

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ**

ГОУ ВПО «Ростовский государственный педагогический университет»

Институт лингвистический

отделение переводческое

кафедра перевода и информатики

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ (ДИПЛОМНАЯ) РАБОТА**

**СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**

**ПЕЙЗАЖНЫХ ОПИСАНИЙ**

**В СОВРЕМЕННЫХ АНГЛИЙСКИХ РОМАНАХ**

*специальность – 031020 – Перевод и переводоведение*

**Исполнитель:**

Студент 5 курса стационара  
переводческого отделения ЛИ  
Эльбакян Сюзана Мартиновна.

**Научный руководитель:**

К.ф.н., доцент Фастовская Т.Б.

**Рецензент:**

Д.ф.н., профессор Ласкова М.В.

**Ростов - на - Дону**

**2005 год**

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	7
1.1 Текст – структурно-семантическое единство.....	7
1.2 Пейзажный контекст как элемент художественного текста.....	15
1.3 Изучение особенностей пейзажных описаний в..... литературоведении.....	19
1.4 Пейзаж как объект эстетического воздействия.....	22
1.5 Язык и восприятие.....	29
1.6 Пейзаж в художественном произведении..... и его функции.....	32
Выводы.....	38
Глава 2 ТИПЫ ПЕЙЗАЖНЫХ КОНТЕКСТОВ В СТРОЕ ТЕКСТА АНГЛИЙСКОГО РОМАНА.....	40
2.1. Семантико-стилистические особенности пейзажных..... описаний.....	40
2.2 Особенности тема-рематического членения пейзажных описаний.....	50
2.3 Диктема как способ синтаксической организации пейзажных контекстов.....	54
ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ОПИСАНИЙ ПЕЙЗАЖА НА РУССКИЙ ЯЗЫК.....	59
3.1 Жанрово-стилистическая и психолингвистическая классификация переводов.....	59
3.2 Виды переводческих трансформаций.....	61
3.3 Типы трансформаций, используемых при переводе пейзажных контекстов.....	74
Выводы.....	79
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	80
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	83

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	107
СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ.....	114

## ВВЕДЕНИЕ

**Тема.** В центре внимания настоящей работы находится пейзаж в строе текста современного английского романа. Пейзаж, как подсистема со своей логикой организации и тематической целостностью, занимает немаловажное место в литературоведении и искусствоведении. В изобразительном искусстве пейзаж является одним из жанров, в котором воссоздается облик какой-либо местности, картины природы.

В литературном произведении под пейзажем понимается общий вид какой-либо местности, картины природы, картина или рисунок, изображающие виды природы: «Я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, о его страданиях, о его будущем, а я все отстаю, и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж». Чехов. Чайка. Лингвистов при анализе пейзажа интересуют особенности описания пейзажа, воздействие пейзажа на читателя, функции пейзажа. Пейзажная характеристика в отечественной лингвистике изучается с позиции лексики и стиля описания пейзажа (С.Т. Аксаков, М.М. Пришвин, А.А. Фет, В.В. Маяковский).

В лингвистике текста еще не было в полной мере осуществлено исследование литературного пейзажа как текстового явления, обусловленного структурными моментами, существенными как для всего текста, так и для отдельного фрагмента.

**Актуальность** настоящей работы определяется необходимостью изучения роли пейзажного описания в организации художественного текста и влияния особенностей конкретной жанровой формы на специфику пейзажных характеристик, а также потребностью изучения характера распределения пейзажной информации в текстовом полотне современного английского языка.

**Целью** работы является характеристика структурно-семантических особенностей пейзажных описаний, а также анализ тематизирующей и текстообразующей роли пейзажа в современных английских романах.

Достижение указаний цели предполагает решение следующих задач:

- Рассмотрение пейзажа как элемента художественного текста;
- Анализ синтаксических структур пейзажных описаний в свете диктемной теории текста, разработанной профессором М.Я. Блохом;
- Эстетическое воздействие пейзажа на реципиента;
- Роль пейзажа в современном литературоведении;
- Исследование объема пейзажной информации, характера ее распределения в текстовом полотне романа;
- Определение типов пейзажей по доминирующей рубрике диктемно-текстовой информации;
- Рассмотрение переводческих трансформаций, используемых при переводе пейзажных описаний.

**Теоретической основой** исследования является диктемная теория текста профессора М.Я. Блоха и положения стилистики декодирования профессора И.В. Арнольд.

**Материалом исследования** послужили 100 примеров пейзажных описаний, отобранных методом сплошной выборки из произведений современных английских новеллистов.

В ходе исследования применялись специальные методы лингвистического анализа: структурно-семантического наблюдения, компонентного и контекстологического анализа.

**Научная новизна** работы состоит в том, что в ней на материале современного английского романа:

- Проводится многоаспектный анализ пейзажных описаний в свете диктемной теории текста, предложенной профессором М.Я. Блохом;

- Представлены типы словесных пейзажей по доминирующей рубрике диктемно-текстовой информации;
- Осуществляется комплексное лингвостилистическое исследование современного словесного пейзажа во взаимосвязи его структурных особенностей, способа композиционно-речевого оформления, семантических составляющих, а также его роли в построении текста романа и определения его темы и идеи;

**Теоретическое значение** работы состоит в выявлении диктемных характеристик описания пейзажа по доминирующей рубрике диктемно-текстовой информации. Теоретический интерес представляет выявление тематизирующей и текстообразующей роли пейзажной характеристики и ее способности реализовывать основные текстовые категории.

**Практическое значение** работы заключается в возможности использования ее материалов и выводов при чтении лекционных курсов по стилистике и интерпретации художественного текста.

**Структура работы.** Дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения, приложения, библиографии и списка цитируемых источников исследования.

Во введении обосновывается выбор темы, ее актуальность и научная новизна, выдвигающаяся цель и задачи исследования.

Глава I содержит обзор исходных теоретических посылок, релевантных для данной работы. В ней анализируются различные точки зрения на художественный текст, его структурные и семантические составляющие. Особое внимание уделяется диктемному строю текста и такой структурно-семантической составляющей текста как пейзажное описание.

В главе II рассматриваются способы композиционно-речевого и синтаксического оформления пейзажных характеристик с точки зрения диктемной теории текста и жанровых особенностей романа. В главе

проводится исследование пейзажных характеристик в текстовом полотне романа.

В главе III рассматриваются особенности перевода пейзажных описаний с английского языка на русский язык, описываются соответствующие грамматические, лексические и стилистические трансформации.

В заключении обобщаются основные результаты проведенного исследования.

## **ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Первую главу исследования мы посчитали целесообразным назвать именно так, руководствуясь стремлением дать исчерпывающую характеристику всем анализируемым здесь явлениям, объяснить тем самым выбор того или иного термина, избежать неточностей в их трактовке, в общем и целом заложить фундаментальную понятийную основу, опираясь на которую мы и будем строить наше исследование.

### **1.1 Текст – структурно-семантическое единство**

В художественном произведении все, от словоупотребления до синтаксиса, строго детерминировано, подчинено общей теме. На всех уровнях текста, как микро-, так и макро-, прослеживается эта строгая подчиненность, взаимосвязанность и взаимозависимость элементов.

В тексте нет ничего случайного, все согласовано между собой: каждый элемент художественного произведения, будь то эпитет, пейзаж, портрет. Для художественного произведения «системность характерна не в меньшей, если не в большей степени, чем для языка» [Виноградов, 1981, 167].

В последние годы в лингвистике четко проявилась тенденция к осмыслению особенностей художественного текста с позиции структурно-смыслового анализа и коммуникативно-прагматической значимости (И.Р. Гальперин (1981), З.Я. Тураева (1986), Б.М. Гончаров (1982), Л.Н. Мурзин и А.С. Штерн (1992), Н.А. Купина (1981, 1988, 1993) и другие).

Исследования по теории текста обычно направлены на изучение двух основных свойств текста – связности и цельности. Текст рассматривается как сложное целое, функционирующее как структурно-семантическое единство, а основными признаками структуры являются целостность и связность.

Структура для уровня текста является глобальным способом организации объекта как некой целостной данности. При изучении структуры текста должны учитываться три аспекта: материальные элементы, составляющие структуру; отношения между ними; целостность объекта [Лотман, 1970, 69].

В центре внимания исследователя художественного текста, таким образом, оказываются категории формы, элементами которой являются композиция и язык художественного произведения.

Форма художественного текста неразрывно связана с его содержанием; их взаимообусловленность определена общим замыслом автора, на что, в числе прочих лингвистов указывает В.В. Одинцов, который полагает, что художественный текст представляет собой «основанную на взаимодействии разнообразных языковых средств, целостную композиционно-стилистическую структуру. Передавая определенное содержание, автор организует словесный материал так, чтобы наилучшим образом выразить художественную идею» [Гальперин, 1981, 78].

Взаимообусловленная связь, или когерентность языковых средств, становится одним из важнейших критериев определения текста. Так. О.И. Москальская подчеркивает, что когерентность проявляется в виде структурной, смысловой и коммуникативной целостности, которые соотносятся между собой как форма, содержание и функция. Следовательно, изучение целостности текста требует выявления функциональной нагрузки его элементов. При этом цельность не предполагает обязательной законченности: смысловые отношения отрывка могут быть реинтерпретированы при нахождении полного варианта.

З.Я. Тураева в определении текста показывает, как структура определяет его содержание: «Текст – некоторое упорядоченное множество предложений, объединенных различными типами лексической, грамматической и логической связи, способное передать определенным образом организованную и направленную информацию» [Тураева, 1986:113]. Под направленностью информации понимается коммуникативная функция языковых единиц как разрешающая способность их употребления коммуникантами для достижения различных целей сообщения.

В зависимости от целей общения коммуниканты ставят в фокус внимания ту или иную сторону коммуникации (сообщение, общение или воздействие); в результате ярче проявляется информативная, фатическая или прагматическая функция текста.

Признак коммуникативной направленности, характерный для любого вербального сообщения, являющегося текстом, для художественного текста представляет собой его главный конституирующий фактор. Значимость прагматической сущности художественного текста обусловлена его назначением для эмоционально-волевого и эстетического воздействия на реципиента. Однако остальные стороны коммуникативной функции не исчезают, они сопровождают прагматическую функцию.

Проблемы интерпретации художественного текста решаются в русле «стилистики от автора» («стилистика кодирования») и «стилистики получателя речи» («стилистики декодирования») [Арнольд, 1981, 11]. «Идеи, эмоции, события, характеры, отношение автора к изображаемому кодируются языковыми средствами. Они превращаются в текст и в таком виде доходят до читателя. Для читателя текст должен вновь стать образами и идеями. А для этого он должен декодировать сообщение» [Арнольд, 1971, 6]. Стилистика декодирования опирается на современные лингвистические теории (семантическая структура слова, компонентный анализ и т.д.). Принципиальное отличие стилистики декодирования от других стилистик

заключается в том, что в стилистике декодирования информация извлекается читателем из самого текста, на основе знания кода [Арнольд, 1971, 7].

Вслед за профессором И.В. Арнольд при анализе художественного текста мы считаем принципиально важными следующие положения.

1. Текст – это целостная структура, в которой все взаимосвязано и взаимообусловлено. Каждый отдельный элемент осмысливается при декодировании таким образом, чтобы вести от анализа к синтезу – к пониманию целого.
2. Наиболее существенными для смысла текста являются повторяющиеся в нем значения, составляющие его тематическую основу. Эти значения могут быть выражены повторами слов, повторами сем.
3. Значимость повтора может сигнализироваться так называемым сцеплением, то есть параллельным помещением сходных элементов в сходные позиции. Основная функция сцепления состоит в том, чтобы осуществлять взаимосвязь элементов в структуре целого [Арнольд, 1981, 9].

Исследование такого сложного явления, как художественный текст, невозможно без расчленения его на составляющие. В зависимости от коммуникативной установки и выражаемого содержания выбирается та или иная композиционно-речевая форма для оформления текста. Относительно количества и состава композиционно-речевых форм не существует единого мнения.

А.И. Домашнев, И.П. Шишкина и Е.А. Гончарова в книге «Интерпретация художественного текста» выделяют три основные формы: описание (Beschreibung), сообщение (Bericht), рассуждение (Betrachtung) [Домашнев и др., 1983:105-121] [Интернет].

Г.Я. Солганик рассматривает три функционально-смысловых типа речи, соответствующих понятию композиционно-речевых форм: описание, повествование и рассуждению.

В.А.Мальцев, исследуя речь рассказчика, повествователя (narrator's discourse), выделяют в ней три подсистемы: описание (description), повествование (narration) и актуализацию (actualization) [Интернет].

В.А.Кухаренко предлагает свою классификацию и отмечает, что в поэтике и стилистике мы имеем дело с тремя повествовательно-композиционными формами (narrative compositional forms): собственно повествованием (narrative proper), описанием (description), аргументацией (argumentation) [Интернет].

Исследование такого сложного явления как художественный текст невозможно без расчленения его на составляющие. В зависимости от коммуникативной установки и выражаемого содержания выбирается та или иная композиционно-речевая форма для оформления текста. Относительно количества и состава композиционно-речевых форм не существует единого мнения.

Композиционно-речевая форма «повествование», присутствующая во всех классификациях, берет на себя основную сюжетную нагрузку: сообщает о развивающихся действиях и состояниях, тем самым, наделяя текст динамикой.

Предметным содержанием композиционно-речевой формы «рассуждение» является логическое развитие мыслей, рассуждение по поводу какой-либо темы, проблемы, либо непосредственно по поводу описываемых событий, или о предметах, связанных с темой повествования лишь какой-либо ассоциативной связью. Зачастую это обобщенное, весьма автономное представление авторской точки зрения, которое может быть применимо к нескольким сходным ситуациям, а не только к той, в связи с которой возникло. Логико-смысловая универсальность рассуждения отрывает его от конкретного сюжета (что зафиксировано термином «лирическое отступление»), поэтому автор может укреплять его когезию с

предыдущим контекстом специальными лексическими маркерами: «This story I am telling...», «These characters I create...». В рассуждении автор входит в контакт с читателем. Его разновидностями являются разъяснение (Erklärung, Erörterung) и комментарий (Erläuterung) [Брандес, 1981, 101].

Композиционно-речевая форма «описание» заключается в изображении целого ряда признаков явлений, предметов или событий, которые необходимо представить себе все одновременно. Объектами описания могут служить предметы действительности, явления, процессы. Описания выступают как параллель или контраст тем или иным событиям, являются выразителями эмоций и даже могут составлять основное содержание текста. В зависимости от объекта описания эта композиционно-речевая форма подразделяется на несколько видов, каждый из которых имеет специфику языковой структуры. Основными видами описания являются статическое и динамическое описание.

По наблюдениям Е.И. Джанджаковой, при переходе повествования в описание рассказчик «из лица изображаемого мира, участника событий превратится в спокойного наблюдателя, комментатора событий» [Интернет].

Значимым элементом выражения с точки зрения строя текста является предложение – выразитель номинации и предикации. Вне предложения текст не может выражать суждений и умозаключений, лишается способности осмысленного отражения окружающего мира. Разные непредикативные изгласения (словосочетания, междометия, нечленораздельные возгласы) становятся носителями информативного смысла лишь в соединении с предикативными ядрами речи [Блох, 2004, 144].

Таким образом, непосредственным элементом структуры текста как целого может служить не только сверхфразовое единство, но и отдельное предложение, поставленное отправителем сообщения в содержательно-значимое положение, непосредственно не связанное ни структурно, ни семантически с окружающими его высказываниями. Такую тематизирующую единицу текста, которая может быть выражена союзом предложений или

одним предложением, профессор М.Я. Блох называет диктемой (от лат. dico, dixi, dictum – говорю, высказываю) [Блох, 2004, 178].

Принципиальное различие между понятиями сверхфразового единства и диктемы (при их закономерной исторической связи) состоит в том, что сверхфразовое единство в контексте выделивших его работ не имеет уровне-структурного определения, а диктема, напротив, раскрывает свои свойства в качестве естественной составной части реверсивно-определенной уровневой структуры языка, то есть строго отвечает принципу построения: «Одна или несколько единиц непосредственно нижележащего уровня строят одну и только одну единицу непосредственно вышележащего уровня» [Блох, 2004, 176]. Как составная часть этой структуры, она выделяется своей четкой функцией – выразить определенную тему [Блох, 2004:179].

В несвязной текстовой (речевой) последовательности каждое отдельное предложение отражает предметный (тематический) переход в цепи сообщений. Это значит, что каждое из подобных предложений формирует отдельную диктему. И как таковое оно может служить зачином связной текстовой последовательности, раскрывающей некоторую общую тему. Важно отметить, что функционально-уровневая характеристика диктемы не исчерпывается тематизирующей функцией. Другой не менее важный аспект диктемы заключается в ее стилистической охарактеризованности. Стилистическая характеристика собирается от диктемы к диктеме и отображается на целом тексте.

Взяв за основу нашей работы статью профессора М.Я. Блоха «Диктема в уровневой структуре языка», мы заключаем, что в диктеме, через составляющие ее предложения, выявляются четыре важнейших функционально-знаковых аспекта речи: **номинация, предикация, тематизация и стилизация**. Номинация реализует именование общей ситуации, отражаемой диктемой. Предикация относит это именование к действительности. Тематизация включает передаваемую диктемой информацию в разворачивающееся содержание целого текста. Стилизация

осуществляет такое коннотационное представление содержания, которое реализует ситуативно-обусловленное воздействие на слушающего, соответствующее коммуникативной цели говорящего. Совокупным действием этих аспектов формируется комплекс информации, передаваемой от говорящего/пишущего к слушающему/читающему. В общем информационном комплексе, содержащемся в диктете как непосредственной сегментной составляющей текста существует ряд рубрик информации, каждая из которых является существенно важной с точки зрения коммуникации. Рубрика первая – информация коммуникативно-устойчивая. Она определяет тип рече-деятельностного сотрудничества между слушающим и говорящим, определяя коммуникативную цель говорящего. Вторая рубрика – информация фактуальная общего типа, отражающая диктемную ситуацию в рамках фактов и их отношений. Третья рубрика – информация фактуальная специального типа, передающая разного рода реалии – этнические, социально-культурные, терминологические и т.д. Четвертая рубрика – информация интеллективная, отражающая оценивающую мысль говорящего. Пятая рубрика – информация эмотивная, связанная с непосредственным выражением чувств. Шестая рубрику – информация структурная, отражающая строевые особенности текста. Седьмая рубрика – информация регистровая, показывающая различия между нейтральной, книжной и разговорной речью. Восьмая рубрика – информация импрессивная, реализующая коннотацию целевого воздействия на слушающего.

Каждая из отмеченных рубрик (типов) информация важна по-своему и особым образом связана с содержательно-целевым типом диктемы.

В равномерно разворачивающемся письменном монологическом тексте диктема, как правило, представлена абзацем, в диалогической речи – целой репликой. Сопоставляя диктему с абзацем, профессор М.Я. Блох отмечает, что абзац, будучи сопредельным с диктемой и фактически представляя диктему в стилистически сбалансированном монологическом тексте, может

выйти за ее рамки и включить в свой состав несколько диктем, каждая из которых может состоять из одного или нескольких предложений. Границы между разными диктемами в составе одного, обычно длинного абзаца достаточно четко обозначены сменой соответствующих тем, сопровождаемой использованием специальных средств тексто-синтаксической связи (вводно-союзные слова, специализированная корреляция грамматико-категориальных форм, таких, как глагольные времена, виды, и др.) [Блох, 2004, 63].

Связанные последовательности предложений с точки зрения коммуникативной направленности подразделяются на монологические и диалогические последовательности. Монологическая последовательность однонаправлена, исходя от одного говорящего к слушателю. Диалогическая последовательность двунаправлена, ее компоненты, состоящие из одного или нескольких предложений, произносятся собеседниками по очереди, как бы навстречу друг другу.

М.Я. Блох называет однонаправленные последовательности, соответствующие сверхфразовому единству, «кумулямами», так как они формируются при помощи присоединения, «кумуляции». Соответственно двунаправленные последовательности названы «оккурсемами», вследствие их «встречной» или «оккурсивной» обращенности. Оккурсема занимает более высокое положение в сегментной иерархии языка, чем кумулема, поскольку реплики диалога образуются не только изолированными предложениями, но и их последовательностями – кумулемами. Таким образом, уровень сверхфразовых связей может быть разделен на два подуровня: кумулятивный (нижний) и оккурсивный (верхний). И если кумулема представляет собой действительно сегментное единство, то оккурсема должна быть осмыслена как многосегментное единство, благодаря тому, что она производится несколькими языковыми системами, вошедшими в коммуникативный контакт [Блох, 2004, 173].

## **1.2 Пейзажный контекст как элемент художественного текста.**

Рассмотренная выше диктемная теория текста, предложенная профессором М.Я. Блохом, открывает возможность рассмотрения пейзажа как диктемы – минимальной тематизирующей единицы текста. Это позволяет провести комплексный анализ пейзажа как микросистемы в макросистеме художественного текста.

Первый аспект рассмотрения пейзажного контекста (уровень микросистемы) предполагает описание ее компонентов с точки зрения их лексического состава, грамматической оформленности, семантических составляющих. В этом случае представляется возможным определить инвариантные и дифференциальные признаки пейзажных зарисовок, которые, во-первых, являются выразителями авторского замысла, во-вторых, показателями стилистической манеры автора.

Второй аспект (уровень макросистемы) открывает возможности для исследования взаимодействия всех компонентов художественного текста. Такой подход позволит определить роль пейзажа в организации художественного текста как некой целостной системы и выявить его роль на сюжетно-фабульном, композиционном и идейно-содержательном уровнях. Ведь анализ не отделим от синтеза, восстанавливающего художественную целостность произведения, показывающего место каждого элемента в структуре целого и одновременно учитывающего место элементов в системе языка.

Всеобщей категорией художественного текста является пейзаж. Пейзаж всегда привлекал внимание исследователей. Следует отметить, что теория и история литературного пейзажа не имеет специальной литературы. В общих трудах по теории словесности отводится несколько строк пейзажу иногда под названием описания. В литературе об идиллии, об описательной поэзии, о сентиментальном и романтическом стилях можно найти фрагменты характеристики пейзажа разных стилей. В монографиях, посвященных творчеству отдельных писателей, встречаются особые главы,

анализирующие пейзаж данного писателя, например, главы о байроническом пейзаже [Жирмунский, 1924, 65], о пейзаже Гоголя [Мандельштам, 1902, 85] и [Переверзев, 1926, 98], об эстетическом отношении Лермонтова к природе [Анненский, 1891, 54], о детях и природе в произведениях Короленко и Чехова [Гольцев, 1904, 52], о чувствах природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева [Саводник, 1911, 78], о природе в творчестве Тургенева [Шувалов, 1920, 96], о сибирском пейзаже в творчестве Короленко [Азадовский, 1922, 75], о поэтике Достоевского [Громмаманн, 1925, 36], а также Смолич Юрий «Nature morte» в художественной литературе (1927), пейзаж в творчестве И.С. Никитина [Добрынин, 1929, 56], историческое развитие чувства природы [Бизе, 1890, 32], история живописи всех времен и народов [Бенуа, 1912, 26], zur Geschichte des Landschaftsgefühls im fruhen 18 Jahr., Berlin [Kammerer, 1909, 41] и др. [Интернет].

Пейзаж являет собой наиболее важный компонент произведения, поскольку он обращен разными своими сторонами одновременно и к идейному содержанию произведения, и к языку, художественному материалу. Он представляет собой диалектическое единство этих двух различных начал. В конкретном пейзажном контексте, по выражению Л.А. Новикова, в его языковом выражении находит отражение замысел писателя.

Пейзаж представляет собой одну из важнейших категорий художественного текста. В поле зрения лингвистов-исследователей пейзажа находились в основном литературоведческие аспекты (например, пейзаж в творчестве Дж. Фаулза), которые получили достаточно широкое освещение в литературе. Как правило, до этого проводился статистический анализ встречающихся пейзажных зарисовок в строе текста, анализировалась частотность употребления стилистических выразительных средств в пейзажных контекстах.

Таким образом, наиболее последовательными оказались лексико-фразеологические особенности, пейзажа как, например, в работах Мэлвина Брэгга, Ричарда Олдингтона, Барбары Тейлор и др.

Но даже в наиболее исследованных романах структурные особенности рассматривались мало. Пейзажные описания давно привлекают внимание лингвистов-исследователей, и это неудивительно. Интерес к пейзажным описаниям в последнее десятилетие как у нас в стране, так и за рубежом выразился в появлении целого ряда работ о пейзажных описаниях в художественной литературе, как, например, ряд наблюдаемых статей в журналах Вестник Московского Университета, Филологические науки и др.

Интересное с нашей точки зрения исследования по данной теме провел Ю.Б. Бореев в своей статье «Искусство и формула бытия человечества», А.С. Карпов в статье «Эстетическая концепция жизни» и Л.В. Чернец в статье «О языке цветов», но это еще не предел. Не столько в лингвистическом плане, сколько в комплексе решения книговедческих проблем исследует пейзажные описания М.В. Божович в работе «Два пейзажа с руинами в новелле «Сильвия» Жерара да Нерваля».

Описания пейзажа мы находим у зарубежных писателей-модернистов, взломавшими классическую схему романа в начале XX века, были: М. Пруст, Ф. Кафка, Дж. Джойс, А. Жид, В. Вульф, а также писатели других направлений: А. Белый, Б. Пильняк, А. Ремизов, В. Набоков, Т. Манн, А. Деблин, Дж. Дос Пассос, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, А. Барбюс [Интернет].

Природа, как образ не является объективным отражением действительности, она субъективна, так как в ней сознательно отбираются те признаки, через которые можно выразить отношение к изображаемому, передать авторскую мысль [Федоров, 1983, 8]. Отталкиваясь от изучения такого семантически насыщенного, структурообразующего элемента текста, каким является пейзаж, можно сделать выводы о направленности творчества писателя в целом, о превалировании в нем тех или иных тенденций.

Средства описаний пейзажа представляют собой одну из сторон предметного мира художественного произведения. Являясь составными элементами текста, они должны рассматриваться «со стороны их функции в создании рационального смысла и эмоционального образа целого текста» [Григорьева, 1978:62]. То, какие детали и средства выражения выбираются автором для изображения пейзажа, и то, какое конкретно лексическое воплощение получают они в тексте, а также по каким принципам вообще строится пейзажный контекст, безусловно, определяется интенцией художника, функциональным стилем и жанром текста.

Жанр – определенный тип художественного произведения в единстве специфических форм и содержания. Жанр определяется содержанием, а затем содержание «подгоняется» в рамки жанра [Томашевский, 1981, 38]. Основные признаки жанра - это приемы, организующие композицию произведения, которые являются доминирующими, подчиняющими себе все остальные приемы, необходимые при создании художественного целого. Тем не менее, ошибочно полагать, что жанры раз и навсегда жестко определены; они развиваются и видоизменяются. Прозаичное повествование делится на две категории жанров: малая форма (рассказ, повесть) и крупная форма роман. Крупная форма показывает жизненный путь человека в его наиболее сложных проявлениях, в переплетении с окружающей средой (природой), показанных столь же многосторонне, как и он [Тимофеев, 1976, 14].

Именно размер является определяющим фактором данной классификации, хотя между крупной и малой формами установить сложно. От объема произведения зависит, как автор распорядится материалом, как построит сюжет, как введет в него свою тематику.

### **1.3 Изучение особенностей пейзажных описаний в литературоведении**

Нами обнаружены следующие содержательные и информативные статьи в журналах «Филологические науки»: статья Н.А. Куделько (Ю.И.

Айхенвальд о Турегеневе; К вопросу о восприятии творчества писателя критикой и литературоведением «серебряного века»); статья С.И. Кормилова о мире микрофауны в поэзии В.С. Высоцкого; статья Г.Н. Храповицкой о пейзаже в литературе и живописи немецкого романтизма; а также журналы «Вестник Московского Университета»: статья Т.А. Михайловой о понятии «цвета» как лексико-семантического квалификатора; статья А.А. Смирнова о метафорике водного потока в лирике А.С. Пушкина и английских романистов; статья Е.В. Косачевой об английской литературе, а именно от «Беофульфа» до наших дней; остальные наименования статей указаны выше.

Таким образом, как видно из отбора литературы, наиболее изучен русский пейзаж, немецкий и американский пейзаж, нежели чем английский. Наша задача состоит в том, чтобы восполнить этот недостаток.

Структурная специфика мало изучена, а вопрос о роли пейзажа в современных английских романах и его эстетическое воздействие почти не рассматривался.

Много имеется работ по культурологическим аспектам ландшафта и пейзажа в зарубежных изданиях и его эстетическом воздействии на индивида. В книге «Символизм обитания» профессор Дж. Аплтон утверждает, что эстетическая ценность пейзажа – в биологических и поведенческих потребностях, которые человек делит с другими животными. И понимание символики пейзажа необходимо человеку не только для чисто духовного развития, но и для выживания [Appleton, 1990] [Интернет].

В книге «Эстетика ландшафта» Стивен Баурасса разбирает историю идей ландшафта и эстетического переживания. Он предлагает троичную парадигму, сочетающую в себе биологические, культурные и индивидуальные аспекты эстетического переживания [Baurassa, 1991] [Интернет].

Денис Косгров в своей книге «Social Formation and Symbolic Landscape» рассматривает вопрос о том, как культура обретает форму в человеческом ландшафте [Cosgrove, 1984] [Интернет].

В статье Смирнова А.А. «Метафорика водного потока в лирике Пушкина и английских романистов (Вестник Московского Университета) исследователи разбирают культурное значение речи в европейской культуре и связь потоков воды с метафоризацией духовных движений «образ водного потока, текучей воды» - емкая романтическая метафора, передающая процесс движения, спонтанного перехода от одного состояния к другому, будь то физическая среда или сфера духовного воображения». «Лирический герой» бежит к природе от сложных и неясных ему общественных проблем, от неуверенности своей повседневной жизни, от бед, разочарований, от своей внутренней напряженности, своих сомнений [Хорват, 1973] [Интернет].

Английская литература от «Беовульфа до наших дней» [Косачева, 2003, 170] - в фокусе данного исследования оказываются такие значимые для формирования английской литературы фигуры, как Э. Спенсер, А. Поуп, Г. Филдинг, Дж. Байрон, В. Скотт, У. Теккерея, Ч. Диккенс, Г. Грин и др. В русле античной и классической традиции изображение природы в состоянии величественного покоя как образца для подражания творят представители викторианской эпохи А. Теннисон и А. Суинберн. Соблюдая древнегреческий поэтический канон и глубоко проникая в мир древнегреческой поэзии, поэты и писатели XIX века с помощью античных образов выражали настроения своего века (например, тщетное тяготение к гармонии и первозданной красоте бытия людьми XIX века). Иная концепция природы и подражания ей появляется в работах Джона Рёскина (статья Н.В. Тишуниной «Пейзажная проза Джона Рёскина...»), который пошел вслед за романтиками, утверждая, что «воображение художника должно питаться впечатлениями от природы», и сделал следующий шаг к символической эстетике, полагая, что 'природа есть книга символов, которую художник читает для того, чтобы постичь Бога и Его замысел'.

Помимо обычных традиционных названий, как например, «Ирландская культура», «Концепция Ренессанса», «Образы Лондона в современной британской прозе», «Литература и философия», в проблематике семинаров

появились новые, современные подходы к рассмотрению литературных текстов, не говоря уже о проблемах перевода. После прослушанной лекции известного английского ученого профессора Д. Пантера ситуация явно прояснилась. Речь идет о всеобщей глобализации литературного и культурного процессов. В теоретическом осмыслении литературных фактов, явлений и стилей преобладали оригинальные подходы, базирующиеся на психоаналитической поэтике, литературной и культурной истории, британской эстетике и ее взаимодействии с континентальной.

В современной лингвистике существуют разные понимания того, как могут решаться задачи, связанные с описанием семантики «мира цвета», - так начинает главу «О цветном и бесцветном» в книге «Когнитивный анализ предметных имен» Е.В. Рахилина. «В настоящий момент сравнительное литературоведение в некотором роде мертво». Рубеж XX – XXI веков показал, сколь сложна литературная эпоха истекшего столетия [Томо Вирк, 2003, 168].

Постмодернизм относится к прошлому весьма скептически, полагая, что история не является историей в прямом смысле этого слова. В работах периодических конференций не раз намечались блоки проблем, которые стали естественными названиями секций – Английская литература; Средневековье и Возрождение; Английская литература XX века, и др.

Пейзажи с руинами «Современной сознание и культура (в отличие от античной) вступают в конфликт с природой, но при этом бессильны ей противостоять («...равнодушная природа вновь завладеет клочком земли, на который притязало искусство...») [Божович, 1996, 34].

В заключение следует отметить, что экзистенциальная парадигма художественности, одна из актуальных проблем, требует дальнейшего изучения.

#### **1.4 Пейзаж как объект эстетического воздействия**

Пейзаж в литературе (франц. Paysage, от paus - страна, местность), один из содержательных и композиционных компонентов художественного

произведения: описание природы - шире любого незамкнутого пространства внешнего мира. Эстетическое отношение к природе довольно позднее завоевание человечества: в фольклоре пейзаж антропоморфичен, в древнем эпосе мифологичен, т.е. в обеих картинах мира он самостоятельной ценности не несет. Пейзаж в современном понимании как объективно-реального изображения природы до 18 века в литературе не было. Открытие пейзажа связано с осознанием нового положения человека во Вселенной.

Пейзаж – изображение природы в литературе и живописи, или образ природы в художественном произведении. Из области пространственных искусств термин пейзаж перешел в литературоведение. Историки искусства, подходившие к пейзажу со стороны формальной и эстетической, конечно, не могли дать удовлетворительного объяснения как причине появления интереса к пейзажу, так и характеру изменений в его трактовке. Они рассматривали пейзаж как нечто оторванное от человеческого общества и изображаемое художником с «объективной» свободой, без всякой заинтересованности в изображаемом. Однако пейзаж теснейшим образом связан с теми социально-историческими условиями, в которых он создавался.

Пейзаж является отношением к природе в литературе. В то время как в живописи пейзаж в ряде случаев имеет самостоятельное значение как законченное художественное произведение, в литературе пейзаж обычно включается в общую систему образов произведения. Он занимает специфическое для данного стиля место и характеризуется специфическими особенностями. Отсюда – различное качество пейзажа в различных литературных стилях. Например, в русской былинной эпохе, в средневековой повести развернутые описания природы отсутствуют. А те явления природы, которые по ходу действия должны служить фоном для героев, изображаются при помощи условных повторяющихся эпитетов, иногда очень выразительных, метких, но мало индивидуальных, например, (“светло-струйные ключи, кровавые зори, синие молнии” Слово о Полку Игореве). Элементы развернутого пейзажа можно встретить в сравнениях, когда

описание явления природы нужно для уподобления ему действия или состояния героя (“словно как мак...”). Элементы пейзажа в сравнениях, часто построены на отрицании. Затем возникают жанры, где при малом объеме пейзажа качественно приобретает большой вес и значение, например «буколическая поэзия», в прозе 19 века изображении сельского пейзажа входит как основной необходимый элемент в произведении. В 16-17 веках по всей Европе в связи с подъемом дворянско-аристократической культуры, наблюдается расцвет идиллической, «описательной» прозы и поэзии, делающей своим объектом сельскую жизнь и природу, ее окружающую. С этого времени пейзаж постоянно встречается в произведениях разных стилей, в литературе 18-19 веков. Причем характер пейзажа, определяясь характером стиля, приобретает свое функциональное своеобразие в каждом конкретном произведении.

Образ природы принимает самостоятельное значение. Через пейзаж автор выражает антитезу «город/деревня». Пейзаж в романтическом произведении служит средством выражения буйных страстей романтика. Например, русский байронический пейзаж с неукротимой дикой стихией на первом плане (море, мрачные горы, пустыня), гармонизируют с переживаниями героя. Пейзаж используется романтиками для утверждения идеи непокорности, стремления к свободе, как фон для действия героя, созвучный его характеру.

В романтической лирике можно встретить пейзаж, как основную тему, выражающую основную тенденцию романтического стиля при отсутствии героя и сюжета (Лермонтов, «Парус»).

Со снижением романтизма пейзаж изменяет свой характер и назначение в литературном произведении. Знаменитые пейзажи Тургенева, Толстого Фета, Аксакова, Григоровича – выполняют сложные и разнообразные функции. Из всего многообразия проявлений эстетического красота природы наиболее близка и понятна человеку. Ребенку и взрослому

присущи интуитивное стремление к близости с природой, выделение в ней прекрасного, поэтического.

Пейзаж – это все естественное многообразие окружающего мира. Пейзаж родного края кажется человеку самым красивым, будь то тундра, горы, пустынная степь. Известный советский писатель Василий Белов в книге «Лад», посвященной народной эстетике, пишет: «Родная природа, как и родная мать, существует только в единственном числе: все чудеса и красоты мира не могут заменить какой-нибудь невзрачный пригорок с речной излучиной, где растет береза или верба». Живая и неживая природа живет и развивается по своим сложным законам, которые открываются ребенку в процессе познания, труда и творчества. Открываются юному человеку и особенности красоты природы: прелесть ее пейзажей, восходов и закатов, звездного неба разных времен года, эстетическое в животном мире [Суворов, 2001, 84]. Природа широко отражена в искусстве – краской, словом, мелодией. Она как бы сама открывает пред нами свою красоту. Художники и писатели, изображая природу, учат видеть в ней только самое броское, яркое, громадное, величественное мощное. Они обращают внимание на то, что не очень заметно, буднично, что сопровождает повседневно жизнь и труд человека в природе. Сколько удивительного и прекрасного можно обнаружить, наблюдая за ростом растения, жизнью животного. Воспитывая умение видеть красоту, выразительность, неповторимость явлений природы, мы учим друг друга дорожить миром естественной красоты и гармонии.

Педагогика всегда обращала внимание на особые возможности воздействия природы на чувства и поведение человека. В.А. Сухомлинский приводил школьников в поле и рощу, и они учились понимать природу, видеть, переживать ее красоту.

Искусство и эстетика уже на заре человеческой истории открывали и воспевали красоту природы Земли – родной колыбели человечества и раскинувшегося вокруг него космоса. Само слово «космос» у древних греков

обозначало два родственных понятия: «мир» и «красота». Прекрасное в природе человек воспринимает, прежде всего, зрением, его восхищают гармония и естественность ее цветовых сочетаний и форм, их изменение в течение дня, в разное время года. Сердцу каждого жителя Земли дорого весеннее цветение, зеленые леса летом, осенние оранжевые, красные и бурые листопады, зимние контрасты черных силуэтов деревьев с белой заснеженной землей.

Для Л.Н. Толстого как художника никогда не вставал вопрос о том, каким типам отдать предпочтение – исключительным или обыкновенным. В год выхода в свет своего первого произведения Толстой записал в дневнике: «Описывая типы и пейзажи необыкновенные для большинства читателей – никогда не выпускать из виду типы и пейзажи – обыкновенные – взять их за основание, сравнивая с ними необыкновенные, описывать их» [Пришвин, 1978, 235].

И вполне в духе высоконравственной русской литературы А. Ткаченко в рецензии на повесть В. Сапожникова говорит о том, что для многих людей последняя охота еще впереди, когда они поймут, что самый браконьер не тот, «что зверовать бродит во тьме лесов и болот, а тот, что в душе каждого из нас. Его-то и надо побороть. На пользу себе и природе» [Ткаченко, 1978, 61]. Вопрос об отношении к природе, к родным местам – это и вопрос об отношении к Родине; именно так ставят его сейчас российские писатели-патриоты. Это вопрос о том, каков человек есть и каким он должен стать.

В последнее время проблема ландшафта и пейзажа как его отражения в искусстве начала привлекать все большее и большее внимание.

Это связано, прежде всего, с обострением интереса к вопросам экологии, требующей рассмотрения взаимоотношений человека и природы, а также в связи с новым подходом к ландшафту с точки зрения философии восприятия человеком окружающей его среды.

Мы все рождаемся и растем в определенном жизненном пространстве, окруженные не только природой с ее определенными характеристиками –

контуром земли и формами растений, - но также с продуктами человеческой деятельности. Каждый вид животного формирует для себя свой собственный окружающий мир, и только у людей нет закрепленного за их видом мира. Зато в отличие от животных они обладают способностью создавать другие миры. Эту способность философ Мартин Бубер называет символической природой человеческого существования [Интернет].

Одним из важнейших способов создания искусственного природного мира человеком является зрительное восприятие им ландшафта. С помощью зрения природа преобразуется в пейзаж. В результате того, что мы входим в определенные взаимоотношения с природой, возникает необходимость интерпретации этих аспектов. Мы можем также включить себя в ландшафт и принять участие в его жизни.

Пейзаж всегда приветствует нас как пространство, как окружение и среда, как нечто, в чем мы (как фигуры в пейзаже) находим или теряем себя. Пейзаж – это среда в самом полном смысле этого слова. Это материальное «средство» (язык или краска), покоящееся в традиции культурной сигнализации и коммуникации и одновременно тело/набор символических форм, к которым можно обратиться и которые можно видоизменить, чтобы выразить их значение и ценности.

Всемирно популярный семиотик Умберто Эко в своей книге «Шесть прогулок в вымышленных лесах» предлагает пройти с ним в качестве гида «по густолиственным полянам повествования» [Есо, 1994, 036]:

(1) By eleven they were en route. The girls with baskets, down and long forest ride (F.81).

В детальном анализе новеллы Жерара де Нерваля «Sylvie» Эко разбирает применение временных двусмысленностей, деминистифицируя «туманы» в литературных лесах:

(2) ...the fog in the forest had gone. It was surprisingly warm more like August than September... (F.82).

В другой главе исследователь обращается к детективной и порнографической литературе, как жанрам, обеспечившим ускорение повествования. Сопровождая мушкетера Д'Артаньяна в прогулке по улицам Парижа 17 века, Эко рассуждает о нечеткости границ между литературой и историей. В заключение он утверждает, что для того, чтобы отвечать за свои поступки, мы должны научиться быть искусными и проницательными читателями, способными найти правильный путь в темном лесу литературного повествования.

В книге «Зрительные элементы пейзажа» Джон Джейкл утверждает, что его основная функция заключается в пробуждении у зрителя эстетических чувств, главным проводником которых являются зрительные элементы пейзажа [Jakle, 1987, 158].

В своей книге «Мир с видом» Кристофер Таннард рассуждает об утратах эстетического самосознания в отношении современного человека к окружающей среде и призывает к возвращению к «миру с видом», т.е. такому миру, в котором эстетическое восприятие утверждает себя не только в сохранении исторического прошлого, но и в развитии современного ландшафта [Tunnard, 1978, 56].

Заслуженный профессор биологии Крафт фон Малтзан в книге «Природа как ландшафт» фокусирует свое внимание на том, как люди воспринимают различные аспекты пейзажа в его внешнем проявлении, например, в ландшафте. Опираясь на феноменологию, семиотику, зрительное мышление, гештальтпсихологию, он предлагает альтернативный подход к восприятию природного мира, который восстанавливает единство природы и человека [Von Maltzahn, 1994, 101].

В чем заключается взаимоотношение между стихотворениями, написанными, например, о Канаде и канадским ландшафтом? Это - вопрос, разбираемый в сборнике статей Д.М.Р. Бертли «Веселый, серый лось: статьи по экологии и мифологии канадской поэзии». Книга дает также исчерпывающий обзор англоязычной канадской поэзии с раннего

колониального периода до эпохи постмодернизма [Bertley, 1992, 69]. Джеральд Мосман, рассматривая топографию образов из книг южно-африканской писательницы Оливии Шрайдер, дает в то же время первый серьезный анализ ее творчества [Monsman, 191, 98].

В 19 веке сотни американцев и англичан посетили страны друг друга и опубликовали описания своих путешествий в форме травелогов в своем исследовании эстетических ценностей, таких книг, Кристофер Мэлви ставит вопрос о том, как авторы этих книг выдают предвзятость и предубеждение, свойственные их нациям, по отношению к другим странам и тем самым пишет увлекательную и занимательную главу в истории культуры 19 века [Mulvey, 1983]. Исследование вопроса о влиянии пейзажной живописи и ландшафтного садоводства на литературные пейзажи в «лесных романах» Джеймса Фенимора Купера.

В книге «Писательская Британия: пейзаж в литературе» Маргарет Дребл показывает, что англичане на протяжении столетий думали о своей земле: деревенские и городские пейзажи показаны на примере произведений писателей и проиллюстрированы фотографиями [Drabble, 1979, 156].

В своей книге «Литература образов: повествовательный пейзаж от Джулии до Джейн Эйр» Дорис Кадиш дает захватывающий семиотический анализ часто оставляемого без внимания повествовательного феномена: развернутого описания природы или «повествовательного пейзажа», который возникает в 18 веке и становится отличительным признаком литературы 19 века [Kadish, 1987, 68].

Одно из самых значительных явлений современной английской литературы – творчество Джона Фаулза. Он видит главное назначение литературы в том, чтобы способствовать духовному совершенствованию человека; в своей вере в будущее романа Фаулз последователен и стоек. Ориентируясь на классические традиции в своем творчестве, эстетические принципы, он называет себя «социальным демократом», он выступает за сохранение природы и поддерживает движение «зеленых». В своем эссе

«Острова» Фаулз назвал два основных источника, ставших для него особенно важными: миф об Одиссее и «Бурю» Шекспира. Темы поиска и странствия приобретают в этом смысле важное значение в его произведениях, а странствия в глубинах своего сознания, стремление разобраться в самом себе и понять новое выходят на первый план. А образ острова, и это не случайно, с которым он сопоставляет и всю вселенную, и, конечно, Англию, - образ острова становится ключевой метафорой его творчества. Кстати, следует заметить, что у английских новеллистов прослеживается некая тенденция описаний водных потоков, а именно островов, т.к. Англия да и вся Великобритания исторически и географически является островным государством. И это факт оставил свой след в их творчестве. Эта же тематика прослеживается в статье А.А. Смирнова о метафорике водного потока в лирике А.С. Пушкина и английских романтиков – «...мир природных стихий, в которых лирический герой находит отклик своим чувствам и мыслям...».

### **1.5 Язык и восприятие (психолингвистический аспект)**

Идея языка, хотя и не новая в животном мире, в человеческом наполнении потребовала ряда трансформаций, которые при ближайшем рассмотрении не достаточно мотивированы. Пчелы, муравьи, осы как люди каким-то образом кодируют информацию и передают все остальным членам своего оригинального коллектива. Язык (если мы понимаем его как кодирование и декодирование жизненно важной для вида информации) - совсем не уникальная характеристика, отличающая человека от иных биологических видов. Почему язык определяет строй мышления и так сильно влияет на восприятие? Перцептивный аппарат управляет человеком через разговор, а он в свою очередь влияет на восприятие мира. Каким образом сформировался такой агрессивный инструмент, как человеческий язык?

Литературное творчество – неизбежная необходимость, пока люди пребывают на разных уровнях духовного развития и нуждаются в укрепляющем слове, обращенном друг к другу – прекращается в тот момент, когда прямое ощущение возвращается к человеку.

В статье О.С. Зорькиной говорится о том, что основная цель и попытка раскрыть суть некоторых аспектов современного психологического подхода к изучению текста [Зорькина, 2003, 205-210].

В связи с этим нужно решить 2 задачи: 1) выделить черты, которые отличают данный подход; 2) представить обзор работ, посвященных восприятию и интерпретации текста с этих позиций. Для решения поставленных задач рассмотрим вопросы, касающиеся 1) психолингвистического определения текста; 2) построение схемы восприятия речевого сообщения; 3) факторов, способствующих адекватной интерпретации текста и облегчающих ее.

В настоящее время многие языковеды признают, что для более полного понимания некоторых фактов языка необходим выход за рамки лингвистики в сферу психических процессов человека, посредством которой языковой материал организуется в человеческом мозгу и в нужный момент извлекается. Эти психические процессы и являются предметом психолингвистики. При психолингвистическом подходе к изучению текста ученого интересует первую очередь те языковые средства, с помощью которых реализуется общий замысел и эмоциональное содержание текста, который содержится, например, в пейзажном контексте.

При анализе с позиции психолингвистики в центре внимания оказывается языковая личность. Процессы порождения и восприятия текста рассматриваются как результат речемыслительной деятельности индивидуума как «способ отражения действительности в сознании... с помощью элементов системы языка» [Зорькина, 2003, 15]. Лингвистика рассматривает текст как реально высказанное или написанное предложение

(совокупность предложений), которые могут служить материалом для наблюдения фактов данного языка [Зорькина, 2000, 365].

В психолингвистике текст принято определять «опредмеченную форму акта коммуникации, минимально необходимыми компонентами которой является предмет коммуникации, автор и реципиент» [Зорькина, 2003, 6]. Центральная проблема психолингвистики – вопрос об особенностях производства и восприятия как отдельных высказываний, так и целых текстов. В течение последних десятилетий появилось большое число работ, выполненных в рамках данного направления. Несмотря на обширность и многообразие исследуемых аспектов данной проблемы, мы видим некоторые из них, на наш взгляд, наиболее важные и интересные.

Во всех психолингвистических исследованиях подчеркивается сложность и многоплановость процессов восприятия и понимания текста. Все ученые указывают на их тесную взаимосвязь. Поэтому восприятие и понимание принято рассматривать как две стороны одного явления – сторону процессуальную и результативную.

Fitter Ch. в книге “Poetry, Space, Landscape” прослеживает историю восприятия природы с древних времен до эпохи Ренессанса в Англии. Он объясняет причину возникновения и падения идеи ландшафта и предлагает новую социально-историческую теорию концептуализации пространства [Fitter, 1995, 98].

## **1.6 Пейзаж в художественном произведении и его функции.**

Функции пейзажа многообразны – от резкого субъективированного (в романтизме) до описательного и символического, причем последнюю функцию пейзаж может выполнять не только в символической, но и в реалистической поэтике (знаменитый дуб в «Войне и мире» Л.Н. Толстого). Во всех поэтических системах распространен принцип психологического параллелизма, основанный на контрастном сопоставлении или уподоблении внутреннего состояния человека и жизни природы. Нередко пейзаж

перерастает в изобразительную функцию и становится своего рода призмой и способом видения мира (С.Т. Аскаков, М.М. Пришвин). В поэзии 19-20 веков эта роль пейзажа выражается наиболее отчетливо. Здесь пейзаж уже на новом уровне – сознательно антропоморфичен, не теряя при этом «природной» самоценности у А.А. Фета, у Ф.И. Тютчева – параллельно с созданием космического пейзажа. Своеобразное развитие такой пейзаж получает в лирике Б.Л. Пастернака, где границы между человеческим и природным миром настолько размываются, что: «...и шелест листьев был как бред...», «Альпы лихорадит...», «...улицу бьет озноб...». Здесь уже не человеческий мир уподобляется природному и раскрывается через него, а, наоборот, за точку отсчета берется природное бытие как наиболее близкое, понятное и «обжитое» и уясняется через сравнение с опытом человеческого существования. Сила воздействия на человека, глубокая мысль, которую он подчас ощущает в величавом взлете снеговых вершин, сверкающем грохоте водопада или неясной дымке, манящей дали степных просторов - во многом определила характер того жанра в живописном искусстве, который мы называем пейзажным [Ягодковская, 1963, 3]. Стремление к познанию окружающего мира, эстетическое художественное освоение действительности на каждом историческом этапе развития искусства открывало новые и новые свойства природы. Преломляя в творческом сознании увиденное, художники и писатели вкладывали в изображение волновавшие их идеи; общественные устремления и мировоззрение отражаемые в произведениях, подсказанных образами родной земли [Ягодковская, 1963, 6].

Вглядываясь в полотна пейзажистов прошлого и настоящего, прислушиваясь к тому, о чем рассказывают ландшафты художников 17 века или «индустриальные» пейзажи современных живописцев, мы открываем в них подлинную глубину и разнообразие чувств, читаем размышления автора о мире и людях, о месте человека в окружающей его действительности, о том, что думает мастер о прекрасном и добром, злом и безобразном. В

пейзаже, как и во всяком произведении искусства, отражались идеалы и представления людей. Образ природы был для разных художников вместилищем различного содержания. Оно определялось эпохой, породившей то или иное художественное направление. Своеобразный характер творчества обуславливается личными особенностями, внутренними склонностями каждого отдельного живописца; время и художественные традиции определяли типичные для искусства в целом черты.

В нашу задачу не входит анализ исторической эволюции отражения природы в литературе и искусстве, и мы не останавливаемся в своей работе на отдельных этапах развития жанра. Однако, бросив взгляд на отдельные наиболее выразительные явления в этой области, мы сможем оценить характерные черты в становлении художественного восприятия окружающего мира, представить себе историю этого вида искусства. «...Дан лишь намек, лишь отдельные черты действительности, окружающей героя. Пейзажное описание здесь – лишь необходимый атрибут, обозначающий место действия, почти символический знак».

Окружающий мир, «сценическая площадка», на которой разворачиваются события. Писатель с подчеркнутой скупостью обрисовал окружающий пейзаж: дерево и камень говорят лишь о месте действия. Каждая деталь красноречиво повествует о целом, и оно предстает пред нами во всей своей полноте. Камень становится частью пустынной горной местности, одинокое дерево – прообразом леса. Мы, кажется, даже угадываем состояние сумерек и прохлады. Вот пример из проанализированной нами литературы:

(3) It was a grey, cold evening, without wind (Т.11).

Пейзаж. Во многих произведениях пейзаж выполняет важную идеологическую роль. Речь, понятно, идет не о тех произведениях, где природа является непосредственным предметом изображения и в таком качестве и рассматривается во внутреннем соотношении с идейно-нравственными и эстетическими мировоззрениями писателя. Здесь имеются в

виду произведения, в которых пейзажи выполняют служебное назначение, участвуя, наряду с другими изобразительными средствами, в раскрытии идейного замысла писателя [Абрамович, 1970, 103].

Писатель вводит изображаемое им в соприкосновение с живым очарованием природы:

(4)The autumn sun beat down (F.87). A butterfly, Red Admiral, glided past and fluttered of the Mouse's back (W.98).

Гармония и красота картин так резко противостоит разобщенности людей, так реально оттеняет безобразие мнимого равенства, мнимой свободы людей. Конечно, не каждый пейзаж непосредственно участвует в раскрытии всего идейно-художественного целого. Он может быть соотнесен с отдельными эпизодами, явлениями, лицами и лишь, в конечном счете, способствовать созданию целого, вступая во взаимодействие со всеми другими элементами литературного произведения:

(5) It must have been something to do with their nakedness, the sun and water and low voices, the silent lightness of the lake behind (F.88).

Создается своеобразный психологический аккомпанемент к истории именно этого действующего лица, но в то же время на этом пейзаже лежит и «печать целого», соотнося его с общим колоритом жизни.

Важной частью внесюжетного строения художественных произведений является пейзаж: он играет чрезвычайно важную роль в описании обстоятельств, происходящих в произведении событий. Зачастую писатели вводят в повествование описание пейзажа, чтобы подчеркнуть характеры людей их судьбы. Но в ряде случаев картины природы имеют не только вспомогательное значение – например, в так называемых пейзажных стихах, где главным объектом изображения является явление природы. Но не сами по себе, а в обязательном соотношении с человеческой жизнью. Создавая картины природы, писатели соотносят их с человеческими интересами, порывами, надеждами, раздумьями, стремлениями.

Во многих произведениях пейзаж выполняет важную идейно-композиционную функцию. Но речь идет не о тех произведениях, где природа является непосредственным предметом изображения и в том качестве и где рассматривается во внутреннем соотношении с идейно-нравственными и эстетическими воззрениями писателя имеются в виду произведения, в которых пейзажи выполняют служебное назначение, участвуя, наряду с другими изобразительными средствами, в раскрытии идейного замысла писателя. Но не всякий пейзаж непосредственно участвует в раскрытии всего идейно-художественного целого. Он может быть соотнесен с отдельными эпизодами, явлениями, лицами и лишь, в конечном счете, способствовать созданию целого, вступая во взаимодействие со всеми другими элементами литературного произведения [Абрамович, 1970, 151-153].

Пейзаж – один из содержательных элементов литературного произведения, выполняющий многие функции в зависимости от стиля автора, литературного направления (течения), с которыми он связан, метода писателя, а также от рода и жанра произведения. Пейзаж является основным средством художественного обобщения действительности, знаков объективного коррелятора человеческих переживаний и особой формы общественного сознания [Чернышевский, 1951, 62].

Детали пейзажных описаний представляют собой одну из сторон предметного мира художественного произведения. Являясь составными элементами текста, они должны рассматриваться со стороны их функций в создании рационального смысла и эмоционального образа целого текста [Григорьев, 1978, 62]. То, какие именно детали выбираются автором для описания пейзажа, и то, какое конкретно лексическое воплощение получают они в тексте, а также по каким принципам вообще строятся пейзажные описания, безусловно, определяется интуицией художника, а также функциональным стилем и жанром текста.

Остановимся на основных функциях пейзажа:

1. Пейзаж может иметь самостоятельную задачу быть объектом познания, а также фоном или источником эмоций. Мысленное воспроизведение пейзажа или событий в природе, вызвавших какие-либо эмоциональное состояние, может вновь поднять те же эмоции [Арнольд, 1981, 75];
2. Пейзаж выполняет функцию символического толкования реальных событий [Лихачев, 1991, 8];
3. Пейзаж может гармонировать с состоянием героя или, напротив, контрастировать с ним. Как часть природы, пейзаж определяет душевное состояние героя, оттеняет ту или иную особенность его характера с помощью воссоздания созвучных или контрастных картин природы [Пришвин, 1983, 215];
4. Посредством пейзажа автор выражает свою точку зрения на события, а также свое отношение к природе, героям произведения. С пейзажными описаниями у автора, прежде всего, неразрывно связаны мотивы жизни и смерти, смены поколений неволи и свободы;
5. Пейзаж играет важную роль в описании обстоятельств, происходящих в романе событий;
6. Посредством пейзажа автор останавливает художественное время и позволяет читателю отвлечься от прочитанного ранее, или наоборот, готовит его к предстоящим событиям, тем самым служит связующим элементом в тексте и выполняет текстообразующую функцию.
7. В описании внутреннего мира персонажей, пейзаж может выполнять функцию психологического параллелизма, тогда через описание пейзажа автор передает внутреннее, душевное, эмоциональное состояние героя;
8. Посредством пейзажа выполняется календарное объяснение происходящего в художественном произведении;

9. Пейзаж выполняет важную идейно-композиционную функцию во многих произведениях.
10. Посредством пейзажа выражаются музыкально-поэтические фрагменты произведения, соединяющие прозаическое и поэтическое, комическое и патетическое и др.;
11. Пейзаж может соотноситься с отдельными эпизодами, явлениями, лицами, и лишь, в конечном счете, способствовать созданию целого, вступая во взаимодействие со всеми другими элементами литературного произведения [Арнольд, 1981, 75].

Таким образом, многие исследователи художественного текста отмечают, что при всей важности любых частей текста пейзаж занимает в нем особое место. Пейзаж – не только объект описания, но и его центр. Это та семантическая доминанта, которая обуславливает принципы организации текста, впитывает семантические признаки его частей, и все это в совокупности создает текстовое единство. Каждый художественный образ имеет определенную лексику, то есть языковые средства, при помощи которых строится образ, несущий в себе информацию о его содержании. По мнению лингвистов, языковые средства, через которые выражается пейзаж, представляют собой важный феномен. Они являются не просто оболочкой, но и формой его существования.

Остановимся подробнее на лексике, которую писатели используют при описании пейзажей. Пейзажная лексика представляет собой довольно большую и значительную группу слов. Особенности этой группы заключаются в том, что она используется не только в художественной литературе. Мы можем встретить слова, включенную в данную группу в произведениях, относящихся к различным сферам человеческой деятельности. Система пейзажной лексики в современных английских текстах необычайно подвижна в силу особенностей языка художественной литературы вообще и языка данного жанра, в частности. Некоторые

лингвисты даже считают его вторичной моделирующей знаковой системой. Но пейзаж необходимо рассматривать с точки зрения не только типичной для него лексики, но и его роли в текстообразовании. Ведь любое описание является связным текстом, речевой единицей. Восприятие текста как речевой единицы, а следовательно, и его тематической структуры идет через осознание его как комплексного речевого акта со всеми его компонентами, а именно: участниками текстовых событий, их мирами, взаимоотношениями и взаимосвязями. Далее при восприятии текста выявляются такие компоненты речевого акта как время и место событий. И на конечном этапе за вербальными оболочками осознаются иллокутивные смыслы, т.е. те цели, которые ставятся, решаются и достигаются в рамках текстовой реальности. Принимается в расчет также степень интенсивности иллокутивной силы представления в вербальной и просодической структурах.

### **Выводы**

1. Текст характеризуется целостностью и цельноформленностью, обеспечивающими выполнение им его назначение передачи и хранения информации. Целостность и цельноформленность текста создаются его логической, тематической, структурной и прагматической связностью.
2. Связность является центральной категорией текста, его конституирующим признаком. Установление связности происходит на стадии формирования текста и требует выявления связей между пропозициями и поверхностными структурами – выявления отношений когезии.
3. Связность представляет собой функционально-семантическую категорию, которая формирует функционально - прагматическое поле связности, состоящее из микрополя лексической когезии и микрополя грамматической когезии.
4. Категория связности характеризуется субъективизмом, поскольку говорящий произвольно выбирает языковые

средства для выражения определенного содержания и акцентирует внимание на наиболее значимых для него связях и отношениях, т.е. идей, эмоции, события, характеры, отношение автора к изображаемому, кодируются языковыми средствами (стилистика кодирования). Читатель (реципиент) должен декодировать сообщение (стилистика декодирования).

5. Элементарной единицей тематизации текста выступает диктема, в которой выявляются четыре важнейших функционально-знаковых аспекта речи: номинация, предикация, тематизация и стилизация. Актуализация отмеченных функций в общении имеет результатом формирование конкретной информации. Особое значение для художественного текста приобретает эстетическая информация, так как цель художественного текста состоит в возбуждении эстетического чувства его потребителя.
6. Важной частью внесюжетного строения художественных произведений выступает пейзаж. Он является одним из содержательных элементов литературного произведения, который выполняет многие функции в зависимости от стиля автора, литературного направления, с которым он связан, метода писателя, а также от рода и жанра произведения.
7. Пейзажная лексика представляет собой довольно большую группу слов и рассматривается лингвистами в качестве вторичной моделирующей знаковой системы.
8. Наиболее важным аспектом при изучении пейзажа является описание его роли в текстообразовании как комплексного речевого акта.
9. Наука об искусстве ныне переживает кризис по естественному закону прямой зависимости от общественной атмосферы [Николаев, 1997, 67].

## Глава 2 ТИПЫ ПЕЙЗАЖНЫХ КОНТЕКСТОВ В СТРОЕ ТЕКСТА АНГЛИЙСКОГО РОМАНА

### 2.1. Семантико-стилистические особенности пейзажных описаний

Описание пейзажа можно определить как класс контекстов, характеризующих место и обстоятельства протекания определенных событий. Данные контекста могут иметь композиционно-речевую форму - описание.

Например:

(6) The village is called Narrowdean. The old form of the name was Nero-dene, and a handsome milestone upon the coast road retains this spelling. The little place consists of a few streets of stone-built cottages, some hillside bungalows and one general shop (A.52).

(7) She waited for him in the garden, the other party, drawing on a pair of singularity fresh soft and elastic light gloves and presenting herself with a superficial readiness which, as he approached her over the small smooth lawn and in the watery English sunshine... (B.54).

Однако в большинстве случаев пейзажное описание оказывается включенным в повествование.

(8) As they came to the table under the catalpa, he saw the second girl from a little Lay of the lawn that hidden by a bank of shrubs form the house. (A.59)

(9) It was a grand house but it was not presentious; a flight of eight steps led up to the plain front door which was set squarely in the middle of the south wall of the house (C.41).

Пейзажные описания могут включать в себя как контексты, изображающие только природу, так и смешанные описания, в которые включаются предметы, не имеющие отношения к природе.

(10) This place, this wild lonely desert didn't even give you the odds of an average crapshoot (T.48)

(11) Lantens took place of candels. Clouds choked the moon and smothered stars. (W.34)

Среди пейзажных контекстов можно выделить следующие семантические группы:

**1.Описания места событий. Доминантными деталями при этом выступают описания моря, рек, гор, лесов:**

(12) The tang of the sea air flicked his thoughts to pictures of her running at the edge of the waves, jumping high off the dunes, racing along the hard runnelled sand, her feet slapping (M.111).

(13) I missed my mother. I missed the hill where the sun slants across the valley. I missed all the everyday (M.113)

things I had hated. In spring at home the dandelions streak the fields and the river tuns idle again after months of rain.

(14) He looked down at the whole slab of Mont Blanc, couched on cloud, surrounded by the stone teeth of the lesser peaks (T.44).

(15) The forest stood all around its shores, not a house in sight. (F.84)

**2.Описания времен года и суток:**

(16) It was January, the new year had begun coming in with a bitter cold which had frozen the standpipe at the corner of the passage... (M.8)

(17)The sea which lies before me as I write glows rather than sparkles in the bland May sunshine, with the tide turning, it leans quietly against the land, almost unflecked by ripples or by foam (C.95)

(18) It was nearly midnight and only a few lights shore on the winter-deserted colony of hushes down the beach (T.45)

(19) It was a grey, cold day without wind (T.11)

**3.Описания неба и небесных светил, их свечения:**

(20) The moon was full. It silvered the trees and sprinkled the fields (K.2)

(21) The sun was shining bright in the morning promising head (K.51)

**4. Такие природные явления, как дождь, снег, лед:**

(22) It has been raining and the runways are still wet (W.115).

(23) ...and hung icicles from every rotting roof-top in Lousy Bank... (M.8)

Любое пейзажное описание как семантическая составляющая текста представляет собой совокупность большого числа собственных семантических элементов, включая цветовую характеристику пейзажа, сопровождающие его звуки и запахи. Если какой-либо семантический компонент проходит красной линией через все пейзажное описание, то такой пейзажный контекст можно назвать «доминантным». Как в русских, так и английских художественных произведениях можно выделить следующие типы доминантных пейзажных описаний.

### **1. Колородоминантный с преобладающим описанием цветовой гаммы:**

(24) Near to the horizon it is a luxurious purple, spotted with regular lines of emerald green. At the horizon it is indigo. Near to the shore, where my view is framed by rising heaps of humpy yellow rock, there is a band of lighter green, icy and pure, less redrant, opaque however, not transparent (J.86)

(25) In the dawn light the sky was a pale grey-blue and, after the rustling of the night before, all the creatures and even the wind seemed in deep sleep (C.28).

(26)...its colour of winter loam and wet frozen grass between in concrete banks (T.91)

### **2. Аромодоминантный, то есть, в котором пейзажное описание дополняется описанием запахов:**

(27) Crampton was silent for a moment, smelling the smells of his garden ... (F.31)

(28) There was comfort here in the smell of freshly cut grass, in the gleam of new spring paint on the window trim... (F.32)

(29) Holt looked across the sliding dark river with its country smell... (T.90)

(30) ...and the scent of woodsmoke and wet leaves flittered along the streets (F.4).

### **3. Фонодоминантный – в котором пейзажное описание дополняется описанием сопровождающих его звуков:**

(31) listening to the birdsongs and the light ruffle of leaves in the spring breeze (К.32)

(32) I heard a fine drizzle of rain had started... (С.130)

В последнее время литературоведы часто обращаются к образам или упоминаниям животных и птиц и насекомых. По подсчетам М.Н. Эпштейна, правда, весьма выборочным (им просмотрены 3700 стихотворений и поэм о природе, принадлежащих 130 поэтам, критерии отбора не оговорены), в стихах соответствующей тематики насекомые вообще фигурируют 40 раз, почти так же, как животные или звери (46 раз) и чаще чем рыбы вообще (34), резко уступая лишь птицам (106), а некоторые виды или классы насекомых - даже очень часто: стрекоза – 45 раз, бабочка, мотылек – 38, пчела – 35, жук – 2 [Кормилов, 2002, 3].

(33) The man at the sporting goods shop had shown him a collection of desert insects: tarantulas, scorpions, ants the size of mice, lizards (А.135).

Ведущая роль пейзажа явилась следствием романтической концепции мира, где душа природы – это бесконечное тело, отражающий универсум, т.е. «во временном существе отрывается то скрытое в Боге абсолютное равенство бесконечно-конечным, с отражением» [Шелинг, 1987, 145]. Писатель-романтик Джон Фаулз писал в XX веке что «все тяготеет к пейзажу». Изменение функции пейзажа от создания фона к самостоятельному идейно насыщенному существованию отмечал А.В. Михайлов в статье о природе и пейзаже у английского художника Дж. Констебла [Михайлов, 1978, 131-133].

А М. Петровский, например, обратил внимание на то, что в конце 18 века В. Гейнзе «раскрыл роль и сущность ландшафтной живописи в романе «Адрингелло и блаженные острова», а его «Письма из Лондонской картинной галереи» (1776 – 1777гг.) - «шаг к романтическому восприятию искусства» живописи [Петровский, 1935, 54]. В природе есть душа, а человеку присущ дух. Язык художника Джорджа Морланда (1763-1804) становится поэтическим, образным, когда он пишет о душе природы и о духе человека: «Как бы поднятая из необозримой глубины, субстанция являет

себя наблюдателю уже в травах и растениях». Критики ценят Тургенева-пейзажиста. Они отличают тургеневское «глубокое чувство любви к родной земле». «Тургенев один из первых открыл и заметил ее скромную красоту», - говорится в «Силуэте».

Как правило, пейзажные контексты имеют внесюжетный характер, но в ряде случаев они играют очень важную роль в композиции произведения, акцентируя внимание на наиболее значимых деталях повествования, что подготавливает читателя к восприятию определенных событий и, помогая раскрыть эмоциональные состояния героев.

(34) It has stopped raining and the sun is shining, but overmost of the sea the sky is a thick leaden grey, the sunny golden rocks stand out against that dark background. What a paradise, I shall never tire of this sea and this sky... (B.18).

(35) The trees provided shade and milk, the floor of the sea was lined with shells, the sand was powdery and the colour of the sun – ripened wheat, and the air - even in the shade – had an enveloping, profound warmth to it so unlike the fragility of northern European heat, always prone to cede, even in midsummer, to a more assertive, proprietary chill (B.62).

(36) And now began the real struggle in the soul of the brown-bearded minister...By a tree he stood and looked at the sky with hurrying clouds (A.8).

Образ летящих по небу облаков позволяет более ярко описать смятение чувств в душе героя произведения.

(37) ...It seemed as endless as the ocean? An ocean without sailing ships, divided by the deep thoughts of galleys, steep clouds and the gentle flow of a stream which became a roar as it cascaded over a ledge to become a waterfall... (M.36).

(38) The day was windless, a long white harmless ridge of cloud above the Solway, trees in full leaf, cattle and horses grazing in the field, the sun warm on his face (J.65).

Особую роль играют, например, камни, скалы, острова, пляжи, реки, лагуны, цветы, деревья в пейзажных описаниях. Они передают настроение, чувства, переживания и состояние героя:

(39) There was a violent flash of lightning as the coach turned down toward the coast. For a split second, I could see a brilliant panoramic view. The sea was crashing against unrelenting granite cliffs, upon which stood a vast mansion, proudly dominating the coastline (W.78).

(40) We are in the north, and the bright sunshine cannot penetrate the sea. Where the gentle water taps the rocks there is still a surface skin of colour (K.120).

(41) Below the causeway, on either side, there is a wilderness of small rocks, pilled higglerly-pigglerly by nature, and not accessible to the sea (J.118).

(42) Beyond the hotel room stretched a wide beach which was covered at first with coconut trees and then sloped unhindered towards the sea (J.64).

(43) The photographs reminded me of the painting of Tahiti that William Hodges had brought back from his journey, showing a tropical lagoon in soft evening light where smiling local girls cavorted carefree land barefoot through luxuriant foliage (W.74).

(44) To the right the river ran between the mills and warehouses of the town; and to the left the footpath led under the bridge and beyond, where the river slid over dam stakes and flowed on through open fields (K.58).

(45) Cockermouth was a small town, sandstone, granite nod slate which lay as naturally at the confluence of the rivers Cocker and Derwent as a pebble in a palm (W.115).

Кстати о языке цветов! «Именно цветы, столь отличающиеся своей нежностью и скоротечностью существования, дают нам сильную идею красоты и изящества» [Берк, 1979, 142]. По-видимому, эти свойства цветов хорошо объясняют их почетное место в ряду невербальных знаков, которыми издавна пользуются люди. Незаменимы цветы в качестве поздравления, подарка. При этом выбор того или иного цветка, состав букета, венка часто превращают в такой подарок в письмо. Языки цветочных писем не одинаковы, они складывались веками у разных народов, отражая особенности местной флоры и в соответствии с культурными традициями. Например, «у китайцев пион означает любовь, а англичане склонны заменять

его незабудкой» [Лавренюк, 1960, 57]. Один и тот же цветок можно рассматривать как элемент разных «знаковых систем» - и в жизни, и тем более в условном мире литературных произведений:

(47) A wide lawn stretched away, flower beds, banks of shrubs, some ornamental trees. (C.19)

(48) David pointed at the drawing of the flowers. (B.59)

(49) Looking across the street at the whitewashed cottage, with their snug thatched roof and small, walled gardens, I noticed that each one had a mass of flowers growing within the confines of its garden (F.26).

(50) The small garden was hopelessly overgrown, although brightly colored spring flowers were valiantly pushing their way upward through a mass of tangled, constricting weeds (F.27).

Царица цветов – роза, и ее символика исключительно богата:

(51) Geraniums by the foot of the wall, two old climbing red roses, a scatters of white doves on the roof; all the shutters were in use, the place asleep (F.20).

Поэтическая роза нетленна, и важнейшая причина этого – в богатстве ассоциаций, которые она пробуждает. Как видим, приведенные выше пейзажные описания играют очень важную роль в композиции рассказа, неотъемлемой частью которых они являются. Время ее не состарило; напротив, оно способствовало «емкости образа».

Основной цветок-символ у англичан – *это нарцисс*.

(52) Daffodils were blooming in Hyde Park, and the sturdy blossoms seemed to wave a silent farewell in the balmy breeze (C.30).

А, как известно, это цветок наделен желтым цветом, следовательно – желтый цвет - искусственный, мертвящий свет электричества. Мрачен пейзаж:

(53) A child's mood was settled largely and gracefully in the sky and thin bars of cloud trailed from it edged with yellow light, motionless streamers (J.29).

(54) There is one pub, the Black Lion. The cottages are charming, solidly built in the yellowish local stone, but the only building of any special architectural interest is the church, a fine 18 century structure with a gallery (M.17).

(55) He threw the windows open and looked, without pleasure, at the dawn breaking cold and green over the narrow yellowish Roman street (M.10).

(56) Beyond the road the humpy yellow rocks, some of them extremely large, appear again, here set in wiry springy grass and among innumerable flaring gorse bushes (W.87).

Что касается деревьев, и они играют немаловажную роль в пейзажных зарисовках. Методом сравнительного анализа можно проследить следующую тенденцию:

(57) Its (brochure) cover displayed a row of palm trees, many of them growing at an angle, on a sandy beach fringed by a turquoise sea, set against a backdrop of hill, where I imagined there to be waterfalls and relief from the heat in the shade of sweet-smelling fruit trees (J.73).

(58) Richly wooded hills of mighty oaks, elms and firs framed the imposing Penross Manor, gleaming splendidly in the late morning sunshine (C.80).

(59) He would return to the garden to the heraldic leaves of the avocado orchard, with the fruit like a child's drawing, to the fragrance of the lemon and orange trees (J.47).

Итак, из данных примеров можно сказать, что английский пейзаж тяготеет, как не странно для чопорных англичан, к заморским пальмам и фруктовым деревьям.

Известный факт, что в истории английской литературы можно проследить кладбищенскую поэзию, что дает о себе знать по сей день, например:

(60) Another flash of lightning revealed a graveyard beside a small Norman, granite church. Large, towering trees fringed the gray carpet of gravestones (A.79).

Смысловое содержание любых единиц языка неразрывно связано с их эмоциональной окраской. При переводе любого слова, словосочетания или

предложения или передаче грамматических явлений необходимо решать вопрос, какие чувства и эмоции связаны со значением данного слова или явления. Как известно, адекватным переводом может лишь быть тот перевод, который точно передает не только смысл, но и экспрессивно-стилистические особенности подлинника.

В пейзажных контекстах используются следующие стилистические приемы:

### 1. КОНТАКТНЫЙ КОНТРАСТ

(61) It is a tarmac road, but the kind where grass tends to grow in the middle (B.88).

(62) The neighbourhood park became a desolate spread of mud and water, lit up at night by rain-streaked lamps (K.72).

В данных примерах естественность и свежесть природы противопоставляется унылому виду отрезанных от этой природы, в первом примере, асфальтовой дороги, во втором примере, грязи и воды. Контраст поддерживается, в частности, противопоставлением сем «асфальт» - «трава» (tarmac road – grass), «парк» - «грязь» (park - mud).

### 2. ЭПИТЕТ

(63) Glorious morning, belching smoke, delicate pink, deep winter (M.9); brilliant stars, long length of dark road (B.1), bright, soulful moon, sunken Italian gardens (J.61), quiet landscapes (B.55)

В некотором случае можно говорить о метафорическом эпитете, то есть о конвергенции приемов. Например:

(64) There was a wind coming down the beach from the north, and high most that made the sunlight pale and watery (T.46).

3. СРАВНЕНИЕ. Этот прием очень широко распространен в пейзажных контекстах.

(65) Nature was at her most benevolent. It was as if increasing this small horseshoe bay, she had chosen to atone for her ill-temper in other regions and decided for once to display only her munificence (J.63).

(66) The forest stood all around its shores, not a house in sight; the water a delicate blue in the September sunlight, smooth as a mirror (F.84).

(67) ...The sea was shining into the room like an enameled mirror with its own especial clear light. This light excited me so I could scarcely see my surroundings... (W.49).

(68) Gorse-covered moors made the landscape look as if the sun were forever shining (J.60).

(69) The house in Montpelier Square was as noiseless as a tomb (W.136).

(70) ...sand that shore like a stripe of white porcelain before sand hills dressed in spiky marram grass (M.138).

(71) A breeze was moving the palms, the fronds made a dry rattle, like maracas (D.139)

#### 4. ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ

(72) These streets seethe with history... (K.68).

(73) And I walked for several miles – at times finding difficulty in walking over the granite rocks that scarred the rugged land (J.89).

(74) There the water moved slow and easy and let the sunlight dance of it through the shelter of leaves in the summer (B.5).

#### 5. МЕТАФОРА

(75) Night candles are burnt out and jocund day stands tiptoe on the misty mountain tops (C.93).

(76) The rocky soil was still hot from clear sunlight of day, and the wind had pretty much died down (C.138).

(77) ...a crystal blue sky and a brisk wind that chased the ocean ripples back to sea (C.140).

Все стилистические приемы, используемые в пейзажных описаниях, позволяют достичь высокой степени художественной выразительности и, таким образом, способствуют передаче особого типа информации – эстетической. Данная информация, являясь импрессивной, то есть апеллирующей к слушающему, по сути, есть аспект выразительности

художественного произведения, без которого последнее не может существовать [Блох, 2000, 65].

## 2.2 ОСОБЕННОСТИ ТЕМА-РЕМАТИЧЕСКОГО ЧЛЕНЕНИЯ ПЕЙЗАЖНЫХ ОПИСАНИЙ

В классе пейзажных описаний можно выделить следующие виды: **описание-конкретизация, описание-характеристика, описание места действия.** Выделение форм пейзажных описаний опирается как на различие в их семантике, так и на особенности их языковой организации. В этом плане учитывается прежде всего выбор синтаксических моделей для выражения соответствующего содержания, характер предикатов (именные, адъективные или глагольные), выбор лексики. Принимаются во внимание связи между синтаксическими конструкциями и текстовая связь между предложениями, так как контекст представляет собой отрывок связного текста.

Известно, что создание связности текста, организация движения мысли от предложения к предложению осуществляется главным образом категориями актуального членения – **темой** сообщения (состав его «отправного пункта») и **ремой** сообщения (состав его «информативного ядра»).

**Тема** представляет собой как бы исходную точку предложения – то, по мнению автора, что уже известно адресату, а **рема** – то собственно новое, что ему сообщается. В хорошем тексте темы и ремы отдельных высказываний должны выстраиваться в определенную последовательность, которая обеспечивает непрерывное («непотыкающееся») восприятие содержания. Как тема, так и рема обладают двойной функциональной направленностью: внутри предложения они соединяют исходную и коммуникативно значимую информацию; в пределах контекста они, вступая в смысловые отношения с темами и ремами соседних предложений, создают специфическую тема-рематиическую организацию каждой формы описательных контекстов, свидетельствующую об их семантической общности. Учитывая все

вышеизложенное, охарактеризуем особенности каждой формы описания пейзажа.

## 1. ОПИСАНИЕ-КОНКРЕТИЗАЦИЯ

В контекстах данной формы осуществляется конкретизация в тексте какого-либо абстрактного понятия или ситуации. Как правило, темами таких контекстов служат слова с широкой семантикой, чаще всего абстрактные существительные или словосочетания, стержневым компонентом которых являются абстрактные существительные. В описании отдельные характеристики объекта уточняются, конкретизируясь, путем констатации присущей объекту совокупности фактов, явлений, действий. Например:

(78) A feature of the coastline is that here and there the water has worn the rocks into holes, which I would not dignify with the name of caves, but which, from the swimmer's-eye-view, present a striking and slightly sinister appearance. At one point, near my house, the sea has actually composed an arched bridge of rock under which it roars into a deep open steep-sided enclosure beyond. It affords me a curious pleasure to stand upon this bridge and watch the violent forces which the churning waves, advancing or retreating, generate within the confined space of the rocky hole (M.140).

Объект описания в этом контексте обозначен словами «sea» и «rocks», которые, хотя и не являются абстрактными понятиями, все же требуют конкретизации, поскольку используется в функции стилистического приема олицетворения (sea roars) и эпитета (the water has worn the rocks into holes, an arched bridge of rock, rocky hole). В данной конкретной ситуации происходит уточнение обобщенных признаков, характерных для морского и прибрежного пейзажа. Конкретизация объекта описания идет по линии обозначения различных характеристик объекта, которые выражаются прилагательными, и указаний на действие, связанное с данным объектом. В данном примере тематическое слово связано со всеми предложениями контекста, интегрируя их в единое целое.

## 2. ОПИСАНИЕ-ХАРАКТЕРИСТИКА

Содержанием контекстов, относящихся к данной форме описания пейзажа, является констатация и перечисление качеств, признаков и свойств характеризуемых объектов. По своей природе объекты описания-характеристики могут быть различными. Обычно это предметы или погода. Что касается выделяемых признаков, то их набор в каждом конкретном случае индивидуален.

Если объектом характеристики является какое-либо место, то в описательных контекстах чаще всего встречаются следующие признаки: обстановка, если дело происходит в помещении, неодушевленные предметы, окружающие персонажей, погодные условия, свет, эмоциональный настрой, передаваемый общей картиной. Отличительной чертой построения описания является то, что обозначения признаков и качеств объекта изложения составляет главную часть рематических компонентов предложений. Именно качественные ремы определяют развертывание содержания. Обычно они выражаются прилагательными, сама природа которых предопределяет их широкое использование в контекстах данной формы; существительными и словосочетаниями с качественно-оценочно семантикой; качественными наречиями. Что касается глагольных элементов, то они играют лишь вспомогательную роль, то есть выражают наличие либо отсутствие признака, умение, выбор признака, возобновление признака, отношение к признаку.

С точки зрения тематической организации главной особенностью описания-характеристики является принцип развертывания текста при помощи параллельного сцепления. Это выражается в том, что вводимое в начале или в конце обозначение объекта описания, становится единой, неизменяемой темой большинства предложений, а рематические компоненты присоединяются к неизменяемой теме посредством параллельной связи. При таком способе связи предложения, входящие в контекст находятся между собой как бы в отношении свободного варьирования, когда порядок следования предложений нерелевантен, то есть последующее высказывание не содержит признаков зависимости от предыдущего. Например:

(79) The sea which lies before me as I write glows rather than sparkles in the bland May sunshine. With the tide turning, it leans quietly against the land, almost unflecked by ripples or by foam. Near to the horizon it is a luxurious purple, spotted with regular lines of emerald green. At the horizon it is indigo (M.105).

В данном отрывке обобщенная тема контекста вводится в начале. В рематическом компоненте фиксируется общий признак изложения (the sea), в котором основная нагрузка падает на словосочетание (the sea). Далее развитие содержания идет как по линии конкретизации темы (в каждом предложении поочередно вводятся характерные черты данной местности), так и ремы (перечисляются различные элементы, характеризующие местность, о которой говорится в данном контексте как райском уголке).

### 3. ОПИСАНИЕ МЕСТА ДЕЙСТВИЯ

Содержанием контекстов этой формы является констатация наличия ряда предметов, находящихся в определенном пространственном соположении и составляющих в своей совокупности общую картину. Главная особенность семантики описательных контекстов места действия состоит в том, что в них на первый план выдвигается стабильность предметов в пространстве в течение определенного промежутка художественного времени, их тождественность самим себе и длительность существования в неизменяемом виде. С точки зрения языкового построения это выражается прежде всего в преобладании именных предикатов, служащих главной частью рематических компонентов предложений.

В таких контекстах наименование предмета, обозначенного в начале, выполняет роль гипертемы, то есть предметы описываемой обстановки вводятся не один через другой, когда темой следующего предложения становится рема предыдущего, а рассматриваются как части единого целого.

(80) The final few miles through the forest of Paimpont, one of the last large remnants of the old wooded Brittany, were deliciously right: green and shaded minor roads with occasional sunshot vistas down the narrow rides cut through the endless trees (M.24).

В данном контексте темой предложения служит обозначение отдельной части вводимого в начале контекста объекта описания (The final few miles...).

Развитие содержания идет по линии детализации отдельных аспектов гипертемы, по мере продвижения контекста от одной части целого к другой происходит последовательное присоединение все новых и новых предметных рематических элементов, выраженных словами одного тематического поля. Таким образом, в начале происходит объединение предметов описываемой обстановки в отдельные группы, а затем данные группы интегрируются в единое целое, создавая завершенную картину места действия.

В художественном тексте указанные способы тематической организации описательных контекстов места находятся в тесном взаимодействии. Так, в рассматриваемом примере с расщепляемой гипертемой наблюдаются отрезки последовательным смысловым зацеплением обозначений единичных предметов. Оба способа дополняют друг друга и способствуют созданию детализированной картины места, в котором разворачивается действие художественного произведения.

### **2.3 ДИКТЕМА КАК СПОСОБ СИНТАКСИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПЕЙЗАЖНЫХ КОНТЕКСТОВ**

Как отмечалось выше, пейзажные описания в тексте английского романа редко выделяются в чистую композиционно-речевую форму «описания». Гораздо чаще они оказываются включенными в повествовательное пространство. Принимая во внимание тот факт, что диктема по объему может совпадать с предложением, мы будем называть такой ее вид диктемой–предложением, которая отличается от предложения – части диктемы своей тематической завершенностью, стилистической охарактеризованностью и способностью к выражению основных категорий.

Диктемные пейзажные характеристики по объему подразделяются на диктемы-кумуляы (диктемы, состоящие из нескольких предложений) и диктемы-предложения.

Фактический материал исследования показывает, что пейзаж в современном английском романе реализуется через синтаксические единицы разных уровней: от отдельного предложения до кумулы. Однако отдельные предложения составляют - 23% от общих пейзажных контекстов. Гораздо более широко пейзаж представлен частями предложений (38%) и диктемами-кумуляами (39%).

Пейзажные контексты, как правило, представлены диктемами, являющимися частями абзацев, диктема-абзац типична для жанра романа. Такое синтаксическое оформление пейзажных контекстов совпадает с мнением М.Я. Блоха, который отмечает, что абзац может включать несколько диктем, границы между которыми обычно достаточно четко обозначены сменой соответствующих тем. Приведем примеры, в которых диктемы-пейзажные контексты являются частями абзацев.

(81) He would return to the garden, to the heraldic leaves of the avocado orchard, with the fruit like a child's drawing, to the fragrance of the lemon and orange trees (B.96)

(82) The cloudless sky is very pale at the indigo horizon which it lightly pencils in with silver. // It's blue gains towards the zenith and vibrates there. // But the sky looks cold even the sun looks cold (W.97).

Диктема-пейзажный контекст обычно располагается внутри абзаца, однако она может выступать и в качестве зачина, открывая перед читателем «дверь» в повествовательное пространство, в котором будут разворачиваться события.

Как правило, диктемы-пейзажные контексты, включенные в абзац, являются «автономными», т.е. образуют относительно самостоятельные фрагменты описательного характера, тяготея с своеобразной миниатюрой, как это показано выше. Однако пейзажный контекст может иметь

экспозиционное введение, при котором пейзажная зарисовка представлена диктемой-кумуляемой с обозначением наблюдателя, о пейзаже говорится как об объекте наблюдения или восприятия.

Диктема-пейзаж с экспозиционным введением может также содержать наряду с указанными также диктемно-текстовую эмотивную информацию, отражающую особенности восприятия действительности наблюдателем.

Диктема-предложение отличается от диктемы-кумуляемы большей концентрацией пейзажных фрагментов на относительно коротком отрезке текста, а от предложения – части диктемы – наличием собственной микротемы, релевантной для определения общей темы романа. Диктема-предложение не перегружает повествование лишними деталями, анализируя лишь те из них, которые важны для выражения авторского замысла.

(83) ...The night was very dark, the thick low cloud clocking the moorland in a blackness which almost be felt, but it was mild... (M.7).

(84) I took in hizzie, but looked beyond her at the sea, which was so calm and blue and quiet after the shipped yapping at my argument with Gilbert (B.15).

(85) We saw how moon had set and the stars were fading (M.3).

Короткая пейзажная зарисовка является существенным фрагментом в описании прекрасной ночи, когда мир погрузился в царство сна.

Части предложения, самостоятельно не формирующие диктему-пейзажный контекст, привлекаются как необходимые элементы повествования.

(86) She turned her astonishing eyes from him to stare out at the splendour of the wide, wild open moors and down to the deep, tree covered valleys which lay below them (M.35).

Рассматривая и количество пейзажной информации, и характер ее распределения в текстовом полотне рассказа, все пейзажные контексты можно разделить на следующие типы.

Контурным или штриховым мы называем, основанный на кратком (две-три основные детали) изображении пейзажа, к которому автор

обращается один раз. Контурный пейзаж обычно представлен в романе диктемой-предложением или частью предложения. Схематичность пейзажного описания является функционально оправданной она не имеет большого значения для повествования.

(87) July under the lee of the diamond mountain was a month of blanket nights and of warm, glowing days. // John and Kismine in love (Т. 140).

Достаточно подробные пейзажные описания, представленные в тексте романа объемной диктемой и характеризующиеся единичным локальным употреблением, можно назвать компактно-дескриптивными.

Дисперсивно-штриховой пейзаж представлен в романах в виде нескольких кратких пейзажных деталей-штрихов, каждый из которых состоит из упоминания определенного признака. Пейзажные штрихи рассеяны по повествованию, что позволяет определить весь пейзажный портрет как дисперсивный.

#### Выводы:

1. Описание пейзажа представляет собой класс контекстов, характеризующих место и обстоятельства протекания определенных событий. Данные контексты могут иметь композиционно-речевую форму «повествование».
2. Если в описании пейзажа преобладают определенные семантические детали, такие пейзажи называются доминантными. Среди них различают колородоминантные, аромодоминантные и фонодоминантные типы.
3. Зачастую пейзажи имеют внесюжетный характер, однако они могут использоваться автором целенаправленно для акцентирования наиболее значимых для повествования деталей, для раскрытия эмоционального состояния героев.
4. Пейзажные контексты передают наряду с другими видами информации особенно значимую для художественного произведения эстетическую информацию за счет того, что при их создании

используются такие стилистические приемы, как контраст, эпитет, сравнение, олицетворение, метафора.

5. В зависимости от особенностей тема-рематического членения пейзажных контекстов среди них выделяют описание-конкретизацию (рематические компоненты конкретизируют исходное понятие); описание характеристику и описание места действия.
6. Пейзажные контексты обычно реализуются через синтаксические единицы разных уровней: диктемы-кумуляемы (39%), диктемы-предложения (18%), части предложения (35%), и диктемы-абзацы (8%).

## **ГЛАВА 3. Особенности перевода описаний пейзажа на русский язык**

### **3.1 Жанрово-стилистическая и психолингвистическая классификация переводов**

Существуют две основных классификации видов перевода: по характеру переводимых текстов и по характеру речевых действий переводчика в процессе перевода. Первая классификация связана с жанрово-стилистическими особенностями оригинала, вторая - с психолингвистическими особенностями речевых действий в письменной и устной форме.

Жанрово-стилистическая классификация переводов в зависимости от жанрово-стилистических особенностей оригинала обуславливает выделение двух функциональных видов перевода: художественный (литературный) перевод и информативный (специальный) перевод. Художественным переводом называется перевод произведений художественной литературы. Произведения художественной литературы противопоставляются всем прочим речевым произведениям благодаря тому, что для всех них доминантной является одна из коммуникативных функций, а именно художественно-эстетическая или поэтическая. Основная цель любого произведения этого типа заключается в достижении определенного эстетического воздействия, создании художественного образа. Такая эстетическая направленность отличает художественную речь от остальных актов речевой коммуникации, информативное содержание которых является первичным, самостоятельным.

Поскольку речь идет о переводе отрезков художественной речи, основным отличием художественного перевода от иных видов перевода следует признать принадлежность текста перевода к произведениям ПЯ, обладающим художественными достоинствами. Иными словами, художественным переводом именуется вид переводческой деятельности,

основная задача которого заключается в порождении на ПЯ речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на ПР. Анализ переводов литературных произведений показывает, что в связи с указанной задачей для них типичны отклонения от максимально возможной смысловой точности с целью обеспечить художественность перевода. Приведем несколько примеров подобных отклонений:

(88) The mountain tops were hidden in a grey waste of sky... (W.91) - Вершины гор тонули в сером небе. Ясно, что отказ от ближайшего соответствия английскому «were hidden» не случаен. Глагол «тонули» хорошо передает здесь и беспредельность небесного свода (waste of sky).

(89) Dinny waited in a corridor which smelled of disinfectant and looked out on to a back street. A fly, disenchanted by the approach of winter was crawling dejectedly up the pane. (W.93) - Динни ожидала ее в коридоре, пропахшем карболкой. Муха, удрученная приближением зимы, уныло ползала по окну, которое выходило на глухую боковую улицу. И здесь выбор перевода «пропахший» (smelled), «карболкой» (disinfectant), «удрученная» (disenchanted), «глухая боковая улица» (back street), а также добавление местоимения «ее» и перенос информации об окне из первого предложения в другое, несомненно, преследуют цель повышения художественного уровня перевода.

But night-time in this dreadful spot! - Night, when the smoke was changed to fire; when every chimney spurted up its flame; and places, that had been dark vaults all day, now shone red-hot, with figures moving to and fro within their blazing jaws and calling to one another with hoarse cries (Ch. Dickens) - А какая страшная была здесь ночь! Ночь, когда дым превращался в пламя, когда каждая труба полыхала огнем, а проемы дверей, зияющие весь день чернотой, озарялись багровым светом, и в их пышущей жаром пасти металась призраки, сиплыми голосами перекликавшиеся друг с другом (пер. Н. Волжиной). Переводчик руководствуется, прежде всего, стремлением создать художественное

описание страшной картины ночи в представлении испуганной бездомной девочки. Для выполнения этой задачи меняется структура предложения («ночь в этом ужасном месте» - «какая страшная была здесь ночь»), выбираются соответствия отдельным словам (changed to fire - превращался в пламя, spurted up flame - полыхала огнем, figures - призраки и пр.), ситуация описывается иным способом (places that had been dark vaults all day, т.е. «там, где весь день были черные склепы»), заменяется более понятным «проемы дверей, зияющие весь день чернотой»). Независимо от оценки результатов таких изменений, они могут рассматриваться как модификация отношений эквивалентности под воздействием доминантной функции, определяемой типом перевода. В художественном переводе различаются отдельные подвиды перевода в зависимости от принадлежности оригинала к определенному жанру художественной литературы. В качестве таких подвидов выделяются перевод поэзии, перевод пьес, перевод сатирических произведений, перевод художественной прозы, перевод текстов песен и т.д. Выделение перевода произведений того или иного жанра в особый подвид перевода носит условный характер и зависит от того, насколько существенное влияние оказывает специфика данного жанра на ход и результат переводческого процесса.

### 3.2 Виды переводческих трансформаций

Слово «перевод» имеет два значения. В одном значении «перевод» - продукт деятельности переводчика – **текст**, создаваемый им в устной или письменной форме. В другом значении слово «перевод» обозначает процесс создания этого продукта – деятельность переводчика, создающего перевод текст [Латышев, 2000, 12].

Само слово перевод имеет несколько значений – вид человеческой деятельности, процесс перехода от исходного языка к языку перевода, полученный в результате этого текст и, наконец, осмысление закономерностей переводческого процесса [Брандес, 2001, 25].

Перевод – это то же перефразирование. С той лишь разницей, что это перефразирование с одного языка на другой. Соответственно переводческие трансформации представляют собой один из двух основных видов операций, применяемых в процессе трансязыкового перефразирования (перевода). Теория перевода включает различные точки зрения на процесс передачи сообщения в случаях, когда коды (языки), которыми пользуются источник и получатель, не совпадают [Миньяр-Белоручев, 1996, 111].

Существует несколько теорий перевода, несколько осмыслений того, что делает переводчик, что в его деятельности способствует передаче сообщения, что представляется малоэффективным. Одна из наиболее известных теорий перевода, которая называется теорией закономерных соответствий, достаточно полно разработана в трудах Я.И. Рецкера [Комиссаров, Рецкер, 1974, 63]. В них перевод рассматривается как комплексное сопоставление структурно-семантических узлов, составляющих единое понятийное целое. Под структурно-семантическими узлами понимаются единицы речи двух языков, выполняющие в основном совпадающие функции. Так единицами речи могут быть отдельные слова, и словосочетания и предложения.

При этом выделяются эквивалентные соответствия или постоянные эквиваленты, т.е. речевые единицы двух языков, которые независимо от контекста всегда обозначают одно и то же. К таким соответствиям относятся, например: работая врозь - *working separately*; Тихий океан – *Pacific Ocean* и т.п.

Кроме эквивалентных соответствий Я.И. Рецкер выделяет вариантные и контекстуальные соответствия, т.е. такие соответствия речевых единиц в двух языках, которые определяются контекстом, ситуацией. При этом под контекстом в теории перевода принято понимать языковое окружение, в котором употребляется та или иная лингвистическая единица [Бархударов, 1975, 169]. Так, контекстом слова является совокупность слов, грамматических форм и конструкций, в окружении которых встречается

данное слово. Другие лингвистические единицы, такие как аналитические формы слов, словосочетания и предложения, также встречаются не в изолированном употреблении, а в определенном языковом окружении, так что все основания говорить и о контексте словоформы, и контексте словосочетания и даже предложения.

В пределах общего понятия контекста различается узкий (микрконтекст) и широкий контекст (макрконтекст) [Бархударов, 1975, 169]. Под узким контекстом имеется в виду контекст предложения, т.е. лингвистические единицы, составляющие окружение данной единицы в пределах предложения. Под широким контекстом имеется в виду языковое окружение данной единицы, выходящее за пределы предложения; это текстовый контекст, т.е. совокупность языковых единиц, окружающих данную единицу в пределах, лежащих вне данного предложения, т.е. в смежных с ним предложениях. Точные рамки широкого контекста указать нельзя – это может быть контекст группы предложений, абзаца, главы или даже всего произведения (рассказа или романа) в целом.

Узкий контекст можно разделить на контекст синтаксический и лексический. Синтаксический контекст – это та синтаксическая конструкция, в которой употребляется данное слово, словосочетание или (придаточное) предложение.

Лексический контекст – это совокупность конкретных лексических единиц, слов и устойчивых словосочетаний в окружении которых встречается данная единица.

Наиболее существенную роль контекст играет в разрешении многозначности лингвистических единиц [Бархударов, 1975, 170]. Не считая случаев нарочитой или случайной (непреднамеренной) двусмысленности, контекст служит тем средством, которое как бы «снимает» у той или иной многозначной единицы все ее значения, кроме одного. Тем самым контекст придает той или иной единице языка однозначность и делает возможным выбор одного из нескольких потенциально существующих эквивалентов

данной единицы. Конечно, роль контекста не ограничивается разрешением многозначности слов и других лингвистических единиц; однако важнейшая его функция заключается именно в этом.

В процессе перевода для разрешения многозначности и определения выбора эквивалента иногда достаточно учета синтаксического контекста той или иной единицы. Так, глагол hold может переводиться на русский язык как «держат» и «проводить (какое-либо мероприятие)», причем выбор соответствия целиком определяется синтаксическим контекстом, в котором употреблено английское слово: в непереходной конструкции (при отсутствии прямого дополнения) hold переводиться как «держат», в переходной (при наличии прямого дополнения или форме страдательного залога) – как «проводить (какое-либо мероприятие)». Ср.:

Hold this tray. – Подержи этот поднос

The meeting was held on Monday. – Совещание провели в понедельник.

Для английского это весьма распространенный случай. Ср. sink – тонуть (непереходный), drive – ехать (непереходный), гнать, вести (переходный) и пр.

Чаще выбор эквивалента определяется лишь с учетом лексического контекста данной единицы, однозначность которой устанавливается в пределах определенного лексического окружения. Так, английское look в сочетании с angry означает взгляд, а с прилагательным Asian – вид (например, The city has an Asian look). Таких пример огромное количество. Временами для определения значения исходной единицы и выбора однозначного переводческого эквивалента учет узкого контекста оказывается недостаточным и приходится прибегать к показаниям, содержащимся в широком контексте [Бархударов, 1975, 171]. Именно широкому контексту принадлежит решающая роль в установлении прагматических значений и способов их передачи. Это отгостится не только к стилистической характеристике, но в значительной мере также и к «коммуникативному членению» предложения, которое во многом определяется фактами

широкого контекста (например, наличие в предложении предварительного упоминания того или иного элемента предложения в предшествующих предложениях).

Третьей категорией соответствий, выделяемой в трудах Я.И. Рецкера, считаются все виды переводческих трансформаций, когда соответствие создает переводчик, исходя из смысла речевой единицы. Перевод выступает в рамках теории закономерных соответствий как высокое искусство языковых трансформаций.

Трансформация – основа большинства приемов перевода. Заключается в изменении формальных или семантических компонентов исходного текста при сохранении информации, предназначенной для передачи [Миньяр-Белоручев, 1996, 141].

Искусство перевода заключается в умении совершать трансформации на разных уровнях. В распоряжении переводчика три основных группы трансформаций: лексические, грамматические и стилистические [Каде, 1975, 35-44].

При лексических заменах происходит замена отдельных лексических единиц языка оригинала. Лексическими единицами другого языка, которые являются их словарными эквивалентами, т.е., взятые изолированно, имеют иное референциальное значение, нежели передаваемые ими в переводе единицы языка оригинала [Бархударов, 1975, 210]. Чаще всего здесь встречаются случаи, как конкретизация и генерализация.

Конкретизацией называется замена слова или словосочетания языка оригинала с более широким референциальным значением словом или словосочетанием языка перевода с более узким значением. При языковой конкретизации замен слов с широким значением слова с более узким значением обуславливается расхождением в строе двух языков – либо отсутствием в языке перевода лексической единицы, имеющей столь же широкое значение, что и передаваемая единица языка оригинала, либо расхождением в их стилистических характеристиках, либо требованиями грамматического порядка (необходимостью синтаксической трансформации

предложения, в частности, замены именного сказуемого глагольным). Так, английское существительное *thing* имеет очень абстрактное значение, оно почти местоименное, переводится путем конкретизации: вещь, предмет, дело, факт, случай, обстоятельство, произведение, существо и пр. Обычной является конкретизация глаголов речи *say* и *tell*, которые могут переводиться не только как говорить и (рас)сказывать, но и как (про)молвить, повторить, отметить, заметить, сообщать, высказываться, спросить, возразить, приказать, велеть и пр. [Бархударов, 1975, 212].

Трансформация русского именного сказуемого в английское глагольное обычно требует конкретизации глагола *be*. Например:

*She is at college.* – Она учится в колледже; *He was artist.* – Он занимался искусством; *She was at home.* – Она сидела дома.

В этих случаях лексическая замена (конкретизация) сопровождается грамматическими (синтактико-морфологическими) трансформациями – заменами частей речи и изменением структуры предложения.

Что касается контекстуальной конкретизации, то она бывает обусловлена не системно-структурными расхождениями между языком оригинала и языком перевода, а факторами данного конкретного контекста, чаще всего, стилистическими соображениями, как, например необходимость завершенности фразы, стремление избежать повторений, достичь большей образности, наглядности.

Ср.: *He could see her gathering her painting articles.* – Он видел, как она собирала свои кисти и краски [Бархударов, 1975, 213].

При генерализации понятий, наоборот, мы идем от узкого значения к широкому [Миньяр-Белоручев, 1996, 48]. Например:

*They come over and visit us practically every weekend.* – Они часто приезжают к нам, почти каждую неделю. «*Who won the competition?*» I asked. «*It's only the half*» – «А кто выиграл?» - спрашиваю. «Еще не кончилось» [Бархударов, 1975, 214].

Здесь генерализация сочетается с антонимическим переводом. Под этим названием в переводческой литературе известна широко распространенная комплексная лексико-грамматическая замена, сущность которой заключается в трансформации утвердительной конструкции в отрицательных или, наоборот, отрицательной в утвердительную, сопровождаемой заменой одного из слов переводимого предложения языка оригинала антонимов в языке перевода. Здесь речь идет о межъязыковой антонимии. Например:

I'm not joking. - Я вам серьезно говорю; I meant it, too. – И я не притворялся [Бархударов, 1975, 216].

В некоторых случаях антонимический перевод, заключающийся в замене понятий, выраженного в подлиннике противоположным ему понятием, представляется единственным выходом из трудного положения. Так, английское inferiority of our troops приходится переводить «от противного»: «превосходство войск противника», как и he did not die till... переводить на русский как «он жил до...» [Миньяр-Белоручев, 1994, 49].

Грамматические приемы применимы, когда объектом перевода является та или иная грамматическая структура исходного текста, от морфемы до сверхфразового единства. По сравнению с лексическими проблемами этот вид проблем представляет собой меньшую сложность для переводчика, но имеет свою специфику и требует определенных приемов [Казакова, 2000, 53]. Например, абсолютные причастные обороты, часто употребляемые в английском языке, требуют преобразования грамматической структуры предложения при переводе на русский:

The work have been done? Everybody felt a great relief. – когда дело было сделано, все почувствовали большое облегчение. Или: Выполнив работу, все почувствовали огромное облегчение.

Преобразования могут затрагивать любые грамматические формы, в том числе и те, которые могут иметь в других контекстах прямое соответствие. При переводе с английского языка на русский довольно часто

имеет место несоответствие функций глагольных форм, именных словосочетаний и других грамматических единиц, обусловленное не столько типологическими различиями, сколько различиями в культурно-речевых традициях относительно данного вида контекста.

Это вид преобразований относится к числу грамматических замен, которые заключаются в изменении характера грамматической формы, если исходная форма либо отсутствует в переводящем языке, либо выполняет иные функции. Различия грамматического строя английского и русского языков, с точки зрения перевода, выражается в двух категориях переводческих проблем: проблемы перевода в условиях различия грамматических свойств языковых единиц языка оригинала и языка перевода. Кроме того, специфические осложнения связаны с преобразованием отдельных грамматических единиц (морфологические преобразования на основе словоформ) и составных грамматических единиц (синтаксические преобразования на основе словосочетаний, предложений и сверхфразовых единств) [Казакова, 2000, 153].

Грамматические свойства языковых единиц состоят из целого ряда языковых явлений: форма слова, словосочетания, предложения, порядок элементов, грамматические значения форм, контекстуальные функции форм и значений. Всякий раз, рассматривая информационную мощь той или иной языковой единицы, подлежащей переводу, мы принимаем во внимание не только лексико-семантическое значение слов и их сочетаний, но и грамматические свойства, которые могут весьма существенно влиять на меру упорядоченности переводческого сообщения.

Общность между грамматическими свойствами русского и английского языков задается их общей принадлежностью к индоевропейской семье и проявляется в наличии общих грамматических значений, категорий и функций, например: категории числа у существительных, категории числа у существительных, категории степеней сравнения у прилагательных,

категории времени у глагола, функциональной значимости порядка слов и т.п.

В то же время различие принципов грамматического строя, выражающееся в принадлежности этих языков к разным грамматическим группам, отражается в существенных различиях между грамматическими свойствами, например, в существовании несходных грамматических категорий: артикли в английском языке, падежные формы в русском языке; герундий в английском языке, деепричастие в русском языке; фиксированный порядок слов в английском языке и т.д. Сходство между грамматическими формами, их функциями и значениями может быть полным и неполным. Соответственно возможен полный перевод или различные варианты неполного перевода. Полное сходство, как правило, встречается сравнительно редко.

Очень часто решающим в этом вопросе оказывается исходный контекст, однако иногда приходится принимать во внимание и такие факторы, как традиции в грамматическом оформлении того или иного типа текстов, стилистическая закреплённость тех или иных грамматических форм, традиционное соотношение эксплицированности/имплицированности сообщаемого в тексте и многое другое. Внешнее языковое сходство часто вступает в противоречие с различием традиционного грамматического оформления высказывания. Безусловно, в таких примерах должен применяться либо частичный, либо нулевой перевод. Нулевой перевод применим при условии полного сходства как грамматических форм, так и их значений и функций, когда в исходном и переводящем языках совпадает грамматическая форма, но не совпадает традиция экспликации тех или иных элементов содержания в рамках данной формы [Казакова, 2000, 162].

В некоторых случаях те или иные грамматические формы, внешне совпадающие требуют более сложного преобразования при переводе в силу различия функций или традиций выражения. К числу таких приемов можно отнести, в частности, конверсию. Применение этого приема ведет, главным

образом к морфологическому преобразованию исходного слова [Казакова, 2000, 159]. Наблюдения показывают, что в английском языке, как правило, преобладает глагольный способ выражения многих предикативных отношений, тогда как русский язык тяготеет к именному способу. Не случайно при переводе с английского языка на русский самое характерное преобразование – это трансформация глагольной формы в именную. Например: *Julia was paying no attention to what they said*. – Джулия не обращали внимания на их болтовню.

Конверсия используется в условиях различных требований, применяемых к эксплицитности выражения в исходном и переводящих языках, а также при различии комбинаторных правил сочетаемости грамматических форм [Казакова, 2000, 162].

Английский и русский языки имеют не только сходные, но и типологически различные морфологические формы, которые требуют особого подхода при переводе.

При переводе с английского на русский язык требуется учитывать различия в составе частей речи и различия в структуре морфологических категорий и способов их выражения. При всем многообразии переводческих осложнений, которые возникают в связи с такими различиями, можно выделить ряд общих приемов, употребляемых при всех проблемных ситуациях. Первым и самым простым из них следует назвать нулевой перевод, т.е. пропуск той или иной безэквивалентной формы при построении переводческого текста [Казакова, 2000, 173]. Наиболее характерны в этом отношении многие ситуации, связанные с переводом английских артиклей. Например:

*His extraordinarily strong personality powerful impressed the imagination of his countrymen.* – Он поражал воображение соотечественников беспримерной силой духа.

Однако в большинстве случаев безэквивалентные формы играют ту или иную смысловую роль, помимо чисто грамматических функций, и поэтому

требуют какой-либо компенсации при переводе. Такой прием является функциональной заменой. Например, особая смысловая роль английского артикля может быть компенсирована при переводе на русский язык за счет местоимений:

They were powerful enough not to need a tsar, especially the tsar. – они были достаточно могущественны, чтобы не нуждаться в каком-то царе, особенно в таком царе [Казакова, 2000, 174].

Если безэквивалентная форма является не самостоятельной частью речи, а одной из внутренних категорий какого-либо разряда форм, то в таких случаях наиболее употребительным приемом при переводе можно считать структурную замену или конверсию, когда вместо специфической формы исходного языка употребляется аналогичная, но иная форма, способная служить общим заместителем исходной [Казакова, 2000, 175]. Такой прием довольно часто употребляется при переводе английского герундия отглагольным существительным, инфинитивом или деепричастием русского языка.

Не менее частым приемом морфологического преобразования при переводе является развертывание исходной формы: синтетическая форма преобразуется в аналитическую, где несколько разных грамматических значений оформляются в сочетания «предлог + существительное», различные видовременные значения передаются соответствующими аналитическими формами, сложные слова распадаются на словосочетания [Казакова, 2000, 178].

Прямо противоположный прием в стяжении или компрессии грамматической формы при переводе. Стяжению подвергаются, в основном аналитические формы видовременных значений глагола, различные фразовые глаголы, аналитические формы причастия и герундия и т.п. например:

John turned to the left to greet his friend whom he had seen entering but lost the sight of later. - Джон свернул налево, чтобы поприветствовать друга,

которого заметил. Когда тот входил, но потом потерял из виду [Казакова, 2000, 178].

При переводе сочетаний языковых единиц используются следующие переводческие трансформации.

1. Нулевой перевод применяется в условиях синтаксической или лексико-семантической неуместности воссоздания исходной формы в единицах переводящего языка. The door will not open. – невозможно открыть дверь [Казакова, 2002, 210].
2. Функциональная замена используется при частичном несовпадении структурно-семантических свойств той или иной синтаксической единицы в исходном и переводящем языках. Hunting and fishing provided the chief occupation and food supply of the Northern Indians of America. – Охота и рыболовство были основным занятием и источником пищи для индейцев Северо-Запада Америки [Казакова, 2002, 213].
3. Перестановка компонентов предложения используется в случаях несовпадения традиций актуального членения предложения в исходном и переводящем языках. They had no money but they had their wits. – У них не было денег, зато была голова на плечах [Казакова, 2004, 215].
4. Распространение применяется тогда, когда уровень сложности предложения в исходном языке ниже, чем требуется для данного контекста в ПЯ. Such was Tolstoy's fame that Yasnaya Polyana became a place of pilgrimage. – Слава Толстого была настолько велика, что Ясная Поляна превратилась в место паломничества [Казакова, 2002, 214].
5. Стяжение применяется в том случае, когда уровень сложности исходного предложения выше, чем позволяют возможности ПЯ для данного контекста. She ran and bought her ticket and got back on the carrousel. Just in time. Then she walked all the way

round it till she got her own horse back. Then she got on it. She waved to me and I waved back. – Она побежала, купила билет и в последнюю секунду вернулась к карусели. И опять обежала все кругом, пока не нашла свою прежнюю лошадь. Села на нее, помахала мне, и я ей тоже помахал [Казакова, 2002, 219].

6. Антонимический перевод употребляется в случае несовпадения логических характеристик исходного сказуемого и условий манифестации смысла в ПЯ. Он обиделся и молчал всю дорогу до дома. – Taking offence at me, he didn't say a word all the way back home [Казакова, 2002, 220].
7. Добавление применяется при наличии подтекста или имплицированных компонентов значения в исходном тексте, если ПЯ или речевая традиция требуют их экспликации. The environmental movement is more than just "bigmouthing". – Движение в защиту окружающей среды включает гораздо более сложные действия, чем громкие протесты и заявления [Казакова, 2002, 221].
8. Опущение используется при наличии в исходном тексте избыточных элементов, которые должны быть имплицированы в соответствии с требованиями ПЯ или речевой традиции. В исключительных, экстремальных случаях для укрепления памятника требуется переборка. – Reassembly as a means to reinforce a monument is used as extremity [Казакова, 2002, 221].

Стилистические приемы перевода применяются в тех случаях, когда объектом перевода служат стилистически отмеченные единицы ИЯ. Особый интерес для переводчика представляет перевод развернутой метафоры. Английские авторы часто обыгрывают образное выражение, создавая на его основе образную картину, все звенья которой тесно связаны между собой. В

таких случаях у переводчика два способа передачи образа: он либо полностью заменяет его, создавая собственный, развернутый образ в переводе.

Естественно, что, прежде всего, следует попытаться сохранить образ оригинала. При этом часто приходится отказываться от фразеологического аналога, который можно было бы использовать, если бы образ был не развернутый, а единичный [Латышев, 2000, 26].

Обычно английское сравнение *as old as hills* переводится на русский язык «старо как мир». Но вот И. Уэлш в романе «Страсть» использует этот образ в развернутой метафоре:

(87) ...quaint little panes of glass and quainter little windows though as old as hill, were as pure as any snow that ever fell upon the hills (К.90).

Если перевести: все эти причудливые оконца были стары как мир, то, как быть со второй частью образа? Приходится примириться с дословным переводом сравнения. Но можно ли сказать по-русски: старые (или древние) как холмы? Поскольку в русском языке нет такой идиомы, «древность» холмов не является чем-то самоочевидным. Такое заявление по-русски будет слишком общим, неубедительным. Тогда может быть ограничить его, указать, что имеются в виду лишь какие-то конкретные местные холмы? В переводе А. Кривцовой читаем: ...хотя и были столь же древние как Кентерберийские холмы, но казались чистыми как снег, когда-либо эти холмы покрывавшись.

### **3.3 Типы трансформаций, используемых при переводе пейзажных контекстов**

При переводе пейзажных контекстов, являющихся фрагментами художественных произведений, важным является сохранение как полноты информации, так и соответствующего эстетического воздействия на читателя. Для достижения этого переводчик может прибегать к различным трансформациям.

#### **Лексические трансформации**

### **Функциональная замена**

(90) The rocks, which stretch away in both directions, are not in fact picturesque (K.105).

Скалы, которые простираются по обе стороны, вовсе непривлекательны. В данном примере мы заменили слово «directions» на «стороны» согласно узусу русского языка. В этом контексте уместно использовать вариант «стороны», и он довольно уместен. Были произведены и другие трансформации как, нулевой перевод, опущение, стяжение.

### **Антонимический перевод**

(91) Beyond this there is a very small stone beach (I.106)

Внизу находится небольшой каменистый пляж.

Наряду с антонимическим переводом при переводе данного примера используется такая трансформация как нулевой перевод (this), функциональная замена (there is - находится).

### **Конкретизация**

Очень часто она имеет место при переводе глагола to be.

(92) It was a lovely day, net too hot, and the country was beautiful from the top of the green hill (M.101).

Был прекрасный, не очень жаркий день, и с вершины зеленого холма окружающая местность выглядела великолепно.

Кроме приема конкретизации при переводе указанного примера используются такие трансформации, как «нулевой перевод» (не переводится подлежащее it), контекстуальная замена (country – окружающая местность), нулевой перевод артиклей, а также изменение порядка слов.

### **Грамматические трансформации**

#### **Нулевой перевод**

(93) It was a sunny morning promising heat (L.104)

Это было солнечное утро, предвещающее зной.

Если в приводимом ранее примере опущению подверглось подлежащее it, то в примере 91 опускается служебная часть слова. В этом примере мы опустили неопределенный артикль “a”.

### **Конверсия**

(94) From the lower windows, however, the sea is invisible and one sees only the coastal rocks, elephantine in size and shape, which surround the house (P.103)

Однако из нижних окон невозможно было увидеть море, а только лишь прибрежные скалы похожие на слонов, которые окружают дом.

При переводе примера 92 употребляются такие трансформации, как нулевой перевод (the lower - нижних, one, the), добавление (лишь).

### **Стяжение (компрессия) грамматической формы**

(95) This I shall leave to nature. I am in any case no gardener (M.102).

Что касается природы, я в ней никак не разбираюсь.

В данном примере кроме стяжения наблюдаются такие трансформации, как нулевой перевод, целостное переосмысление и эмпфаза («никак»).

### **Синтаксическая компрессия**

(96) Beyond the beach a footpath leads diagonally to the village which is set a little inland, but if one continues to follow the road one reaches a very pretty little harbor with a magnificently built crooked stone quay (C.101).

Чуть выше пляжа прямо по диагонали тропинка ведет в деревушку, которая расположена в глубине материка, но если бы кто-нибудь продолжал идти по дороге, то дошел бы до симпатичной крохотной гавани с изумительной каменной кривой пристанью.

В примере 96 наблюдается нулевой перевод значимого подлежащего (one), расширение (beyond – чуть выше).

### **Добавление**

(97) It is known locally as “Raven Bay” after the hotel, thought it has some other name, something like “Shadore” in the local dialect (X95).

Эта бухта известна под названием «Рэйвен Бэй» как и сам отель, хотя называется совсем по-другому, что-то вроде «Шадор» согласно произношению местного диалекта.

В примере 97 мы допустили следующие трансформации: функциональная замена с добавлением («it» заменили и добавили слов «бухта»), транскрипция имен собственных.

### **Опущение**

(98) The bay itself is very beautiful, being fringed by rather remarkable, almost spherical boulders (Z.96)

Сам по себе залив очень красивый обрамленный шарообразными валунами.

В этом примере мы применили нулевой перевод артикля, опущение (наречий – rather almost). Это сделано с целью понизить коммуникативную нагрузку предложения.

### **Перестановка членов предложения**

(99) The coast road, if followed to the right, curves round into the newt bay, which is invisible from Shruff End territory, except at the tower which stands on the promontory (X.99)

Дорога, ведущая к бухте, которую не видно из местечка Шраф Энд и откуда видно только возвышающуюся над мысом башню, если свернуть направо.

Данная перестановка произведена согласно нормам русского синтаксиса.

### **Целостное переосмысление**

(100) This is the only beach in the area, since elsewhere, a feature which originally attracted me to this coastline, there is deepish water up against the rocks at any state of the tide (X.99).

Это единственный пляж в округе, который притягивает к себе мое внимание тем, что независимо от прилива и отлива уровень воды в нем не меняется.

Сопутствующие трансформации - «нулевой перевод» (is, a, up), «опущение» (feature), добавление (внимание).

### **Членение предложений**

(101) If followed to the left from Shruff End, the coast road passes through a curious narrow defile, which I have nicknamed “The Khyber pass”, where the way has been cut through a big outcrop of rock, which here invades the land to a considerable distance (X.100).

Если идти налево от Шраф Энд, то дорога ведет через необычайно узкое ущелье, которое я прозвал «Хайбэ пас». Это самая дорога прерывалась огромной обнаженной скалой, которая впивается в материк на значительном расстоянии.

В примере 101 мы предприняли членение предложения с целью сбавить коммуникативную нагрузку усложненного предложения. Сопутствующие трансформации – «транслитерация» и «транскрипция», «нулевой перевод», «добавление», «функциональная замена», во втором предложении «конкретизация», «нулевой перевод», «опущение».

### **Словообразовательная трансформация**

(102) The sea was rough and unswimmable (M.106).

Море было бурное, и плыть было невозможно.

Ввиду того, что «удельный вес аффиксальных образований в АЯ значительно выше, нежели в русском» [Аполлова, 1980, 36], при переводе не всегда возможно использовать русский аналог английского аффикса. Суффикс able является очень продуктивным и образует, в основном, прилагательные от глаголов. В нем присутствует модальное значение, поэтому для его перевода добавляются такие модальные слова, как «возможно», «невозможно», «нельзя» и другие.

## **Выводы**

1. Основная цель при переводе пейзажных контекстов – передача эстетического воздействия. Трудности, возникающие при этом, устраняются путем использования различных трансформаций: грамматических, лексических и стилистических.
2. При переводе описаний пейзажа были использованы грамматические трансформации, которые включают перестановку членов предложения, членение и объединение предложений, синтаксические замены, добавление и опущение, стяжение, нулевой перевод.
3. К числу наиболее часто встречающихся стилистических форм используемых при описании пейзажа, относятся эпитеты, сравнения, метафоры, при переводе которых следует сохранять эмоциональные, оценочные и смысловые ассоциации, которые хотел передать автор.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Важной частью внесюжетного строения художественных произведений выступает пейзаж. Он является одним из содержательных элементов литературного произведения, который выполняет многие функции в зависимости от стиля автора, литературно направления, с которым он связан, метода писателя, а также от рода и жанра романа. Описание пейзажа представляет собой класс контекстов, характеризующих место и обстоятельства протекания определенных событий.

Анализ пейзажных контекстов, проведенные в работе положений теории стилистики декодирования И.В. Арнольд и диктемной теории текста М.Я. Блоха позволит установить их следующие семантические и стилистические и структурные характеристики.

Пейзажные контексты могут иметь в строе рассказа композиционно-речевую форму «описание». Любое пейзажное описание представляет собой совокупность большого количества собственных семантических элементов, некоторые из которых могут быть доминирующими. В этом случае речь идет о колоритодоминантных, аромодоминантных и фонодоминантных пейзажных контекстах.

Наряду с внесюжетным характером пейзажи могут целенаправленно использоваться авторами для построения особой композиции романа, в которой пейзаж способствует привлечению внимание читателя к наиболее важным деталям повествования, подготавливает его к восприятию определенных событий, способствует более яркому описанию эмоционального состояния героев.

Пейзажные контексты способствуют реализации наиболее важной для романа эстетической информации за счет использования в них таких стилистических приемов, как эпитет, сравнение, олицетворение, метафора.

Пейзаж в строе текста современного английского романа реализуется через синтаксические единицы разных уровней: от отдельного предложения до кумулемы. Наиболее широко пейзажные контексты представлены

диктемами-кумулями (39%), и частями предложений (38%). Границы диктем-кумулями, как правило, меньше границ абзацев, они располагаются внутри последних предложений, хотя иногда и могут выступать в качестве зачинов абзацев.

Диктемы – пейзажные контексты в составе абзаца образуют относительно самостоятельные фрагменты описательного характера, тяготея к своеобразию мини-зарисовке. Однако пейзажный контекст может иметь эмоциональное введение, при котором пейзажная зарисовка представлена диктемой-кумулями с обозначением наблюдателя, о пейзаже говорится как об объекте наблюдения или восприятия.

Пейзажный контекст, представленный диктемой, может отражать уровни диктемно-текстовой информации: фактуальную, интеллективную, эмотивную и импрессионную.

Диктема-предложение отличается от диктемы-кумулями большей концентрацией пейзажных фрагментов в относительно коротком отрезке текста, а от предложения – части диктемы – наличием собственной микротемы, релевантной для определения общей темы рассказа. Части предложения, самостоятельно не формирующие диктему – пейзажный контекст, привлекаются как необходимые элементы повествования.

По количеству пейзажной информации и характеру ее распределения в текстовом полотне романа - пейзажные контексты можно разделить на следующие типы: контурные (штриховые), представленные, как правило, диктемами-предложениями или частями предложений, одноразово кратко называющими какую-либо деталь; компактно-дескриптивные, реализуемые через однократно употребляемую в тексте объемную диктему-описание; дисперсивно-штриховые, представленные в рассказах в виде нескольких отдельных кратких штрихов, каждый из которых состоит из упоминания определенного признака.

Основная цель при переводе пейзажных описаний заключается в передаче эстетического воздействия текста оригинала и его информативной

насыщенности, для чего переводчик использует различные типы переводческих трансформаций.

**Общее количество трансформаций из романа Дж. Фаулза  
«Башня из черного дерева»**

Общее количество трансформаций	2020
Из них: изменение состава членов предложения	1351, или примерно 66% от общего числа трансформаций
Замена простого предложения сложным	212 / 11%
Замена сложного предложения простым	185 / 8%
Замена типа синтаксической связи	152 / 7%
Замена двусоставного предложения односоставным	51 / 3%
Членение предложения	81 / 4%
Объединение предложений	39 / 2%

**Причины синтаксических трансформаций**

Системно-обусловленные	165, или примерно 7% от общего количества трансформаций
Нормативные	880 / 42%
Нормативно-стилистические	76 / 3%
Прагматические	91 / 3%
Лексико-семантические	277 / 13%
Индивидуально-переводческие	664 / 32%

**Приложение**

**«Hello Fatso!» By James Jones**

**The First Session**

"Prisoner, halt!" Hanson said from his left. It was a beautiful movement, beautifully executed with professional precision. Prew was standing two paces from the mission oak desk of Major Thompson and bracketed exactly between the two statues of the gleaming giant MPs.

Major Thompson looked at them approvingly. Then he picked up the sheaf of papers on his desk and looked at them through his gold rimmed spectacles.

Major Thompson was a short barrelchested man whose OD blouse and summer pinks fitted like a glove. On his chest was a World War Victory ribbon with three stars and a Legion of Merit ribbon, joined on the same steel band. He peered myopically from his gold rimmed spectacles. He had the ruddy complexion and close cropped gray hair common to Regular Army officers of long service. He had evidently been an officer ever since 1918.

"I see you are from Harlan Kentucky," Major Thompson said. "We get quite a few boys from Kentucky and West Virginia here. I could almost say they are our chief stock in trade. Most of them is coal miners," he said, "but you don't look big

**«Привет, Жирдяй!» Джеймс Джоунс**

**Первый сбор**

«Заклученный, стоять!» скомандовал Хэнсон, резко поворачиваясь влево. В этот маневр он вложил всю свою грацию и профессиональную отточенность. Прю стоял в двух шагах от стола майора Томпсона прямо между двумя исполинами военной полиции.

Майор Томпсон одобрительно взглянул на них, потом он взял кипу бумаг со своего стола и посмотрел на них сквозь очки в золотой оправе.

Майор Томпсон был коренастым мужчиной невысокого роста, чей мундир дежурного офицера и летние брюки светлого тона облегли фигуру как перчатки руки. На его груди красовалась орденская планка медали за победу в первой мировой войне с тремя звездами и орден Почетного легиона, крепленные на одной медной ленте. Как близорукий шурился он из-за очков, у него был здоровый цвет лица и коротко стриженные седые волосы, что типично для военного офицера, который не первый год на службе. Скорее всего, он служил с 1918 года.

«Насколько я понял, ты из Харлана, штата Кентукки» - сказал он. «У нас маловато ребят из этого штата и западной Вирджинии. Я бы сказал они – наш основной запас. Большинство из вас – шахтеры»,

enough to be a coal miner." "I'm not a coal miner," Prew said. "I never was a —"

The butt of a grub hoe handle thudded into the small of his back above the kidney on the left side and he was afraid for a second he would vomit.

"— Sir," he said quickly.

Major Thompson nodded at him from behind his gold rimmed spectacles. "Much better," he said. "Our purpose here is to re-educate men to both the manual skills and right mental thinking of soldiers, and to reinstall in them (or teach them, if they never have learned) the desire to soldier. You don't want to get off on the wrong foot, do you?"

Prew did not answer. His back ached and he thought the question was purely rhetorical. The butt of the grub hoe handle whacked into the small of his back in the same spot...

"Do you?" Major Thompson said.

"No, Sir," Prew said quickly. He was catching on.

"We feel here," Major Thompson said, "that if you men had not mislaid either your manual skills of soldiering, or your mental conditioning, or your desire to soldier, you would not be here. Whatever the legal reasons for your restriction. So our every effort is bent toward reaching the objective of re-education with the minimum of wasted time and the maximum of efficiency. Both to the men personally and to the government. We all owe that much to the American taxpayers who support our Army, don't we?"

сказал он, «но ты не похож на них».

«А я не шахтер», ответил Прю. «И никогда им не был - ».

Его оглушил удар, нанесенный тупым концом полицейской дубинки, который пришелся прямо по спине парня, чуть выше левой почки и его едва не стошнило.

«Сэр», ответил он.

М-р Томпсон кивнул ему из-за очков. «Наша задача, здесь — учить мужчин как физически, так и морально, учим думать как солдат, выглядеть как солдат и заставить их быть солдатами (если это еще никто не сделал). Ты же не хочешь свернуть с неверного пути, не так ли?»

Прю молчал. Его спина гудела от боли, он подумал, что вопрос был риторический. Дубинка ударила по тому же месту...

«Не так ли?» повторил м-р.

«Нет, сэр», быстро отреагировал Прюитт. Он начал понимать, что к чему.

«Мы уверены», продолжал м-р, «что если бы вы не утратили физические и моральные способности стать солдатами или желание ими быть, вас бы здесь не держали вопреки вашей воле. И поэтому все наши усилия направлены на объективное перевоспитание с наименьшими затратами времени и наибольшей продуктивностью. Это касается как отдельного человека, так и все государство. Мы отдаем

"Yes, Sir," Prew said quickly, and was rewarded by hearing a rustle subside behind his left. That would be Hanson, he thought, my old pal Pfc Hanson.

"I think you will make a model prisoner," Major Thompson said, and paused.

"Sir, I hope so," Prew said quickly into the breach.

"We may appear to be unduly harsh in our methods," Major Thompson said. "But the quickest, efficientest, least expensive way to educate a man is to make it painful for him when he is wrong, the same as with any other animal. Then he will learn to be right. It's the same way you train yourself a bird dog. Our country is at present building a rather reluctant civilian army' with which to defend itself in the greatest war in history. The only way to do that is to make the men want to soldier. To be a good soldier a man has to want to soldier more than he wants not to soldier.

"Chaplain's talks on patriotism and indoctrination films are not enough. Perhaps if there was less egotistical selfishness and more willing sacrifice in the world it would work. But it don't. This policy works. We won't talk to you about patriotism here. We will make not wanting to soldier so painful you will prefer to soldier. We mean to see when a man gets out of this Stockade he will be willing to do anything not to get back into it again, even die. Are you following me?"

должное всем американским налогоплательщикам, кто поддерживает нашу армию, не так ли?»

«Да, сэр», сказал Прю, как вдруг из-за левого плеча донесся слабый шум. Должно быть это Хэнсон, рядовой первого класса, подумал он.

«Надеюсь, ты будешь образцовым заключенным», сказал м-р и сделал паузу.

«Так точно, сэр», быстро ответил Прю.

«Мы можем быть чрезмерно жестоки в наших методах», продолжал м-р, «но самый быстрый, эффективный и самый дорогой способ воспитания человека – это физическое наказание и в тех случаях, когда он неправ, мы поступаем с ним как с животными. Потом он научится делать все правильно. Это тоже самое, что тренировать охотничью собаку».

В настоящее время наша страна с неохотой создает армию, которая должна сразиться в величайшей войне за всю историю человечества. И единственный выход чтобы победить – это заставить людей служить. Чтобы быть хорошим солдатом нужно хотеть им быть.

Разговоры Чаплейна о патриотизме и просмотр фильмов, внушающие эту идею – недостаточно. Возможно, если бы в мире было меньше эгоистов и больше добровольцев пожертвовать собой ради своей страны, наш план сработал бы. Наша политика очень даже эффективна. Мы не будем

"Yes, Sir," Prew said quickly. The nausea in his stomach was beginning to subside a little.

"There is always some men," Major Thompson said, "who because of psychological shortcomings and poor home training will never be good soldiers. If there are men like that here we want to find out about it. If it's more painful for them to soldier than to stay in this Stockade then they are useless, and we want to get rid of them before they taint the men around them. They will be discharged as unfit for service. We are not concerned with individual soldiers, we're concerned with the Army. But we want to be quite sure they really don't want to soldier, and are not just goldbricking. You see what I mean?"

"Yes, Sir," Prew said quickly.

"We have the perfect system to carry out this policy," Major Thompson said. "You can't beat it. We'll find out if you really don't want to soldier or not." He turned in his chair toward the other desk. "Wont we, Sgt Judson?"

"Yes, Sir," rumbled the man behind the other desk. Prew turned his head to look at him and the butt of the omniscient grub hoe handle immediately thudded into his back in the same place that had grown very sensitive now, nauseating him sickly. He snapped his head back to the front, but not, before he had seen an enormous head and hoghead chest with deep concentric layers of fat over the

говорить с вами о патриотизме. Мы вас так заставим служить, что вы сами предпочтете ими быть, нежели иное. Понимаешь, когда человек выходит из каторжной тюрьмы, он готов сделать все что угодно, даже умереть, лишь бы не вернуться туда обратно. Ты следишь за моей мыслью?»

«Да, сэр», сказал Прю. Тошнота стала не много проходить.

«Но всегда находятся такие, которые из-за нехватки психологического настроения и плохой подготовки – никогда не станут солдатами. Есть ли такие здесь, хотел бы я знать. Для них лучше тюрьма, чем служба и наша задача избавляться от таких индивидов, пока они не испортили остальных вокруг себя. Они будут уволены как негодные к службе. Мы заботимся не о солдате в отдельности, а об армии в целом. Но сначала мы хотим быть уверены, что они действительно не желают служить, а не просто валяют дурака. Понимаешь о чем я?»

«Да, сэр».

«Мы разработали отличную систему для проведения этой политики», сказал он. «И тебе не избежать этого. Я выясню, хочешь ли ты служить или нет» сидя на стуле он повернулся к соседнему столу, «не так ли, сержант Джадсон?»

«Так точно, сэр», пробурчал человек, сидевший сзади. Прю оглянулся, чтобы посмотреть на

even deeper layers of muscle. S/Sgt Judson was staring at him with the deadest eyes he had ever seen in a human being. They looked like two beads of caviar spaced far apart on a great white plate.

"Theres a few rules," Major Thompson said. "All of them is designed toward the single objective of seeing how bad a man wants not to soldier. For instance," he said, "when in the presence of superiors, prisoners move only on command. Especially in this office," he said. "Yes, Sir," Prew said quickly. "I'm sorry, Sir." The nausea had come back full force, worse than before, and he wanted to take his hands and knead and massage the place on his back that had become so sensitive now that it seemed to have a mind of its own with which to anticipate the grub hoe handle. '

When Major Thompson did not acknowledge his apology but went right on naming off , rules, the spot on his back seemed to leap quiveringly in its own private panic for fear he had made another mistake in talking when not asked, but the omniscient grub hoe handle did not fall. He waited for it eternally, while trying to listen to the rules Major Thompson was naming.

"Prisoners are not allowed to have, visitors, and they are not allowed to have tailormade cigarettes," Major Thompson said. "Prisoners are issued one bag of Duke's Mixture a day, and any other tobacco, either tailor made plug ' or pipe, found in the possession of a prisoner earns him an immediate demerit".

Prew felt he was beginning to learn what a demerit was finally. It

него, как вдруг последовал очередной удар, по тому же месту и еще больней. Его снова начало крутить. Прю резко подался вперед, но до этого он успел увидеть толстенную голову и широкую выпуклую грудь с толстыми слоями жира вместо мышц. Сержант Джадсон смотрел на него зловещим взглядом, какого он еще никогда не видел. Его глаза были как две икринки рассредоточено лежащие на огромной белой тарелке.

«Правила очень просты», сказал м-р. «Все они направлены на то, чтобы вы поняли, как плохо не хотеть быть солдатом» «Например», сказал он, «Заключенным запрещается передвигаться в присутствии старшего по званию. Особенно здесь».

«Да, сэр», ответил Прю. «Простите, сэр». Тошнота усилилась и ему ужасно хотелось помассировать спину. Казалось, что дубинка там отпечаталась.

Когда М-р Томпсон, не обратив внимания на извинение, продолжал перечислять правила из устава, Прю напрягся в ожидании удара, но все обошлось. Казалось, прошла целая вечность, пока он выслушивал весь устав.

seemed to be a very elastic medium that covered a multitude of sins.

"We have barracks inspection daily," Major Thompson said, "instead of just on Saturday, and any discrepancy of personal equipment earns a prisoner an immediate demerit. Repeated infractions of any rule gets solitary confinement.

"While here," Major Thompson said, "every internee is called by the title of 'Prisoner.' Men serving time in this Stockade have lost their rights to the title of rank, and to the complimentary title of 'Soldier.'

"S/Sgt Judson here is the second in command. In the event of my absence his decisions will be final. Is that understood?"

"Yes, Sir," Prew said quickly.

"Then I think that's all," Major Thompson said. "Any questions, Prisoner?"

"No, Sir," Prew said quickly.

"Then that's all. Pfc Hanson will take you out to work."

"Yes, Sir," Prew said, and snapped out a salute. The butt of the grub hoe handle slammed into the small of his back above the kidney in the same spot with the precision of a clock, the Godlike reprimand of a schoolteacher's ruler.

"Prisoners do not salute," Major Thompson said. "Only soldiers have got the right to the mutual compliment of the salute."

"Yes, Sir," Prew said thickly through the sickness in his belly.

"That's all," Major Thompson said. "Prisoner, about face! Prisoner, forward march!"

At the door Hanson took over and gave him a column right and they

«Заклученным запрещается видетсья с посетителями, курить фабричные сигареты, им выдается пачка табака Дьюк, и если у заклученного обнаружат прессованный табак для жевания или трубку, то это будет считаться нарушением порядка».

Прю начал, в конце концов, понимать, что является нарушением. «Мы ежедневно проверяем бараки, кроме субботы и каждое неверное размещение вещей считается нарушением. За неоднократное нарушение одного из правил заклученный отправляется в одиночную камеру».

«В течение пребывания в тюрьме каждый арестованный наречен званием «Заклученный». «Заклученный, отбывший срок на каторге, теряет свое право на воинское звание и даже на звание «Солдат».

«Сержант Джадсон – моя правая рука. В случае моего отсутствия – каждое его слово – закон. Это понятно?»

«Да, сэр» - сказал Прю.

«Ну, вот и все, я думаю», заклучил майор. «Вопросы есть, заклученный?»

«Нет, сэр», сказал Прю.

«Тогда все. Рядовой Хэнсон ответит тебя на работу».

«Да, сэр», сказал Прю, отдавая майору честь.

Дубинка снова ударила его. Это было похоже на удар учительской линейки.

were headed for the " outside door they had first come in by. Prew's back hurt sickly all the way down to his knees and his mind was in a delirium of rage. He did not notice where Turnipseed went, or when. Hanson halted him at the tool room, next to the locked weapons room. Another trustee handed him out a 16 pound sledgehammer. Then Hanson stopped him at the weapons room and exchanged his grub hoe handle for a riot gun with the armed sentry who stayed locked inside, before he took him on outside to the 2V<sub>2</sub> ton waiting just inside the gate.

"You done pretty fair," Hanson grinned as they climbed in the thick-dusty back and he signaled the driver.

"What was it, only four wasn't it?"

"Just four," Prew said.

"Hell, that's good," Hanson grinned. "I've seen them get as many as ten or twelve, during their first session. I've even seen a couple of them that clean lost their head and had to actually be carried out finally they got so f —. I think the least I ever seen is two, and that was Jack Malloy who's a three time loser. You really done exceptional."

"That's good," Prew said grimly, "I was beginning to think for a minute there I'd failed my first examination."

"Naw," Hanson grinned. "I was real proud of you. Four is fine. The saluting always gets one, so it was really only three. Even Jack Malloy got one on the salute, a guy just does it by instinct."

"That makes me feel better,"

«Заклученные не отдают честь», сказал майор. «Только и только солдаты могут отдавать честь».

«Да, сэр», сказал Прю, сдерживая тошноту.

«Вот и все», сказал он.

«Заклученный, кругом! Шагом марш!»

На выходе Хэнсон принял приказ, скомандовал, «Равнясь!» и они направились к выходу. Жуткая боль в спине Прюитта распространилась до самых колен, а его разум кипел от ярости. Он не замечал куда его вел этот детина. Хэнсон оставил его возле склада и обменялся с часовым дубинкой на полицейскую винтовку, который стоял внутри. Потом он вывел его на улицу к 2 ½ тонному грузовику, ожидающего у ворот.

«А ты честный», усмехнулся Хэнсон, в то время как они забирались на пыльное сиденье кабины грузовика. Он дал команду водителю. «Что тебе досталось четыре раза, что ли?»

«Только четыре», сказал Прю.

«Черт, это хорошо», ухмыльнулся Хэнсон. «Я видел, как некоторых хлестали по десять и даже по двенадцать раз во время первого сбора. Я был свидетелем как пару человек просто были в отключке. По меньшей мере, насколько я знаю, били два раза, ну на крайняк три раза досталось Джеку Мэлойю. А

Prew said, as he watched the gates close behind them and felt the air and saw the Waianae Range up there at Kolekole where they were going.

"You'll be all right," Hanson grinned.

The truck delivered them to the rockpile a hundred yards below the crest of the pass, where... Hanson turned him over to the guard on the road.

"See you later, bud," he grinned as he climbed up in the cab with the driver.

Prew watched the truck roar away back down the grade. Schofield Barracks was spread out like a man down on the plain below him.

"Over there," the guard said, "anywhere." He waved his riot gun. "Just keep that hammer going."

The rockpile was a halfmoon surface quarry that had been worked back maybe forty yards into the hillside. There were two other guards besides the one on the road, one up on top looking down into the arena below, the other off to the right where the cleft petered out into the thin woods that led back toward the wilderness of Mount Kaala, elev 4030 ft and the highest peak on Oahu. At least over there he would be that near to the free wilderness of the mountain.

### **Inspection**

First Call was at 0430 hours in the Stockade. Breakfast was at 0530 hours. The inspection started at 0600 hours and usually lasted till seven.

ты просто исключение».

«Да уж», ответил Прю улыбаясь. «Какое-то время все это напоминало провал моего первого экзамена».

«Нет», усмехнулся Хэнсон, «я был действительно горд за тебя. Четыре это нормально. За салют всегда достается, так что считай, что было только три. Даже Джек Мелу отхватил за салют, это происходит машинально».

«Это меня радует», сказал Прю, глядя как за его спиной закрылись ворота. Он вдохнул воздух и посмотрел на горную цепь Вайнаэ, которая возвышалась над Колеколе куда они и направлялись.

«Все будет у тебя хорошо», улыбнулся Хэнсон.

Грузовик доставил их к карьере, который был на сотню ярдов ниже от пропускного пункта. Там Хэнсон высадил Прю возле охраны.

«Ещё увидимся приятель», улыбнулся он, садясь обратно в машину.

Прю взглядом проводил исчезающий на горизонте грузовик. Перед ним открылся вид на Шофилдские бараки, простирающиеся как махина на равнине.

«Сюда», крикнул охранник. Он махнул своей винтовкой.

Карьер имел форму полумесяца, где и находилась каменоломня, которая приблизительно на сорок ярдов уходила в глубь склона. Кроме двоих охранников были и другие - один стоял на дороге, другой на смотровой вышке, а

They inspected unarmed, Major Thompson and S/Sgt Judson, carrying their grub hoe handle loosely in their right hands just after of the balance as they moved down the line, S/Sgt Judson always just two paces in the rear. Major Thompson also carried his "plumb bob" and the white cloth dress-glove he used for dust. S/Sgt Judson carried the demerit notebook and a pencil. That was all they carried, but there were two giants armed with riotguns at port arms and also wearing pistols standing just inside the locked double doors that a third riotgun-and-pistoled giant standing outside held the key to.

That first day there were only three men in the west barrack to get demerits...

The first of the three men had his right foot an inch or so out of line. Major Thompson pointed to, it with his grub hoe handle in passing and went on around the bunk to inspect the man's equipment without looking back.

The man tried frantically, during an infinite second to retrieve the offender but S/Sgt Judson, two paces in the Major's rear, had already raised his grub hoe handle and reversed his grip in midair without breaking stride or stopping and said "Dress it up" and brought the square- ' sawed headend down sharply on the, foot like a man driving down the, piston of a churn, and went on around the bunk behind The Major without looking back before he stopped and entered the demerit in his notebook... The man's equipment passed the inspection perfectly and the Major and S/Sgt Judson went on down the line without looking back.

третий - справа от того места, где расщелина постепенно уменьшалась и исчезала на фоне редких лесов, которые плавно исчезали, превращаясь в лысую гору Каала, высотой 4030 фунтов. Она же и была наивысшей точкой на острове Оаху.

### **Проверка**

Подъем в тюрьме был в 04.30 утра. Завтрак в 05.30. Осмотр начинался в 06.00 и длился до семи часов.

Майор Томпсон и сержант Джудсон проверяли без оружия, но с дубинками, которые они непринужденно держали в правой руке, прохаживаясь вдоль шеренги, с-т Джудсон, как всегда, шел в двух шагах позади майора. М-р Томпсон носил с собой отвес и белую перчатку. А у сержанта была записная книжка, так называемый черный список, и карандаш для занесения в нее проступков заключенных. Это было все, что они брали с собой на досмотр, но кроме этого их сопровождали двое громил вооруженные до зубов, а третий стоял на выходе, держа в руках ключ.

В тот самый первый день трое в западном конце барака были уличены в нарушениях...

Как оказалось, один из трех бедолаг всего лишь на дюйм сделал заступ правой ногой за линию. Майор мимоходом указал на это дело своей дубинкой и даже не оглядываясь пошел дальше осматривать койку.

The second man had a belly which was out of line. He was a fat man..., a former cook, and he really had an unusual belly. Major Thompson, as he passed him going back up the other side some fifteen minutes later, raised his arm and drove the butt of his grub hoe handle backhand into the belly and said "Suck it in" without stopping to look back. Instead of sucking it in as he was told, the fat man, still staring straight ahead as if he had not had time yet to be surprised, grunted protestingly and raised both hands to his belly tenderly, and S/Sgt Judson, moving two paces in the Major's rear, raised his own grub hoe handle and rapped the fat man across the shins as he came up abreast and said "You're at attention, Prisoner. Suck it in" and went on around the bunk to the Major before he stopped and entered the demerit in his notebook. The fat man... dropped his hands as if he were trying to throw them away. Still staring straight ahead, his fat lips began to quiver and two single trickles of tears began to run down out of his eyes into the corners of his mouth so that, watching him, Prew felt so painfully embarrassed he had to look away. By this time the Major and S/Sgt Judson were already three beds away.

The third man, a thin young Indiana farm-boy, tried to watch the Major from the corner of his eye as the Major looked over his equipment. He would have been better off if he had not worried. His equipment was excellent. S/Sgt Judson said "You're at attention, Prisoner. That mean eyes, too" without turning or even lowering his notebook and swung his grub hoe handle backhand by one end like a man warming up with a bat, across his chest

Майор отчаянно пытался придаться к правонарушителю, во время этой бесконечно длившейся секунды, но сержант Джадсон, шедший в двух шагах позади майора, уже было замахнулся дубинкой, но тут же замер и сказал: «Одевайся», продолжая свой путь, по ходу записывая нарушения в черный список. Все предметы удачно прошли контроль и майор и сержант Джадсон без оглядки пошли вдоль шеренги.

Второй провинившийся был исключен из шеренги из-за своего большого живота. Это был полный человек, бывший повар и у него действительно было огромное брюхо. М-р, проходя мимо него и возвратившись к нему через пятнадцать минут, ударил его в живот и приказал «Втянуть брюхо!». Вместо того чтобы исполнить приказ, тот продолжал стоять, как будто это его не касалось. Все, что он сделал – это он схватился за живот обеими руками, и тут ср-т ударил его дубинкой по коленям. Встав с пузаном на одну линию, он сказал: «Команды «вольно» не было, заключенный. Убрать живот!» Потом он занял исходное положение и занес проступок в список. Пузан принял стойку смирно, руки врозь. Он продолжал стоять прямо, но его пухлые губы задрожали и из глаз потекли слезы. Глядя на эту картину

loosely, all in one movement lightly, from where it hung at his side loosely just aft of the balance. The flat of the headend caught the farmboy accurately with just the right force in the side of the head without touching the vulnerable temple and the farmboy began to walk sideways, tacking off across the barrack as if he had decided to go away from this place, but his knees went out from under him almost immediately and he hit the floor on his face tiredly without getting far. S/Sgt Judson said "Pick him up" without looking up from his notebook that he was entering the demerit in, and the two men on either side jumped out and stood him up;.. His head was bleeding some and some of the blood was on the floor where he had fallen and S/Sgt Judson said "Get a rag and wipe that blood up, Murdock, before it dries and you have to scrub it" as he and the Major came out into the aisle again to move on to the next bunk. The boy turned to his shelf, where there was no rag, and stopped. Then he had an inspiration. He got his GI khaki handkerchief out of his pocket and wiped the blood up carefully... By this time the Major and S/Sgt Judson were already finished with the last bunk which was only four up from the boy's, and on their way to the door where the two riotgunned giants stepped aside for them while the third giant outside unlocked the doors.

S/Sgt Judson stopped in the door, without looking to see if the blood was wiped up, and said "At ease. Rest" and was gone. The guard outside locked the doors after him and followed. A sort of collective silent sigh seemed to go up from the barrack.

Прюитту стало так больно, что он просто отвернулся. К этому времени судьбы трех коек были решены.

Третьей жертвой оказался худощавый фермерский паренек, который посмел из-под лобья посмотреть на майора, в то время как тот осматривал его вещи. Все было бы хорошо, если бы тот не заволновался. Его вещи были в порядке. Сержант сказал ему: «Команды вольно не было, заключенный, это касается и глаз» не убирая записную книжку сержант ударил парня дубинкой, с таким видом как будто он разминался перед игрой в бейсбол. Удар пришелся на грудь, хотя и был несильный. Но парня так шатнуло, что он шел боком вдоль стены, его колени подкосились и он упал навзничь. Сержант приказал поднять его, не отрываясь от своей записной книжки, в которую он записывал очередное нарушение. Парня подняли двое... Рана кровоточила с его головы и то место где он упал тоже было залито кровью. Сержант приказал Мэрдоку найти тряпку и вытереть следы крови, пока она не засохла, чтобы потом не пришлось ее соскрести с пола. В это время м-р вышел из прохода и пошел дальше. Парень бросился к своей койке, но там тряпки не оказалось. Тут его осенило – он достал из кармана свой армейский платок цвета хаки и аккуратно вытер кровь...

### **In Number Two**

But after chow, shortly before lights out, Fatso and Major Thompson himself came into Number Two with the grub hoe handles and looking madder than hell.

It was almost like an inspection. They lined them up at attention by their bunks and the! Two riot-gunned guards stood just inside with the third guard standing outside holding the key to the locked door. Major Thompson looked as if he had just caught his wife in bed with a private.

"Young Murdock broke his arm out on the rockpile this afternoon," the Major said crisply. "He claimed it was broke by a fall. He went to the hospital with that disposition because we like to keep our fights in the family here. But just between us, somebody broke that arm for him. Murdock and the man who broke it for him are both guilty of malingering. We do not tolerate malingering in this Stockade. Murdock's sentence is going to be lengthened, and when he comes back from the hospital he's going to find it pretty tough around here. Now I want the man who broke Murdock's arm to step forward."

Nobody moved. Nobody answered.

"All right," the Major said crisply. "We can play hard too. You men are in Number Two because you are recalcitrants. I don't have no sympathy for any of you... I'll give the man one last chance to step forward."

Nobody moved.

К этому времени м-р и ср-т уже заканчивали осмотр последней койки, которая была четвертая по счету, после чего, они направились к выходу, где стояли двое вооруженных громил, а третий открыл им дверь.

Сержант остановился в дверях, не глядя вытерли ли кровь, сказал «Вольно» и ушел. Охранники запрели дверь и последовали за ним. Казалось, что весь барак свободно вздохнул.

### **Во втором барак**

После ужина и незадолго до того как отключили свет, Фэтсо он же Толстяк (так прозвали в тюрьме сержанта Джадсона) и майор Томпсон собственной персоной ворвались во второй барак с дубинками и мрачными лицами. Это напоминало проверку. Они выстроили всех заключенных возле своих коек, подошла вооруженная охрана и один охранник с ключом снаружи. М-р выглядел, так как будто он застучал свою жену в постели с рядовым.

«Молодой Мэрдок сломал себе руку на карьере сегодня утром», заявил м-р с недовольством. «Он утверждает, что упал с карьера. Его отправили в госпиталь с аналогичным объяснением причины травмы, так как мы не

"All right, Sergeant," the Major said crisply and nodded at Fatso.

S/Sgt Judson stepped up to the first man and said, "Who broke Murdock's arm?" The man was a skinny little old-timer from the 8th Field with a craggy lined face... He had been clear over on the other side of the quarry but he already knew the whole story. He said, "I don't know, Sergeant" and Fatso rapped him across the shins with the grub hoe handle and asked him again. The craggy face never moved and the solid stone eyes neither wavered nor flickered. He said, "I don't know, Sergeant" again and Fatso slammed him with the head in the belly and asked him again. He got exactly the same results.

It was the same way all up and down the line. Fatso started methodically at one end and worked his way diligently down and back up to the other. He asked each man the same question, "Who broke Murdock's arm?" five times. Not a figure moved and not an eye flickered or wavered and nothing but infinite contempt for Fatso's hard methods and Fatso himself showed on any face. This was not Number Three; this was Number Two. And Number Two was so solidly together as a morticed stone wall.

Neither the contempt or the unbreakability bothered Fatso. His business was to ask each man the question and hit him if he gave the wrong answer, not to worry about the results, and he did his job thoroughly and methodically. When he had worked his way through the line, he came back to the Major and they both went down the line and stopped in front of Blues Berry.

"Who broke Murdock's arm for him?"

любим «выносить сор из избы». «Но я уверен, что кто-то среди вас намеренно нанес ему увечье, тем самым, сделав Мэрдоку одолжение. Мэрдок и этот некто понесут наказание за нарушение. Мы не терпим подобные дела. Его приговор будет продлен, и когда он вернется сюда ему будет очень тяжело. Теперь я хочу, чтобы тот, кто сломал ему руку вышел из строя».

Ни кто не шевелился. Никто не ответил.

«Ну, ладно», процедил м-р. «Мы вам тоже подыграем. Вы, ребята, находитесь в бараке номер два потому что вы «крепкие орешки». Вы мне все симпатичны... Я даю парню последний шанс выйти из строя». Но было бесполезно, никто даже не дрогнул.

«Ну что, сержант», прошипел майор и кивнул Толстяку.

Ср-т шагнул к первому в ряду заключенному и сказал, «Кто сломал Мэрдоку руку?» Парень был тощий и низкорослый старожил из восьмого полка полевой артиллерии с грубоватыми резкими чертами лица... Хотя он и был по другую сторону каменоломни, он знал о чем шла речь. Он ответил: «Я не знаю, сержант» и Толстяк ударил его дубинкой по коленям снова задав тот же вопрос. Но все его попытки были напрасны. Все, по очереди давали однозначный ответ. Толстяк методически и тщательно обрабатывал каждого заключенного. Он задавал все тот же несчастный вопрос «Кто сломал руку Мэрдоку» по пять

Major Thompson said.  
Everybody knew they knew, then.  
Berry stared straight ahead without answering.  
Fatso hit him.  
"Did you break Murdock's arm for him?" Major Thompson said.  
Berry stared straight ahead, at attention, without answering. Fatso hit him.  
"Did you break Murdock's arm for him?" Major Thompson said.  
Berry stared straight ahead, at attention, without answering.  
Fatso hit him.  
"It just happens," the Major smiled, "that we already know you was the man who broke Murdock's arm for him."  
Berry grinned.  
Fatso hit him.

"Step forward," Major Thompson said. Berry took two paces forward, still grinning.  
Fatso hit him across the bridge of the nose with the head of the grub hoe handle. Berry went down to his knees. He stayed there several seconds, nobody helping him, before he got back up shakily. Blood was pouring out of his nose, but he did not raise his hands or move his eyes from the wall. He licked his lips with the tip of his tongue and grinned at the Major.  
"I'm going to make an example out of you, Berry," Major Thompson said crisply. "You're too big for your pants. I'm going to cut you flown till you fit them. You think you're too tough. I'm going to show these men what happens to a man who gets too big for his pants and thinks he's too tough. Did you break Murdock's

раз. Но все попытки были тщетны. Это был не третий барак или еще какой-нибудь, а именно второй, который кардинально отличался от всех других. Они стояли друг за друга стеной.

Но ничто не могло остановить Жирного. Его работа была – задавать вопрос и бить при неверном ответе. Результаты его не тревожили, он выполнял свою работу четко и методично. Разобравшись с последним в строю, Толстяк пошел к майору и они вместе подошли к стоявшего в строю Блу Бэри.

«Кто сделал одолжение Мэрдку?», спросил м-р Томпсон. Все знали, что это был Блу Бэри. Он стоял прямо и молчал.

Толстяк ударил его.  
«Ты помог Мэрдоку?» спросил майор. Бэрри стоял как истукан и не отвечал. Толстяк вмазал ему еще раз.

«Это была твоя работа, Бэрри?» переспросил майор.

Бэрри не шевелился. И тут же последовала очередная затрещина.

«Всякое бывает», ухмыльнулся м-р, «Мы давно вычислили тебя».

Бэрри жалобно улыбнулся.

arm?"

"F — you," Berry said huskily. This time Fatso hit him in the mouth with the head of the grub hoe handle. Berry's knees went loose but he did not quite go down. His eyes came unfocused but he did not move them from the wall. When he straightened up, he worked his mouth a little and spat two teeth out at Fatso's feet contemptuously and grinned at him.

"And I'm going to kill you, Fatso," he grinned. "If I ever get out of here, I'm going to hunt you down and kill you. So you better get me first. Because if I ever get out, I'll kill you."

Fatso was as unmoved by this as he had been by the general contempt and uncooperativeness. He raised his grub hoe handle again, methodically, diligently, impassively, but Major Thompson stopped him.

"Take him down to the gym," the Major said. "I don't want to dirty the barracks up any more than necessary. Some of you men clean this mess up."

Fatso took Berry by the arm and started to lead him to the door but Berry jerked his arm loose and said, "Keep your fat paws off of me. I can still walk," and walked to the door by himself. The guard outside unlocked the door. Berry walked through it. Fatso and the Major and then the two guards followed him.

"The crazy son of a bitch," Jack Malloy said contortedly. "That's not the way to handle them. I told him that's not the way to handle them."

"Maybe he's tired of handling them," Prew said narrowly. He worked his mouth a little and spat two teeth out at Fatso's feet contemptu-

Толстяк ударил его в очередной раз.

«Выйти из строя!», приказал м-р. Бедняга сделал два шага вперед с той же улыбающейся гримасой.

Толстяк ударил его дубинкой по переносице. Бэрри упал на колени. Он пробыл в таком положении пару секунд. Никто не осмелился помочь ему. Придя в себя, он принял исходное положение. У него кровоточило из носа, но он не обращал на это никакого внимания.

Единственное он облизнул губы и с усмешкой посмотрел на м-ра.

«Твой поступок послужит уроком для остальных, Бэрри», процедил м-р Томпсон. «Похоже, что ты почувствовал волю. Я быстро поставлю тебя на место. Думаешь, что ты крут. Я собираюсь показать этим ребятам, что происходит с заключенным, который не знает свое место и при этом слишком самоуверен».

«Ты помог Мэрдоку?»

«Да пошел ты!», сказал Бэрри охрипшим голосом. На этот раз Толстяк врезал ему по зубам со всей силы. Бэрри потерял равновесие, но не упал. В глазах у него помутнело, но он не отвел взгляд от стены. Когда он пришел в себя, он пошевелил челюстью и выплюнул два выбитых зуба к ногам Жирного и презрительно улыбнулся.

«Я убью тебя, жирдяй» усмехнулся он. «Если когда-нибудь я выберусь отсюда, я достану тебя из-под земли и прикончу. Поэтому лучше ты первый убей меня. Иначе

ously and grinned at him. "He'll be tireder," Malloy said unforgivingly. "They're serious."

It was the first time any of them had ever heard a man scream when he was in the gym getting a work out. The fact that it was Blues Berry whom they heard screaming proved they

In Number Two they cleaned up the floor and settled down to wait. It was already after nine-thirty, and the fact that the lights were still on showed this was really going to be an occasion. They managed to find out from Pfc Hanson who passed by the door under arms hurriedly, that it was one of the guards up on the cliff who had seen him.

It was eleven-thirty when Major Thompson, wearing his sidearms, came for them with the guards. There were ten guards, each wearing sidearms and carrying a riotgun.

They were lined up in a column of twos and marched down to the gym. The guards were spaced along the walls with their riotguns at port arms. More guards lined the walls of the gym. Apparently, every guard on the place had been called out tonight. The column from Number Two was marched into the gym and distributed around three of the walls with the guards in back of them.

Blues Berry stood against one of the side walls in his GI shorts under the lights, still trying to grin with a mouth that was too swollen to do more than twist. He was barely recognizable. His broken nose had swollen and was still running blood in a stream.

пожалеешь». Толстяк не ожидал такой дерзости со стороны заключенного. Он схватил дубинку и уже было размахнулся, но м-р остановил его.

«Отведите его в камеру пыток», скомандовал он. «Не хочу пачкать барак. Кому-то придется драить следы крови с пола».

Толстяк взял Бэрри под руку и повел я к выходу, но тот дернулся и рявкнул: «Убери свои жирные лапы от меня. Сам могу идти». Он направился к двери самостоятельно. Охранники открыли дверь. Первый вышел Бэрри, затем Толстяк с м-ром и охранники вслед за ними.

«Сумасшедший, сукин сын!», воскликнул Джек Мэлоу. «Нельзя себя так вести с ними. Я же говорил ему, что не надо так». «А может он просто устал бояться их», предположил Прю с сочувствием.

«Он устанет еще больше», ответил Мэлоу с опаской. «Они не будут с ним церемониться».

Впервые из камеры, где находился Бэрри, доносились истошные крики. Это кричал от боли Блу Бэрри, и это доказывало тот факт, что они не шутили с ним, и на этот раз они не пожалеют сил сломить его волю и вырвать признание или уничтожить физически.

В бараке было уже убрано и помыто, все напряженно ждали. Было уже 9.30 вечера, а свет все еще горел и это настораживало. В барак ворвался Хэнсон. Он

Blood was also flowing out of his mouth, whenever he coughed. His eyes were practically closed. Blows from the grub hoe handles had torn the upper half of both ears loose from his head. Blood from his nose and mouth, and the ears which were not bleeding much, had spotted his chest and the white drawers.

"He's dead," somebody whispered behind Prew with finality.

Fatso and two other guards, all looking exhausted, stood near him. Major Thompson, wearing his sidearms, stood off by himself near the corner.

"We want to show you men what happens to men who think they can run the Army," he said crisply. "Sergeant," he nodded.

"Turn around," S/Sgt Judson said. "Put your nose and toes against the wall."

"You better kill me, Fatso," Berry whispered. "You better do a good job. If you don't, I'll kill you. If I ever get out of here, I'll kill you."

S/Sgt Judson stepped up and drove his knee up into Berry's testicles. Berry screamed.

"Turn around," S/Sgt Judson said. "Put your nose and toes against the wall."

Berry turned around and put his nose and toes to the wall. "You son of a bitch," he whispered, "you fathog son of a bitch. You better kill me. If you don't, I'll kill you. You better kill me." It was as if it was the one solitary idea he had left and he had fixed his mind on it to keep something with him. He said it over and over.

"Did you break Murdock's arm for

рассказал как один из охранников, дежуривший на скале, донес на бедолагу.

Было уже 11.30 когда м-р Томпсон и вооруженная охрана предстали перед строем заключенных.

Узники выстроились в колонну по двое и по команде «Шагом марш!» направились в камеру пыток. По углам стояли охранники. В этот вечер вся охрана была задействована. Строй прибыл к месту назначения.

Напротив стоял Блу Бэрри в армейских шортах все еще пытавшийся выдавить на лице, которого уже не было, улыбку разбитыми губами. Его едва можно было узнать. Из сломанного и опухшего носа шла кровь. Когда он кашлял, то захлебывался собственной кровью. Глаза его опухли и были почти закрыты. Мощные удары дубинкой оторвали ему верхние части ушей. Его нос, рот, уши кровоточили, капля за каплей заливая его грудь.

«Он мертв», кто-то шепнул за спиной Прю.

Все застыли в ужасе, кроме Толстяка и охраны. Майор стоял как неприкаянный в углу.

«Мы хотим показать вам, что

him, Berry?" S/Sgt Judson said.

Berry went on whispering his passion to himself.

"Berry, can you hear me?" S/Sgt Judson said. "Did you break Murdock's arm?"

"I can hear you," Berry whispered. "You better kill me, Fatso, that's all. If you don't, I'll kill you. You better kill me."

"Brown," Fatso said. He nodded at Berry. "Take him."

Cpl Brown stepped into position like a man stepping into the batter's box at the plate and swung his grub hoe handle with both hands into the small of Berry's back. Berry screamed. Then he coughed, and some more blood splashed down from his mouth.

"Did you break Murdock's arm?" Fatso said.

"F — you," Berry whispered. "You better kill me. If you don't, I'll kill you. You better kill me."

They kept them there fifteen minutes. Then they marched them back between the lines of guards to the barrack and turned off the lights. The occasional screams from the gym did not stop however, and there was not much sleep. But in the morning they were got up at 4:45 just the same.

At chow they learned that at one-thirty Blues Berry, unable to urinate and with his ears knocked half loose from his head, had been taken up to the prison ward of the Station Hospital for treatment of a fall from the back of a truck.

He died the next day about noon, "from massive cerebral hemorrhage and internal injuries," the report was quoted as stating, "probably caused by a fall from a truck traveling at high speed."

случается с теми, кто пытается избежать армию» прошипел он.

«Сержант», кивнул он толстяку.

«Кругом!» скомандовал

Джадсон.

«К стене!»

«Лучше прикончи меня, жирдяй», прохрипел Бэрри. Ну же, будь молодцом. А если нет, то я доберусь до тебя. Если я когда-нибудь выберусь отсюда, ты труп».

Сержаент Джадсон подошел к нему вплотную и ударил его коленом между ног. Бэрри завыл от боли.

«Кругом!», скомандовал Толстяк.

«Лицом к стене!»

Бэрри подчинился. «Ты сукин сын», прошипел он «ты жирная свинья, сучий потрох. Убей меня. Или я отправлю тебя на тот свет. Ну, давай же». Казалось он был одержим этой идеей. Он повторял это слова снова и снова.

«Ты помог Мэрдоку?» настаивал Толстяк. Бэрри уже бредил и шептал тоже самое.

«Бэрри, ты меня слышишь?», спросил он. «Это был ты?»

«Я прекрасно тебя слышу», процедил он. «Ну, давай же, сделай это и с концом».

«Браун!», позвал толстяк, кивая в сторону Бэрри. «Убрать его».

Повинуясь команде капрал Браун взял дубинку в обе руки и зарядил по раздробленной спине Бэрри. Тот закричал. Потом

Prew did not tell Jack Malloy what he intended to do until after Berry had died. He knew what he was going to do before Berry died, but he waited till then to tell Malloy.

"I'm going to kill him," Prew said. "I'm going to wait till I get out of here and then I'm going to hunt him up and kill him. But I'm no going to be stupid like Berry was and go around advertising it. I'll keep my mouth shut and wait till I get my chance."

"He needs to be killed," Malloy said. "He ought to be killed. But it won't do a damned bit of good to kill him."

"It'll do me some good," Prew said. "It'll do me a lot of good. It may even make me into a man again."

"You couldn't kill a man in cold blood," Malloy said. "Even if you wanted to."

"I don't aim to kill Fatso In blood," Prew said. "He'll get an even break. There's a bar he hangs out at downtown all the time; I've heard some of the guys talk about it, and about how he always carries a knife. I'll kill him with a knife. He'll have as good a chance at me with his knife as I'll have at him with mine. Only — he wont kill me; I'll kill him. And nobody'll ever know who did it and I'll go on back home to the Company and forget it just like you forget other carrion."

### **"Hello, Fatso!"**

He bought the knife in an Army-Navy Service Store, the night he went to town... He paid for it in small change and took it outside and tried the snap a few times and put it in his pocket and

откашлялся и сплюнул кровь.

«Ты был соучастником Мэрдока?», нудил жирдяй.

«Пошел ты...», прохрипел Бэрри.

«Прикончи меня. Иначе ты знаешь, что я с тобой сделаю».

Еще пятнадцать минут всех узников держали на месте.

Затем строй маршем вернулся в барак и отключили свет.

Периодически доносились крики несчастного. Вряд ли кто-то мог заснуть этой ночью.

Подъем был, как обычно, в 4.45. за обедом в 1.30 все узнали, что искалеченного Бэрри доставили в гарнизонный госпиталь, сообщив, что он, якобы, упал с кузова грузовика.

Бэрри умер на следующий день около двенадцати дня «из-за кровоизлияния в мозг и повреждения внутренних органов». Как доложили в рапорте «рядовой Бэрри ехал на грузовике на высокой скорости и упал с кузова».

Прю не рассказывал Джеку о своих планах до того, как умер Бэрри. Он выжидал момент, чтобы поведать ему о своих намерениях.

«Я собираюсь прикончить Толстяка», признался он. «Сначала я выберусь отсюда, а потом убью его. Я не такой глупый как Бэрри, который кричал об этом направо и налево. Я заткнусь и буду выжидать удобный случай.

«Да, его следует убить»,

went to look for a drink.

The Log Cabin Bar and GH was one of those downtown serviceman hang-outs with indirect fluorescent lighting where it was safe for tourists to go slumming to see the Army in its natural habitat...

It was set back off Beretania Street, in a business block of stinking grocery markets and sweet-smelling warehouses, on a small paved alley. A hundred feet inside the Log Cabin the alley, instead of running straight on through the block, made a right angle turn and came out on the side street to the east. Prew, stone cold sober after a dozen drinks, was waiting at the corner of the alley when the Log Cabin closed at one o'clock.

There was no mistaking Fatso when he came out, even in the dimness of the alley. He came out walking with two sailors. Bar acquaintances. No complications there. One of the sailors was telling a joke and Fatso and the other sailor laughed. It was the first time Prew had ever heard S/Sgt Judson laugh.

They were walking away from him toward Beretania, and he stepped out from the corner feeling a crystal clarity of focused attention such as he had known only a few times' in his life...

"Hello, Fatso," he said. The old Stockade nickname would catch him as surely as a rope.

S/Sgt Judson stopped and turned, the sailors stopping with him. He peered back into the dim uneven light that seeped through the closed Venetian blinds of the Log Cabin and lighted

поддержал идею Мэлоу. «Он должен быть убит. Но от этого не будет пользы».

«Польза будет мне», ответил Прю. «Это доставит мне огромное удовольствие. По крайней мере, я верну себе свое мужское достоинство».

«Ты не можешь хладнокровно убить человека» сказал Мэлоу. «Даже, если ты этого захочешь».

«Я не стану мараить об его кровь свои руки» - сказал Прю. «Он сделает это сам. Говорят, что он всегда носит с собой нож. Этим ножом я его и убью. Не он меня, а я его. И никто не узнает о том, что я сделал. Я, как ни в чем не бывало, вернусь в свою часть и забуду об этом, как о кошмарном сне».

### **«Привет, Жирдяй!»**

Прю купил нож в магазине военно-морской службы, наступала ночь... Он расплатился мелкой купюрой, пару раз проверил кнопку на ноже, и уверенный, что все в порядке, пошел в бар чего-нибудь выпить.

Этот гриль-бар продолговатой постройки, расположенный в деловом центре города, был одним из заведений, где при тусклом освещении туристы могли понаблюдать за армейцами в непринужденной обстановке...

Бар был расположен недалеко от Беретанья Стрит, в деловом квартале с вонючими бакалейными лавками и

the immobile figure of Prewitt dimly.

"Well, look who's here," Fatso grinned. "You guys go on," he told the sailors. "I'll see you next week. Old buddy a mine back here I use to soldier with."

"Okay, Jud," one of the sailors said unevenly. See you,"

"Thanks," Prew said, as Fatso came up unhesitatingly, unreluctantly, and the sailors moved on down the brick towards Beretania.

"For what?" Fatso grinned. "I don't need no sailors. Now," he said. "You want to see me about something, Prewitt?"

"Yes," Prew said. "Let's step around the corner here where we can talk."

"Okay," Fatso grinned. "Anything you say."

He followed around the corner, carrying his arms out a little and just barely bent the way an old fighter moves when he's expecting anything.

"How's it feel to be on the Outside again?" he grinned.

"Bout like I figured it would," Prew said. Behind them around the corner of the alley he heard the Log Cabin door open and close again and some more late drinkers moved talking down the brick toward Beretania.

"Well?" Fatso grinned. "What was it you wanted to see me about? I ain't got all night."

"This," Prew said. He pulled the knife out of his pocket and snapped it open, the snick of the sprung blade

манящими борделями, расположенными на небольшой аллее.

Завсегдатаи бара Лонг Кэбин ходили туда не через квартал, а заворачивали за правый угол и выходили на боковую сторону к востоку. Прю, сосредоточенный и спокойный, хотя и принял дюжину стопок, ждал на углу аллеи закрытия бара в час ночи.

Не было никаких сомнений, что Толстяк вышел на улицу с двумя солдатами - его собутыльниками. С ними не возникнет проблем. Один из солдат рассказывал анекдот, а те покатывались со смеху. Прю впервые слышал как сержант смеется.

Они направлялись в противоположную сторону от места, где ждал Прю. Он пошел за ними...

«Привет, Жирный», сказал Прю. Старое тюремное прозвище прорезало ему слух.

Сержант резко остановился и обернулся. Солдаты сделали тоже самое. Толстяк всматривался в тусклый свет, проскальзывающий из-за штор бара освещающий неподвижную фигуру Прюитта.

«Посмотрите-ка кто здесь», хихикнул толстяк. «Вы можете идти, ребята», сказал он солдатам. «Увидимся на той неделе. Вернулся мой приятель, с которым мы служили и давно не виделись».

«Окей, Джэд», спокойно сказал один из них. «До встречи».

sounding loudly in the alley. "I can't whip you with my fists, Fatso. I wouldn't want to if I could. I hear you carry a knife. Use it."

"Maybe I ain't got one," Fatso grinned.

"I hear you always carry one."

"Okay. But supposing I don't want to use it?"

"You better use it."

"Supposing I run?" Fatso grinned.

"I'll catch you."

"People might see you. Or, supposing I holler police?"

"They might catch me. But they won't get here quick enough to do you any good."

"You got it figured all out, ain't you?" Fatso grinned.

"I tried to."

"Well, if that's the way you want it," Fatso grinned. "Okay." He put his hand in his pocket, drew the knife and snapped it open, and began to move forward, all in one movement, incredibly fast for a fat man.

Behind him the Log Cabin door opened again admitting more late drinkers to the alley. Their voices faded off toward Beretania.

"But I hate to take candy away from babies," Fatso grinned.

His knife, that was almost identical to Prew's, was waving back and forth slowly like a snake head, as he came on in the classic stance of the practiced knife fighter, crouched a little, right arm out a little, blade projecting from across the upturned palm between the thumb and index finger, left arm up a little palm open as a

«Спасибо», вставил Прю, подходившему навстречу Толстяку. Солдаты пошли прочь по вымощенной кирпичной мостовой по направлению к Беретанья Стрит.

«За что?» усмехнулся Толстяк. «Мне не нужны солдаты сейчас», ответил он. «Ты хотел мне что-то сказать, Прюитт?»

«Да, только давай отойдем в сторону, где мы сможем поговорить».

«Ну, хорошо, согласился он, корча, улыбающуюся гримасу. Как скажешь».

Он проследовал за угол, держа руки наготове на тот случай, если придется драться.

«Ну, как себя чувствуешь на воле?»

«Да так, как я и предполагал».

Из бара доносились звуки открывающейся и закрывающейся двери и голоса засидевшихся посетителей, которые шли по мостовой и о чем-то болтали.

«Так о чем же ты хотел со мной поговорить? Я же не могу тут всю ночь торчать».

«Вот о чем», сказал Прю, вытаскивая нож из кармана. Раздался легкий щелчок выскочившего лезвия.

«Не хочу биться с тобой кулаками, Жирдяй. И не стал бы, даже если бы мог. Я слышал у тебя есть нож. Вытаскивай».

«А может у меня его нет», ухмыльнулся он.

«Я знаю он при тебе».

«А допустим, что я не хочу его

guard.

Prew moved to meet him silently, saving his breath...

It is only in the movies that knife fighters stab and miss and slash and miss and tussle over several city blocks. Figure one offensive thrust and miss, maybe two if you are very lucky. Most knife fighters are counter-punchers.

Behind them as they circled cautiously just Deyond arm reach, the Log Cabin disgorged the just of its most insistent customers. Just a few feet around the corner they moved leisurely down the brick toward Beretania.

Fatso slid in a little like a boxer and raised his left hand toward Prew's face and feinted with his knife outside Prew's left arm as if he were going to go in over it and in the same movement, as Prew automatically raised his left hand to block, flecked back down and went in under it. The knife burned like dry ice along Prew's ribs and cut itself into the wide muscle of his back under the armpit. Prew brought his j left hand down sharply but it was already tool late and the knife streaked off down his side in a comet tail.

If he had not stepped in at the same moment' Fatso cut, if he had been gunshy or muscularly reluctant, if he had flinched, the fight would have been all over and it would have been up to Fatso, to go ahead and kill him or not kill him. But the years of boxing carried with them an instinct that no longer required either thought or courage. His knife went into Fatso at the diaphragm, just under the ribs, an automatic counter-punch right-cross

доставать».

«Тебе же будет хуже, возьми нож».

«А если я убегу?»

«Я поймаю тебя»

«Тебя могут увидеть. Или я позову полицию».

«Возможно, что и поймают, но пока они принесутся, я успею сделать то, что задумал».

«Ты все спланировал, не так ли?», продолжал тупо улыбаться Толстяк.

«Что-то в этом роде».

«Ну, если тебе так хочется...», согласился он.

«Давай». Он засунул руку в карман и вынул нож. Щелкнуло лезвие, и жирный начал наступательные движения с несвойственной для его массы ловкостью.

Из бара вывалились еще несколько человек, чьи голоса едва долетали до места действия.

«Не люблю отнимать конфетки у детишек», усмехнулся Толстяк.

У него был такой же нож как и у Прю, он балансировал им взад, вперед, умело, как будто он всю жизнь тренировался в драках на ножах: припадал к земле, продвигая правую руку чуть вперед и сверкая лезвием.

Прю наступал менее агрессивно стараясь сэкономить силы.

Только в фильмах бывает так, что вонзают, промахиваются, рубят, снова промахиваются, борются на расстоянии нескольких кварталов. Шанс

to the solar plexus.

They stood that way perhaps a second or two, perhaps five seconds, thigh to thigh, Prew with his lower lip between his teeth pushing and twisting the knife blade probing in the fat until the haft was buried in it... Then Fatso started down...

"You've killed me. Why'd you want to kill me," he said, and died. The expression of hurt surprise and wounded reproach and sheer inability to understand stayed on his face like a forgotten suitcase left at the station, and gradually hardened there.

остаться в живых сто к одному. В драках с ножами нужен точный расчет.

Из бара выпроводили настырных клиентов. Они прошли в нескольких футах от угла по направлению к мостовой.

Толстяк подался вперед, как боксер, замахнулся левой рукой к лицу Прю, делая отвлекающий маневр, нападая на него снова и снова. Прю автоматически поднял левую руку для защиты, подался назад. Лезвие прошлось как жгучий лед по его ребрам и порезал мышцы в области помышки.

Прю резко одернул руку, но было поздно: на его груди уже багровела огромная полоса.

Если бы Прю не отступил, если бы он был трусом и слабаком и уклонился, то драке пришел бы конец в пользу Толстяка: атаковать и добить его или оставить его в живых. Но годы занятий боксом давали о себе знать, призывая к финишу. Прю вонзил нож в брюхо толстяка, прямо под ребра в самый центр брюшной аорты.

В таком положении они замерли, прижавшись судорожно друг к другу. Прю прикусив нижнюю губу проталкивал нож, прокручивая сквозь слои жира до тех пор пока он вонзился по

	<p>самую рукоятку... Толстяк рухнул. «Ты убил меня. За что?», сказал он и умер. Все его тело и лицо застыли в общем недоумении, и даже упреке.</p>
--	--

## Библиографический список

1. Абрамович Л.Г. Введение в литературоведение. – М., 1970.
2. Аникин Г.В. Современный английский роман. - Свердловск, 1971.
3. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. - М.: Высшая школа, 1985.
4. Аполлова М.А. Грамматические трудности перевода. – М., 1980.
5. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М., 1981.
6. Балашов П.С. Художественный мир Барнарда Шоу. – М., 1982.
7. Бархударов Л.С. Язык и перевод. - М., 1975.
8. Бахтин М.М. Время и пространство в романе // Вопросы литературы. - 1974. - № 3.
9. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. - М.: Худ. Лит., 1986. - С.121-290.
- 10.Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. Изображение живой и мертвой природы. – М, 1964.
- 11.Блох М.Я. Диктема в уровневой структуре языка //Вопросы языкознания. – 2000. - №4. – с. 56-67.
- 12.Блох М.Я. Теоретические основы грамматики. – М., 2004.
- 13.Богданов В.В. Семантико-синтаксическая организация предложения. – Ленинград, 1977.
- 14.Божович. М.В. Два пейзажа с руинами в новелле «Сильвия» Жерара де Нерваля. // Вестник Московского Университета. Серия.9. Филология. 1996. №4, с.34.
- 15.Брандес М.П. Переводческий анализ текста. – М., 1971.
- 16.Будагов Р.А. Роман // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. Т.8. / Под ред. Суркова А.А. - М.: Советская энциклопедия, 1973.
- 17.Ванников Ю.В. О едином комплексе переводческих дисциплин // Вопросы теории и техники перевода / Отв. ред. А.Г. Назарян. - М., 1970.

18. Ватченко С.А. К вопросу о предтечах "novel" в английской прозе последней трети XVII в./Сб.: "Актуальные вопросы теории и истории зарубежного романа XVII-XX веков", Днепропетровск, 1984, с.50-56.
19. Виноградов В.В. Проблем русской стилистики. – М., 1981.
20. Виноградов В.С. Темпоральная (временная) стилизация как переводческий прием // Филологические науки. №6, 1997.
21. Галанов Б. Живопись словом (портрет, пейзаж, вещь). – М., 1974.
22. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981.
23. Головенченко А.Ф. Литература Англии и Ирландии // История зарубежной литературы XX века. 1917-1945: Учебник / Под ред. В.Н. Богословского, З.Т. Гражданской. - 3-е изд. - М.: Просвещение, 1984. - С.127-130.
24. Голубков М.М. Литература второй половины XX века: размышления о новых подходах. // Вестник Московского Университета. Серия.9. Филология. 2002. №4.
25. Григорьева А.Д. Слово в поэзии Тютчева. – М., 1978.
26. Днепров В.Д. Черты романа XX века. - М., 1965;
27. Елистратова А. Роман сентиментализма // История всемирной литературы: В 9 т. Т.5 / Под ред. Тураева С.В. - М.: "Наука", 1988.
28. Жантиева Д.Г. Английский роман XX в. - М.: Наука, 1965.
29. Жантиева Д.Г. Открывать красоту мира // Иностранная литература, 1963, №8, с.219-220.
30. Затонский Д. Век двадцатый. Заметки о литературной форме на Западе. - Киев: Издательство Киевского университета, 1961. - с.16-20.
31. Зорькина О.С. О психолингвистическом подходе к изучению текста. – Новосибирск, 2003.
32. Ивашева В.В. Английская литература XX в. (1917-1945). - М.: Просвещение, 1967.

33. Исбах А. О некоторых проблемах современной английской литературы // Новый мир, 1946, №7-8, с.211-214, 221.
34. Каде О. К основным положениям теоретического осмысления перевода как человеческой деятельности // теория перевода и научные основы подготовки переводчиков / Мат-лы Всесоюзной научной конференции. Ч.1, М., с.35-44.
35. Казакова Т.А. Практические основы перевода. – СПб., 2000.
36. Кожин В. Композиция // Краткая литературная энциклопедия: В 7 т. Т.3. /Под ред. Суркова А.А. - М.: Сов. энциклопедия, 1964. - С. 694.
37. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. - М., 1980.
38. Комиссаров В.Н. Лингвистические основы научно-технического перевода // Пособие по научно-техническому переводу. - М., 1980. - Ч. I.
39. Косачева Е.В. Английская литература: от «Беовульфа» до наших дней. // Вестник Московского Университета, серия 9, филология, №6, 2003, с.170.
40. Кормилов С.И. «Мир микрофауны в поэзии В.С. Высоцкого» // Филологические науки. №5, 2002, с.3.
41. Куделько Н.А. Ю.И. Айнхенвальд о Тургеневе. К вопросу о восприятии творчества писателя критикой и литературоведением «Серебряного века» // Филологические науки. №5, 2005.
42. Ланн Е. Из английской литературы // Новый мир, 1931, №9, с.173-178.
43. Латышев Л.К. Курс перевода (эквивалентность перевода и способы ее достижения). - М., 1981.
44. Левитан Л.С. О некоторых соотношениях фабулы, сюжета и композиции // "Вопросы сюжетостроения". - Рига, 1969.
45. Леонов Л. Литературные выступления. Писатели о творчестве. - М., "Сов. Россия", 1966. - С. 101-102.
46. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. – СПб., 1991.
47. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
48. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. - М., 1986.

- 49.Миллер-Будницкая Р. Исповедь потерянного поколения // Знамя, 1935, №3, с.233-234.
- 50.Миньяр-Белоручев Р.К. Общая теория перевода и устный перевод. - М., 1980.
- 51.Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. М., 1996.
- 52.Михайлова Т.А.. Понятие «цвета» как лексико-семантического квалификатора // Вестник Московского Университета. Серия.9. Филология. 2003. №5.
- 53.Немеровская О. И. В поисках гармонии // Резец, 1937, №13.
- 54.Николаев П.А. Отечественное литературоведение на пороге XXI века // Филологические науки. №6, 1997.
- 55.Основы эстетического воспитания: Пособие для учителя / Ю.Б. Алиев; Под. ред. Н.А. Кушаева. – М., 1986.
- 56.Пришвин и современность: СПб. / Сост. П.С. Выходцев. – М., 1983.
- 57.Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. - М., 1974.
- 58.Рогалева, Савченко, Московская. Ричард Олдингтон // История всемирной литературы: В 9 т. Т.8. - М.: Наука, 1993.
- 59.Рыкова Н. // Звезда, 1932, №6, с.173-174.
- 60.Рымарь Н.Т. Роман XX века // Литературоведческие термины (материалы к словарю). - Коломна: Коломенский пединститут, 1999. - С.63-67.
- 61.Саводкин В.Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова, Тютчева. – М., 1981.
- 62.Смирнова А.А. Метафорика водного потока в лирике Пушкина и английских романистов. // Вестник Московского Университета, серия 9б филология, №6, 2003, с.7-17.
- 63.Сноу Ч. Ричард Олдингтон (пер. Ю. Палиевской) // Сноу Ч. Портреты и размышления: Художественная публицистика. Пер. с англ. - М.: Прогресс, 1985. - С.24-36.
- 64.Соколянский М.Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения: Проблемы типологии.- Киев; Одесса, 1983.

65. Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. – М., 1979.
66. Солганик Г.Я. Синтаксическая стилистика (сложное синтаксическое целое). – М., 1973.
67. Суворов В.В. Философский этюды. // Вестник Московского Университета. Серия.7. Философия. 2001, №4, с.84.
68. Теория литературы: В 3 кн. Кн.2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. - М., "Наука", 1964. - С. 433.
69. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М., 1976.
70. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. - М., "Просвещение", 1971. - С. 171.
71. Ткаченко А. Самый описанный браконьер. // Литературное обозрение, 1978, №1, с.61.
72. Томо Вирк (Любляна). Сравнительное литературоведение сегодня и завтра? // Вестник Московского Университета. Серия.9. Филология. 2003. №5, с.168.
73. Томашевский н.Б. Традиция и новизна: Заметки о литературе Италии и Испании. – М.. 1981.
74. Тураева З.Я. Лингвистика текста. – М., 1986.
75. Уотт Айэн. Происхождение романа (1957). Пер. О.Ю. Анцыфаровой // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. - 2001. - № 3. - С.148-173.
76. Урнов М. Ричард Олдингтон и его первый роман // Олдингтон Р. Смерть героя. - М.: Правда, 1961, с.5-24.
77. Успенский Б.А. Поэтика композиции. - М.: Искусство, 1970. с. 225
78. Федин К. Писатель, искусство, время. - М., "Советский писатель", 1956. - с. 381.
79. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. - М., 1983.
80. Филатова Л. О современной английской литературе // Интернациональная литература, 1933, №6, с.121.

81. Хорват К. Романтические воззрения на природу. // Европейский романтизм, М., 1973, с.276.
82. Храповицкая Г.Н. Пейзаж в литературе и живописи английского романтизма // Филологические науки. №4, 1997.
83. Чернец Л.В. О языке цветов. // Филологические науки. №6, 2004.
84. Чернышевский Н.Г. Полн.собр.соч. Т.2. - М., Изд-во АН СССР, 1949. - С. 67.
85. Черняховская Л.А. Перевод и смысловая структура. - М., 1976.
86. Швейцер А.Д. Теория перевода. - М., 1988.
87. Шкловский В. О теории прозы. - М., "Советский писатель", 1983.
88. Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. - М., "Художественная литература", 1955.
89. Щепилова Л.В. Введение в литературоведение. - М., "Высшая школа", 1968.
90. Ягодковская А.Т. О пейзаже. – М., 1963.

#### **Словари:**

1. Лингвистический энциклопедический словарь. Глав. Ред. В.Н. Ярцева. – М., 1990.
2. Литературоведческий энциклопедический словарь. / под. Ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М., 1987.
3. Словарь современного русского литературного языка. Редакторы тома: Н.З. Котелова и Г.А. Качевская. – М., 1988.
4. Хализев В. Композиция // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. Кожевникова, П. Николаева. - М., "Художественная литература", 1987. - С. 164.

#### **Зарубежные источники:**

1. Appleton, Jay. The Symbolism of Habitat: An Interpretation of Landscape in the Arts, University of Washington Press, 1990.

2. Bertley, M.D.R. *The Gay/Grey Moose: Essays on the Ecologies and Mythologies of Canadian Poetry, 1690-1900*. University of Ottawa, 1992.
3. Bourassa Steven C. *The Aesthetics of Landscape*, London and NY: Belhaven Press, 1991.
4. Cosgrove, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*, Totowa, NY: Barnes and Noble Books, 1984.
5. Drabble, Margaret. A. *Writer's Britain: Landscape in Literature*, Knopf, 1979.
6. Eco, Umberto. *Six Walks in Fictional Woods*, Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press, 1994.
7. Enstice, Andrew. *Thomas Hardy: Landscapes of the Mind*, St. Martin's Press, 1979.
8. Fitter Ch. *Poetry, Space, Landscape*. 1995.
9. Foster E.M. *Aspects of the Novel*. - L., 1949.
10. Frye N. *The Four Forms of Fiction // Hudson Review*. Vol. II. - 1950.
11. Jakle, John A. *The Visual Elements of Landscape*, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987.
12. Kadish, Doris Y. *The Literature of Images: Narrative Landscape from Julie to Jane Eyre* Rutgers University Press, 1987.
13. *Landscape and power*, ed. By W.J.T. Mitchell, University of Chicago Press, 1994.
14. McGreevy Th. *Richard Aldington, an Englishman*. - L., 1931. - 80 p.
15. Monsman, Gerald Cornelius. *Olive Schreiner's Fiction: Landscape and Power*, Rutgers University Press, 1991.
16. Mulvey, Christopher. *Anglo-American Landscapes: a Study of Nineteenth Century Anglo-American Travel Literature*, Cambridge University Press, 1983.
17. Schpengler O. *Decline of the West / Transl. Alkinson*. - L., 1928, vol. 1.
18. Snow Ch.P. *Richard Aldington (An appreciation)*. - L.: Heinemann, 1938. - 26 p.

19. Tunnard, Christopher. A World with a View. An Inquiry into the Nature of Scenic Valurs, New Haven and London: Yale University Press, 1978.
20. Von Maltzahn, Kraft E. Nature as Landscape. Dwelling and Understanding, Montreal and Kingston, London, Buffalo: McGill-Queens University Press, 1994.

#### **Интернет сайты:**

1. [www.boombook.boom.ru/bookreview/lennox.htm/Э](http://www.boombook.boom.ru/bookreview/lennox.htm/Э)
2. [www.piterbook.spb.ru](http://www.piterbook.spb.ru)
3. [www.TOP-KNIGA.ru](http://www.TOP-KNIGA.ru)
4. [www.allnow.ru](http://www.allnow.ru)
5. [www.roman.chuk.narod](http://www.roman.chuk.narod).

#### **Список условных сокращений**

1. A – Atkinson K. “Behind the Scenes at the Museum”.
2. B – Botton A. “The art of Travel”.
3. C – Cox J. “Bad boy Jack”.
4. F – Fowls J. “The Ebony Tower”.
5. J – Joan W.B. “Penross manor”.
6. K – Kazuo I. “The Remnants of the Day”.
7. M – Murdock I. “The Sea”.
8. T – Taylor B.B. “Act of Will”.
9. W – Winterson J. “The Passion”.