. В.И. Карасик утверждает, что признаками институционального дискурса является сфера общения, которая определяется статусно-ролевыми отношениями [Карасик;2000; с.15].

Для описания конкретного типа институционального дискурса В.И. Карасик предлагает рассматривать следующие компоненты:

1) участники;

2) хронотоп;

3) цели;

4) ценности (в том числе и ключевой концепт);

 5) стратегии;

6) материал (тематика);

7) разновидности и жанры;

 8) прецедентные (культурогенные) тексты;

9) дискурсивные формулы [Карасик; 2000; c.14].

Вторым типом дискурса, который можно выделить является личностно-ориентированный (персональный) дискурс. Он осуществляется в неофициальном общении и имеет своей отличительной особенностью -диалогичность, пунктирность, эллиптичность, значительную долю невербальной информации. Персональный дискурс подразделяется на виды:

- бытовой

Бытовой дискурс подразумевает общение на повседневные бытовые темы, которое происходит между знакомыми людьми (друзьями, членами семьи, коллегами по работе и т.д.). Подразумевается, что слушающий понимает говорящего с полуслова, соответственно, значения слов весьма подвижны. Особенность данного вида дискурса состоит в том, что это общение по своей сути диалогично, участники общения хорошо знакомы, знают друг друга достаточно давно, и, поэтому общаются довольно близко, не уделяя детального внимания теме разговора. Именно для бытового дискурса справедливо замечание И.Н. Горелова о том, что вербальное общение только дополняет невербальное, а основная информация передается жестами, мимикой, сопровождающими речь действиями и т.д. [Горелов; 1997; c.115]. Специфика бытового общения детально отображена в исследованиях разговорной диалогической и монологической речи. Оно является естественным первичным типом дискурса, усваиваемым с детства. Этот тип дискурса характеризуется неожиданностью совершаемых действий, сильной зависимостью от ситуации, ярко выраженной субъективностью, нарушением формирования логических связей и структурной утверждённости высказываний. Фонетически здесь является нормой нечеткое беглое произношение. Общаясь на бытовом уровне, люди прибегают к сниженной и арготичной лексике, хотя, по статистическим данным, разговорные слова составляют не более 10% лексического актива высказываний в разговорной речи. Важнейшей особенностью единиц разговорной речи является их определённая денотативная направленность, эти слова по своему назначению указательны (потому их легко заменить на невербальные знаки). Более того, в узком кругу хорошо знакомых людей реализуется лимитивная (парольная, ограничивающая) функция общения, коммуниканты используют те знаки, которые подчеркивают их принадлежность к соответствующему коллективу (семейные, групповые слова) и непонятные посторонним [Карасик; 2000; c. 32]. Бытовой дискурс отличается тем, что главная роль принадлежит адресату сообщения в этом виде дискурса, и предоставляет отправителю сообщения больше возможностей переключения тематики своевременно, а также для легкого перевода информации в подтекст (языковая игра, намёки, ирония и т.д.).

 - бытийный

В отличие от бытового в бытийном дискурсе предпринимаются различные попытки раскрыть свой внутренний мир во всей его красе, общение в котором носит развернутый, предельно насыщенный смыслами характер, на базе литературного языка используются все формы речи; бытийное общение преимущественно монологично и представлено произведениями из классической художественной литературы; философскими и психологическими интроспективными текстами. Бытийный дискурс носит развернутый характер, попытка передать всю красоту внутреннего мира говорящего. В нем используются все формы речи на базе литературного языка. «Бытийное общение носит преимущественно монологический характер и представлено произведениями художественной литературы и философскими и психологическими интроспективными текстами» [Карасик; 2002; с. 240].

 Бытийный дискурс может быть прямым и опосредованным. Прямой бытийный дискурс представлен двумя противоположными видами: смысловой переход и смысловой прорыв. Композиционно-речевой формой смыслового перехода является рассуждение, т.е. вербальное выражение чувств и мыслей, назначением которого является определение опосредованных явлений, имеющих определённое отношение к внешнему или внутреннему миру человека. Смысловой прорыв - это озарение, внезапное понимание сути дела, состояния души, положения вещей. Композиционно-речевой формой смыслового прорыва является текстовый поток образов, своеобразное сочетание смыслов. Это может быть перечисление разноплановых и несочетаемых сущностей или явлений, либо сочетание несовместимых признаков.

Опосредованный бытийный дискурс - это аналогическое (переносное) и аллегорическое (символическое) развитие идеи через повествование и описание. Повествование представляет собой изложение событий в их последовательности, для художественного повествования существенным является противопоставление сюжета и фабулы как глубинного развития и поверхностного перечисления событий. Описание - это статическая характеристика очевидных, наблюдаемых явлений. Повествовательная и описательная аналогия базируется на устойчивых социально закрепленных ближайших смысловых связях, притча же требует более широкого культурного контекста и опирается на активную поддержку получателя речи. [Карасик; 2002; c.135].

Прямой бытийный дискурс в виде смыслового перехода представлен в любых видах логических умозаключений. Эти формы дискурса достаточно хорошо освещены в лингвистической литературе. Следует отметить, что если смысловой переход с большой степенью вероятности приводит адресата к тому результату, который был запланирован автором, то успешный смысловой прорыв имеет место гораздо реже. В случае коммуникативной неудачи при смысловом переходе можно обнаружить те или иные логические ошибки либо намеренные софизмы, а неудачный смысловой прорыв превращается в белый шум, совершенно непонятное словесное нагромождение.

Бытийный дискурс во многих отношениях диаметрально противоположен бытовому, но сходен с ним в одном важном качестве: в опоре на активное осмысление содержания речи со стороны адресата.

Личностно-ориентированное общение строится на широком смысловом поле в сознании адресата, хотя природа расширения смыслов в бытовом и бытийном общении различна. В первом случае осознание смысла зависит от конкретной ситуации общения, во втором - от формы знака и личностной концептосферы адресата.

Бытийный вид дискурса имеет место, когда один человек, пользуясь различными фигурами речи, представляет слушателям свою интерпретацию действительности, мотивы своего поведения, а также то, что называют внутренним миром. Он присущ произведениям художественной литературы. Бытийное коммуникационное воздействие, по сути своей, отлично от бытового. Впрочем, у них есть и общая черта: эти типы дискурса предполагают активную роль слушателя.

- художественный

Художественный дискурс отражает бытовой дискурс. Русский лингвист Н.Л. Галеева замечает: «Текст, содержащий параметр художественности, пробуждает рефлексию, приводящую к образованию некоторого пространства понимания, где рефлексия фиксируется в виде духовных сущностей - смыслов и идей, которые, в свою очередь, способны обогащать духовное пространство человека. Под духовным пространством понимается при этом совокупность смысловых, идейных парадигм, ценностей, чувств, представлений, знаний, понятий, веры, общекультурных феноменов» [Галеева; 1999; c. 90].

В ряде работ отечественных авторов дискурс понимается как процесс текстопостроения и процесс чтения (Н.А. Кулибина, В.А. Миловидов, В.И. Тюпа) [Тюпа; 2002; c. 74]. В частности, Н.А. Кулибина предлагает различать книгу как машинописный текст, и книгу в процессе прочтения ее человеком. [Кулибина;2001; с.186]. В первом случае - это действительно текст во всей его графической завершенности от первого слова до последнего знака препинания. Во втором - это творимый (создаваемый, порождаемый) в процессе восприятия дискурс, а именно - художественный дискурс. Здесь автор исследования предлагает понимать дискурс как «последовательный предсказуемо-непредсказуемый процесс взаимодействия текста и реального (а не мыслимого автором) читателя, учитывающего либо нарушающего «указания» автора, привносящего в текст свою информацию, которая, была известна или не известна писателю …» [Кулибина; 2001; c.79].

Таким образом, подведя итоги всему вышесказанному, можно говорить о том, что понятия «художественный дискурс» и «художественный текст» неразрывно связаны друг с другом. При анализе любого художественного произведения нужно учитывать обе эти категории. Принимая во внимание различные подходы к определению дискурса, под «художественным дискурсом» понимается социокультурное взаимодействие между писателем и читателем, вовлекающее в свою сферу культурные, эстетические, социальные ценности, личные знания, знания о мире и отношение к действительности, систему убеждений, представлений, верований, чувств и представляющее собой попытку изменить «духовное пространство» человека и вызвать у него определенную эмоциональную реакцию. Художественный дискурс, обладающий своей особой спецификой (а именно, особой зависимостью от восприимчивости и эмоциональной отзывчивости читателя), представляет с этой точки зрения особый интерес.

Многозначность художественного дискурса всегда вызывала интерес исследователей и желание объяснить механизм многоплановости. Многоплановость при этом часто используется как синоним имплицитности и рассматривается как естественное свойство художественного дискурса, связанное с многомерностью его структуры, в которой представлены разные возможности прочтений [Богатырева, Антонов, Курзинер; 2006; c. 2].

Данная точка зрения требует научного осмысления, что можно сделать, обратившись, прежде всего, к тому, что составляет принципиальные особенности художественного дискурса.

Дискурс понимается исследователями как «текст, погруженный в ситуацию общения или наоборот - как общение посредством текста» [Карасик; 2002; c. 38], как текст, опрокинутый в жизнь, речевое произведение в многообразии его когнитивных и коммуникативных функций» [Горелов; 2001; c.39], «нечто, что относится и к производителю текста, и к тому, что текст значит для читателя» [Widdowson; 2004; c.7].

Дискурс всегда соотносится со своим главным субъектом, с «Эго» всего текста [Степанов; 1995; c. 332]. Во всех этих определениях подчеркивается интерпретативный аспект текста, текст в «потоке восприятия».

Существует точка зрения, высказанная M. Halliday, согласно которой дискурс относится к тексту таким же образом, как предложение относится к высказыванию. Другими словами, дискурс понимается как абстрактное инвариантное описание структурно-семантических признаков, реализуемых в конкретных текстах [Halliday; 2006; c. 107]. При таком понимании дискурса можно говорить о совокупности текстов (устных и письменных), для которых будут характерны некоторые особенности.

Как о текстах художественно-дискурсивного типа, при таком понимании, можно говорить о художественных прозаических, поэтических и драматургических текстах, о художественно-публицистических текстах, о целом ряде устных ораторских текстов.

Тео ванн Дейк использует понятие «ритуализованность» художественного дискурса для того, чтобы объяснить его прагматические особенности, специфику связи между организацией текста и восприятием [Дейк; 1978; c.261]. Ритуализованность литературного дискурса исследователь видит в общем знании макроправил, применяемых при интерпретации текста (знание это обусловлено как социальными, так и культурными факторами).

Таким образом, художественный дискурс предполагает, с одной стороны, знание общих правил интерпретации, при большой свободе выбора предпочтительных интерпретаций, с другой стороны, художественный дискурс предполагает, что эти общие правила, не столько ограничат возможности интерпретаций, сколько, наоборот, потребуют их постоянного пересмотра. С этим, по всей видимости, и связан эффект многоплановости и многозначности, который неизменно проявляется у читателя в связи с художественным произведением. Этот эффект необходим художественному произведению для того, чтобы художественно осмысленная интерпретация имела в глазах читателя уникальную значимость и ценность приобретения знания.

Еще одна особенность художественного дискурса, которую следует рассмотреть в связи с проблемой имплицитности, - это его прагматическая двуплановость и склонность к косвенности в выражении точки зрения. Прагматическая двуплановость определяется Э. Бенвенистом как следующее двуединство: как план повествования и план дискурса - языка, присваиваемого говорящим человеком [Бенвенист; 1974; c. 299].

Целый ряд исследователей, которые занимаются вопросами прагматики текста, сходятся во мнениях по следующему вопросу: в литературном произведении мы, как правило, имеем дело с двумя типами речевых актов. Первый тип - это те речевые акты, которые определяют дискурс в целом; второй тип характеризует отдельные предложения дискурса [Дейк; 1978; c.36]. Интерпретация художественного текста усложняется тем, что иллокутивную силу имеет само повествование, а также реплики персонажей [Harris; 1952; c.37].

Прагматическая двуплановость художественного дискурса тесным образом связана с возможностями косвенного представления точки зрения (при такой двуплановости автор имеет возможность «снять с себя полномочия» в поясняющем комментировании, сам факт наличия «другой точки зрения и «другого» речевого акта предполагает необязательность ее прямого представления).

В основе любого художественного произведения лежи концепт - свернутая смысловая структура текста, являющаяся воплощением такой психологической категории, как интенции автора. Концепт в своей основе интуитивен и бессознателен, хотя в процессе порождения осознается автором на уровне «рацио» [Красных; 1998; c. 57].

**1.2. Фантастический дискурс как жанр художественного дискурса**

**1.2.1. Соотношение понятий «фантастический» и «фантазийный» дискурс**

Фантастический дискурс – это предмет исследования лингвистики, этнолингвистики, психолингвистики. В рамках данного исследования рассматривается фантастический (фантазийный) тип дискурса, который, в первую очередь, является доказательством развития современной научной и научно-фантастической литературы.

Конститутивные признаки фантастического дискурса включают участников, условия, организацию, способы и материал общения, сферу общения и коммуникативную среду, мотивы, цели, стратегии, канал, режим, тональность, жанр и стиль общения и, наконец, знаковое тело общения (тексты и/или невербальные знаки).

Научная фантастика (НФ) – жанр в современном литературоведении, один из видов фантастики. Научная фантастика базируется на фантастических допущениях в области науки, включая точные, естественные и гуманитарные области. НФ обрисовывает выдуманные технологии и научные открытия, контакты с инопланетным разумом, невозможное ближайшее или далёкое будущее, или альтернативный ход истории, а также влияние этих допущений на человеческие общество и личность [Комарова, 2010, С.51].

Фантастический дискурс является разновидностью художественного дискурса, но пока мало исследован. Фантастический дискурс объективируется в текстах, отражающих фантастические модели реальности, которые используются автором для художественного воздействия на читателя. Фантастическое является древнейшим компонентом человеческой культуры, так как именно в нем отражается стремление человека воображать, отображать действительность в причудливых и неожиданных формах. Фантастика как вид художественной литературы генетически связана с волшебной сказкой и героическим эпосом, с рыцарским романом и литературой романтизма.

 Фантастика в узком смысле – это жанр художественной литературы, кино и изобразительного искусства. Основным признаком фантастики является наличие в произведении фантастического допущения [Рыльщикова; 2007; с.46].

Основой для дискуссии является то, что невозможно совершенно точно определить из чего состоит фантастика, как её классифицировать. Можно ли говорить о самостоятельном литературном жанре или это всего лишь разновидность художественного метода? Так называемый фантастический приём (уровень содержания) в рамках авторской работы с известными жанрами литературы.

Полемика о выделении фантастики в самостоятельное понятие возникла в результате развития во второй половине XIX и начале XX в. литературы, прочно связанной с научно-техническим прогрессом. Сюжетную основу фантастических произведений составляли научные открытия, изобретения, технические предвидения. Признанными авторитетами фантастики тех десятилетий стали Жюль Верн и Герберт Уэллс. До середины XX в. фантастика держалась особняком от остальной литературы: слишком сильно она была связана с наукой. Теоретикам литературного процесса это дало основание утверждать, будто фантастика — совершенно особый род литературы (наряду с эпосом, лирикой и драмой), существующий по правилам, присущим только ему, и ставящий перед собой особые задачи.

Впоследствии это мнение было поколеблено. Характерно высказывание знаменитого американского фантаста Рэя Брэдбери: «Фантастика — литература». Иными словами, никаких значимых перегородок не существует. Во второй половине XX в. прежние теории постепенно отступали под натиском изменений, происходивших в фантастике. Во-первых, в понятие «фантастика» стали включать не только собственно «научную фантастику»,

т. е. произведения, восходящие в основе своей к образцам жюльверновского и уэллсовского художественного пространства. Под одной с ними крышей оказались тексты, связанные с «хоррором» (литературой ужасов), мистикой и фэнтези (волшебной, магической фантастикой). Во-вторых, значительные изменения произошли и в научной фантастике: «новая волна» американских фантастов и «четвертая волна» в СССР (1950—1980-е гг. XX в.) ознаменовали активную борьбу за разрушение границ «гетто» фантастики, ее слияние с литературой «основного потока», уничтожение негласных табу, господствовавших в классической научной фантастике старого образца. Целый ряд направлений в «нефантастической» литературе так или иначе обрел профантастическое звучание, заимствовал антураж фантастики. Романтическая литература, литературная сказка (Е. Шварц), фантасмагория (А. Грин), эзотерический роман (П. Коэльо, В. Пелевин), множество текстов, лежащих в традиции постмодернизма (например, «Мантисса» Дж. Фаулза), признаются в среде фантастов «своими» или «почти своими», т. е. пограничными, лежащими в широкой полосе, на которую одновременно распространяются сферы влияния литературы «основного потока» и фантастики [Иняшкин; 2013; с.149].

В конце XX и первые годы XXI в. нарастает разрушение привычных для фантастической литературы понятий «фэнтези» и «научная фантастика». Было создано немало теорий, так или иначе закреплявших за этими видами фантастики строго определенные границы. Но для массового читателя все было понятно по антуражу: фэнтези — это там, где колдовство, мечи и эльфы; фантастика научная — это там, где роботы, звездолеты и бластеры. Постепенно появилась «science fantasy», т. е. «научная фэнтези», отлично соединявшая колдовство со звездолетами, а мечи — с роботами. Родился особый вид фантастики — «альтернативная история».

В обоих случаях фантасты пользуются как привычным антуражем научной фантастики, так и фантезийным, а то и соединяют их в неделимое целое. Возникли направления, *в рамках которых вообще не имеет особого значения принадлежность к научной фантастике или фэнтези.* В англо-американской литературе это, прежде всего, киберпанк, а в отечественной — турбореализм и «сакральная (мистическая) фантастика» [Медведева; 2012; с.57].

В большинстве англоязычной литературы нет чёткого разграничения на фэнтези и фантастику. В результате сложилась ситуация, когда понятия научная фантастика и фэнтези, прежде прочно разделявшие фантастическую литературу надвое, размылись до предела.

Исследователи подчёркивают, что в наши дни фантастика в целом представляет собой дискурс, внутри которого трудно однозначно выделить подвиды (поджанры) с четкими гранями. Границы между литературой основного потока и фантастикой почти стерлись, во всяком случае, никакой четкости здесь нет.

Существует чисто номинально теоретическое отличие фантастики от не-фантастики. Оно в равной степени касается литературы, кино, живописи, музыки, театра. В лаконичном, энциклопедическом виде оно звучит следующим образом: «Фантастика (от греч. phantastike — искусство воображать) — форма отображения мира, при которой на основе реальных представлений создается логически несовместимая с ними («сверхъестественная», «чудесная») картина Вселенной».

Дискурс фантастического достиг своего расцвета во многом благодаря кинематографу. Способность зрительных и слуховых образов стирать значимость реального в кино намного выше, чем в литературе.

Повествовательный дискурс, в виде научно-фантастической литературы, вынужден был напрягать повествовательность, изобретать невообразимые коды для формирования фантазийных образов. Фантазируя о невозможных местах, состоящих из плоскостей, линий, невероятных объектов и их конфигураций, зданий, лестниц, лабиринтов, созданием фантастических существ, обладающих невероятным могуществом или слабостью и беззащитностью. Чрезмерность повествовательного усилия не всегда равнялась силе впечатления. Визуальное и звуковое пространство кино позволило сознанию галлюцинировать в каких-угодно-пространствах, временах и формах. Разгул оптических и звуковых эффектов в кинематографе отражает реальную способность сознания отрываться от вещей, отлетать от действительности, пускаться по волнам памяти и воображения, что, однако, не отменяет трезвого взгляда на то, что действительность все-таки существует и море заканчивается пристанью, река – причалом, а вода – домом [Рыльщикова; 2011; с.196].

Анализ литературы по вопросу о видовых различиях фантастического дискурса позволяет сделать вывод о том, что чётких границ в понятиях «фантастический» и «фантазийный» дискурс не существует, поэтому данные термины используются в работе как равнозначные. Мы в основном прибегаем к термину «фантастический дискурс», поскольку в научной литературе он обладает большей частотностью.

Под фантастическим дискурсом понимается особый тип художественно-литературного дискурса, доминирующая черта которого – репрезентация фантастической реальности в целях адекватной передачи литературной личности для воплощения её идеалов и ценностей в причудливых и неожиданных формах «возможных миров» с целью художественного воздействия на читателя [Рыльщикова; 2011; с. 194].

В рамках фантастического дискурса формулируется «возможный мир в квадрате» (статус художественного вымысла умножается на статус фантастического вымысла). Если художественная реальность рассматривается как вполне «возможный мир», то в художественной фантастической реальности аспекты языка как орудия риторического конструирования картины мира, вариативной интерпретации действительности значительно усиливают своё действие.

**1.2.2. Особенности фантастического дискурса**

 Фантастический дискурс включает в себя довольно много разновидностей человеческой мысли. Фантастический дискурс, как любой дискурс, «текст, погружённый в жизнь», существует во множестве форм, которые находятся в постоянном взаимодействии между собой и другими видами дискурса.

Как известно, дискурсы всегда было принято делить на устный и письменный. Фантастический дискурс не является исключением. Письменный фантастический дискурс включает в себя все формы сохранения текста, изобретённые на настоящий момент, и классификация его форма совпадает с формами существования любых художественных произведений в литературе. Что же касается устных форм фантастического дискурса, то его единственными формами на сегодняшний день представляются формы кинофильма и телесериала в разнообразных жанрах – от межпланетных путешествий до детектива и боевика.

Фантастический дискурс строится на рациональной основе. При моделировании возможных миров его продуцент не выходит за пределы реального опыта известной ему материальной действительности, по-новому комбинируя свойства когда-то им виденных и узнанных реальных предметов, и явлений, экстраполируя реалии современной ему жизни и культуры на область изображаемого фантастического бытия.

Контаминация реального и фантастического миров создаётся при помощи определённых лексических единиц, которые в когнитивном плане являются полуагнонимами, поскольку содержат в своей семантике компоненты известного и неизвестного.

Полуагнонимы могут быть структурно мотивированными (составные номинации, слова-композиты) или контекстуально мотивированными (узуальные лексемы в окказиональном значении, окказиональные «варваризмы» в семантизируемом контексте).

Родовые номинации (лексемы типа существо, животное, предмет, вещество, металл, и.т.п.) в фантастическом дискурсе выступают как полуагнонимы в референциальном плане при описании неопределённых объектов и явлений.

 Лингвосемиотическая креативность на грани языкового эксперимента в произведениях фантастического дискурса проявляется в части формирования особой – ирреальной-языковой и дискурсивной среды, где создаётся новая и вымышленная коммуникация, но, главным образом, по законам коммуникации реальной и рациональной, т.е. общечеловеческой

[Иняшкин; 2013; с.22].

 Фантастика — это скорее метод, а не жанр в литературе и искусстве. Этот метод на практике означает применение особого приема — «фантастического допущения». Реалистические либо фантастические произведения литературы и искусства предполагают создание их авторами «вторичного мира», построенного с помощью воображения. Там действуют выдуманные герои в выдуманных обстоятельствах. Если автор-творец вводит в свой вторичный мир элементы небывалого, т. е. того, что, по мнению его современников и сограждан, в принципе не могло существовать в том времени и в том месте, с которым связан вторичный мир произведения, значит, перед нами фантастическое допущение. Иногда весь «вторичный мир» совершенно реален: допустим, это провинциальный советский городок из романа А. Мирера «Дом скитальцев» или провинциальный американский городок из романа К. Саймака «Все живое». Вдруг внутри этой привычной для читателя реальности появляется нечто немыслимое (агрессивные пришельцы в первом случае и разумные растения во втором). Но может быть и совершенно иначе: Джон Рональд Руэл Толкин создал силой своей фантазии мир Средиземья, никогда нигде не существовавший, но тем не менее ставший для многих людей XX в. более реальным, чем окружающая их действительность. И то, и другое — фантастическое допущение [Иняшкин; 2011; с.258].

 Если автор пишет о будущем, то его произведение всегда относится к фантастике, поскольку любое будущее — по определению «небывальщина», никаких точных знаний о нем нет. Если он пишет о прошлом и допускает существование в незапамятные времена эльфов и троллей, то попадает на поле фантастики.

 Фантастический дискурс может рассматриваться как уникальное дискурсивное образование пророческого характера, претерпевшее значительные изменения под влиянием социально-политических событий и научных достижений второй половины XX века. Фантастический дискурс представляет собой совокупность реализованных в научно-фантастических произведениях высказываний на тему будущего, которые согласовываются с определёнными правилами их построения и имеющих своей целью размышление, моделирование, предупреждение, побуждение к развитию той или иной научной сферы.

Дискурс научно-фантастических произведений обладает определённым набором элементов как на структурно-композиционном, так и на идейно-смысловом уровнях. В процессе творческой эволюции этот тип дискурса претерпевает определённые изменения, обогащаясь и усложняясь, но неизменно сохраняет устойчивое ядро.

 Облик фантастического дискурса в значительной мере определяется и его специфической лексикой, которая связана с освоением космоса, космическими полётами, научными открытиями и экстраполяцией в будущее [Медведева; 2012; с.57].

**1.2.3. Имена собственные в фантастическом дискурсе как носители культурно-маркированной информации**

Под культурно-маркированными языковыми единицами обычно понимаются слова и словосочетания, обладающие способностью «выступать в приложении к конкретным культурам» [Тарнаева Л.П.; 2008; с.60].

Большой вклад в разработку проблемы культурной специфики вербального знака внесли работы Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова. Значение языковой единицы изучается на основе понимания органической связи языка с внеязыковой действительностью, что проявляется в «способности языка отражать в себе все особенности среды функционирования, историю народа-носителя, особенности его материальной и духовной культуры» [Тарнаева Л.П.; 2008; с.60]. В соответствии с теорией фоновых знаний, разработанной В.Г. Костомаровым и Е.М. Верещагиным, основу культурной специфики языковых единиц составляет лексический фон, понимаемый как компонент лексической семантики, который ответственен за накопление, преобразование, хранение, а также отчасти и за активное производство национально-культурной информации [Костомаров, Верещагин; 1999; с.28].

Тенденция рассмотрения культурной маркированности языковых единиц в связи с проблемой передачи при переводе безэквивалентной лексики нашла развитие во многих работах по переводческой проблематике [Комиссаров В.Н.; 1994; с.9].

В последние годы в переводоведении наметилась достаточно сильная тенденция рассмотрения культурной специфики транслируемой в процессе перевода информации в более широком диапазоне. В этом плане следует отметить позицию В.С. Виноградова [Виноградов В.С.; 2004; с.231], в соответствии с которой культурная маркированность языковых единиц не сводится лишь к обозначению специфических реалий.

Исследователь расширяет понятие культурной специфики языковых единиц, строя переводческую классификацию культурно-маркированной лексики с учётом теории фоновых знаний, разработанной В.Г. Костомаровым и Е.М. Верещагиным [Верещагин Е.М.; 2005; с.143]. Применительно к переводческой проблематике В.С. Виноградов предлагает пользоваться термином «фоновая информация», которую автор понимает, как социокультурные сведения, характерные лишь для определённой нации или национальности и отражённые в национальном языке в его словах и словосочетаниях [Виноградов В.С.; 2004; с. 156]. В соответствии с точкой зрения В.С. Виноградова, содержание фоновой информации охватывает, во-первых, понятия, которые материализуются в безэквивалентной лексике, во-вторых, понятия, которые не нашли своего отражения в специальных словах, а «закрепились» в самой обычной лексике. Такого рода единицы автор выделяет в особый разряд ассоциативных реалий, в число которых включаются вегетативные и анималистические символы, цветовая символика, фольклорные, исторические, литературные и языковые аллюзии [Виноградов В.С.; 2004; с.112-113].

В большинстве описаний культурно-ориентированных языковых единиц основное внимание уделяется рассмотрению культурных смыслов, выраженных в лексике и фразеологии. Однако, как отмечает С.Д. Кацнельсон, понять отношение языка к действительности нельзя без учёта грамматической семантики [Кацнельсон С.Д.;1986; с.146].

В работах Л.П. Тарнаевой отмечается, что существуют многочисленные доказательства в пользу культуроносности грамматических единиц разных уровней. На примере текстов профессионального дискурса автор выявляет лингвокультурные маркеры грамматических единиц морфологического и синтаксического уровня [Тарнаева, 2008; 2011; 2015; 2017; 2018]. Известна точка зрения А. Вежбицкой об агентивности синтаксиса английского языка (доминирование ценностей активного действия) и пациентивной ориентации синтаксиса русского языка (на передний план выходит пассивное восприятие происходящего в мире, фатализм, подчинение судьбе) [Вежбицкая А.; 1996; с.315]. Г.В. Елизарова отмечает, что в языке находят отражение доминантные культурные ценности, характерные для той или иной лингвокультурной общности. Целый ряд показательных примеров культуроносности грамматических единиц приводится в работах С.Г. Тер-Минасовой [Тер-минасова; 2000; с. 67].

Когнитивный подход к трактовке культурной специфике языкового знака нашёл отражение в ряде теоретических работ по проблемам перевода [Комиссаров В.Н.; Кушнина Л.В.; Пшёнкина Т.Г.; Хайруллин В.В.]. В исследовании Т.Г. Пшёнкиной подчёркивается, что культурная специфика языковых единиц, которые подлежат переводу, представляет собой не только отражение традиций и норм, но и актуализацию несходных когнитивных моделей в сознании представителей различных сообществ, с помощью которых представлены однотипные структуры знаний [Пшёнкина Т.Г.;2005; с.302].

Л.П. Тарнаева отмечает, что в рамках лингвокультурологической концепции культурная маркированность рассматривается как присутствие в семантической структуре языковой единицы культурной коннотации, под которой понимается компонент коннотативного аспекта значения в категориях культуры [Тарнаева Л.П.; 2008].

В.Н. Телия выделяет два типа культурно-маркированных единиц:

1) единицы, в которых культурно-значимая информация воплощена в денотативном аспекте значения (реалии материальной, духовной и социальной культуры);

2) единицы, несущие культурно значимую информацию в коннотативном аспекте значения [Телия; 1996; с.235].

В переводоведении проблема культурной специфики языковых единиц изначально разрабатывалась в связи с поиском путей перевода, т.е. безэквивалентной лексики, служащей для обозначения различного рода реалий. Под термином «реалии» исследователи различают два его значения: реалия как объект внеязыковой действительности и реалия как языковой знак.

Одной из первых классификаций культурно-маркированных единиц была работа С.И. Влахова и С.П. Флорина «Непереводимое в переводе» [Влахов С.И., Флорин С.П.; 1980; с.315].

Их классификация культурно-маркированных единиц строилась на предметной основе, позднее она была расширена за счёт деления реалии по коннотативным значениям. Авторы отмечали две основные трудности перевода реалий:

1. отсутствие в языке перевода соответствия (эквивалента, аналога) по причине отсутствия у носителей этого языка обозначаемого объекта;
2. необходимость передачи, наряду с предметным значением, коннотативного компонента значения [Влахов С.И., Флорин С.П.; 1980; с.80].

В работе делается акцент на том, что реалии, будучи носителями национального и/или исторического колорита, как правило, не имеют точных соответствий (эквивалентов) в других языках, и, следовательно, при переводе требуют особого подхода [Влахов С.И., Флорин С.П.; 1980; с.47].

 Значительную трудность составляет перевод имён собственных, которые являются носителями культурно-маркированной информации.

**1.3. Имена собственные в произведениях Р. Брэдбери «Марсианские хроники», «Одна-единственная ночь», «Вино из одуванчиков»**

А.В. Суперанская в своей классификации имён собственных опирается на мнения различных лингвистов ХХ века, не только российских, но и зарубежных. Она определяет имя собственное в несколько категорий, самой важной из них является классификация имён в связи с именуемыми объектами. По её словам, «подход к делению (на секторы) может быть разным в силу не только объективных, но и субъективных причин, которые определяются как факторами общественного порядка, так и индивидуальностью исследователя» [Суперанская; 1973; с.174-214]. Это даёт нам понять, что классификация, представленная А.В. Суперанской не может отображать полную картину, а это позволяет сравнить предложенный ею подход с другими.

Принимая во внимание лингвистические и экстралингвистические характеристики имён собственных, А.В. Суперанская выделяет следующие типы классификаций:

1) Классификация имён в связи с именуемыми объектами:

а) имена живых существ и существ, воспринимаемых как живые:

- антропонимы – личное имя человека;

- зоонимы – кличка животных;

- мифонимы – имя любой сферы ономастического пространства в мифах, эпопеях, сказках, былинах;

б) наименования неодушевлённых предметов:

- топонимы – наименования населённых пунктов;

- космонимы и астронимы – наименования космических объектов;

- фитонимы – наименования растений;

-хрематонимы – названия различных предметов, оружия, драгоценностей, посуды, музыкальных инструментов, и.т.д.

- названия средств передвижения;

- сортовые и фирменные названия;

в) имена собственные комплексных объектов:

- названия предприятий, учреждений, обществ, объединений;

- названия органов периодической печати;

- хрононимы – имя исторически значимого отрезка времени;

- названия праздников, юбилеев, торжеств;

- названия мероприятий, кампаний, войн;

- названия произведений литературы и искусства;

- документонимы;

- названия стихийных бедствий;

- фалеронимы – имена собственные любого ордена, медали.

2) Естественно возникшие и искусственно созданные имена.

Эта классификация тесно связана с классификацией имён по их назначению и с дихотомией «имена в официальном и неофициальном употреблении».

- классификация по линии «микро» - «макро».

- структурная классификация имён.

- хронологическая классификация.

- классификация имён в связи с объёмом закреплённых в них понятий;

- классификация в связи с дихотомией язык – речь;

- стилистическая и эстетическая классификация [Суперанская; 1973; с.159].

Классификация А.В. Суперанской охватывает много областей, но особенно важно отметить то, что, помимо знакомых любому человеку имён, зоонимов, топонимов, астронимов и космонимов, А.В. Суперанская выделяет также множество других имён, который на первый взгляд могут быть не очевидны. Например, сюда могут входить мифонимы – именования людей, животных, растений, географических объектов, народов, и.т.п., которые могли никогда не существовать в реальности.

А.В. Суперанская дополняет свой список именами, которые в настоящее время редко встречаются или не встречаются вообще, а также подкатегории, которые с определённой точки зрения могут показаться лишними. К таким именам можно отнести фитонимию (именования растений), названия газетной продукции, названия праздников. Перечисленные имена собственные, за исключением фитонимов, можно отнести к другим подкатегориям: названия газетной продукции – к названиям учреждений и предприятий, а названия праздников – к хрононимам. Фитонимы же являются спорной подкатегорией, так как в настоящее время они встречаются лишь в составе топонимов, однако на начальных этапах становления человечества было широко распространено одухотворение растений, в особенности деревьев. Это делает фитонимы именами, которые можно выделить в отдельную группу.

Ведущей, с точки зрения А.В. Суперанской, является предметно-номинативная классификация, поскольку «соотнесённость с предметом, как правило, определяет «лицо» имени и его характеристики» [Суперанская; 1973; с.66].

Н.В. Подольская в своём словаре русской ономастической терминологии дополнила и расширила предметно-номинативную классификацию А.В. Суперанской. Её представление об ономастической картине мира можно представить в виде следующей схемы:

1) имена космического пространства:

- космоним;

- астроним;

2) имена земного пространства:

- топоним;

3) имена земного пространства (живая и неживая природа);

4) имена живого и неживого пространства (суши, мировой океан);

5) имена сферы человеческой деятельности.

Как видно из вышеперечисленных классификаций, система имён собственных довольно разнообразна. Из схем, представленных Н.В. Подольской, также чётко видна иерархичность элементов в системе. По мнению самой исследовательницы, «иерархия объектов лучше прослеживается в природе и труднее в сфере человеческой деятельности» [Подольская; 1988; с.14].

Лексикограф, педагог и практикующий переводчик Д.И. Ермолович опирается на те же принципы, что и А.В. Суперанская, однако в его классификации есть одно существенное отличие: то, что А.В. Суперанская выделяет в отдельную категорию антропонимов, он подразделяет в разные классы имён. Согласно классификации Д.И. Ермоловича, распределение выглядит следующим образом:

- Персоналии:

а) антропонимы;

б) персоналии смешанного типа (единичные и множественные);

в) прозвищные персоналии (единичные и множественные);

- топонимы (единичные и множественные);

- зоонимы (единичные и множественные);

- астронимы;

- названия судов, космических кораблей и аппаратов;

- названия компаний и организаций;

- названия литературных и художественных произведений [Ермолович; 2001; с.37-129].

Анализ выше приведённых классификаций позволил нам сгруппировать имена собственные в:

- антропонимы: Mr. and Mrs. K – мистер и миссис К, Nathaniel York – Натаниел Йорк, Bert – Берт, Dr. Nlle – Доктор Нлле, Miss Rrr – миссис Ррр;

- топонимы: Xi-City – Кси-Сити, Martian town – Марсианский городок, Oak Knoll Avenue – Дубовая улица, Iowa – штат Айова, Hollywood – Голливуд;

- космонимы: Mars – Марс, Jupiter – Юпитер, Saturn – Сатурн;

- хрематонимы: Green Valley – Зелёная долина, Blue Mountains – Голубые горы, Roamin' in the Gloamin' – Странствие в сумерках, the Gem of the Ocean – жемчужина океана;

- имена собственные комплексных объектов: forty Buck Joneses – сорок фильмов с участием Бака Джонса, thirty Jack Hoxies – тридцать с Джеком Хокси, thirty-nine Hoot Gibsons – тридцать девять с Хутом Гибсоном, one hundred and ninety-two single and separate Felix-the-Cat cartoons – сто девяносто два мультика про кота Феликса;

- хромонимы: first World War – первая мировая война;

- естественно возникшие и искусственно созданные имена: Marilyn – Мерилин, Spender – Спендер, Cheroke – Чероки, Hathaway – Хетеуэй, Sam Parkhill – Сэм Паркхилл, Gibbs – Гиббс, Biggs – Биггс, Colonel Freeleigh – полковник Фрилей, Miss Bentley – миссис Бентли, Mr. Jonas – мистер Джонас, Green Machine – Зелёная машина, Mr. Tridden – мистер Тридден, John Huff – Джон Хаф, Charlie Woodman - Чарли Вудмен;

- названия литературных и художественных произведений: Discoveries and Revelations - «Открытия и откровения», RITES AND CEREMONIES - «Обряды и обыкновенности», «Обычные дела и события», ILLUMINATIONS - «Озарения», «Осознание», INTUITIONS - «Ощущения», A Tale of Two Cities - «Повесть о двух городах», The Old Curiosity Shop - «Лавка древностей», Great Expectations - «Большие надежды»; «Большие исповедания», Mr. Bleak House - «Холодный дом», Tom Swift and His Electric Annihilator - «Том Свифт и его электрический истребитель»;

- прозвищные персоналии: Earth Man – человек с Земли, the Lonely One – душегуб;

- имена живого и неживого пространства: the Atlantic and Pacific oceans, Armenia – Армения, Columbia – Колумбия.

**Выводы по главе I**

1. При комплексном анализе термина «дискурс», представляется необходимым охарактеризовать дискурс как связный текст, обладающий своей структурой и функциями.
2. В исследовании представлены несколько классификаций понятия дискурс, что свидетельствует о многогранности подходов к типологизации этого явления.
3. В нашем исследовании фантастический дискурс рассматривается как дискурс, сочетающий в себе элементы художественного и институционального дискурса.
4. Рассматриваются различные классификации культурно-маркированных единиц. Одной из первых таких классификаций является классификация С.И. Влахова и С.П. Флорина «Непереводимое в переводе».
5. Значительную трудность при переводе, помимо культурно-маркированных языковых единиц, составляет перевод имён собственных.
6. Выделяются различные классификации имён собственных. Самой интересной на наш взгляд кажется классификация Н.В. Подольской, где чётко видна иерархичность элементов в системе.

**ГЛАВА II. ПЕРЕВОД ФАНТАСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА**

Фантастический дискурс представляет собой особый вид литературного-художественного дискурса, отличительной чертой которого является представление фантастических реалий в целях адекватной передачи этоса, логоса и пафоса литературной личности для воплощения ее идеалов, и ценностей в неожиданных и причудливых формах «возможных миров» с целью эмоционально-художественного воздействия на читателя. В рамках фантастического дискурса создаётся «возможный мир в квадрате» (статус художественного вымысла умножается на статус фантастического вымысла): если художественная реальность - это уже «возможный мир», то в художественной фантастической реальности аспекты языка значительно усиливают свое действие как орудия риторического конструирования картины мира и вариативной интерпретации действительности.

В существующих определениях фантастики учитываются два момента: она является результатом работы воображения - это то, что не соответствует действительности, т.е. несуществующее, невозможное, противоестественное. Термин «фантастика» обозначает либо жанр, либо художественный приём; терминологическая непоследовательность во многом объясняет трудности в установлении места «фантастических произведений» в общелитературном процессе, а также времени выделения фантастики в самостоятельную жанровую единицу.

Типологические черты фантастики выделяют по трем позициям: предмет изображения, социальная роль и метод (Т.А. Чернышева) [Чернышёва; 1985; с.56]. Предмет изображения фантастики, начиная с 20-х гг. XX в., - это стремительный научно-технический прогресс в его идеальном (познание мира) и материальном (техника, изобретения) выражении, влияющий на психику и судьбы людей. Социальная роль связана с футурологической, «приспособительной» функцией. Метод заключается в создании новой действительности, представлении воображаемого «мира за холмом». В данной трактовке обозначены черты, присущие «традиционной» фантастике и, позволяющие рассматривать ее, как способ осмысления реальности внеэмпирическими методами.

В текстах американских писателей рассмотрена специфика реализации категории «возможные миры» с позиций лингвориторического подхода к исследованию фантастического дискурса.

Писатели отходят от оптимистического мировосприятия и начинают создавать условные фантастические модели устройства социума, позволяющие с помощью иносказаний затронуть важнейшие проблемы современного им общества. В полной мере реализуются возможности жанра научной фантастики как средства не только изображения далеких миров, но и решения достаточно серьезных социальных проблем современности и будущего с позиций морали и этической ответственности человека. В фантастическом дискурсе моделировалась литературная реальность не как продолжение обыденной реалии, а как особая действительность со своим онтологическим статусом. При этом ведущим идейно-нравственным ориентиром для американских авторов стал гуманизм, так как на пьедестал они возвели свободную личность.

Ранние тексты американских фантастов условно делятся на две группы: «современные» рассказы, и рассказы, отражающие мир будущего. В произведениях этих групп авторы поднимают разнообразные темы и подтемы, среди которых основными являются следующие: Человек и общество, Человек и природа, Человек и техника, Человек и другие миры. В более поздних повестях и романах собственно фантастическое переплетается с социально-психологическим. Авторы создают «свои возможные миры» на основе этосной доминанты, детально воссоздав нравственные стороны общественной жизни и ценностные установки в качестве стремления к совершенству для реальной действительности. Человек, отнюдь не «идеальный герой» испытывается в ирреальных условиях, и в этом реализуется принцип «реалистичности фантастического».

Основные диспозитивные схемы, по которым построены тексты, указывают на тесную взаимосвязь связь между инвенцией и диспозицией, между идеологическими аспектами содержания и способами его линейного развертывания. Повествование продвигается путем последовательного введения все новых компонентов - носителей необычного (тайны, странного события, предположения, сомнения) — элементов, служащих для деавтоматизации в читательском восприятии инвентивного стержня, концентрирующегося вокруг морально-этического обоснования авторского «возможного мира».

Лексические (неологизмы, антропонимы, лексемы со значением «ост-ранения») и грамматические средства (аббревиатуры, сложные образования, конструкции с причастными / деепричастными оборотами, многокомпонентные предложения) помогают органично встроить в реалистическое повествование, базирующееся на использовании общих правил построения модели действительности, фантастический компонент, существующий по особым законам, сгладив границы между реальностью и фантастикой. Риторические тропы (эпитеты, метафоры, сравнения) и фигуры (повторы (в том числе и анафорические), синтаксический параллелизм) служат не только способом моделирования фантастического мира адресанта (художника слова), но и средством программирования образного восприятия адресата (читателя) путем создания выразительными средствами эффекта таинственного, чудесного, странного, необычного. Особые элокутивные приемы введения научной информации в фантастических текстах свидетельствуют о творческой эволюции писателей.

**2.1. Перевод фантастического дискурса как проблема художественного перевода**

При переводе художественного текста с иностранного языка на русский, переводчик, как правило, сталкивается с целым рядом трудностей. В теории перевода художественных текстов бытует следующее мнение, что оригинал художественного текста, изначально написанный для читателей своего языка, обладает своими национальными особенностями и характеристиками, которые характерны только для данного народа, практически не может быть воссоздан на языке другого народа. [Бархударов; 1975; С.57].

В отличие от перевода, к примеру, научно-фантастических текстов, перевод художественных произведений можно сравнить с творческим процессом, чьей задачей является не буквальная передача текста, а нечто большее.

Сложность перевода художественных текстов можно объяснить специфическими способами отражения мира в разных языках и различием культур, к которым принадлежат языки перевода и оригинала, из-за чего дословный перевод зачастую просто не способен передать всю глубину художественного произведения.

Перевод художественного произведения не есть просто буквальный дословный перевод текста и зачастую художественный текст может не совпадать с оригиналом, так как главной задачей такого перевода является сохранение исходного значения высказывания как для носителей языка перевода, так и для носителей своего родного языка.

При первоначальном анализе особенностей перевода художественного текста, можно выделить следующий ряд проблем, с которыми сталкиваются все переводчики:

* специфика перевода устойчивых выражений;
* проблема перевода игры слов;
* необходимость принятия во внимание культурных различий.

Специфика перевода устойчивых выражений не так сложна, как может показаться на первый взгляд. Без особого труда можно подобрать подходящий перевод, воспользовавшись словарём устойчивых словосочетаний и оборотов речи, а также словарём синонимов.

Проблема перевода игры слов является одним из самых интересных моментов в художественном переводе – это когда переводимый текст имеет юмористическую или ироническую подоплеку.

Преимущественно игра слов основывается на полисемии слова. Значения обыгрываемого слова в оригинале и переводе совпадают, позволяя при этом сохранить смысл и принцип игры слов. Проблема заключается в том, что языковые совпадения при игре слов чрезвычайно редки.

В этом случае данную игру слов допускается пропустить, или же компенсировать её, обыграв какое-то иное слово. Либо сделать так, как делает большинство переводчиков – поставить своё примечание с пометкой «игра слов».

Необходимость принятия во внимание культурных различий является одним из показателей мастерства переводчика.

Переводчик художественных текстов должен не только мастерски владеть иностранным языком, он также должен быть знатоком культуры страны, на языке которой был написан оригинальный текст другой эпохи, или культуры, без соответствующих знаний.

Дальнейший анализ особенностей перевода художественных текстов приводит к выводу, что помимо вышеперечисленных проблем, также существует ряд сложностей, затрудняющих перевод текста.

В художественном тексте одной из сложных проблем перевода является перевод имён собственных. Для создания полноценной детальной картины вымышленной или реальной действительности автор в основном использует термины и понятия, а в представленной работе – имена собственные, прямые соответствия которым едва ли можно обнаружить в языке перевода. В отношении словарного перевода А. В. Фёдоров указывает на то, что «… нет такого слова, которое не могло бы быть переведено на другой язык, хотя бы описательно, т.е. распространённым сочетанием слов данного языка» [Фёдоров; 2002; с.182].

Таким образом, проблема переводимости представляется не в самой возможности перевода, а в том, как переводить ту или иную языковую единицу в рамках потребности передачи семантического колорита и отсутствия эквивалентности переводимых понятий, что, безусловно, и является трудностью перевода.

Установление таких приёмов содействует успешной коммуникативной реализации не только автора оригинального произведения, но и переводчика.

**2.2. Особенности перевода имён собственных в произведениях фантастического жанра**

В результате сравнения разных художественных произведений было выявлено, что транслитерация и транскрипция являются самыми лаконичными приёмами создания определённого потенциала произведения, а именно: в контексте слов родного языка транскрибированное слово выделяется как чужое, придаёт определяемому предмету или явлению коннотацию оригинальности.

В переводческой практике, с целью достижения максимальной степени адекватности перевода, часто применяется комбинация приёмов транскрипции и транслитерации, такой способ принято называть принцип практической транскрипции. Наиболее уместно использование транскрипции при передаче перевода антропонимов и топонимов. Однако, имеется существенный недостаток такого способа, т.к. передача с помощью транскрипции семантически значимых имён собственных приводит к соответствующим «потерям», которые приходится компенсировать в языке перевода путём расширения смыслового значения.

Кроме транскрипции и транслитерации, в практике заимствования и передачи имен наблюдается еще один слабоизученный принцип — принцип этимологического соответствия, или транспозиции. Транспозиция представляет собой «использование одной языковой формы в функции другой формы — её противочлена в парадигматическом ряду» [Бархударов; 1975; С.67] и в случае перевода имён собственных заключается в том, что имена собственные в разных языках, которые различаются по форме, но имеют общее лингвистическое происхождение, используются для передачи друг друга. В одних случаях транспозиция применяется регулярно, в других — эпизодически.

Принцип транспозиции используется в русско-английских соответствиях в особых случаях и касается он, прежде всего, исторических и библейских имен, а также имен монархов. Так, издавна сложилась следующая практика: имена монархов и религиозных деятелей передаются, как правило, по методу транспозиции.

 На смену транскрибированию, транслитерации и транспозиции приходит такой переводческий приём как калькирование.

Калькирование – это способ перевода, позволяющий воссоздавать не только внутреннюю форму словоформы, но и структуру образного переноса значений, способствующую активизации средств словообразования для создания семантически содержательных неологизмов. Создание таких неологизмов также выделяется как отдельный переводческий приём, заключающийся в создании нового имени собственного по причине отсутствия словарного соответствия в языке перевода, либо при желании переводчика выделить тот или иной персонаж.

Еще одним способом передачи имён собственных является такая переводческая трансформация как полукалька. Полукальки представляют собой частичные заимствования слов и выражений, состоящие частично из элементов исходного языка, частично из элементов языка принимающего.

Кроме указанных выше основных приёмов перевода, при передаче имён собственных достаточно широко применяются лексико-семантические трансформации (гипо-гиперонимические замены).

К сожалению, указанный способа перевода приводит к частичной потери информации как в языке перевода, так и в родном языке. Другими словами, такой метод может рассматриваться как нейтральный. Вероятно, предположить, что частота использования данного способа перевода допустима только в том случае, когда текст изобилует не только именами собственными, но и другими переводческими понятиями трудными для перевода.

Ещё один способ, используемый для художественного перевода – это описательный перевод. Вслед за В.Н. Комиссаровым, такой метод рассматривался как громоздкий и многословный [Комиссаров; 1990; с.185].

Как справедливо отмечает исследователь, «поэтому наиболее успешно этот способ перевода применяется в тех случаях, где можно обойтись сравнительно кратким объяснением.»

Уподобляющий перевод (функциональная замена) также достаточно часто употребляющийся переводческий приём. Например, весьма распространён подбор функционального эквивалента, вызывающий у читателя перевода такие же ассоциации, как и у читателя исходного текста.

Семантический перевод имён собственных наиболее характерен для так называемых «говорящих» имён, встречающихся лишь в литературных произведениях, а потому представляет наибольший интерес. Семантический перевод представляет собой адаптацию имени к реалиям языка перевода, из-за чего полностью или частично теряется изначальная форма имени собственного в языке оригинала. В данном случае подходы и решения могут варьироваться в зависимости от переводчика. Так, Д. И. Ермолович приводит пример перевода имени одной из героинь шекспировской пьесы «Зимняя сказка» Perdita, которое не только несёт в себе смысловую нагрузку, будучи образованным от латинской основы со значением «потерянная», но и при прямом переносе на русский язык приобретает неприятное для русского уха звучание: Пердита. В качестве примера удачного перевода приводится вариант В. В. Левика Утрата [Ермолович; 2001; 26].

 Как показало сравнение, наиболее полная адекватность перевода достигается с помощью затекстового комментария. Затекстовый комментарий является способом передачи лингвокультурологичекой информации и повышения языковой компетенции личности. Переводческий комментарий является неотъемлемым структурным компонентом любого художественного фантастического текста, он служит источником информации о диахронических изменениях в национальной культуре и языке. Неизменным объектом комментирования выступают устаревшие, диалектные и культурно-маркированные слова; при пересмотре комментария изменениями затрагивается как количественное соотношение слов, так и их представление в самом составе переводческого комментария.

Таким образом, при передаче культурной специфики имён собственных в художественных текстах используются следующие приёмы: транслитерация, калька (частичная и полная), полукалька, транскрипция, лексико-семантические трансформации, описательный перевод (экспликация), затекстовый комментарий, полукалька, уподобляющий перевод (функциональная замена), семантическая замена, транспозиция. Каждый из способов перевода имеет как недостатки, так и достоинства и, ни в коем случае, не предлагаются как абсолютные, поскольку перевод – это процесс творческий, и требует использования оригинальных подходов к переводу текстов, в частности, художественной литературы. Кроме этого, требуется донести до читателя семантику непереводимых реалий. Переводя художественный текст, нужно руководствоваться не только фоновыми знаниями, но и учитывать контекст, культуру передаваемых реалий и связь с другими словами в тексте, а также с их референтами и понятиями в обоих языках.

Художественный перевод произведений - это долгий и трудоёмкий процесс, который является своеобразным вызовом для любого переводчика, так как он требует не только исключительного уровня знания двух языков, но и их культуры. При этом в силу тех или иных причин, не всегда представляется возможным передать всю ту информацию, которую несёт в себе оригинал. Точный и наиболее близкий к тексту перевод языка героев произведения как части авторского замысла и особенностей отражения характера и личности персонажей произведения. В ходе исследования были определены основные проблемы перевода художественного текста, которые состоят в трудностях перевода каламбуров, идиоматических высказываний и экспрессивных оборотов.

Отличительной чертой художественных переводов является то, что они передают не только смысл оригинального текста, но и, в силу своей специфичности, особенности восприятия самого переводчика. В общем же, суть этого процесса определяется как попытка устранения межкультурного и языкового барьера между автором и читателем, пропуская оригинальный текст, сквозь «призму восприятия» переводчика.

Целью исследования является рассмотрение особенностей перевода имён собственных в фантастическом дискурсе, который является одним из видов художественного дискурса. Под текстом, который реализуется в данном виде дискурса, понимается вербальное оформление информации в письменной форме, которое связано с коммуникативной направленностью фантастического дискурса и включает лингвистический, экстралингвистический аспекты (когнитивный, социальный, прагматический, этнографический контексты, которые связаны с выбором эффективных стратегий с целью достижения эффективных коммуникативных целей и интенций).

Перевод научно-фантастических текстов представляется нелёгкой задачей, ведь нужно не только перевести текст, но и выполнить эстетическую функцию, т.е. воздействовать на читателя путём выполнения качественного и красивого перевода. Можно ожидать, что сообщения на исходном языке и языке перевода не будут тождественны в силу не только несоотносимости систем двух языков, но и в силу нетождественности смысла, вкладываемого автором сообщения, и смысла, извлекаемого переводчиком.

В процессе перевода зачастую использование соответствия слов и выражений, данного в словарях, невозможно. Дословный перевод не всегда воспроизводит эмоциональный эффект текста оригинала, что приводит к постоянному противоречию дословной точности и художественности.

При переводе художественного научно-фантастического текста переводчик не в силах и не вправе изменять эмоционально-смысловую доминанту, заданную автором текста, но определённые её трансформации и модификации могут наблюдаться в переводческих трудах.

В ходе анализа различных художественных произведений в рамках фантастического дискурса были выявлены следующие типы трансформаций: лексические, включающие такие переводческие приёмы как: переводческое транскрибирование и транслитерация, калькирование (все его виды) и лексико-семантические замены (конкретизация, генерализация, модуляция); грамматические: синтаксическое уподобление (дословный перевод), членение предложения, объединений предложений, грамматические замены (формы слова, части речи или члена предложения); лексико-грамматические: антонимический и описательный перевод, компенсация и приём целостного преобразования.

Использование переводческих трансформаций, прежде всего, продиктовано передачей содержания оригинала, переводчик никоим образом не должен стремиться полностью сохранить оригинал.

Достижение адекватности перевода напрямую связано с умением выявить переводческую проблему и осуществить необходимые переводческие трансформации.

Фантастическому тексту отводится весьма заметное место в литературе. Перевод фантастического текста представляет собой трудную задачу для переводчика, поскольку характеризуется определённой спецификой. Фантастические произведения и их межъязыковая передача крайне важны для современной теории перевода, но в настоящее время особенности и трудности перевода фантастических текстов недостаточно описаны. Из этого следует, что не разработаны необходимые переводческие стратегии и типология возможных переводческих ошибок для корректной передачи смысла.

Использование определённой лексики и стилистических приёмов как непосредственная часть композиции фантастических произведений формирует общий авторский стиль, отражает индивидуальность писателей и делает их произведения узнаваемыми.

Художественная литература даёт возможность для неограниченного развития литературного языка, появления новых идиом, сравнительных оборотов, метафор, и.т.д. Задача переводчика заключается в том, чтобы максимально доступно передать фантастические реалии, встречающиеся в фантастических произведениях.

Такая окказиональная лексика может рассматриваться со многих точек зрения. Ниже представлены возможные подходы:

Степень окказиональности.

Этот признак позволяет рассматривать окказионализмы в широких пределах: от слов, не являющихся как таковыми окказионализмами («бластер», «космолёт»; классический пример – слово «робот», ставшее общеупотребительным), до слов автора, привязанных к конкретному писателю, произведению и даже определённому контексту («алаец», «капес», «левиум»).

Окказиональность в плане выражения – «массаркш», «слег» - и в плане содержания – «ускоритель», «галоша», «уолдо».

Окказионализмы, созданные на материале исходного языка произведения или образованы путём заимствования слов (или морфем) из другого языка. Для русского языка примерами первого типа являются «репа», «вертячка», «этак»; примеры второго типа – «флаер», «сталкер». Возможны также примеры смешанного типа – сочетание заимствованной основы с исконным аффиксом – «некротка».

Структурная классификация фантастических окказионализмов:

а) фонетические окказионализмы – слова, состоящие из не зарегистрированного в языке сочетания фонем – «массаракш», «слег».

б) морфологические окказионализмы – необычные сочетания морфем – «мокрец», «вертячка», «погодник». Особый случай – сочетание корневых морфем, создающие сложное окказиональное слово: «ракопаук», «зеброжираф».

Возможен промежуточный вариант между фонетическим и морфологическим окказионализмом – это слово, состоящее из корневой морфемы типа (а), соединённой с аффиксом – «алаец», «хонтийсакий», и.т.д.

в) синтаксические окказионализмы – необычные сочетания слов: «жгучий пух», «министерство охраны короны», «Золотой Шар» и.т.д.

Данным языковым единицам уделяли внимание как отечественные, так и зарубежные исследователи. Сложности передачи реалий при переводе заключаются в следующем:

Иногда в ПЯ не существует соответствия (эквивалента, аналога), так как референт – объект, обозначаемый реалией, - отсутствует у носителей языка;

Необходимость передачи не только предметного значения (семантики) реалии, но и колорита (коннотации), национальной и исторической окраски.

Приёмы, используемые для передачи реалий в переводе, могут быть обобщённо сведены к двум: транскрипции и переводу (в широком смысле слова).

Транскрипция подразумевает передачу реалии на язык перевода с помощью его графических средств, при этом с максимально допускаемыми этими средствами фонетическим приближением к её оригинальной фонетической форме.

К переводу (или замене) реалии прибегают, как правило, в тех случаях, когда транскрипция по какой-либо причине невозможна или нежелательна.

 Наиболее употребительными являются следующие приёмы:

1. введение неологизма: калька, полукалька, освоение, семантический неологизм.
2. замена реалии реалией.
3. приблизительный перевод: принцип родовидовой замены, функциональный аналог, описание.
4. контекстуальный перевод [Прокопьева М.А., Свицова А.А., Рублёва О.С.; 2017; С.3].

С. И. Влахов и С.П. Флорин рассматривают имена собственные за рамками данной классификации и называют их ономастическими реалиями, но, тем не менее, относят к элементам, представляющим сложности для перевода и нуждающимся в комментариях [Богатырёва И.И.; 2006; С. 25].

Имена собственные составляют большую группу слов, существующих только в конкретном языке и культуре. Они отличаются своеобразием, многие из них не имеют эквивалента в языке перевода, поэтому при передаче на другой язык имена собственные обычно не переводятся, а передаются транскрипцией или транслитерацией. Кроме того, коннотация этих лексических единиц ярко выражена на графическом и семантическом уровнях.

При создании фантастического текста индивидуализация и оригинальность играют важную роль, ведь задача писателя-фантаста – создать и наиболее подробно описать вымышленный мир, поэтому отличительной особенностью произведений в этом жанре является большое количество окказиональной лексики, реалий и имён собственных. Процесс перевода этих элементов на язык перевода можно свести к двум этапам: определение значения лексической единицы с учётом контекста и его передача средствами языка перевода использованием приёмов транскрипции, транслитерации, калькирования, замены, приблизительного или контекстуального перевода.

Мы рассмотрели особенности перевода рассказа Р. Брэдбери «Марсианские хроники», выполненного М. Воронежской. Выбор рассказа обусловлен тем, что Р. Брэдбери является «мэтром фантастики», одним из лучших писателей-фантастов и основоположником многих традиций жанра.

Анализ перевода данного рассказа заключается непосредственно в анализе трансформаций, выполненных в соответствии с классификацией В.Н. Комиссарова [Комиссаров; 1990; с.165-170]. Мы выявили следующие лексические трансформации:

1. транскрипция и транслитерация. Приём транскрипции и транслитерации применяется в основном при переводе реалий и имён собственных. В рассказе нам встретилось множество примеров как транскрипции: Nile – Наил, Tyrr – Тирр, Ohio – Огайо, Samuel Hinkston – Сэмюэль Хинкстон, Grinnell, Iowa – Гриннелл, штат Айова, Harry Lauder – Гарри Лодер; так и транслитерации: Mars – Марс, Bert – Берт, Saturn – Сатурн, Maxfield Parrish – Максфилд Парриш, Nathaniel York – Натаниел Йорк, Tuiereol – Туиэреол.
2. калькирование. Как и предыдущий приём, калькирование зачастую используется при переводе реалий. Приведём примеры кальки и полукальки, встретившиеся нам в тексте: Beautiful Dreamer – Прекрасный мечтатель, first World War – первая мировая война, Columbia, the Gem of the Ocean – Колумбия, Жемчужина океана, Blue Mountains – Голубые горы, the Piligrims – пилигримы, Roamin’ in the Gloamin’ – Странствие в сумерках.
3. комбинированные приёмы. В переводе активно использовались комбинированные приёмы, примеры которых мы приведём, разбив их на три группы. Их использование обусловлено желанием переводчика украсить и разнообразить текст:
4. транслитерация + транскрипция: Captain Williams – капитан Уильямс, Captain Wilder – капитан Уайлдер, Einstein – Эйнштейн, Mr Aaa – мистер Ааа, Mr Iii – мистер Иии.
5. транслитерация + калькирование: Mr and Mrs K – мистер и миссис К.
6. транскрипция + калькирование: Navigator Lustig – штурман Люстиг, Captain John Black – капитан Джон Блэк, Mr Hhh – мистер Ххх.
7. лексико-семантические замены. Самыми нераспространёнными лексико-семантическими трансформациями оказались конкретизация и генерализация.

- конкретизация: Earth Man – человек с Земли, Heaven – царство небесное.

- генерализация: Earth – Земля, Oak Knoll Avenue – Дубовая улица.

Проанализировав 81 трансформацию, использованную М. Воронежской при переводе рассказа «Марсианские хроники», мы пришли к выводу, что наиболее употребительными стали транслитерация, транскрипция и калькирование.

 Вторым произведением Р. Брэдбери, выбранным для переводческого анализа, является «Одна-единственная ночь». Перевод повести был выполнен Э. Кабалевской. Выбор повести обусловлен тем, что смысл повести не лежит на поверхности, нужно вчитываться в каждую строчку, чтобы проникнуться книгой; тем самым это произведение выделяется среди других произведений этого писателя-фантаста.

 Анализ перевода данной повести заключается непосредственно в анализе трансформаций, выполненных в соответствии с классификацией В.Н. Комиссарова [Комиссаров; 1990; с.165-170]:

1) Транскрипция и транслитерация. Приём транскрипции и транслитерации применяется в основном при переводе реалий и имён собственных. В повести нам встретилось несколько примеров как транскрипции: New York – Нью-Йорк, Reno - Рино, Broadway - Бродвей, Hollywood - Голливуд, Joseph - Джозеф, Chicago - Чикаго, Thomas - Томас; так и транслитерации: Green River – Грин-ривер, Cadillac - Кадиллак, Los Angeles – Лос-Анджелес, Helen – Элен (с фр. языка), Mexico City – Мехико-Сити.

1. Самыми редко встречающимися трансформациями стали комбинированные приёмы и опущение.

- опущение: The United States – Штаты;

- добавление + транскрипция: Iowa – штат Айова;

Проанализировав 15 трансформаций, использованных Э. Кабалевской при переводе повести «Одна-единственная ночь», мы пришли к выводу, что наиболее употребительными стали транслитерация и транскрипция; самыми редкими – опущение и добавление + транскрипция.

Последним и, пожалуй, самым интересным для переводческого анализа произведением является повесть Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков». Перевод повести выполнен Э. Кабалевской. Выбор повести обусловлен тем, что несмотря на то, что жанр данного произведения – фантастика, читать его легко и интересно людям любого возраста. Книга учит смотреть на мир глазами ребёнка, отвлекаться от реалий текущей жизни, замечать то красивое и необычное, что окружает нас.

Анализ перевода данной повести заключается непосредственно в анализе трансформаций, выполненных в соответствии с классификацией В.Н. Комиссарова [Комиссаров; 1990; с.165-170]. Мы выявили следующие лексические трансформации:

1. Транскрипция и транслитерация. Приём транскрипции и транслитерации применяется в основном при переводе реалий и имён собственных. В повести нам встретилось множество примеров как транслитерации: Tom – Том, Mr. Tridden – мистер Тридден, California – Калифорния, Saul – Саул; Сол, Marshall – Мааршалл, Rebecca – Ребекка, Mrs. Singer – миссис Сингер, Bill – Билл, London – Лондон, Helen – Элен (с фр.яз.), Alice - Элис; Illinois – штат Иллинойс, Green Town – Гринтаун, Canada – Канада, Mexico – Мексика, Mr. Lincoln – мистер Линкольн; так и транскрипции: Douglas Spaulding – Дуглас Сполдинг, Siva – Шива, Miss Bentley – миссис Бентли, Mr. Jonas – мистер Джонас, John Huff – Джон Хаф, Charlie Woodman – Чарли Вудмен; Чарли Вудмэн, Buck Joneses – Бак Джонс, Jack Hoxies – Джек Хокси, Tom Mixes – Том Микс, Hoot Gibsons – Хут Гибсон, Douglas Fairbankses – Дуглас Фербенкс, Lon Chaney – Лон Чейни, Milton Sillses – Милтон Силз.
2. Калькирование. Как и предыдущий приём, калькирование зачастую используется при переводе реалий. Приведём примеры кальки и полукальки, встретившиеся нам в тексте: Green Machine – Зелёная машина, the Street of Children – улица Детей, an Indian – индеец, the Phantom of the Opera – Призрак в опере, The Cat and the Canary or The Bat – «Кошка и канарейка» и «Летучая мышь», Sanderson’s Shoe Emporium – в дверях Сендерсонового «Салона обуви»; не переводится (Миг и в дверях появился Дуглас Сполдинг (опущение)), Labor Day – День труда.
3. Комбинированные приёмы. В переводе не так активно использовались виды комбинированных приёмов, примеры которых мы приведём ниже.

- Транслитерация + транскрипция: Miss Helen Loomis – мисс Элен Лумис, St. James Street – Cент-Джеймс-стрит.

- Транскрипция + калькирование: Colonel Freeleigh – полковник Фрилей, Felix-the-Cat cartoons – мультики про кота Феликса.

1. Лексико-семантические замены. В переводе активно использовались виды лексико-семантических замен, примеры которых мы приведём ниже.
2. Конкретизация: Street where all the Old People live – улица Стариков; улица Старых людей, maidenhair fern – «Венерин волос», «Венерины волосы», Discoveries and Revelations – «Открытия и откровения», «RITES AND CEREMONIES» - «Обряды и обыкновенности»; «Обычные дела и события», «ILLUMINATIONS» - «Озарения»; «Осознание», Eskimo Pies – серебряная обёртка мороженого; мороженое-эскимо в серебристых обёртках; The Lonely One – Душегуб; Изверг, The Old Curiosity Shop – «Лавка древностей», Dixie land – земля Дикси, Cavaliers of Dixie – воины Дикси; соратники Дикси.
3. Генерализация: Tootsie Rolls – рогалики, Cream-Sponge Para Litefoot Shoes – теннисные туфли; теннисные туфли-легкоступы, INTUITIONS – «Ощущения»,

the United Cigar Store – табачная лавка, A Tale of Two Cities – «Повесть о двух городах», Mr. Bleak House – «Холодный дом», Tune Moon – Джон Мун.

Проанализировав 132 трансформации, использованных Э. Кабалевской при переводе повести «Вино из одуванчиков», мы пришли к выводу, что наиболее употребительными стали транслитерация, транскрипция, генерализация и конкретизация; самыми редкими – транслитерация + транскрипция и транскрипция + калькирование.

Мы убедились, что своеобразие фантастики как литературного жанра объясняется тем, что фантастические произведения описывают миры, которые отличаются от реального, изобилуют реалиями и коллизиями, несвойственными обычной жизни. Каждый фантаст, в соответствии со своим мастерством и фантазией, моделирует свой собственный мир, иногда почти неотличимый от реального. Иногда выдуманный мир может быть настолько несопоставим с обыденностью и построен по своеобразной логике, то читателю потребуется определённая квалификация и фантазия, чтобы уловить идею автора и понять его систему категорий. В связи с этим переводчик должен обладать всем арсеналом языковых средств, чтобы осуществить качественный, адекватный перевод.

Далее будут представлены все трансформации, использованные в обнаруженных нами примерах.

**Ray Bradbury «Dandelion wine» / Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков»**

**Транслитерация**

Tom – Том, Mr. Tridden – мистер Тридден, California – Калифорния, Saul – Саул; Сол, Marshall – Мааршалл, Rebecca – Ребекка, Mrs. Singer – миссис Сингер, Bill – Билл, London – Лондон, Helen – Элен (с фр.яз.), Alice - Элис; Illinois – штат Иллинойс, Green Town – Гринтаун, Canada – Канада, Mexico – Мексика, Mr. Lincoln – мистер Линкольн.

**Транскрипция**

Douglas Spaulding – Дуглас Сполдинг, Siva – Шива, Miss Bentley – миссис Бентли, Mr. Jonas – мистер Джонас, John Huff – Джон Хаф, Charlie Woodman – Чарли Вудмен; Чарли Вудмэн, Buck Joneses – Бак Джонс, Jack Hoxies – Джек Хокси, Tom Mixes – Том Микс, Hoot Gibsons – Хут Гибсон, Douglas Fairbankses – Дуглас Фербенкс, Lon Chaney – Лон Чейни, Milton Sillses – Милтон Силз, Adolph Menjou – Адольф Менжу, Uncle Pert – дядя Берт; дядя Бёрт, Mr. Sanderson – мистер Сэндерсон; мистер Сендерсон,

Ticonderoga pencil – жёлтый карандаш фирмы Тайкондерога; жёлтый карандаш «Тайкондерога», Ahab – Ахав; Ахаз, Miss Fern and Miss Roberta – мисс Фернна и мисс Роберта; мисс Фёрн и мисс Робэрта, Mr. Jonas – мистер Джонас, Leo Auffmann – Лео Ауфман; Лео Ауфмен, Joseph – Джозеф, Ruth – Рут, Naomi – Ноэми, Chapel Street – Чепел-стрит, Glen Rock – Глен-Рок, Lena – Лина, Samuel Spaulding – Самюэл Сполдинг; Сэмюэл Сполдинг, Armenia – Армения, Caruso – Карузо, New York – Нью-Йорк, Jane – Джейн, colonel Freeleigh – полковник Фрилей, Ching Ling Soo – Чин Линсу, Pawnee Bill – Поуни Билл, Virginia – Вирджиния, Tennessee – Теннесси, Bull Run – Булл Ран, Father Abraham – Авраам.

**Калькирование**

Green Machine – Зелёная машина, the Street of Children – улица Детей, an Indian – индеец, the Phantom of the Opera – Призрак в опере, The Cat and the Canary or The Bat – «Кошка и канарейка» и «Летучая мышь», Sanderson’s Shoe Emporium – в дверях Сендерсонового «Салона обуви»; не переводится (Миг и в дверях появился Дуглас Сполдинг (опущение)), Labor Day – День труда, Hapiness Machine – Машина счастья, the West Ravine – Западный овраг; Западный яр, the German Baptist Church – немецкая баптистская церковь, the United States Constitution or the City Police – конституция Соединённых Штатов или полиция, New Year – Новый год, Atlas – Атлант, the Fountain of Youth – Фонтан юности, Great Expectations – «Большие надежды»;Tom Swift and His Electric Annihilator – «Том Свифт и его электрический истребитель», Paris – Париж, Rome – Рим, the Pyramids – пирамиды, the Sphinx – сфинкс, «The Blue Danube» - «Голубой Дунай», Sadness Machine – Машина грусти, the Boston Variety Theatre – театр Варьете в Бостоне, the Great Oriental Magician – великий восточный маг и чародей; величайший маг и чародей Востока (калькирование + конкретизация, the Bullet Trick – фокус с пулей, giant Negroes’ fists – кулаки великана-негра, Antietam – Антайтем, the Potomac - Потомак, White House.

**Комбинированные приёмы**

Miss Helen Loomis – мисс Элен Лумис, St. James Street – Cент-Джеймс-стрит, Colonel Freeleigh – полковник Фрилей, Felix-the-Cat cartoons – мультики про кота Феликса.

**Конкретизация**

Street where all the Old People live – улица Стариков; улица Старых людей, maidenhair fern – «Венерин волос», «Венерины

волосы», Discoveries and Revelations – «Открытия и откровения», «RITES AND CEREMONIES» - «Обряды и обыкновенности»; «Обычные дела и события», «ILLUMINATIONS» - «Озарения»; «Осознание», Eskimo Pies – серебряная обёртка мороженого; мороженое-эскимо в серебристых обёртках; The Lonely One – Душегуб; Изверг, The Old Curiosity Shop – «Лавка древностей», Dixie land – земля Дикси, Cavaliers of Dixie – воины Дикси; соратники Дикси.

**Генерализация**

Tootsie Rolls – рогалики, Cream-Sponge Para Litefoot Shoes – теннисные туфли; теннисные туфли-легкоступы, INTUITIONS – «Ощущения»,

the United Cigar Store – табачная лавка, A Tale of Two Cities – «Повесть о двух городах», Mr. Bleak House – «Холодный дом», Tune Moon – Джон Мун.

**Ray Bradbury «The Martian Chronicles» / Р. Брэдбери «Марсианские хроники»**

**Транслитерация**

Mars – Марс, Bert - Берт, Pao – Пао, , Dr Nlle – Доктор Нлле, Saturn – Сатурн, Orri – Орри, Sam Parkhill – Сэм Паркхилл, Gibbs – Гиббс, Biggs – Биггс, Green River – Грин-Ривер, Ylla – Илла, Xi City – Кси сити, Mr Qqq – мистер Щщщ, Maxfield Parrish – Максфилд Парриш, Nathaniel York – Натаниел Йорк, Tuiereol – Туиэреол.

**Транскрипция**

Nile – Наил, Tyrr – Тирр, Mr Xxx – мистер Ыыы (сем.замена , Mr Yyy – мистер Ууу (сем.замен), Mr Www – мистер Ююю (сем.замена), Ohio – Огайо, Samuel Hinkston – Сэмюэль Хинкстон, Grinnell, Iowa – Гриннелл, штат Айова, Green Bluff, Illinois – Грин-Блафф в Иллинойс, Harry Lauder – Гарри Лодер, Marilyn – Мерилин, Cheroke – Чероки, Hathaway – Хетеуэй, Iowa – штат Айова, Ed – Эд, Spender – Спендер.

**Калькирование**

Beautiful Dreamer – Прекрасный мечтатель, first World War – первая мировая война, Columbia, the Gem of the Ocean – Колумбия, жемчужина океана, Blue Mountains – Голубые горы, Green Valley – Зеленая долина, Moon – Луна, the Piligrims – пилигримы, Martian town – марсианский городок, Jupiter – Юпитер, the Atlantic and Pacific Oceans – Атлантический и Тихий океаны, Roamin’ in the Gloamin – Странствие в сумерках.

**Комбинированные приёмы**

Captain Williams – капитан Уильямс, Captain Wilder - капитан Уайлдер, Mr Aaa – мистер Ааа, Mr Iii – мистер Иии, Miss Rrr – мисс Ррр, Mr Vvv – мистер Ввв, Mrs Ttt – Миссис Ттт, Mr Zzz – мистер Ззз, Mr Nnn – мистер Ннн, Mr Bbb – мистер Ббб, Einstein – Эйнштейн, Mr and Mrs K – мистер и миссис К, Navigator Lustig – штурман Люстиг, Captain John Black – капитан Джон Блэк, Mr Hhh – мистер Ххх.

**Конкретизация**

Earth Man – человек с Земли, Heaven – царство небесное.

**Генерализация**

Earth – Земля, Oak Knoll Avenue – Дубовая улица.

**Ray Bradbury «One night In Your Life» / Р. Брэдбери «Одна-единственная ночь»**

**Транскрипция**

New York – Нью-Йорк, Reno – Рино, Broadway – Бродвей, Hollywood – Голливуд, Joseph – Джозеф, Chicago – Чикаго, Thomas – Томас.

**Транслитерация**

Green River – Грин-ривер, Cadillac – Кадиллак, Los Angeles – Лос-Анджелес, Helen – Элен (с фр.яз.), Mexico City – Мехико-Сити.

**Опущение**

The United States – Штаты.

**Добавление + транскрипция**

Iowa – штат Айова.

**2.3. Комплекс упражнений, нацеленный на обучение студентов-переводчиков переводу имён собственных в текстах фантазийного жанра (на материале произведений американских писателей)**

По определению С.Ф. Шатилова, упражнение – это «специально организованное в учебных целях одно- или многоразовое выполнение отдельной или ряда операций, либо действий речевого (или языкового) характера» [Шатилов; 1976; с. 45].

А.И. Подольский понимает под упражнением повторное выполнение действия с целью его усвоения. В различных условиях обучения упражнение является либо единственной процедурой, п рамках которой осуществляются вес компоненты процесса учения (научения) — уяснение содержания действия, его закрепление, обобщение и автоматизация, — либо одной из процедур наряду с объяснением и заучиванием, которые обеспечивают первоначальное уяснение содержания действия и его предварительное закрепление [Подольский; 2016; с.128].

Среди методистов нет единства в понимании главной проблемы – исходной основы типологии упражнений. Одни авторы в качестве такой модели берут дихотомию “язык-речь” (И.В. Рахманов), другие – психологические характеристики навыков и умений (И.Д. Салистра), третьи – активизацию языкового материала (Б.А. Лапидус) и т.д. Некоторые методисты различают только типы упражнений (Р. Ладо), другие – типы, виды и подвиды (С.Ф. Шатилов), третьи – типы, роды и виды (И.В. Рахманов) [Рахманов; 1980; с. 215-216].

Принципиально важными из всего существующего многообразия подходов являются три:

- первый, субъективный подход определяет типы упражнений на основе процесса усвоения учащимися учебного материала. Его основоположником является И.А. Грузинская, которая в своих работах выделила и описала три типа упражнений:

1) Опознавательные.

2) Полурепродуктивные.

3) На самостоятельное воспроизведение [Грузинская; 1940; с.56].

Все эти типы упражнений, по ее мнению, должны использоваться как при изучении языкового материала (формирование языковых навыков), так и при формировании активных (речевых) навыков.

- второй подход к типологии упражнений – объективный – представляется более перспективным. Он учитывает функциональные компоненты самого иностранного языка. Наибольшее распространение у сторонников этого подхода (Аракин В.Д., Рахманов И.В., Цетлин В.С.) получила классификация упражнений на языковые и речевые. Ценность этой типологии в том, что она позволила разработать дифференцированные способы обучения языковым знаниям, языковым навыкам и речевым умениям [Рахманов; 1980; с.241].

Психологическую основу данной типологии составляют три этапа процесса усвоения: осмысление, запоминание и употребление. При этом языковые упражнения соотносятся с первыми двумя этапами, а речевые – с третьим. Языковые упражнения нацелены на овладение навыками пользования отдельными, вычлененными из акта речи языковыми единицами. Речевые упражнения – это те, в которых все накопленные знания, навыки и умения используются в иноязычной речевой деятельности. Следовательно, языковые упражнения должны предшествовать речевым, при их выполнении внимание обращается на языковую форму, а при выполнении речевых – на содержание высказывания. Языковые упражнения называются также подготовительными, т.е. готовящими к речи, тренировочными. Основными видами тренировочных упражнений являются дифференцировочные (ДФ), имитационные (ИМ), подстановочные (СБ) и трансформационные (ТР).

- сторонники третьего подхода, строят типологию упражнений на основе произвольного сочетания субъективных и объективных критериев. Интерес в этом отношении представляют работы американского методиста Роберта Ладо. По его мнению, наиболее эффективными являются следующие упражнения: вопросно-ответные упражнения, упражнения на объединение, упражнения на заполнение пропусков, и.т.д. [Ладо;1964; с.32].

Преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле, называются переводческими (межъязыковыми) трансформациями. При описании процесса перевода переводческие трансформации рассматриваются как способы перевода, которые может использовать переводчик при переводе различных оригиналов в тех случаях, когда словарное соответствие отсутствует или не может быть использовано по условиям контекста. В зависимости от характера единиц исходного языка, переводческие трансформации подразделяются на лексические и грамматические.

Лексические трансформации, применяемые в процессе перевода с участием различных иностранных языков и переводящих языков, включают следующие переводческие приемы:

-переводческое транскрибирование и транслитерация;

-калькирование и лексико-семантические замены (конкретизация, генерализация, модуляция).

Лексико-грамматические трансформации включают:

-антонимический перевод;

-экспликация (описательный перевод);

-компенсация.

Грамматические трансформации включают:

-синтаксическое уподобление (дословный перевод);

-членение предложения;

-объединение предложений;

-грамматические замены (формы слова, части речи или члена предложения) [Комиссаров; 1990; с.163-165].

Т. А. Казакова в своем описании переводческих трансформаций основывается на классификации, приведенной, В. Н. Комиссаровым, однако предлагает свою, отличную от вышеназванной. Прежде всего, Казакова выделяет лексические приемы перевода, среди них - переводческая транскрипция (транслитерация), калькирование, сужение (конкретизация) значения, расширение (генерализация), эмфатизация, функциональная замена, описательный перевод (переводческий комментарий).

Далее Казакова называет грамматические приемы перевода, определяя следующие их типы: полный перевод, частичный перевод, функциональная замена, описательный перевод, нулевой перевод, конверсия, стяжение, развертывание, перестановка компонентов предложения, добавление, опущение, антонимический перевод.

В первом случае (лексические приемы перевода), рассматриваются любые преобразования на уровне лексем, во втором (грамматические приемы перевода) - на уровне словосочетаний и предложений. Перевод фразеологизмов и клишированных выражений Казакова выделяет в отдельный раздел и описывает особые приемы их перевода.

Как видим, обе классификации перекликаются между собой и, в любом случае, сводятся к тому, что следует, все же, беря за основу любую из классификаций, отталкиваться от того, что трансформации бывают лексические (на уровне лексем) и грамматические (или синтаксические - на уровне словосочетаний и предложений).

Некоторые переводческие приемы можно выделить в отдельную группу, так, например, хотелось бы отметить, что особого внимания при переводе заслуживают трансформации, применяемые при переводе клишированных и фразеологических единиц, среди них - идиоматизация, деидиоматизация, адекватная замена.

Центром нашего внимания являются лексические трансформации. Лексические трансформации могут использоваться для передачи формальных и содержательных отношений между словами и словосочетаниями исходного текста и текста перевода. К формальным преобразованиям относится переводческая транскрипция, переводческая транслитерация и переводческое калькирование. К преобразованиям, обеспечивающим передачу содержательных отношений между словами и словосочетаниями двух языков, относятся следующие лексико-семантические трансформации: конкретизация, генерализация, модуляция (семантическое развитие), эмфатизация, нейтрализация.

Трансформации, обеспечивающие передачу формальных отношений:

**- транскрипция**: воспроизведение при переводе звуковой фор­мы лексической единицы оригинала с помощью фонем языка перевода (фонетическая имитация исходного слова).

**- транслитерация**: воспроизведение при переводе графической фор­мы (буквенного состава) лексической единицы оригинала с помощью букв языка перевода (буквенная имитация исходного слова).

Ведущим способом в современной переводческой практике является транскрипция с сохранением элементов транслитерации.

**- калькирование**: перевод лексической еди­ницы оригинала путем замены ее составных частей – морфем или слов (в случае устойчивых словосочетаний) их соответствиями в языке перевода, т.е. побуквенный, поморфемный или пословный перевод слов и словосочетаний.

Трансформации, обеспечивающие передачу содержательных отношений

Объем значений слова в разных языках часто не совпадает. Например, русское слово дерево и английское слово tree являются соответствиями в следующих значениях: 1) вид многолетнего растения; 2) родословная (в словосочетании семейное древо / family tree). Однако русскому слову дерево в значении «материал для постройки и изделий» соответствует в английском языке слово wood. С другой стороны, английское слово tree входит в словосочетание Christmas Tree, которому в русском языке соответствует слово ёлка. В случаях несовпадения объёма значений используются следующие переводческие трансформации: конкретизация (сужение), генерализация (расширение), семантическое развитие (модуляция).

Кроме объёма значений может не совпадать степень эмоционально-оценочной окраски. В таких случаях могут использоваться переводческие трансформации, получившие наименования эмфатизация и нейтрализация.

- **конкретизация (сужение)**: перевод слова или словосо­четания, имеющего более широкий объём значени­я, словом или словосочетанием с более узким объёмом значения.

**-** **генерализация (расширение)**: перевод слова или словосо­четания, имеющего более узкий объём значени­я, словом или словосочетанием с более широким объёмом значения.

**-** **семантическое развитие (модуляция)**: перевод слова или словосочетания языковой единицей, значение которой логически вытекает из значения исходной единицы.

**- эмфатизация**: перевод слова или словосочетания, имеющего меньшую степень эмоционально-оценочной окраски, словом или словосочетанием с более ярко выраженной эмоционально-оценочной коннотацией.

**-** **нейтрализация**: перевод слова или словосочетания, имеющего ярко выраженную эмоционально-оценочную коннотацию, словом или словосочетанием с меньшей степенью эмоционально-оценочной окраски.

Наши упражнения будут основаны на использовании этих трансформаций. Поскольку многие имена собственные представляют собой грамматические трансформации синтаксического уровня (перестановка, добавление, опущение), то на наш взгляд подходит классификация упражнений С.Ф. Шатилова.

С. Ф. Шатилов строит свою классификацию по критерию соответствия упражнений определённым целям обучения иностранному языку.

- Условно (учебно-коммуникативные),

- Подлинно (естественно)-коммуникативные,

- Некоммуникативные упражнения [Шатилов; 1976; с.52].

К подлинно (естественно)-коммуникативным упражнениям относятся упражнения, нацеленные на развитие или формирование коммуникативных умений у учащихся.

Условно (учебно-коммуникативные) упражнения характеризуются отработкой определённого языкового материала в рамках учебных занятий, имитирующих естественную. Действия, выполняемые учащимися в процессе работы, почти никогда не используются в реальной ситуации общения.

Некоммуникативные упражнения состоят из тренировочных и языковых упражнений. По С.Ф. Шатилову характерной особенностью таких упражнений является отсутствие связи с речевым контекстом [Шатилов; 1976; с.55-56].

Считаем целесообразным при создании комплекса упражнений руководствоваться классификацией упражнений, предложенной С.Ф. Шатиловым, и выделять коммуникативные, условно-коммуникативные и языковые упражнения.

***Примеры языковых упражнений:***

1. **Назовите переводческий приём, использованный при переводе следующих имён собственных.**

Ohio – Огайо (штат США)

Iowa – Айова (штат США)

Tyrr – Тирр (имя персонажа)

Samuel Hinkston – Сэмюэль Хинкстон (имя персонажа)

Harry Lauder – Гарри Лодер (имя персонажа)

1. **Назовите переводческий приём, использованный при переводе реалий.**

Green Machine, an Indian, Phantom of the Opera, The Cat and the Canary or the Bat, Sanderson’s Shoe Emporium.

1. **Установите соответствие между именами собственными и их переводом.**

Captain Wilder Джон Хаф

Heaven «Кошка и канарейка» и «Летучая мышь»

Helen капитан Уайлдер

John Huff царство небесное

The Cat and the Canary Элен

or The Bat

1. **Установите соответствие между именами собственными и переводческими приёмами.**

first World War конкретизация

captain Williams калькирование

Einstein транслитерация

Mr and Mrs K транскрипция + транслитерация

Earth Man транслитерация + калькирование

Alice транслитерация + транскрипция

Charlie Woodman транслитерация

Ко второму типу упражнений относятся условно-коммуникативные, которые необходимы студентам для отработки языкового материала в рамках учебной коммуникации, изображающей реальную ситуацию.

***Примеры условно-речевых упражнений:***

1. **Переведите географические названия, назовите переводческий приём (ы), с помощью которого (ых) был выполнен перевод.**

Columbia, the Gem of the Ocean, Blue Mountains, Grinnell, New York, Hollywood, Chicago, Los Angeles, Mexico City, Iowa, Illinois, Canada.

1. **Переведите названия улиц и проспектов. Назовите переводческий приём, использованный автором.**

Oak Knoll Avenue, Broadway, St. James Street, Street where all the Old People live, the Street of Children.

1. **Назовите переводческий приём и составьте предложения со следующими словами и словосочетаниями.**

Earth Man, Heaven, maidenhair fern, Discoveries and Revelations, Rites and Ceremonies, Illuminations, Eskimo Pies, The Lonely One, The Old Curiosity Shop, Cavaliers of Dixie.

 **4. Выберите наилучший вариант перевода, соответствующий контексту.**

- Was there a Lonely One?

There was, and that was his name. And he moved around at night in my home town when I was six years old and he frightened everyone and was never captured.

а) одиночка; b) душегуб; с) изверг.

- “…Third, to give it its full name, you want the Royal Crown Cream-Sponge Para Litefoot Tennis Shoes: ‘LIKE MENTHOL ON YOUR FEET!’ Fourth, you want credit.”

a) теннисные туфли; b) теннисные туфли-легкоступы; с) по-королевски мягкие теннисные туфли.

- “The Old Curiosity Shop? Ha, that’s Leo Auffmann’s all right! Great Expectations? That used to be mine. But let Great Expectations be his, now!”

a) лавка любопытных вещей; b) лавка ценностей; c) лавка древностей.

**5. Назовите переводческий приём и объясните почему автор выбрал именно такой перевод.**

- The bleak mansions across the town ravine opened baleful dragon eyes. Soon, in the morning avenues below, two old women would glide their electric Green Machine, waving at all the dogs. “Mr. Tridden, run to the carbarn!” Soon, scattering hot blue sparks above it, the town trolley would sail the rivering brick streets.

“Ready John Huff, Charlie Woodman?” whispered Douglas to the Street of Children (улица Детей). “Ready!” to baseballs sponged deep in wet lawns, to rope swings hung empty in trees.

“Mom, Dad, Tom, wake up.”

Clock alarms tinkled faintly. The courthouse clock boomed. Birds leaped from trees like a net thrown by his hand, singing. Douglas, conducting an orchestra, pointed to the eastern sky.

- One moment, the door to Sanderson’s Shoe Emporium («Салон обуви» Сендерсона) was empty. The next, Douglas Spaulding stood clumsily there, staring down at his leather shoes as if these heavy things could not be pulled up out of the cement. The thunder had stopped when his shoes stopped. Now, with painful slowness, daring to look only at the money in his cupped hand, Douglas moved out of the bright sunlight of Saturday noon. He made careful stacks of nickels, dimes, and quarters on the counter, like someone playing chess and worried if the next move carried him out into sun or deep into shadow. “Don’t say a word!” said Mr. Sanderson.

***Примеры коммуникативных упражнений:***

**1. Перевод отдельных отрывков с целью отработки умения корректной интерпретации имён собственных.**

- “Says here, I ate the first **Eskimo Pie** of the summer season Tune first, 1928.”

- “**Mr. Auffmann** and his **Happiness Machine**, **Miss Fern** and **Miss Roberta** and their **Green Machine**. Now, **Charlie**, what you handing me?”

- “… so I could see **The Cat and the Canary or The Bat**, where everybody held onto everybody else and screamed for two hours without letting go.”

**2. Переведите отрывок из текста, обращая особое внимание на перевод выделенных слов и словосочетаний. Распределите выделенные слова в пять колонок в соответствии с использованным переводческим приёмом.**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| калькирование | Транскрипция+транслитерация | транскрипция | транслитерация | калька + др. переводческий приём |
|  |  |  |  |  |

“Books I read: four hundred. Matinees I seen: forty Buck Joneses, thirty Jack Hoxies, forty-five Tom Mixes, thirty-nine Hoot Gibsons, one hundred and ninety-two single and separate Felix-the-Cat cartoons, ten Douglas Fairbankses, eight repeats on Lon Chaney in The Phantom of the Opera, four Milton Sillses, and one Adolph Menjou thing about love where I spent ninety hours in the theater toilet waiting for the mush to be over so I could see The Cat and the Canary or The Bat, where everybody held onto everybody else and screamed for two hours without letting go. During that time, I figure four hundred lollipops, three hundred Tootsie Rolls, seven hundred ice-cream cones . . .”

В рамках данного исследования методика обучения фантазийному дискурсу студентов-переводчиков проиллюстрирована языковыми, условно-коммуникативными и коммуникативными упражнениями.

Приведённые выше примеры упражнений разработаны по степени их соответствия целям обучения. С учётом возрастных особенностей учащихся, упор был сделан на условно-коммуникативные и коммуникативные упражнения.

Условно-коммуникативные упражнения характеризуются осуществлением отработки языкового материала в учебной коммуникации. В качестве опоры-стимула при выполнении такого рода упражнений могут выступать презентации, фильмы, картинки, и.т.д. Смоделированная ситуация, текст или тема также могут использоваться при разработке условно-коммуникативных упражнений.

**Выводы по II главе**

1. Наибольшую роль при переводе фантастического текста играют лексические и грамматические средства, помогающие органично встроить в реалистическое повествование модели действительности и фантастический компонент, сглаживающий границы между фантастикой и реальностью.
2. Сложность перевода художественных текстов объясняется специфическими способами отражения мира в разных языках, а также различием культур, к которым принадлежат языки перевода и оригинала, из-за этого дословный перевод не всегда способен передать всю глубину смысла художественного произведения. Проблема переводимости представляется не в самой возможности перевода, а в том, как перевести ту или иную языковую единицу в рамках передачи семантического колорита и отсутствия эквивалентности переводимых понятий.
3. Перевод научно-фантастических текстов представляется нелёгкой задачей, ведь нужно не только перевести текст, но и выполнить эстетическую функцию, т.е. правильно воздействовать на читателя путём выполнения красивого художественного перевода.
4. В ходе анализа различных художественных произведений в рамках фантастического дискурса были выявлены следующие типы трансформаций: лексические, лексико-грамматические и грамматические.
5. Комплекс упражнений направлен на формирование различных видов коммуникации, которые отличаются по своему содержанию, объёму, трудностям выполнения, а также условиям и характеру обучения.

**Заключение**

В ходе решения поставленных задач были получены следующие выводы.

Во-первых, обучение фантазийному дискурсу является одним из самых актуальных приёмов приобщения студентов-переводчиков к переводу фантастических произведений, так как фантастическое произведение обладает рядом отличительных черт языкового и внеязыкового характера, что позволяет рассматривать его как потенциальный объект будущих плодотворных научных изысканий.

Цель данного исследования заключалась в том, чтобы полноценно охарактеризовать отличительные черты фантастического текста, рассмотреть наиболее примечательные лингвистические характеристики, а самое главное – научное обоснование формирования умения интерпретации имён собственных в процессе перевода художественных произведений фантазийного жанра студентами-переводчиками. Для этого анализу подверглись произведения американского автора – Р. Брэдбери.

Проанализировав теоретические исследования отечественных и зарубежных исследователей, рассматривающих многозначность термина «дискурс» и его теоретическую составляющую, мы пришли к выводу, что под дискурсом понимается связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими и психологическими факторами, как «речь, погружённая в жизнь». С нашей точки зрения, базовой классификацией является классификация Е.С. Кубряковой и О.В. Александровой, в которой дискурс трактуется как когнитивный процесс, связанный с речепроизводством, а текст в этом случае представляется как конечный результат речевой деятельности, имеющий определенную законченную форму.

Материал исследования показал, что фантастический текст является почти однородным по своему языковому составу и, таким образом, составляет особенную, с одной стороны, и обособленную, с другой, часть фантазийного дискурса. Таким образом, в рамках данного исследования применялся подход к фантастическому тексту с комплексом языковых, условно-коммуникативных и коммуникативных упражнений.

Наша задача заключалась в том, чтобы при помощи различных типов упражнений сформировать у студентов-переводчиков умение самостоятельного перевода имён собственных в художественных текстах фантазийного жанра.

Также нами была обоснована целесообразность научить студентов понимать особенности культурно-маркированных единиц при переводе фантастических произведений. Под культурно-маркированной языковой единицей понимаются слова или словосочетания, обладающие способностью «выступать в приложении к определённым культурам».

Дальнейшим развитием лингвострановедческого понимания культурной специфики языковых единиц является лингвокультурологическая концепция, в рамках которой культурная маркированность рассматривается как присутствие в её семантической структуре культурной коннотации.

Комплекс упражнений разработан на материале рассказов R. Bradbury “The Martian Chronicles”, “One Night In Your Life”, “Dandelion Wine” с учётом классификации С.Ф. Шатилова. Приведены примеры различных вариантов упражнений, направленных на формирование коммуникативных навыков у студентов-переводчиков в естественной среде. В процессе обучения студентов-переводчиков, необходимо, чтобы упражнения имели коммуникативную направленность, проявляли творческую составляющую студентов, а также обучали переводу имён собственных и при этом имели практическую направленность.

Таким образом, результаты исследования подтверждают предположение о том, что умение перевода имён собственных для будущих лингвистов является неотъемлемой частью для дальнейшего профессионального роста и эффективной коммуникации. Данное теоретическое исследование позволило разработать методику обучения переводу имён собственных студентов-переводчиков в рамках фантазийного жанра на материале произведений американского писателя Р. Брэдбери и создать отвечающий перечисленным критериям комплекс упражнений.

**Список использованных источников**

1. Арутюнова Н.Д. Дискурc. – Лингвистический энциклопедический словарь. – М.,1990, С.23-26.
2. Архипова И.В. Некоторые особенности понимания текста при чтении на ИЯ // Социально-экономические и технические системы: Исследование, проектирование, оптимизация. – 2007, С.2-8.
3. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М., 1966, С.607.
4. Бархударов Л.С. Язык и перевод. (Вопросы общей и частной теории перевода). – М., 1975, С.56-68.
5. Беляев Б.В. Очерки по психологии обучения иностранному языку / Б.В. Беляев. – 2-е изд. – М., Просвещение, 1965, С.229.
6. Бенвенист Э., Общая лингвистика. – М., 1974, С. 467.
7. Бим И.Л. Подход к проблеме упражнений с позиции иерархии целей и задач / И.Л. Бим // Общая методика обучения иностранному языку. – М., Русский язык, 1991, С. 90-123.
8. Богатырёва И.И., Антонов А.В., Курзинер Е.С. Гипертекст, контекст и подтекст в поисково-аналитической системе. – М., РГГУ, 2006, С. 25.
9. Богин Г.И. Модель языковой личности и её отношение к разновидностям текстов. – М., Изд-во ЛГУ, 1984.
10. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учеб. Пособие. – М., Флинта, Наука, 2009, С. 520.
11. Брэдбери Р. Марсианские хроники. – М., Эксмо, Домино, 2010, С.70.
12. Брэдбери Р. Одна-единственная ночь. – М., Эксмо, 2005, С. 15.
13. Брэдбери Р. Вино из одуванчиков. – М., Эксмо, Домино, 2009, С.175.

##### Ван Дейк Т. А. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике. - Вып. 8: Лингвистика текста. – М., 1978, С. 259-336.

1. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Анна Вежбицкая / Пер. с англ. М.А. Кронгауз. – М., Русские словари, 1996, С. 412.
2. Верещагин В.М. Язык и культура. – М., Русские словари, 1996, С.416.
3. Виноградов В.С. Перевод. Общие и лексические вопросы. – М., Изд-во КДУ, 2004, С.240.
4. Влахов С.И., Флорин С.П. Непереводимое в переводе. – М., 1980, С.342.
5. Гальскова Н. Д., Гез, Н.И. Теория обучения иностранным языкам: лингводидактика и методика: учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальности «Теория и методика преподавания иностранных языков и культур» / Н. Д. Гальскова, Н. И. Гез. – М., Academia, 2004, С. 333.
6. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М., 1996, С.318.
7. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. – М., Лабиринт, 1997, С.224.
8. Грузинская И.А. Упражнения в V, VI, VII и VIII классах (на материале стабильных учебников) иностранные языки в школе, 1940, выпуск №3.
9. Елизарова Г. В. Формирование межкультурной компетенции у студентов в процессе обучения иностранным языкам: дисс., д. пед.наук. / Елизарова Галина Васильевна. – М., СПБ, 2001, С. 371.
10. Ермолович Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур. – М., Валент, 2001, С.200.
11. Залан Е.В. Обучение изучающему виду чтения как одному из важных видов деятельности студентов. – М., Вестник Южно-Уральского профессионального института, 2012, С. 31-36.
12. Зимняя И. А. Психология обучения иностранному языку в школе / И.А. Зимняя. – М., Просвещение, 1991, С. 219.

##### Ильин М.С. Теоретические основы системы упражнений по иностранным языкам: Автореф. дис. канд. пед наук. – М., 1965.

1. Иняшкин С.Г. Американский научно-фантастический дискурс XX века. – М., Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика», 2011, С. 256-274.
2. Иняшкин С.Г. Лингводискурсивные особенности американской научной фантастики середины ХХ века. – М., автореферат дисс. канд. филол. наук, 2013, С.45-156.

##### Карасик В.И. О типах дискурса //Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Сб.науч. тр. – М., Волгоград, 2000, С. 5 -20.

##### Карасик В.И. Этнокультурные типы институционального дискурса / Этнокультурная специфика речевой деятельности: Сб. обзоров. – М., 2000б. - С.37-64.

1. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Перемена, 2002., С.477.
2. Кацнельсон С.Д. О грамматической семантике. – Л., Наука, 1986, С.145-152.
3. Колкер Я.М. Практическая методика обучения иностранному языку, учеб.пособие. – М., Академия, 2000, С.264.
4. Комарова Л.И. Интерпретация художественного текста как средство экспликации культурно-значимой информации. – М., Вестник ТГУ, 2010, с. 49-55.
5. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): для институтов и факультетов иностранного языка. – М.: Изд-во МГУ, 1990, С.174.
6. Комиссаров В.Н. Когнитивные аспекты перевода / В.Н. Комиссаров // Перевод и лингвистика текста. – М., 1994, С. 7-22.
7. Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Б. Прецедентный текст как редуцированный дискурс// Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В.П. Григорьева. – М., 1999., С.297.
8. Красных В.В., Виртуальная реальность или реальная виртуальность? – М., 1998, С. 200.
9. Кубрякова Е.С., Александрова О.В. Виды пространства, текста и дискурса// Категоризация мира: пространство и время: материалы научной конференции. – М.: Диалог-МГУ, 1997., С.19-20.
10. Кулибина Н.В. Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя. – М., Мир русского слова, 2001, С.315.
11. Кушнина Л.В. Взаимодействие языков и культур в переводческом пространстве. – М., Пермь, 2006, С.440.
12. Лапидус Б.А. Проблемы содержания обучения языку в языковом вузе / Б.А. Лапидус. – М., Высшая школа, 1986, С. 143.
13. Лапидус Б.А. К вопросу о сущности процесса обучения иноязычной устной речи и типология упражнений, иностранный язык в школе. – М., Высшая школа, выпуск №1, 1970, С.110-115.
14. Лукин В.А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М., 1999, С.192.
15. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. – М., 2003., С.256.
16. Медведева Е.В. Фантастический дискурс: сочетание антропоморфных и зооморфных характеристик в образе персонажей. – М., Вестник КемГУ, 2012, С.55-58.
17. Мухина В.С. Возрастная психология: феноменология развития: учебник для студентов по педагогическим специальностям / В. С. Мухина. – 10-е изд., переработ. и доп. – М., Академия, 2006, с. 606.
18. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. – М., Наука, 1988, С.200.
19. Подольский А.И. Вызовы времени и некоторые вопросы педагогической психологии. – М., Моск.у-т, выпуск №4, С. 126-132.
20. Пономарёва О.Б. Когнитивно-дискурсивная интерпретация поэтического слова. – М., Общероссийская общественная организация «Российская ассоциация лингвистов-когнитологов», 2016, С.551.
21. Прокопьева М.А., Свицова А.А., Рублева О.С. Особенности перевода произведений жанра фантастики. – М., Научно-методический электронный журнал «Концепт», 2017, С.1-6.
22. Пшёнкина Т.Г. Вербальная деятельность переводчика в межкультурной коммуникации: психолингвистический аспект. – М., Барнаул, 2005, С.333.
23. Рахманов И.В. Обучение устной речи на иностранном языке. – М., Высшая школа, 1980, С.243.
24. Рыльщикова Л.М. К определению статуса научно-фантастического дискурса. – М., Lingua mobilis, 2007, № 2, С. 44-50.
25. Рыльщикова Л.М. Типология жанров современного научно-фантастического дискурса. – М., Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 2011, Т.13, № 2, С.193-197.
26. Рыльщикова Л.М. «Мифы» и «ожидания» как концепты научно-фантастического дискурса. Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика», № 2. – М., Издательство МГОУ, 2007, С.75-80.
27. Рыльщикова Л.М., Худяков К.В. Функции научно-фантастического дискурса. Современные проблемы науки и образования. – М., Российская академия естествознания, 2014, С. 140-158.
28. Салистра И.Д. Очерки методов обучения иностранному языку. – М., Высшая школа, 1966, С.252.
29. Сафонова В.В. Коммуникативная компетенция: современные подходы к многоуровневому описанию в методических целях / В. В. Сафонова. – М., Еврошкола, 2004, С.233.

##### Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М., 1999., С.14-53.

1. Соловова Е.Н. Методика обучения иностранным языкам: базовый курс лекций / Е.Н. Соловова. – М., Просвещение, 2002, С.238.
2. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М., Прогресс, 1977., С. 71.

##### Степанов Ю.С. Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности //Языки наука конца 20 века. – М., 1995, C. 360.

1. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М., Наука, 1973, С.366.
2. Тарнаева Л.П. Культурная специфика языкового знака в лингводидактическом аспекте. – М., ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И.Герцена», г. Санкт-Петербург, 2008, С.59-67.
3. Тарнаева Л.П. Актуальные вопросы методики преподавания английского языка / Л.П. Тарнаева: сб.науч. статей по материалам Международной научно-практической конференции. – Чебоксары: Чувашгоспедуниверситет, 2006, С. 158-163.
4. Тарнаева Л.П. Знания и представления как компонент лингвокультурологической компетенции переводчика / Л.П. Тарнаева // Языки профессиональной коммуникации: сб. статей участников III межд. конференции. М., - Челябинск, Энциклопедия, 2007, С. 270-273.
5. Тарнаева Л.П. Культурно-ориентированная парадигма в лингводидактике и проблемы подготовки переводчиков / Л.П. Тарнаева. М., - Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики, 2015, С. 65-71.
6. Тарнаева Л.П. Обучение будущих переводчиков трансляции культурно-специфических смыслов институционального дискурса. – М., СПБ, 2011, С. 545.
7. Тарнаева Л.П. Лингвокультурные маркеры лексического слоя делового дискурса. – М., Выпуск №3, 2015, С.99-112.
8. Тарнаева Л.П. Идиоматичность лексического слоя профессионального дискурса в межъязыковом сопоставлении. – М., Мир русского слова, выпуск №2, 2017, С.23-27.
9. Тарнаева Л.П. Когнитивная парадигма и современное переводоведение. – М., Вестник, 2018, С.152-158.
10. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М., Языки русской культуры, 1996, С.288.
11. Темнова Е.В. Современные подходы к изучению дискурса / Е.В. Темнова // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / Отв. Ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М., МАКС Пресс, 2004, С.168.
12. Тюпа В.И. Художественный дискурс. – М., ТвГУ, 2002, С.80.
13. Фёдоров А.В. Основы общей теории перевода. – М., Филологический факультет СПБГУ, 2002, С.416.
14. Фэркло Н. Критический дискурс-анализ как метод исследования многоуровневой политической реальности. – М., Институт философии и права, 2010., С.97.
15. Хайруллин В.В. Лингвокультурологические и когнитивные аспекты перевода. – М., 1995, С.46.
16. Чернявская В.Е. Дискурс власти и власть дискурса. – М.: Флинта: Наука, 2006., С. 136.
17. Чернышёва Т.А. Природа фантастики. – М., Иркутский университет, 1985, С. 84.
18. Шатилов С.Ф. К дискуссии о речевых и языковых навыках, иностранный язык в высшей школе. – М., 1976, выпуск 2, С.120-156.
19. Шаховский В.И. Национально-культурная специфика эмоций в языке оригинала и её отражение в языке перевода / В. И. Шаховский // Тетради переводчика. Научно-теоретический сборник. Вып., 23. – М., Высшая школа, 1989, - С. 74-83.
20. Ярцева В.Н. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия., 1990., С. 688.
21. Bradbury R. The Martian Chronicles. – Doubleday, 2001, 46p.
22. Bradbury R. One Night in Your Life, 1988, 10p.
23. Bradbury R. Dandelion Wine, 1957, 116p.
24. Halliday M.A.K. Linguistic Studies of Text and Discourse. – A&C Black, 2006, 301p.
25. Harris Z. Discourse analysis, «Language», 1952, v. 28, №1.
26. Lado, R. Linguistics across cultures: Applied linguistics for language teachers, University of Michigan Press: Ann Arbor, 1957.
27. Lado, R. Language Teaching: A Scientific Approach, McGraw-Hill,1964.
28. Widdowson H.G. Text, Context, Pretext: Critical issues in Discourse Analysis. – Blackwell Publishing, 2004, 185p.

**Приложение 1**

**Ray Douglas Bradbury** (August 22, 1920 – June 5, 2012) was an American author and screenwriter. He worked in a variety of genres, including [fantasy](https://en.wikipedia.org/wiki/Fantasy), [science fiction](https://en.wikipedia.org/wiki/Science_fiction), [horror](https://en.wikipedia.org/wiki/Horror_fiction), and [mystery fiction](https://en.wikipedia.org/wiki/Mystery_fiction).

Widely known for his [dystopian](https://en.wikipedia.org/wiki/Dystopia) novel [*Fahrenheit 451*](https://en.wikipedia.org/wiki/Fahrenheit_451) (1953), and his science-fiction and horror-story collections, [*The Martian Chronicles*](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Martian_Chronicles) (1950), [*The Illustrated Man*](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Illustrated_Man) (1951), and [*I Sing the Body Electric*](https://en.wikipedia.org/wiki/I_Sing_the_Body_Electric_%28short_story_collection%29) (1969), Bradbury was one of the most celebrated 20th- and 21st-century American writers. While most of his best known work is in [speculative fiction](https://en.wikipedia.org/wiki/Speculative_fiction), he also wrote in other genres, such as the coming-of-age novel [*Dandelion Wine*](https://en.wikipedia.org/wiki/Dandelion_Wine) (1957) and the fictionalized memoir [*Green Shadows, White Whale*](https://en.wikipedia.org/wiki/Green_Shadows%2C_White_Whale) (1992).

Recipient of numerous awards, including a 2007 [Pulitzer Citation](https://en.wikipedia.org/wiki/Pulitzer_Prize_Special_Citations_and_Awards), Bradbury also wrote and consulted on screenplays and television scripts, including [Moby Dick](https://en.wikipedia.org/wiki/Moby_Dick_%281956%29) and [It Came from Outer Space](https://en.wikipedia.org/wiki/It_Came_from_Outer_Space). Many of his works were adapted to comic book, television, and film formats.

On his death in 2012, [The New York Times](https://en.wikipedia.org/wiki/The_New_York_Times) called Bradbury “the writer most responsible for bringing modern science fiction into the literary mainstream”.

**The Martian Chronicles**

January 1999: ROCKET SUMMER

One minute it was Ohio winter, with doors closed, windows locked, the panes blind with frost, icicles fringing every roof, children skiing on slopes, housewives lumbering like great black bears in their furs along the icy streets.

And then a long wave of warmth crossed the small town. A flooding sea of hot air; it seemed as if someone had left a bakery door open. The heat pulsed among the cottages and bushes and children. The icicles dropped, shattering, to melt. The doors flew open. The windows flew up. The children worked off their wool clothes. The housewives shed their bear disguises. The snow dissolved and showed last summer’s ancient green lawns.

Rocket summer. The words passed among the people in the open, airing houses. Rocket summer. The warm desert air changing the frost patterns on the windows, erasing the art work. The skis and sleds suddenly useless. The snow, falling from the cold sky upon the town, turned to a hot rain before it touched the ground.

Rocket summer. People leaned from their dripping porches and watched the reddening sky. The rocket lay on the launching field, blowing out pink clouds of fire and oven heat. The rocket stood in the cold wintar morning, making summer with every breath of its mighty exhausts. The rocket made climates, and summer lay for a brief moment upon the land…

February 1999: YLLA

They had a house of crystal pillars on the planet Mars by the edge of an empty sea, and every morning you could see Mrs. K eating the golden fruits that grew from the crystal walls, or cleaning the house with handfuls of magnetic dust which, taking all dirt with it, blew away on the hot wind. Afternoons, when the fossil sea was warm and motionless, and the wine trees stood stiff in the yard, and the little distant Martian bone town was all enclosed, and no one drifted out their doors, you could see Mr. K himself in his room, reading from a metal book with raised hieroglyphs over which he brushed his hand, as one might play a harp. And from the book, as his fingers stroked, a voice sang, a soft ancient voice, which told tales of when the sea was red steam on the shore and ancient men had carried clouds of metal insects and electric spiders into battle.

Mr. and Mrs. K had lived by the dead sea for twenty years, and their ancestors had lived in the same house, which turned and followed the sun, flower-like, for ten centuries.

Mr. and Mrs. K were not old. They had the fair, brownish skin of the true Martian, the yellow coin eyes, the soft musical voices. Once they had liked painting pictures with chemical fire, swimming in the canals in the seasons when the wine trees filled them with green liquors, and talking into the dawn together by the blue phosphorous portraits in the speaking room.They were not happy now. This morning Mrs. K stood between the pillars, listening to the desert sands heat, melt into yellow wax, and seemingly run on the horizon. Something was going to happen. She waited. She watched the blue sky of Mars as if it might at any moment grip in on itself, contract, and expel a shining miracle down upon the sand. Nothing happened.

Tired of waiting, she walked through the misting pillars. A gentle rain sprang from the fluted pillar tops, cooling the scorched air, falling gently on her. On hot days it was like walking in a creek. The floors of the house glittered with cool streams. In the distance she heard her husband playing his book steadily, his fingers never tired of the old songs. Quietly she wished he might one day again spend as much time holding and touching her like a little harp as he did his incredible books.

But no. She shook her head, an imperceptible, forgiving shrug. Her eyelids closed softly down upon her golden eyes. Marriage made people old and familiar, while still young.

She lay back in a chair that moved to take her shape even as she moved. She closed her eyes tightly and nervously.

The dream occurred.

Her brown fingers trembled, came up, grasped at the air. A moment later she sat up, startled, gasping.

She glanced about swiftly, as if expecting someone there before her. She seemed disappointed; the space between the pillars was empty.

Her husband appeared in a triangular door. “Did you call?” he asked irritably.

“No!” she cried.

“I thought I heard you cry out.”

“Did I? I was almost asleep and had a dream!”

“In the daytime? You don’t often do that.”

She sat as if struck in the face by the dream. “How strange, how very strange,” she murmured. “The dream.”

“Oh?” He evidently wished to return to his book.

“I dreamed about a man.”

“A man?”

“A tall man, six feet one inch tall.”

“How absurd; a giant, a misshapen giant.”

“Somehow” — she tried the words — “he looked all right. In spite of being tall. And he had — oh, I know you’ll think it silly — he had blue eyes!”

“Blue eyes! Gods!” cried Mr. K. “What’ll you dream next? I suppose he had black hair?”

“How did you guess?” She was excited.

“I picked the most unlikely color,” he replied coldly.

“Well, black it was!” she cried. “And he had a very white skin; oh, he was most unusual! He was dressed in a strange uniform and he came down out of the sky and spoke pleasantly to me.” She smiled.

“Out of the sky; what nonsense!”

“He came in a metal thing that glittered in the sun,” she remembered. She closed her eyes to shape it again. “I dreamed there was the sky and something sparkled like a coin thrown into the air, and suddenly it grew large and fell down softly to land, a long silver craft, round and alien. And a door opened in the side of the silver object and this tall man stepped out.”

“If you worked harder you wouldn’t have these silly dreams.”

“I rather enjoyed it,” she replied, lying back. “I never suspected myself of such an imagination. Black hair, blue eyes, and white skin! What a strange man, and yet — quite handsome.”

“Wishful thinking.”

“You’re unkind. I didn’t think him up on purpose; he just came in my mind while I drowsed. It wasn’t like a dream. It was so unexpected and different. He looked at me and he said, «I’ve come from the third planet in my ship. My name is Nathaniel York — »”

“A stupid name; it’s no name at all,” objected the husband.

“Of course it’s stupid, because it’s a dream,” she explained softly. “And he said, «This is the first trip across space. There are only two of us in our ship, myself and my friend Bert.»”

“Another stupid name.”

“And he said,«We’re from a city on Earth; that’s the name of our planet,»” continued Mrs. K. “That’s what he said. «Earth» was the name he spoke. And he used another language. Somehow I understood him. With my mind. Telepathy, I suppose.”

Mr. K turned away. She stopped him with a word. “Yll?” she called quietly. “Do you ever wonder if — well, if there are people living on the third planet?”

“The third planet is incapable of supporting life,” stated the husband patiently. “Our scientists have said there’s far too much oxygen in their atmosphere.”

“But wouldn’t it be fascinating if there were people? And they traveled through space in some sort of ship?”

“Really, Ylla, you know how I hate this emotional wailing. Let’s get on with our work.”

It was late in the day when she began singing the song as she moved among the whispering pillars of rain. She sang it over and over again.

“What’s that song?” snapped her husband at last, walking in to sit at the fire table.

“I don’t know.” She looked up, surprised at herself. She put her hand to her mouth, unbelieving. The sun was setting. The house was closing itself in, like a giant flower, with the passing of light. A wind blew among the pillars; the fire table bubbled its fierce pool of silver lava. The wind stirred her russet hair, crooning softly in her ears. She stood silently looking out into the great sallow distances of sea bottom, as if recalling something, her yellow eyes soft and moist, “Drink to me only with thine eyes, and I will pledge with mine,” she sang, softly, quietly, slowly. “Or leave a kiss within the cup, and I’ll not ask for wine.” She hummed now, moving her hands in the wind ever so lightly, her eyes shut. She finished the song.

It was very beautiful.

“Never heard that song before. Did you compose it?” he inquired, his eyes sharp.

“No, Yes. No, I don’t know, really!” She hesitated wildly. “I don’t even know what the words are; they’re another language!”

“What language?”

She dropped portions of meat numbly into the simmering lava. “I don’t know.” She drew the meat forth a moment later, cooked, served on a plate for him. “It’s just a crazy thing I made up, I guess. I don’t know why.”

He said nothing. He watched her drown meats in the hissing fire pool. The sun was gone. Slowly, slowly the night came in to fill the room, swallowing the pillars and both of them, like a dark wine poured to the ceiling. Only the silver lava’s glow lit their faces.

She hummed the strange song again.

Instantly he leaped from his chair and stalked angrily from the room.

Later, in isolation, he finished supper.

When he arose he stretched, glanced at her, and suggested, yawning, “Let’s take the flame birds to town tonight to see an entertainment.”

“You don’t mean it?” she said. “Are you feeling well?”

“What’s so strange about that?”

“But we haven’t gone for an entertainment in six months!”

“I think it’s a good idea.”

“Suddenly you’re so solicitous,” she said.

“Don’t talk that way,” he replied peevishly. “Do you or do you not want to go?”

She looked out at the pale desert. The twin white moons were rising. Cool water ran softly about her toes. She began to tremble just the least bit. She wanted very much to sit quietly here, soundless, not moving until this thing occurred, this thing expected all day, this thing that could not occur but might. A drift of song brushed through her mind.

“I — — ”

“Do you good,” he urged. “Come along now.”

“I’m tired,” she said. “Some other night.”

“Here’s your scarf.” He handed her a phial. “We haven’t gone anywhere in months.”

“Except you, twice a week to Xi City.” She wouldn’t look at him.

“Business,” he said.

“Oh?” She whispered to herself.

From the phial a liquid poured, turned to blue mist, settled about her neck, quivering.

The flame birds waited, like a bed of coals, glowing on the cool smooth sands. The white canopy ballooned on the night wind, flapping softly, tied by a thousand green ribbons to the birds.

Ylla laid herself back in the canopy and, at a word from her husband, the birds leaped, burning, toward the dark sky, The ribbons tautened, the canopy lifted. The sand slid whining under; the blue hills drifted by, drifted by, leaving their home behind, the raining pillars, the caged flowers, the singing books, the whispering floor creeks. She did not look at her husband. She heard him crying out to the birds as they rose higher, like ten thousand hot sparkles, so many red-yellow fireworks in the heavens, tugging the canopy like a flower petal, burning through the wind.

She didn’t watch the dead, ancient bone-chess cities slide under, or the old canals filled with emptiness and dreams. Past dry rivers and dry lakes they flew, like a shadow of the moon, like a torch burning.

She watched only the sky.

The husband spoke.

She watched the sky.

“Did you hear what I said?”

“What?”

He exhaled. “You might pay attention.”

“I was thinking.”

“I never thought you were a nature lover, but you’re certainly interested in the sky tonight,” he said.

“It’s very beautiful.”

“I was figuring,” said the husband slowly. “I thought I’d call Hulle tonight. I’d like to talk to him about us spending some time, oh, only a week or so, in the Blue Mountains. It’s just an idea — ”

“The Blue Mountains!” She held to the canopy rim with one hand, turning swiftly toward him.

“Oh, it’s just a suggestion.”

“When do you want to go?” she asked, trembling.

“I thought we might leave tomorrow morning. You know, an early start and all that,” he said very casually.

“But we never go this early in the year!”

“Just this once, I thought — ” He smiled. “Do us good to get away. Some peace and quiet. You know. You haven’t anything else planned? We’ll go, won’t we?”

She took a breath, waited, and then replied, “No.”

“What?” His cry startled the birds. The canopy jerked.

“No,” she said firmly. “It’s settled. I won’t go.”

He looked at her. They did not speak after that. She turned away.

The birds flew on, ten thousand flrebrands down the wind.

In the dawn the sun, through the crystal pillars, melted the fog that supported Ylla as she slept. All night she had hung above the floor, buoyed by the soft carpeting of mist that poured from the walls when she lay down to rest. All night she had slept on this silent river, like a boat upon a soundless tide. Now the fog burned away, the mist level lowered until she was deposited upon the shore of wakening.

She opened her eyes.

Her husband stood over her. He looked as if he had stood there for hours, watching. She did not know why, but she could not look him in the face.

“You’ve been dreaming again!” he said. “You spoke out and kept me awake. I really think you should see a doctor.”

“I’ll be all right.”

“You talked a lot in your sleep!”

“Did I?” She started up.

Dawn was cold in the room. A gray light filled her as she lay there.

“What was your dream?”

She had to think a moment to remember. “The ship. It came from the sky again, landed, and the tall man stepped out and talked to me, telling me little jokes, laughing, and it was pleasant.”

Mr. K touched a pillar. Founts of warm water leaped up, steaming; the chill vanished from the room. Mr. K’s face was impassive.

“And then,” she said, “this man, who said his strange name was Nathaniel York, told me I was beautiful and — and kissed me.”

“Ha!” cried the husband, turning violently away, his jaw working.

“It’s only a dream.” She was amused.

“Keep your silly, feminine dreams to yourself!”

“You’re acting like a child.” She lapsed back upon the few remaining remnants of chemical mist. After a moment she laughed softly. “I thought of some more of the dream,” she confessed.

“Well, what is it, what is it?” he shouted.

“Yll, you’re so bad-tempered.”

“Tell me!” he demanded. “You can’t keep secrets from me!” His face was dark and rigid as he stood over her.

“I’ve never seen you this way,” she replied, half shocked, half entertained. “All that happened was this Nathaniel York person told me — well, he told me that he’d take me away into his ship, into the sky with him, and take me back to his planet with him. It’s really quite ridiculous.”

“Ridiculous, is it!” he almost screamed. “You should have heard yourself, fawning on him, talking to him, singing with him, oh gods, all night; you should have heard yourself!”

“Yll!”

“When’s he landing? Where’s he coming down with his damned ship?”

“Yll, lower your voice.”

“Voice be damned!” He bent stiffly over her. “And in this dream” — he seized her wrist — “didn’t the ship land over in Green Valley, didn’t it? Answer me!”

“Why, yes — ”

“And it landed this afternoon, didn’t it?” he kept at her.

“Yes, yes, I think so, yes, but only in a dream!”

“Well” — he flung her hand away stiffly — “it’s good you’re truthful! I heard every word you said in your sleep. You mentioned the valley and the time.” Breathing hard, he walked between the pillars like a man blinded by a lightning bolt. Slowly his breath returned. She watched him as if he were quite insane. She arose finally and went to him. “Yll,” she whispered.

“I’m all right.”

“You’re sick.”

“No.” He forced a tired smile. “Just childish. Forgive me, darling.” He gave her a rough pat. “Too much work lately. I’m sorry. I think I’ll lie down awhile — ”

“You were so excited.”

“I’m all right now. Fine.” He exhaled. “Let’s forget it. Say, I heard a joke about Uel yesterday, I meant to tell you. What do you say you fix breakfast, I’ll tell the joke, and let’s not talk about all this.”

“It was only a dream.”

“Of course,” He kissed her cheek mechanically. “Only a dream.”

At noon the sun was high and hot and the hills shimmered in the light.

“Aren’t you going to town?” asked Ylla.

“Town?” he raised his brows faintly.

“This is the day you always go.” She adjusted a flower cage on its pedestal. The flowers stirred, opening their hungry yellow mouths.

He closed his book. “No. It’s too hot, and it’s late.”

“Oh.” She finished her task and moved toward the door. “Well, I’ll be back soon.”

“Wait a minute! Where are you going?”

She was in the door swiftly. “Over to Pao’s. She invited me!”

“Today?”

“I haven’t seen her in a long time. It’s only a little way.”

“Over in Green Valley, isn’t it?”

“Yes, just a walk, not far, I thought I’d — ” She hurried.

“I’m sorry, really sorry,” he said, running to fetch her back, looking very concerned about his forgetfulness. “It slipped my mind. I invited Dr. Nlle out this afternoon.”

“Dr. Nile!” She edged toward the door.

He caught her elbow and drew her steadily in. “Yes.”

“But Pao — ”

“Pan can wait, Ylla. We must entertain Nile.”

“Just for a few minutes — ”

“No, Ylla.”

“No?”

He shook his head. “No. Besides, it’s a terribly long walk to Pao’s. All the way over through Green Valley and then past the big canal and down, isn’t it? And it’ll be very, very hot, and Dr. Nile would be delighted to see you. Well?”

She did not answer. She wanted to break and run. She wanted to cry out. But she only sat in the chair, turning her fingers over slowly, staring at them expressionlessly, trapped.

**Приложение 2**

**Dandelion Wine**

It was a quiet morning, the town covered over with darkness and at ease in bed. Summer gathered in the weather, the wind had the proper touch, the breathing of the world was long and warm and slow. You had only to rise, lean from your window, and know that this indeed was the first real time of freedom and living, this was the first morning of summer.

Douglas Spaulding, twelve, freshly wakened, let summer idle him on its early-morning stream. Lying in his third-story cupola bedroom, he felt the tall power it gave him, riding high in the June wind, the grandest tower in town. At night, when the trees washed together, he flashed his gaze like a beacon from this lighthouse in all directions over swarming seas of elm and oak and maple. Now . . .

“Boy,” whispered Douglas.

A whole summer ahead to cross off the calendar, day by day. Like the goddess Siva in the travel books, he saw his hands jump everywhere, pluck sour apples, peaches, and midnight plums. He would be clothed in trees and bushes and rivers. He would freeze, gladly, in the hoarfrosted icehouse door. He would bake, happily, with ten thousand chickens, in Grandma’s kitchen.

But now—a familiar task awaited him.

One night each week he was allowed to leave his father, his mother, and his younger brother Tom asleep in their small house next door and run here, up the dark spiral stairs to his grandparents’ cupola, and in this sorcerer’s tower sleep with thunders and visions, to wake before the crystal jingle of milk bottles and perform his ritual magic.

He stood at the open window in the dark, took a deep breath and exhaled.

The street lights, like candles on a black cake, went out. He exhaled again and again and the stars began to vanish.

Douglas smiled. He pointed a finger.

There, and there. Now over here, and here . . .

Yellow squares were cut in the dim morning earth as house lights winked slowly on. A sprinkle of windows came suddenly alight miles off in dawn country.

“Everyone yawn. Everyone up.”

The great house stirred below.

“Grandpa, get your teeth from the water glass!” He waited a decent interval. “Grandma and Great-grandma, fry hot cakes!”

The warm scent of fried batter rose in the drafty halls to stir the boarders, the aunts, the uncles, the visiting cousins, in their rooms.

“Street where all the Old People live, wake up! Miss Helen Loomis, Colonel Freeleigh, Miss Bentley! Cough, get up, take pills, move around! Mr. Jonas, hitch up your horse, get your junk wagon out and around!”

The bleak mansions across the town ravine opened baleful dragon eyes. Soon, in the morning avenues below, two old women would glide their electric Green Machine, waving at all the dogs. “Mr. Tridden, run to the carbarn!” Soon, scattering hot blue sparks above it, the town trolley would sail the rivering brick streets.

“Ready John Huff, Charlie Woodman?” whispered Douglas to the Street of Children. “Ready!” to baseballs sponged deep in wet lawns, to rope swings hung empty in trees.

“Mom, Dad, Tom, wake up.”

Clock alarms tinkled faintly. The courthouse clock boomed. Birds leaped from trees like a net thrown by his hand, singing. Douglas, conducting an orchestra, pointed to the eastern sky.

The sun began to rise.

He folded his arms and smiled a magician’s smile. Yes, sir, he thought, everyone jumps, everyone runs when I yell. It’ll be a fine season. He gave the town a last snap of his fingers.

Doors slammed open; people stepped out.

Summer 1928 began.

Crossing the lawn that morning, Douglas Spaulding broke a spider web with his face. A single invisible line on the air touched his brow and snapped without a sound.

So, with the subtlest of incidents, he knew that this day was going to be different. It would be different also, because, as his father explained, driving Douglas and his ten-year-old brother Tom out of town toward the country, there were some days compounded completely of odor, nothing but the world blowing in one nostril and out the other. And some days, he went on, were days of hearing every trump and trill of the universe. Some days were good for tasting and some for touching. And some days were good for all the senses at once. This day now, he nodded, smelled as if a great and nameless orchard had grown up overnight beyond the hills to fill the entire visible land with its warm freshness. The air felt like rain, but there were no clouds. Momentarily, a stranger might laugh off in the woods, but there was silence . . .

Douglas watched the traveling land. He smelled no orchards and sensed no rain, for without apple trees or clouds he knew neither could exist. And as for that stranger laughing deep in the woods . . . ?

Yet the fact remained—Douglas shivered—this, without reason, was a special day.

The car stopped at the very center of the quiet forest.

“All right, boys, behave.”

They had been jostling elbows.

“Yes, sir.”

They climbed out, carrying the blue tin pails away from the lonely dirt road into the smell of fallen rain.

“Look for bees,” said Father. “Bees hang around grapes like boys around kitchens, Doug?” Douglas looked up suddenly.

“You’re off a million miles,” said Father. “Look alive. Walk with us.”

“Yes, sir.”

And they walked through the forest, Father very tall, Douglas moving in his shadow, and Tom, very small, trotting in his brother’s shade. They came to a little rise and looked ahead. Here, here, did they see? Father pointed. Here was where the big summer-quiet winds lived and passed in the green depths, like ghost whales, unseen.

Douglas looked quickly, saw nothing, and felt put upon by his father who, like Grandpa, lived on riddles. But . . .But, still . . .Douglas paused and listened.

Yes, something’s going to happen, he thought, I know it!

“Here’s maidenhair fern,” Dad walked, the tin pail belling in his fist. “Feel this?” He scuffed the earth. “A million years of good rich leafmold laid down. Think of the autumns that got by to make this.”

“Boy, I walk like an Indian,” said Tom. “Not a sound.”

Douglas felt but did not feel the deep loam, listening, watchful. We’re surrounded! he thought. It’ll happen! What? He stopped. Come out, wherever you are, whatever you are! he cried silently.

Tom and Dad strolled on the hushed earth ahead.

“Finest lace there is,” said Dad quietly.

And he was gesturing up through the trees above to show them how it was woven across the sky or how the sky was woven into the trees, he wasn’t sure which. But there it was, he smiled, and the weaving went on, green and blue, if you watched and saw the forest shift its humming loom. Dad stood comfortably saying this and that, the words easy in his mouth. He made it easier by laughing at his own declarations just so often. He liked to listen to the silence, he said, if silence could be listened to, for, he went on, in that silence you could hear wildflower pollen sifting down the bee-fried air, by God, the bee-fried air! Listen! the waterfall of birdsong beyond those trees!

Now, thought Douglas, here it comes! Running! I don’t see it! Running! Almost on me!

“Fox grapes!” said Father. “We’re in luck, look here!”

Don’t! Douglas gasped.

But Tom and Dad bent down to shove their hands deep in rattling bush. The spell was shattered. The terrible prowler, the magnificent runner, the leaper, the shaker of souls, vanished.

Douglas, lost and empty, fell to his knees. He saw his fingers sink through green shadow and come forth stained with such color that it seemed he had somehow cut the forest and delved his hand in the open wound.

“Lunch time, boys!

With buckets half burdened with fox grapes and wild strawberries, followed by bees which were, no more, no less, said Father, the world humming under its breath, they sat on a green-mossed log, chewing sandwiches and trying to listen to the forest the same way Father did. Douglas felt Dad watching him, quietly amused. Dad started to say something that had crossed his mind, but instead tried another bite of sandwich and mused over it.

“Sandwich outdoors isn’t a sandwich anymore. Tastes different than indoors, notice? Got more spice. Tastes like mint and pinesap. Does wonders for the appetite.”

Douglas’s tongue hesitated on the texture of bread and deviled ham. No . . .no . . .it was just a sandwich.

Tom chewed and nodded. “Know just what you mean, Dad!”

It almost happened, thought Douglas. Whatever it was it was Big, my gosh, it was Big! Something scared it off. Where is it now? Back of that bush! No, behind me! No here . . .almost here . . .He kneeded his stomach secretly.

If I wait, it’ll come back. It won’t hurt; somehow I know it’s not here to hurt me. What then? What? What?

“You know how many baseball games we played this year, last year, year before?” said Tom, apropos of nothing. Douglas watched Tom’s quickly moving lips.

“Wrote it down! One thousand five hundred sixty-eight games! How many times I brushed my teeth in ten years? Six thousand! Washing my hands: fifteen thousand. Slept: four thousand some-odd times, not counting naps. Ate six hundred peaches, eight hundred apples. Pears: two hundred. I’m not hot for pears. Name a thing, I got the statistics! Runs to the billion millions, things I done, add ’em up, in ten years.”

Now, thought Douglas, it’s coming close again. Why? Tom talking? But why Tom? Tom chatting along, mouth crammed with sandwich, Dad there, alert as a mountain cat on the log, and Tom letting the words rise like quick soda bubbles in his mouth:

“Books I read: four hundred. Matinees I seen: forty Buck Joneses, thirty Jack Hoxies, forty-five Tom Mixes, thirty-nine Hoot Gibsons, one hundred and ninety-two single and separate Felix-the-Cat cartoons, ten Douglas Fairbankses, eight repeats on Lon Chaney in The Phantom of the Opera, four Milton Sillses, and one Adolph Menjou thing about love where I spent ninety hours in the theater toilet waiting for the mush to be over so I could see The Cat and the Canary or The Bat, where everybody held onto everybody else and screamed for two hours without letting go. During that time I figure four hundred lollipops, three hundred Tootsie Rolls, seven hundred ice-cream cones . . .

Tom rolled quietly along his way for another five minutes and then Dad said, “How many berries you picked so far, Tom?”

“Two hundred fifty-six on the nose!” said Tom instantly.

Dad laughed and lunch was over and they moved again into the shadows to find fox grapes and the tiny wild strawberries, bent down, all three of them, hands coming and going, the pails getting heavy, and Douglas holding his breath, thinking, Yes, yes, it’s near again! Breathing on my neck, almost! Don’t look! Work. Just pick, fill up the pail. If you look you’ll scare it off. Don’t lose it this time! But how do you bring it around here where you can see it, stare it right in the eye? How? How?

“Got a snowflake in a matchbox,” said Tom, smiling at the wine-glove on his hand.

Shut up! Douglas wanted to yell. But no, the yell would scare the echoes, and run the Thing away!

And, wait . . . the more Tom talked, the closer the great Thing came, it wasn’t scared of Tom, Tom drew it with his breath, Tom was part of it!

**Приложение 3**

**One night in your life**

He came into Green River, Iowa, on a really fine late spring morning, driving swiftly. His convertible Cadillac was hot in the direct sun outside the town, but then the green overhanging forests, the abundances of soft shade and whispering coolness slowed his car as he moved toward the town.

“Thirty miles an hour,” he thought, “is fast enough.”

Leaving Los Angeles, he had rocketed his car across burning country, between stone canyons and meteor rocks, places where you had to go fast because everything seemed fast and hard and clean.

But here, the very greenness of the air made a river through which no car could rush. You could only idle on the tide of leafy shadow, drifting on the sunlight-speckled concrete like a river barge on its way to a summer sea.

Looking up through the great trees was like lying at the bottom of a deep pool, letting the tide drift you.

He stopped for a hot-dog at an outdoor stand on the edge of town.

“Lord”, he whispered to himself, “I haven’t been back through here in fifteen years. You forget how fast trees can grow.”

He turned back to his car. A tall man, with a sunburned, wry, thin face and thinning dark hair. “Why am I driving to New York?” he wondered. “Why don’t I just stay and drown myself here, in the grass?”

He drove slowly through the old town. He saw a rusty train, abandoned on old side-spur track, its whistle long silent, its steam long gone. He watched the people moving in and out of stores and houses, so slowly they were under a great sea of clean, warm water. Moss was everywhere, so every motion came to rest on softness and silence. It was a barefoot, Mark Twain town. a town where childhood lingered without anticipation and old age came without regret.

He snorted gently at himself, or so it seemed.

“I’m glad Helen didn’t come on this trip”, he thought. He could hear her now: “My God, this place is small! Good grief, look at those hicks! Hit the gas! Where in hell is New York?”

He shook his head, closed his eyes, and Helen was in Reno. He had phoned her last night.

“Getting divorced’s not bad,” she’d said, a thousand miles back in the heat. “It’s Reno that’s awful. Thank God for the swimming pool. Well, what are you up to?”

“Driving east in slow stages.” That was a lie. He was rushing east like a shot bullet, to lose the past, to tear away as many things behind him as he could leave. “Driving’s fun.”

“Fun?” Helen protested. “When you could fly? Cars are so boring.”

“Goodbye, Helen.”

He drove out of town. He was supposed to be in New York in five days, to talk over the play he didn’t want to write for Broadway, in order to rush back to Hollywood in time to not enjoy finishing a screenplay, so that he could rush to Mexico City for a quick vacation next December.

“Sometimes,” he mused, “I resemble those Mexican rockets bashing between the town buildings on a hot wire, bashing my head on one wall, turning and zooming back to crash against another.”

He found himself going seventy miles an hour suddenly, and cautioned it down to thirty-five, through rolling, green, noon country.

He took deep breaths of the clear air and pulled over to the side of the road. Far away, between immense trees on the top of a meadow hill, he thought he saw, walking but motionless in the strange heat, a young woman. And then she was gone. And he wasn’t certain she had been there at all.

It was one o’clock, and the land was full of a great powerhouse humming. Darning needles flashed by the car windows, like prickles of heat before his eyes. Bees swarmed and the grass bent under a tender wind.

He opened the car door and stepped out into the straight heat.

Here was a lonely path that sang beetle sounds at late noon to itself, and there was a cool shadowed forest waiting fifty yards from the road, from which blew a good, tunnel-moist air. On all sides were rolling clover hills and an open sky.

Standing there, he could feel the stone dissolve in his arms and his neck, and the iron go out of his cold stomach, and the tremor cease in his fingers.

And then, suddenly, still further away, going over a forest hill through a small rift in the brush, he saw the young woman again, walking and walking into the warm distances, gone.

He locked the car door slowly. He struck off into the forest idly, drawn steadily by a sound that was large enough to fill the universe - the sound of a river going somewhere and not caring, the most beautiful sound of all.

When he found the river, it was dark and light, and dark and light, flowing, and he undressed and swam in it, and then lay out on the pebbled bank, drying, feeling relaxed. He put his clothes back on leisurely, and then it came to him: the old desire, the old dream, when he was seventeen years old. He had often confided and repeated it to a friend.

“I’d like to go walking some spring night - you know, one of those nights that are warm all night long. I’d like to walk. With a girl. Walk for an hour, to a place where you can barely hear or see anything. Climb a hill and sit. Look at the stars. I’d like to hold the girl’s hand. I’d like to smell the grass and the wheat growing in the fields, and know I was in the centre of the entire country, in the very centre of the United States, and towns all around and highways away off, but nobody knowing we’re right there on top of that hill, in the grass, watching the night.

“And just holding her hand would be good. Can you understand that? Do you know that holding someone’s hand can be the thing? Such a thing that your hands move while not moving. You can remember a thing like that, rather than any other thing about a night, all your life. Just holding hands can mean more. I believe it. When everything is repeated, and over, and familiar, it’s the first things rather than the last that count.

“So, for a long time,” he had continued, “I’d like to just sit there, not saying a word. There aren’t any words for a night like that. We wouldn’t even look at each other. We’d see the lights of the town far off and know that other people had climbed other hills before us and that there was nothing better in the world. Nothing could be made better; all of the houses and ceremonies and guarantees in the world are nothing compared to a night like this. The cities and the people in the rooms in the houses in those cities at night are one thing; the hills and the open air and the stars and holding hands are something else.

“And then, finally, without speaking, the two of you will turn your heads in the moonlight and look at each other.

“And so you’re on the hill all night long. Is there anything really wrong with this, can you honestly say there is anything wrong?”

“No,” said a voice, “the only thing wrong on a night like that is that there is a world and you must come back to it.”

That was his friend Joseph speaking fifteen years ago. Dear Joseph, with whom he had talked so many days through, their adolescent philosophisings, their problems of great import. Now Joseph was married and swallowed by the black streets of Chicago. And himself, taken west by time, and all of their philosophy for nothing.

He remembered the month after he had married Helen. They had driven across country, the first and last time she had consented to the “brutal”, as she called it, journey by automobile. In the moonlit evenings they had gone through the wheat country and the corn country of the middle west, and once at twilight, looking straight ahead, Thomas had said:

“What do you say? Would you like to spend the night out?”

“Out?” Helen said.

“Here,” he said, with a great appearance of casualness. He motioned his hand to the side of the road. “Look at all that land, the hills. It’s a warm night. It’d be nice to sleep out.”

“My God!” Helen had cried. “You’re not serious?”

“I just thought.”

“The damn country’s running with snakes and bugs! What a way to spend the night, getting burrs in my stockings, tramping around some farmer’s property.”

“No-one would ever know.”

“But I’d know, my dear,” said Helen.

“It was just a suggestion.”

“Dear Tom, you were only joking, weren’t you?”

“Forget I ever said anything,” he said.

They had driven on in the moonlight to a boiling little night motel where moths fluttered about the raw electric lights. There had been an iron bed in a paint-smelling tiny room where you could hear the beer tunes from the roadhouse all night and hear the continental vans pounding by, late, late toward dawn.

He walked through the green forest and listened to the various silences there. Not one silence, but several. The silence that the moss made underfoot. The silence the shadows made, descending from the trees. The silence of small streams exploring tiny countries on all sides as he came into a clearing.

He found some wild strawberries and ate them. “To hell with the car,” he thought. “I don’t care if someone takes it apart wheel by wheel and carries it off. I don’t care if the sun melts it into slag on the spot.”

He lay down and cradled his head on his arms, and went to sleep.

The first thing he saw when he wakened was his wristwatch. Six forty-five! He had slept most of the day away. Cool shadows had crept up all about him. He shivered and moved to sit up, and then did not move again, but lay there with his face upon his arm, looking ahead.

The girl, who sat a few yards away from him with her hands in her lap, smiled.

“I didn’t hear you come up,” he said. She had been very quiet.

For no reason at all in the world, except a secret reason, Thomas felt his heart pounding silently and swiftly.

She remained silent. He rolled over on his back and closed his eyes.

“Do you live near here?”

She lived not far away.

“Born and raised here?”

She had never been anywhere else.

“It’s a beautiful country,” he said.

A bird flew into a tree.

“Aren’t you afraid?”

He waited, but there was no answer.

“You don’t know me,” he said.

But on the other hand, neither did he know her.

“That’s different,” he said.

Why was it different?

“Oh, you know. It just is.”

After what seemed half an hour of waiting, he opened his eyes and looked at her for a long while. “You are real, aren’t you? I’m not dreaming this?”

She wanted to know where he was going.

“Somewhere I don’t want to go.”

Yes, that was what so many people said. So many passed through on their way to somewhere they didn’t like.

“That’s me,” he said. He raised himself slowly. “Do you know, I’ve just realised I haven’t eaten since early today.”

She offered him the bread and cheese and cookies she was carrying from town. They didn’t speak while he ate, and he ate very slowly, afraid that some motion, some gesture, some word, might make her run away. The sun was down the sky and the air was even fresher now, and he examined everything very carefully. He looked at her, and she was beautiful. Twenty-one, fair, healthy, pink-cheeked and self-contained.

The sun was gone. The sky lingered its colours for a time while they sat in the clearing. At last, he heard a whispering. She was getting up. She put out her hand to take his. He stood beside her, and they looked at the woods around them and the distant hills. They began to walk away from the path and the car, away from the highway and the town. A spring moon rose over the land while they were walking.

The breath of nightfall was rising up out of the separate blades of grass, a warm sighing of air, quiet and endless. They reached the top of the hill, and without a word, sat there watching the sky.

He thought to himself that this was impossible; that such things did not happen. He wondered who she was, and what she was doing here.

Ten miles away, a train whistled in the spring night and went on its way over the dark evening earth, flashing a brief fire. And then, again, he remembered the old story, the old dream. The thing he and his friend had discussed, so many years ago.

There must be one night in your life that you will remember forever. There must be one night for everyone. And if you know that the night is coming on and that this night will be that particular night, then take it and don’t question it and don’t talk about it to anyone ever after that. For if you let it pass it might not come again. Many have let it pass, many have seen it go by and have never seen another like it, when all the circumstances of weather, light, moon and time, of night hill and warm grass and train and town and distance were balanced upon the trembling of a finger.

He thought of Helen and he thought of Joseph. Joseph. Did it ever work out for you, Joseph? Were you ever at the right place at the right time, and did all go well with you?

There was no way of knowing. The brick city had taken Joseph and lost him in the tiled subways and black elevateds and noise. As for Helen, not only had she never known a night like this, but she had never dreamed of such a thing. There was no place in her mind for this.

“So here I am,” he thought quietly. “Thousands of miles from everything and everyone.” Across the soft, black country now came the sound of a courthouse clock, ringing the hour.

One, two, three.

One of those great stone courthouses that stood in the green square of every small American town at the turn of the century - cool stone in the summertime, high in the night sky, with round dial faces glowing in four directions.

Five, six.

He counted the bronze announcements of the hour, stopping at nine. Nine o’clock on a late spring night, on a breathing, warm moonlit hill in the interior of a great continent, his hand touching another hand, thinking, “This year I’ll be thirty-three. But it didn’t come too late, and I didn’t let it pass, and this is the night.”

Slowly now, carefully, like a statue coming to life, turning and turning still more, he saw her head move about so her eyes could look upon him. He felt his own head turning also, as it had done so many times in his imagination.

They gazed at each other for a long time.

He woke during the night. She was awake, near him.

“Who are you?” he whispered.

She said nothing.

“I could stay another night,” he said.

But he knew that one can never stay another night. One night is the night, and only one. After that, the gods turn their backs.

“I could come back in a year or so.”

Her eyes were closed, but she was awake.

“But I don’t know who you are,” he said.

“You could come with me,” he said, “to New York.”

But he knew that she could never be there, or anywhere but here, on this night.

“And I can’t stay here,” he said, knowing that this was the truest and most empty part of all.

He waited for a time and then said again, “Are you real? Are you really real?”

They slept. The moon went down the sky toward morning.

He walked out of the hills and the forest at dawn, to find the car covered with dew. He unlocked it and climbed in behind the wheel, and sat for a moment looking back at the path he had made in the wet grass.

He moved over, preparatory to getting out of the car again. He put his hand on the inside of the door and gazed steadily out. The forest was empty and still. The path was deserted. The highway was motionless and serene. There was no movement anywhere in a thousand miles.

He started the car motor and let it idle. The car was pointed east, where the orange sun was now rising slowly.

“All right,” he said quietly. “Everyone, here I come. What a shame you’re all still alive. What a shame the world isn’t just hills and hills, and nothing else to drive over but hills, and never coming to a town.”

He drove away east, without looking back.

**Приложение 4**

**Имена собственные, использованные для анализа**

Tom, Mr. Tridden, California, Saul, Marshall, Rebecca, Mrs. Singer, Bill, London, Helen, Alice, Illinois, Green Town, Canada, Mexico, Mr. Lincoln, Douglas Spaulding, Siva, Miss Bentley, Mr. Jonas, John Huff, Charlie Woodman, Buck Joneses, Jack Hoxies, Tom Mixes, Hoot Gibsons, Douglas Fairbankses, Lon Chaney, Milton Sillses, Adolph Menjou, Uncle Pert, Mr. Sanderson,

Ticonderoga pencil, Ahab, Miss Fern and Miss, Mr. Jonas, Leo Auffmann, Joseph, Ruth, Naomi, Chapel Street, Glen Rock, Lena, Samuel Spaulding, Armenia, Caruso, New York, Jane, colonel Freeleigh, Ching Ling Soo, Pawnee Bill, Virginia, Tennessee, Bull Run, Father Abraham, Green Machine, the Street of Children, an Indian, the Phantom of the Opera, The Cat and the Canary or The Bat, Sanderson’s Shoe Emporium, Labor Day, Hapiness Machine, the West Ravine, the German Baptist Church, the United States Constitution or the City Police, New Year, Atlas, the Fountain of Youth, Great Expectations, Tom Swift and His Electric Annihilator, Paris, Rome, the Pyramids, the Sphinx, «The Blue Danube», Sadness Machine, the Boston Variety Theatre, the Great Oriental Magician, the Bullet Trick, giant Negroes’, Antietam, the Potomac, White House, Miss Helen Loomis, St. James Street, Colonel Freeleigh, Felix-the-Cat cartoons, Street where all the Old People live, maidenhair fern, Discoveries and Revelations, «RITES AND CEREMONIES», «ILLUMINATIONS», Eskimo Pies, The Lonely, The Old Curiosity Shop, Dixie land, Cavaliers of Dixie, Tootsie Rolls, Cream-Sponge Para Litefoot Shoes, INTUITIONS, the United Cigar Store, A Tale of Two Cities, Mr. Bleak House, Tune Moon, Earth Man, Heaven, Mars, Bert, Pao , Dr Nlle, Saturn, Orri, Sam Parkhill, Gibbs, Biggs, Green River, Ylla, Xi City, Mr Qqq, Maxfield Parrish, Nathaniel York, Tuiereol, Nile, Tyrr, Mr Xxx, Mr Yyy, Mr Www, Ohio, Samuel Hinkston, Grinnell, Iowa, Green Bluff, Illinois, Harry Lauder, Marilyn, Cheroke, Hathaway, Iowa, Ed, Spender, Beautiful Dreamer, first World War, Columbia, the Gem of the Ocean, Blue Mountains, Green Valley, Moon, the Piligrims, Martian town, Jupiter, the Atlantic and Pacific Oceans, Roamin’ in the Gloamin, Captain Wilder, Mr Aaa, Mr Iii, Miss Rrr, Mr Vvv, Mrs Ttt, Mr Zzz, Mr Nnn, Mr Bbb, Einstein, Mr and Mrs K, Navigator Lustig, Captain John Black, Mr Hhh, Earth, Oak Knoll Avenue, New York, Reno, Broadway, Hollywood, Joseph, Chicago, Thomas, Green River, Cadillac, Los Angeles, Helen, Mexico City, The United States, Iowa.