САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Кафедра романской филологии

Эсебуа Мариам Александровна

СПЕЦИФИКА ПЕРЕДАЧИ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ ИГРОВОГО ДИСКУРСА ПОСТМОДЕРНИЗМА (НА ПРИМЕРЕ ПЕРЕВОДОВ НА РУССКИЙ ЯЗЫК РОМАНОВ Ж. ЭШНОЗА «UN AN» И «AU PIANO»)

Выпускная квалификационная работа
на соискание степени бакалавра
лингвистики

Научный руководитель: канд. филол. наук, доц.,
Никитина Татьяна Петровна

Рецензент: канд. филол. наук, доц.,
Арсентьева Мария Валентиновна

Санкт-Петербург,
2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Данная работа посвящена особенностям интерпретации и передачи языковых единиц игрового дискурса постмодернизма на материале переводов на русский язык текстов Ж. Эшноза «Un an» и «Au piano» и носит интердисциплинарный характер.

Актуальность исследования выражается прежде всего повышенным интересом, наблюдающимся в последнее время, к явлению постмодернизма в гуманитарной сфере исследований. Одним из ключевых аспектов в изучении постмодернистской эстетики является игровой дискурс. Данный аспект интерпретировали в своих работах такие известные авторы, как Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ж. Бодрийяр, Л. Витгенштейн, Р. Барт, И. Ильин и др. В работе затронута в первую очередь лингвистическая сторона данного вопроса, требующая более подробного освещения, поскольку собственно языковые средства игрового дискурса постмодернизма остаются изученными в меньшей степени. Тема данной работы, однако, поддерживается другими тесно связанными с лингвистикой гуманитарными дисциплинами, главным

образом, литературоведением и философией. Поэтому для реализации собственно лингвистических задач нашего исследования, мы обращались к философским и литературоведческим источникам.

Научная новизна данной работы заключается в том, что впервые проводится исследование игрового дискурса постмодернизма с точки зрения специфики передачи его языковых особенностей с языка оригинала на язык перевода. Нами рассматриваются способы передачи языковых особенностей игрового дискурса постмодернизма с французского языка на русский на примере произведений яркого представителя постмодернизма Ж. Эшноза и их переводов на русский язык. Если проблемы интерпретации переводчиком постмодернистских текстов, равно как и языковых игр, оказываются в той или иной степени изученными, то попытка синтезировать оба явления в проекции на перевод предпринимается впервые. Следует также отметить, что языковая игра в постмодернистском дискурсе имеет специфический характер, что предполагает обратить особое внимание на переводческие возможности и компетенции в данной области.

Целью настоящего исследования является выявление возможности/ невозможности передачи на русский язык лингвистических особенностей игрового дискурса постмодернистских текстов на французском языке и, как следствие, рассмотрение возможных переводческих стратегий.

Для достижения данной цели требовалось решить ряд **задач**:

1) рассмотреть проявления признаков понятия игры в свете постмодернистской эстетики и специфику реализации языковых игр в текстовом постмодернистском пространстве;

2) определить потенциальные переводческие проблемы при интерпретации и передачи языковых игр, принимая во внимание особенности постмодернистского дискурса;

3) выделить игровые приёмы на смысловом и, главным образом, на языковом уровне интерпретации французских текстов,

представленных в качестве предмета данного исследования, и при этом установить связь между обозначенными уровнями;

4) классифицировать полученные результаты с точки зрения уровней интерпретации языковых единиц;

5) проанализировать выявленные игровые приёмы с точки зрения особенностей лексики, грамматики, синтаксиса, пунктуации и стилистики в текстах на языке оригинала;

6) сопоставить оригинальные и переводные тексты с точки зрения эквивалентности и адекватности передачи игровых приёмов на двух уровнях интерпретации, с учётом обозначенных выше особенности игровых приёмов, выявленных на языковом уровне интерпретации;

7) сделать вывод о том, какой переводческой стратегии следует придерживаться при передаче игровых постмодернистских приёмов на язык перевода (на русский язык), какие особенности следует принимать во внимание и какие переводческие возможности предоставляет данный дискурс.

Методология, положенная в основу для реализации цели настоящего исследования имеет комплексный характер, включая методы дискурсивного анализа и синтеза, выдвижения научной гипотезы, и герменевтический уровень. На этапе работы с языковым материалом были использованы методы сплошной выборки и классификации. В силу интердисциплинарного характера данного исследования, были применён метод экстраполяции.

В качестве **объекта** данного исследования выступают языковые игровые приёмы оригинальных и переводных текстов, выявленные в связи со смысловым уровнем интерпретации игрового дискурса постмодернизма на основе изученных теоретических работ философской, литературоведческой и лингвистической направленностей.

В качестве **предмета** настоящего исследования были использованы два романа современного французского писателя Ж. Эшноза «Un an» и «Au piano» и их переводы на русский язык Е. Баевской и Д. Круглова соответственно. Обращение к произведениям данного писателя обусловлено тем, что именно он является ярким представителем эстетики постмодернизма среди французских авторов.

Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и библиографии. В первой главе анализируется процесс эволюции понятия игры в философии, и специфика проявления признаков данного понятия в свете эстетики постмодернизма. Вторая глава посвящена реализации в постмодернизме собственно языковой игры и потенциальным проблемам при переводе игровых дискурсивных практик и выдвигается научная гипотеза. В третьей главе анализируются примеры из указанных произведений в проекции на русский перевод на различных языковых уровнях. В заключении приводятся результаты проведённого исследования, подводятся итоги работы.

Глава 1. Игровое постмодернистское пространство

1.1 Развитие понятия игры в онтологической перспективе

Прежде чем перейти к анализу перевода игровых элементов в дискурсе постмодернизма, следует проследить эволюцию понятия игры и рассмотреть специфику проявления признаков этого понятия в свете данной эстетической системы.

Понятие игры появилось ещё в древнегреческой философии. Например, в диалоге Платона «Евтидем» Сократ называет «игрой познания» изречения софистов, которые намеренно запутывали собеседника, употребляя слова в различных смыслах. [Платон с. 105-106]. Однако исследовать явление игры в философии начинают значительно позднее. Принято считать, что впервые изучением явления игры занялись в XVIII в. немецкий философ И. Кант и немецкий драматург, поэт и философ Ф. Шиллер которые приписывали игровой характер эстетической деятельности. [Кант с. 254, Шиллер с. 261].

Особый интерес к явлению игры возникает в XX в. Наиболее значимое описание данного явления связано с именем знаменитого нидерландского философа и историка культуры Й. Хёйзинги. В своей книге «Homo ludens» («Человек играющий») учёный интерпретировал игру как универсальное явление в различных сферах мировой культуры, в т. ч. в философии, литературе и языкознании. Обозначив основные свойства игры,

Хёйзинга определяет данное понятие как свободную деятельность, которая воспринимается как «ненастоящая», не зависит от материальных интересов, разворачивается в ограниченном пространственно-временном промежутке в соответствии с обозначенными правилами и влечёт за собой необычные формы проявления [Хёйзинга с. 32].

Следует отметить, что концепция игры, разработанная Хёйзингой, нашла своё отражение в постмодернистской теории Ж. Деррида, о которой речь пойдёт далее. Немецкий философ О. Финк также рассматривает явление игры в качестве основополагающей черты человеческой деятельности и определяет рамки игрового пространства между действительностью и возможностью [Финк с. 321].

В рамках данного исследования особый интерес вызывает концепция М. Эпштейна, поскольку постмодернизм является одной из основных тем его исследований. Эпштейн разделяет игру на «play» и «game». «Play» — это свободная игра, не связанная никакими правилами. «Game» — это игра по правилам, о которых заранее договариваются участники, внутренне она более организованна, чем действительность. Игра-game упорядочивает случайную действительность, в то время как игра-play стремится устранить преграды свободного поведения индивида [Эпштейн, 1998, с. 281 — 282]. Таким образом, реальность располагается в промежутке между игрой-game и игрой-play: «Сама реальность берётся при этом в противоположных модусах — то как слишком естественная, то как чересчур искусственная, и игра служит как бы регулятором и коррективом реальности, придавая ей то, чего в ней недостает, внося в природную стихию начала организации, а в социальный порядок —начала импровизации» [Эпштейн, 1998, с. 282]. Эпштейн также представляет дальнейшую возможную классификацию понятия «игра». Игра-play или импровизация различается в зависимости от степени выразительности и изобразительности. Иными словами, она условно делится на экстатическую и миметическую. Экстатическая игра имеет сильное сверхличностное начало, тогда как миметическая предполагает подражание

другому лицу [Эпштейн, 1998, с. 283 — 284]. На основе данной классификации, Эпштейн интерпретировал отношения игры и литературы. По мнению Эпштейна, вопреки ожиданиям, к игре имеет отношение не только драма, но также лирика и эпос. Лирическое произведение, в котором важны свободное самовыражение человека и метафорическая образность, совмещает экстатическую и миметическую игру. Напротив, эпическое произведение строится по принципам организованной игры, поскольку в основе сюжета — борьба противоположных сил, которая разворачивается по определённым правилам. Однако Эпштейн полагает, что именно драматическое произведение имеет прямое отношение к сценической игре, совмещая лирическое и эпическое: «Драматический герой находится на перекрестке двух модусов существования: в себе и для других. Он есть не то, чем он кажется. Но это противоречивое отношение между двумя ипостасями одного человека и составляет сущность игры: лицо и маска по определению отличны друг от друга. Ни лирика, ни эпос не ведают этой двойственности, являя героя лишь с его внутренней или внешней стороны…» [Эпштейн, 1998, с. 276 — 278].

Эпштейн анализирует понятие игры в рамках оппозиции «игровое — серьёзное». Данная оппозиция, в свою очередь, восходит к оппозиции «движение — тяжесть». Эпштейн воспринимает игру как движение самого движения, смену его направлений, поскольку серьёзность тоже может выражаться в движении, но в однонаправленном, сохраняющем внутреннюю инерцию (тяжесть). В этом контексте можно говорить как об «игре тела», когда «пространственная вертикаль оказывается обратимой, её векторы — равнозначными», так и об «игре ума», когда высказывание может восприниматься двояко. Подводя итог, Эпштейн определяет игру как «срединный слой бытия, где уравновешиваются и переворачиваются все его крайности…» [Эпштейн, 1998, с. 298 — 300].

Подобное определение сближает концепцию Эпштейна с концепцией Финка, который также говорит о промежуточном положении игры. Если

Хёйзинга рассматривал понятие игры преимущественно с точки зрения его признаков, то Эпштейн анализировал главным образом один основной признак — «несерьёзность» игры. Таким образом, проникая в сущность игры, Эпштейн, делал срез по вертикали, тогда как Хёйзинга — по горизонтали. Представляется, что определения Эпштейна и Финка более наглядно иллюстрируют пространственную и семантическую составляющие игры, тогда как определение Хёйзинги позволяет рассмотреть многогранность данного понятия. По определению Хёйзинги, любая игра определена пространственными и временными рамками, что предполагает качественную зависимость игры от данных составляющих. Таким образом, внутри определённой философской системы возникают соответствующие игровая модальность и, как следствие, игровой дискурс.

При переходе от эпохи модерна к эпохе постмодерна происходит значимое переосмысление игровой составляющей в мировой культуре. Если в эпоху модерна существовало деление мира на игровое пространство и неигровую реальность, то постмодерн стирает грань между игровым и реальным. Подобные изменения проявляются соответственно в текстовом пространстве, поскольку текст призван отражать реальность, неизбежно связанную с определённой философией. В свою очередь, оппозиция «игровое — реальное» отражает принципы структурализма, метода исследований в области гуманитарных наук, сложившегося в середине XX в.

1.2 От модернизма к постмодернизму: герменевтический срез

Описание основных принципов структурализма в литературоведении можно найти в монографии Е. И. Ляпушкиной. Согласно её интерпретации, сторонники данного метода анализируют любой литературный текст как проявление внутренних, глубинных структур. Исходя из стабильности, завершённости и неизменности текста, они опираются на регулярность, повторяемость и предсказуемость научных результатов. Структурализм имеет лингвистическое происхождение, так как опирается на теорию языкового знака Ф. де Соссюра, а именно, на представления о коммуникативной

природе первичных и вторичных знаковых систем и конвенциональности кода как совокупности правил, обеспечивающих коммуникацию. Данный метод рассматривает моделирующую функцию текста и обнажает семиотическую систему бинарных оппозиций, таких как язык — речь, структура — материал, код — сообщение, синхрония — диахрония. Структуралисты рассматривают литературный текст преимущественно с одной стороны каждой оппозиции, т. е. в аспекте языка, структуры, кода и синхронии [Ляпушкина с. 78-84]. Оппозиция «игра — реальность» логично вписывается в подобную систему, состоящую из бинарных оппозиций. При этом конвенциональность знака накладывает определённые ограничения на возможности манифестации игры в текстовом пространстве. Таким образом, обращаясь к классификации игры Эпштейна, можно сделать вывод, что модернистским текстам присуща преимущественно игра-game, построенная по определённым правилам.

В 60-е гг. XX в. на смену структурализму постепенно приходит постструктурализм — методология культурного, в частности, литературного анализа с одной стороны, философское направление, положенное в основу постмодернизма — с другой. Ляпушкина обосновала становление данного процесса попыткой преодолеть потенциальную конечность механизмов существующей методологии. Вследствие усложнения текстовой структуры и механизма кодирования, усложнялся сам структурализм. При этом в условиях данной методологии «смысл продолжал рассматриваться как конечный, закрытый, завершённый, а не как становящийся, открытый, бесконечный». Следовательно, подобные усложнения приводили не столько к качественным изменениям, сколько к количественным. Однако количественные накопления информации (при конечном множестве элементов) в итоге должны были достигнуть такого предела, при котором границы системы более не могли их сдерживать: «Происходило своего рода размывание этих границ, и таким образом самые значительные, определяющие признаки структуры — целостность и закрытость — постепенно утрачивались, как, следовательно, и

сама структура». В результате, «подготовленный изнутри самого структурализма «взрыв» в конце концов и привёл к очередной смене всей научной парадигмы и, по сути дела, к превращению структурализма в собственную противоположность» [Ляпушкина с. 86 — 88].

В связи с переизбытком поступающей информации и, как следствие, «размыванием» границ текста происходит качественное переосмысление теории Ф. де Соссюра о языковом знаке. Согласно данной теории, языковой знак представляет собой двустороннюю психическую сущность, у которой есть план выражения и план содержания, т. е. означающее и означаемое. При этом означающее рассматривается в неразрывной связи с означаемым. [Соссюр, 68]. В процессе эволюции данной теории связь между означаемым и означающим становится всё менее очевидной, и в итоге её существование ставится постструктуралистами под сомнение [Ильин с. 61].

Таким образом, происходит *деконструкция* элементов языкового знака и текстового пространства в целом. Понятие деконструкции было введено французским философом Ж. Деррида, но восходит к понятию *деструкции* немецкого философа М. Хайдеггера: «Если для самого бытийного вопроса должна быть достигнута прозрачность истории, то требуется расшатывание окостеневшей традиции и отслоение наращенных ею сокрытий. Эту задачу мы понимаем как проводимую по путеводной нити бытийного вопроса деструкцию наследованного состава античной онтологии до исходного опыта, в каком были добыты первые и с тех пор ведущие определения бытия» [Хайдеггер с. 71]. По сути, Хайдеггер полагает, что для понимания истинного означающего необходимо преодолеть главным образом временное расстояние между означающим и означаемым сквозь наслоения других означаемых. В процессе деконструкции текста фактически происходит его *децентрация*, и связь означающего с означаемым разрывается. Деррида об этом разрыве пишет следующее: «…есть два совершенно разных способа стереть разницу между означающим и означаемым: один, классический, состоит в том, чтобы ограничить или сделать означающее производным, то

есть, в конечном счёте, подчинить знак мысли; другой, который мы выдвигаем здесь против предыдущего, состоит в постановке под вопрос всей системы, в которой функционирует предыдущая редукция, а прежде всего — противоположности чувственного и умопостигаемого» [Деррида с. 356]. Следует отметить, что децентрация обнажает интертекстуальный уровень текста. Понятие *интертекстуальности* было введено исследовательницей структуры текста Ю. Кристевой, которая на основе работ М. Бахтина о карнавальном дискурсе и диалоге определила её как межтекстовый диалог, т. е. проявление связей внутри одного текста с другими текстами. В данном случае Кристева описывает логику, свойственную *диалогизму*, которая одновременно включает в себя логику *дистанцирования*, предполагающую становление, а не континуальность, логику *аналогии* и *неисключающей оппозиции*, противостоящим каузации и идентифицирующей детерминации, а также логику *«трансфинитности,* которая заключается в непосредственном превышении поэтической последовательности над предшествующими последовательностями аристотелевского ряда (научного, монологического, нарративного). «Диалог лучше всего раскрывается в структуре карнавального языка, где символические отношения и принцип аналогии преобладают над субстанциально-каузальными отношениями» [Кристева с. 436].

Ляпушкина рассматривает осуществление данных процессов как переход «от рассмотрения текста как своеобразного результата действия центростремительных сил, под влиянием которых различные подтексты как бы «стягиваются» в единую точку «…» к прямо противоположной концепции текста как результата акта децентрации» [Ляпушкина с. 88 — 89]. В итоге отличительные признаки этих концепций были экстраполированы на философско-эстетические системы *модернизма* и *постмодернизма* соответственно. Наиболее наглядно это отражено в сравнительной таблице американского исследователя постмодернизма И. Хасана, которая приведена ниже (Постмодерн — Сайт о культуре и

философии постмодерна. URL: http://postmodern.in.ua/?p=1358 (дата обращения 10.02.2017)):

Таблица 1

Модернизм	**Постмодернизм**
Форма (конъюнктивная, закрытая)	Антиформа (дизъюнктивная, открытая)
Цель, намерение	Игра
План	Случай
Иерархия	Анархия
Мастерство/логос	Исчерпанность/молчание
Произведение искусства/ завершенная работа	Процесс/перфоманс/хэппенинг
Дистанция	Участие
Созидание/порождение целостности/синтез	Деструкция/деконструкция/антисинтез
Присутствие	Отсутствие
Центрирование	Дисперсия
Жанр/границы	Текст/интертекст
Семантика	Риторика
Парадигма	Синтагма
Метафора	Метонимия
Отбор	Комбинация
Корни/глубина	Ризома/поверхность

Интерпретация/прочитывание	Контринтерпретация/неверное прочтение
Обозначаемое	Обозначающий (субъект)
Читаемое	Написуемое
Нарратив/большая история	Антинарратив/малая история
Код мастерства	Индивидуальные особенности
Симптом	Желание
Тип	Мутация
Генитальность/фалличность	Полиморфизм/андрогенность
Паранойя	Шизофрения
Порождение/причина	Отличие-различие/след
Бог-Отец	Святой дух
Метафизика	Ирония
Определённость	Неопределенность
Трансцендентность	Имманентность

1.3 Модальность игрового постмодернистского дискурса

Как видно из таблицы 1, игра является одним из отличительных признаков постмодернизма. В самом деле, открытость структуры создаёт благоприятные условия для манифестации игры. Однако это не означает отсутствия категории игры в модернизме, а лишь свидетельствует о том, что в постмодернизме она приобретает качественно новую модальность. Деррида рассмотрел изменения, затрагивающие игру, в процессе децентрации текста. Прежде всего, Деррида пишет об игровых возможностях структурального текста, ориентированного на центр: «В функции этого центра входило не только ориентировать или уравновешивать, организовывать структуру — на самом деле невозможно мыслить структуру неорганизованной, — но и, главным образом, добиться, чтобы принцип организации структуры положил

предел тому, что можно было бы назвать её игрой. Безусловно, центр структуры, ориентируя и организуя согласованность системы, дозволяет и игру — люфт элементов внутри формы как целого. И сегодня еще структура, лишенная какого бы то ни было центра, представляется совершенно немыслимой. Однако центр также и закрывает игру, которую сам открывает и делает возможной. В качестве центра он является той точкой, в которой подмена значений, элементов, терминов более не возможна» [Деррида, с. 353 — 354]. Далее, Деррида переходит к описанию изменений, затронувших систему: «Подмена не заменяет ничего, что ей бы в каком-то смысле предсуществовало. Отныне, конечно же, надлежало прийти к мысли, что центра просто нет, что центр не может быть помыслен в форме некоего присутствующего сущего, что центру нет естественного места, что он является не определенным местом, а функцией, в своем роде неуместностью, в которой до бесконечности разыгрываются подстановки знаков. И, значит, это момент, когда язык распространяется на все универсальное проблемное поле; это момент, когда в отсутствие центра или истока все становится дискурсом — если условиться по поводу этого слова, — то есть системой, в которой центральное, исходное или трансцендентальное означаемое абсолютно вне системы различений никогда не присутствует. Отсутствие трансцендентального означаемого расширяет поле и игру означивания до бесконечности» [Деррида с. 355]. Отсюда можно сделать вывод, что игра в модернизме заключена в условные рамки системы, а в постмодернизме разворачивается в условиях плюральности смыслов, случайности, следа, и симулякров. Если вернуться к классификации Эпштейна, то такая игра будет соответствовать преимущественно миметической игре-play. Однако ей будет свойственен и экстатический характер: «Обращенная к утерянному или невозможному присутствию отсутствующего истока, эта структуралистская тематика порванной непосредственности является посему печальной, негативной, ностальгической, исполненной вины, руссоистской гранью мысли об игре, чьей другой стороной представляется ницшевское

утверждение, радостное утверждение игры мира и невинности становления, утверждение мира безупречных — без истины, без истока — знаков, открытого активной интерпретации. Это утверждение определяет тогда ацентричность иначе, нежели как утрату центра. И играет, ничего не опасаясь. Ибо игра тут надежна, она ограничивается подстановкой частей данных и существующих, присутствующих. В абсолютной случайности утверждение подчиняется также и наследственной неопределенности, семенному приключению следа» [Деррида с. 368 — 369]. Однако следует отметить, что даже в постмодернизме игра развивается по определённым правилам, что обнажает её диалектический характер. Ж. Делёз, французский философ, называл идеал постмодернистов *хаосмосом*, неупорядоченным потоком, исполненным возможностей; однако признавал, что в мире существуют начала творческого становления и порядка, что отразилось на восприятии игры: «Напротив, систему будущего следовало бы назвать божественной игрой, поскольку ей не предсуществует правило, игра идет по своим собственным правилам, потому что дитя-игрок может только выиграть, – случай целиком утверждается каждый раз, для всех разов. Никаких запретительных или ограничивающих утверждений, только такие, которые соразмерны поставленным вопросам и вытекающим из них решениям: такая игра вызывает повторение необходимо победного удара, становящегося таковым лишь в силу включения всех сочетаний и возможных правил в систему собственного возвращения» [Делёз с. 148]. Ж. Бодрийяр, французский философ-постмодернист вовсе отказывается от приписывания игре признака свободы: «Игра — не свобода. Она не подчиняется диалектике свободной воли — гипотетической диалектике сферы реального и закона. Вступить в игру означает вступить в ритуальную систему обязательства, и её интенсивность обусловлена именно этой посвятительной формой, а вовсе не каким-то эффектом свободы» [Бодрийяр с. 35].

Выводы

Итак, специфика манифестации игры в постмодернистском дискурсе заключается в том, что она разрывает связь между реальностью и игровым пространством и имеет диалектический характер. Если с одной стороны, игра разворачивается в условиях случайности и, как следствие, имеет множество потенций, то с другой — следует условно заданным правилам. Происходит потеря признака пространственно-временной определённости, поскольку временные модусы сливаются как действительность и возможность, а мир превращается в текст — игра приобретает *имманентный* характер и поглощает собственные границы. Однако очевидно, что при рассмотрении явления игры в глобальной перспективе, данный признак сохраняется, и тогда пространством определяется постмодернизм, а постмодерн — эпохой.

Глава 2. Переводчик-постмодернист и языковые игры

2.1 Манифестация языковой игры в постмодернистском пространстве

В предыдущей главе явление игры было освещено с онтологической точки зрения. Однако многие философы связывают постмодернизм именно с *языковой игрой*. Данное понятие было введено австрийским философом и логиком Л. Витгенштейном. Витгенштейн называет языковой игрой «язык и действия, с которыми он переплетён,» как единое целое. Этот термин «призван подчеркнуть, что *говорить* на языке — компонент деятельности или форма жизни» [Витгенштейн с. 82, 93]. Витгенштейн также обращает внимание на плюрализм смыслов языковой игры в условиях заимствования языковых моделей: «Если тонкий слух помогает мне уловить, что в данной языковой игре я переживаю данное слово то так, то этак, не поможет ли он мне также уловить, что в связной речи, в потоке слов я часто совсем не переживаю его? Ведь то, что я ему придаю (или намереваюсь придать, а впоследствии, вероятно, и объяснить) то такой, то иной смысл, не имеет никакого отношения к поставленному вопросу. Но тогда остается неясным, почему при этой игре переживания слов мы также говорим о «значении» и «осмыслении». Это вопрос иного рода. Для этой языковой игры характерно то, что данное выражение используется в этой ситуации: мы произносили данное слово в таком значении и заимствуем это выражение из другой языковой игры». [Витгенштейн с. 127]. Таким образом, для Витгенштейна «языковые игры выступают как некие модели, которые своими сходствами и несходствами призваны пролить свет на возможности нашего языка». [Витгенштейн с. 110]. Очевидно, что данная теория успешно развилась в постмодернизме, поскольку именно это постмодернистское пространство обладает ярко выраженным плюрализмом смыслов в силу исчезновения связи между означаемым и означающим.

Французский философ-постмодернист Ж.-Ф. Лиотар приписывает языковым играм агональную функцию, что выражается во множестве попыток создать новые языковые формы в тексте: ««…» говорить значит

бороться — в смысле играть; языковые акты показывают общее противоборство (агонистику). Это совсем не значит, что играют только для того, чтобы выиграть. Можно применить приём только из удовольствия его придумать: разве не это мы находим в народной речи или литературе? Беспрерывное выдумывание оборотов, слов, смыслов доставляет большую радость, а на уровне речи — это то, что развивает язык. Однако, конечно же, само такое удовольствие не свободно от чувства успеха, как минимум вырванного у противника, и зависит от величины, принятого языка, коннотации» [Лиотар, с. 34].

Французский философ-постмодернист и семиотик Р. Барт видит предназначение языковой игры не в удовольствии от создания множества новых языковых приёмов, в отличие от Лиотара, а в бесконечном изменении одной языковой формы: «Если игра — это упорядоченная деятельность, основанная на принципе повтора, то в данном случае она заключается не в вербальном удовольствии, доставляемом скоплением слов (логорея), а в многократном модифицировании одной и той же языковой формы (здесь — сравнения) — так, словно задача состоит в том, чтобы исчерпать некий — заведомо неисчерпаемый — синонимический запас, повторяя и варьируя означающее и тем утверждая множественную сущность текста, принцип возвращения» [Барт с. 83].

Американский философ Р. Рорти развивает идею Витгенштейна о субъективном и объективном характере языковой игры, рассматривая мир сквозь призму языковой игры: «Мир не говорит. Говорим только мы. Мир может — раз мы уже запрограммировали себя языком — вынудить нас придерживаться мнений. Но он не может предложить язык, на котором нам говорить. Это могут сделать только другие люди. Признание того, что мир не говорит нам, какой языковой игры придерживаться, не должно приводить нас, однако, к заключению о том, что решение, какую же игру разыгрывать, является произвольным или что это решение выражает нечто, что в глубине нас. Мораль не в том, чтобы объективный критерий выбора словаря заменить

субъективным, разум — волей или чувством. Скорее, понятия критерия и выбора (в том числе и «произвольного») уже не рассматриваются, когда приходит время для смены одной языковой игры на другую» [Рорти, с. 161].

2.2 Основные этапы процесса перевода: выделение игровой языковой единицы

Передача игровых языковых средств в постмодернистском дискурсе на другой язык представляет собой, как мы уже отмечали, значительную трудность, поэтому, прежде чем перейти непосредственно к анализу их перевода в романах Ж. Эшноза, следует остановиться на вопросах специфики такого рода сложностей при передаче с иностранного языка на переводящий язык. По определению лингвиста и специалиста по теории перевода Л. С. Бархударова, переводом называется процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, то есть значения [Бархударов с. 11]. В сущности, необходимость возникает при невозможности сохранить один и тот же план выражения языкового знака, поэтому непосредственный результат перевода реализуется на языковом уровне, в данном случае — на уровне языковой игры.

Представляется, что реорганизация языкового пространства в эпоху постмодерна качественно повлияла на систему переводческих возможностей и реализаций, введённую при переводе традиционных (модернистских) текстов, в частности — при переводе языковой игры. Чтобы понять последствия данного влияния, следует проанализировать потенциальные переводческие проблемы, проявляющие себя на соответствующих этапах процесса перевода. Традиционно процесс перевода сопряжён с восприятием текста оригинала переводчиком и воспроизведением содержания в тексте перевода. Например, такой точки зрения придерживается специалист в области теории перевода В. Н. Комиссаров: «Несомненно присутствие в переводе двух этапов: этапа понимания и этапа собственно перевода, создания текста на другом языке» [Комиссаров, с. 150].

Итак, на первом этапе процесса перевода, т. е. этапе восприятия текста оригинала, переводчик рискует столкнуться, в первую очередь, не столько с проблемой интерпретации смысла игровых языковых единиц, сколько с выделением их из текстового пространства. Выделение *единицы перевода* является одной из основных составляющих процесса перевода, поскольку ошибочное принятие отрезка текста за единицу перевода неизбежно повлечёт за собой потерю смысла. Данный термин был предложен канадцами Ж.-П. Вине и Ж. Дарбельне, однако они приравнивали единицу перевода к слову [Вине, Дарбельне, с. 163]. Дальнейшее развитие это понятие получило в работе переводчика И. С. Алексеевой, которая предложила четыре определения единицы перевода. Во-первых, единица перевода представляет собой минимальный отрезок текста, выступающий в качестве самостоятельного объекта процесса перевода; во-вторых — минимальный набор лексем или граммем иностранного языка, который можно поставить в соответствие с грамматической категорией переводящего языка; в третьих — минимальную единицу содержания, воспроизводимую в тексте перевода (при этом важна функция текста) и, наконец, — минимальная языковая единица текста оригинала, воспринимаемая как единое целое с точки зрения семантики [Алексеева, с. 149]. Л. С. Бархударов представляет единицу перевода как единицу *переменную* и определяет её основное свойство нечленимостью, т. е. в различных ситуациях в качестве единицы перевода может выступать та или иная нечленимая единица языка [Бархударов, с. 181].

В рамках данной работы представляется логичным определить *игровую языковую единицу* как отдельный подвид единицы перевода, поскольку она воспринимается с точки зрения семантики как единое целое и одновременно является единицей переменной, ведь она выступает в игровом дискурсе, т. е. это значит, что в любом другом дискурсе она потеряет игровую смысловую нагрузку и, вероятно, распадётся на другие единицы перевода. Однако именно в силу включённости в дискурсивную практику постмодернизма, т. е. в силу их имманентного характера, выявление игровых единиц, в т. ч.

идентификация данных единиц как игровых, представляет проблему для переводчика. Следует отметить, что термин *дискурс* имеет разные толкования. Этот термин был введён Э. Бенвенистом, который обозначил им «речь, присваиваемую говорящим». Впоследствии термин *дискурс* приобретает в лингвистике новое звучание и сегодня часто рассматривается как связный текст в совокупности с экстралингвистическими факторами или текст, взятый в событийном аспекте (Лингвистический энциклопедический словарь. URL: http://tapemark.narod.ru/les/ (дата обращения: 23.02.2017)).

В постмодернизме мир рассматривается как текст, поэтому дискурс существует самостоятельно, независимо от субъекта речевого акта и разворачивается в условиях игры. Переводчику следует принимать во внимание, что игровые языковые единицы существуют в условиях дискурса постмодернизма, и рассматривать их в пространстве герменевтического круга, т. е. как отдельно, так и в целом тексте. В данном случае речь фактически идёт о *синергии* текста, предполагающей более сильный эффект от целого текста, чем от простого суммирования его элементов [Пиотровский, с. 71]. Иными словами, простая совокупность отдельных игровых единиц не является равной совокупности тех же самых единиц во взаимодействии. Сложность выявления игровых единиц из текста обусловлена также более объективной причиной, а именно, тем, что переводчик, как правило, не является носителем языка оригинала. Поскольку постмодернизм предлагает иную логику организации текстового пространства (что предполагает сознательное нарушение языковой нормы), переводчику - не носителю языка оригинала представляется затруднительным понять, в каком случае происходит именно нарушение языковой нормы, с тем, чтобы отразить это нарушение в переводящем языке. В противном случае, переводчик рискует использовать приём языковой адаптации, что повлечёт за собой неоправданное постмодернизмом «улучшение» текста оригинала. Следует также отметить, что для создания благоприятных условий для интерпретации игровых единиц, переводчику необходимо занять определённую позицию,

быть вовлечённым в игру. Согласно немецкому философу Х.-Г. Гадамеру, вовлечённость в игру бывает двух видов: участие в качестве игрока и в качестве зрителя [Гадамер, с. 154 — 155]. Различие между игроком и зрителем заключается в том, что игрок не знает правил самой игры, в отличие от зрителя, наблюдающего за игрой со стороны. Переводчику следует занять некоторую промежуточную, посредническую позицию между игроком и зрителем, перед этим последовательно «примерив на себя эти роли».

2.3 Проблемы воспроизведения игровых языковых единиц на другом языке в условиях плюрализма смыслов и отсутствия смысла

На втором этапе процесса перевода, т. е. при воспроизведении содержания текста оригинала в тексте перевода, перед переводчиком встаёт задача передать смысл текста одновременно в условиях плюрализма смыслов и отсутствия смысла. Проблема плюрализма смыслов в постмодернистском игровом дискурсе заключается в том, что смысл не зависит непосредственно от интерпретации субъекта, а постоянно генерируется самим текстом, при этом каждый интерпретатор воспринимает тот или иной игровой элемент по-разному. При этом интерпретация содержания текста должна проходить в несколько этапов: интерпретация текста самим источником, т. е. автором текста или самим текстом, интерпретация данного содержания переводчиком, интерпретация переводчиком текста перевода и, наконец, интерпретация перевода другим субъектом.

Очевидно, что подобные условия не только понижают уровень переводимости текстов, но и затрудняют оценку качества перевода. В оценивании качества перевода специалисты традиционно опираются на схему, разработанную американским теоретиком перевода Ю. Найдой. Согласно этой схеме, двум рецепторам, т. е. интерпретаторам, предлагается выслушать одно и то же сообщение на языке оригинала и на языке перевода, при этом каждый рецептор слушает сообщение на родном языке. В том случае, если реакция обоих рецепторов на полученное сообщение совпадает, выполненный перевод можно считать адекватным (т. е. смысл сообщения

передан) [Найда, с. 131]. Однако, если принимать во внимание тот факт, что в постмодернизме восприятие сообщения исходного текста изменяется в частности в зависимости от интерпретатора (рецептора), становится очевидным, что представленная схема оказывается по меньшей мере уязвимой. Очевидно, в подобной ситуации в роли обоих рецепторов следует выступать одному и тому же субъекту, которым по сути является сам переводчик. При этом возникает проблема, обозначенная выше и связанная с тем, что переводчик, как правило, не является носителем языка оригинала. Отсюда следует, что степень ответственности и языковой компетенции переводчика должна значительно возрасти.

Если вернуться к понятию синергии текста, то можно предположить, что отсутствие смысла связано с тем, что каждый элемент настоящего дискурса, обладающий множеством возможностей в своей интерпретации, превращают смысл целого текста в пустое пространство. Однако отсутствие смысла не является бессмысленным — отсутствие смысла мотивирует сам смысл. Об этом писал в своей работе Р. Барт, который, также в связи с потерей смысла, ввёл понятие *смерти* читателя, автора и произведения: «Следует ещё раз напомнить о том, что отсутствие смысла никоим образом не есть его нулевая степень, поэтому миф вполне может воспользоваться отсутствием смысла и придать ему значение абсурда, сюрреалистичности и т. д. И только действительно нулевая степень могла бы оказать настоящее сопротивление мифу» [Барт с. 98].

Проблема плюрализма смыслов и отсутствия смысла как такового сопряжена с вопросом о переводимости игрового дискурса постмодернизма. В теории перевода существуют различные точки зрения относительно вопроса переводимости. Еще В. фон Гумбольдт, высказал идею о том, что язык, активно воздействуя на носителей языка, является «промежуточным миром» между народом и окружающим этот народ объективном миром [Гумбольдт, с. 45]. В результате эта идея развилась в известную теорию лингвистической относительности, над которой работали американские

лингвисты Э. Сепир и Б. Уорф. Согласно данной теории, человек воспринимает мир сквозь призму собственного языка, т. е. по сути теория отрицала возможность переводимости как таковой [Сепир, с. 208]. Немецкий лингвист В. Коллер придерживался теории относительной переводимости, полагая что «переводя, мы одновременно повышаем переводимость языков» [Алексеева с. 38]. Наконец, существуют теории, согласно которым переводимость возможна. Так например, Деррида считает, что тексты оригинала и перевода восходят к универсальному языку и, таким образом, перевод является лишь «переводом перевода», поэтому ценность обоих текстов равнозначна [Деррида, с 147].

Именно последняя теория кажется наиболее подходящей для решения проблемы переводимости в рамках игрового дискурса постмодернизма. Деррида отсылает нас к тому, что перевод представляет собой лишь форму, в которую облекается идентичное содержание. Поскольку при целостном восприятии текста в постмодернистском пространстве смысл отсутствует, переводчик работает непосредственно с формой. В данном случае от переводчика требуется передать именно форму языковых приёмов таким образом, чтобы она сохранила в себе возможность реализации плюрализма смыслов каждой единицы и отсутствия смысла в целом, что по сути своей является инвариантом переводного игрового дискурса постмодернизма.

Выводы

Итак, языковая игра, с одной стороны, передаёт смысловой плюрализм сквозь призму множественности восприятий, а с другой — является самодостаточной, т. е. ориентированной исключительно на итеративную модификацию, заимствуя некоторую языковую модель. В постмодернизме внутренняя сущность игры и её проявления (языковые игры) связаны между собой как означаемое и означающее. Однако при исчезновении подобной связи на первый план выступают языковые игры как неизбежное следствие децентрации текста и одновременно её инструмент. Языковая игра мотивирована одновременно плюрализмом и отсутствием смысла, что

создаёт определённые трудности для переводчика. В процессе реализации нестандартных переводческих задач при передачи языковых игровых единиц переводчику-постмодернисту необходимо осознавать смысловую нагрузку явления игры в философии постмодернизма, а также уметь переключаться с одного уровня интерпретации текста на другой и обладать высочайшими языковыми компетенциями. В качестве основной гипотезы, которая будет проверена в ходе практической части настоящего исследования, кажется логичным выдвинуть следующее положение:

Методы перевода, направленные на реализацию передачи языковых средств игрового дискурса постмодернизма противоположны традиционным, равно как эстетика постмодернизма противоположна традиционной системе.

Глава 3. Анализ передачи языковых средств в контексте игрового дискурса постмодернизма (на примере переводов на русский язык романов Ж. Эшноза «Un an» и «Au piano»)

3.1 Специфика классификации языкового материала исследования

Как было указано во введении к настоящему исследованию, языковым материалом для проведения анализа послужили тексты современного французского писателя-постмодерниста Ж. Эшноза «Un an» и «Au piano» и их переводы на русский язык Е. Баевской и Д. Круглова соответственно. Следует добавить, что в основе произведений Ж. Эшноза лежит минимализм как творческий метод, отвечающий эстетике постмодернизма. Для него характерна повествовательная описательность, при этом персонажи, как

правило, не имеют определённых характеристик. Писатели-минималисты создают в своих произведениях новую модель мира, а в центр иронии они помещают приёмы литературной исчерпанности традиционного романа. Ж. Эшноз разрушает традиционные схемы литературного романа и вводит принцип произвольного коллажа событий, фрагментарности произведений, нарушая при этом логику повествования. В. Шервашидзе характеризует текст Эшноза как «отмеченный синкопическим, прерывистым ритмом, опережает синтаксис: циркуляция слов, выражений, предложений происходит без всякой грамматической субординации. Динамика событий сочетается со статикой повествования. Нарративная лихорадочность, проявляющаяся в бесконечных передвижениях, путешествиях, в бегстве, исчезновении, преследовании, подчиняется ритму отсутствия поступков и лишает рассказанную историю смысловых интерпретаций [Шервашидзе с. 10 — 26].

Языковой материал для настоящего исследования, включающий в себя совокупность игровых единиц французского дискурса постмодернизма, выявленных в указанных романах Ж. Эшноза, был отобран с опорой на теоретические положения о природе игрового дискурса постмодернизма, а также на рекомендации по их выделению переводчиком, изложенные в первой и второй главе настоящего исследования. Выделенные языковые игровые единицы были рассмотрены на различных языковых уровнях (орфографии и пунктуации, лексики и морфологии, грамматики, синтаксиса и стилистики) в соответствии с классификацией возможных интерпретаций языковых единиц Ж. Делиля. Ж. Делиль выделял четыре уровня интерпретации языковых единиц: передачи формальных элементов текста; интерпретации лексических единиц; передачи стилистических особенностей текста; соблюдении цельности и органичности текста. [Delisle p. 98 — 125]. В целях улучшения восприятия отобранные языковые единицы были классифицированы с точки зрения языковых уровней, представленных классификацией Делиля. Однако следует отметить, что представленная в рамках данного исследования классификация условна, поскольку собственно

постмодернистская эстетика предполагает специфический подход, и при передаче игровых языковых единиц, в первую очередь, принимается во внимание своего рода «искажение» исходного текста автором или самим текстом, что более подробно будет прокомментировано при анализе французских языковых игровых единиц и способов их перевода на русский язык. В совокупности для настоящего исследования были отобраны около 300 языковых единиц и наиболее репрезентативные проанализированы в соответствии с рассмотренной выше классификацией.

3.2 Передача игровых языковых единиц на уровне формальных элементов текста

Первый уровень интерпретации языковых единиц по Делилю, т. е. передачи формальных элементов текста (‘les conventions de l’écriture’), предполагает правильное оформление текста перевода в соответствии с нормами переводящего языка, в частности, при несоответствии в известной степени норм иностранного и переводящего языка. Речь преимущественно идёт об орфографических и пунктуационных нормах, передаче имён собственных и топонимов, а также о грамматических нормах.

Однако переводчику постмодернистских текстов следует принимать во внимание, как было отмечено, тот факт, что в текстах такого рода можно часто наблюдать намеренное нарушение автором обозначенных норм с целью достижения игрового эффекта. Поэтому передача языковых единиц на переводящий язык с точки зрения соблюдения его норм, представляется в данном случае неправомерной.

Для иллюстрации переводческой деятельности в рамках указанного уровня, приведём примеры из романа Ж. Эшноза «Au piano» и их переводы на русский язык Д. Кругловым:

1. *«J’ai soif, Bernie, dit Max, je crois que j’ai un peu soif, si on passait chez toi ? Bernie le considéra gravement. Je crois qu’il vaudrait mieux pas, monsieur Max, dit-il, monsieur n’aimerait pas trop. Et puis vous vous souvenez de l’autre*

fois. Allons, insista Max, tu habites à deux pas, juste un petit verre. Non, dit Bernie, non, mais je peux appeler monsieur Parisy si vous voulez. On peut lui demander. Bon, se résigna Max, laisse tomber» [Echenoz, 2003, p. 7-8]

Стоит обратить внимание на оформление диалога, происходящего между двумя действующими лицами романа, т. е. фактически на оформлении прямой речи. Согласно нормам пунктуации французского языка, прямая речь оформляется при помощи таких знаков препинания, как кавычки, запятая, тире, двоеточие, что в одинаковой степени соответствует нормам русского языка. Так как в данном случае перед нами представлен диалог, читатель обоих текстов, в первую очередь, ожидает увидеть тире, что отражено в русском переводе:

«— Я хочу пить, Берни, — заявил Макс. — Кажется, я хочу пить. Может, зайдем к тебе?

Берни многозначительно посмотрел на него.

— Я думаю, не стоит, мсье Макс, — сказал он, — мсье Паризи это не понравится. К тому же вспомните, чем все закончилось в прошлый раз.

— Да ладно, — настаивал Макс, — только один стаканчик.

— Нет, — сказал Берни, — нет. Но если хотите, я позвоню мсье Паризи, и мы спросим у него.

— Ладно, — смирился Макс, — не надо» [Эшноз, с. 10].

Однако следует отметить, что в тексте оригинала правила оформления прямой речи не соблюдены автором, так как прямая речь персонажей выделяется из общего текстового пространства исключительно запятыми, выполняющими в данном случае функцию паузации, а не оформления прямой речи, поскольку последняя оформляется в совокупности с другими вышеупомянутыми знаками препинания. Подобное несоблюдение автором норм пунктуации в тексте оригинала очевидно отсылает интерпретатора к теории игрового пространства в постмодернизме, согласно которой игра

заполняет всё пространство, а мир превращается в текст. Таким образом, вслед за Витгенштейном и Рорти, правомерно говорить о вопросе равновесия субъективного и объективного языкового восприятия мира, т. е. в данном случае речь автора как стороннего наблюдателя условно приравнивается к речи персонажей, при этом на первый план выходят не парадигма, а синтагма; не читаемое, а написуемое; не глубина, а поверхность (см. таблицу 1). Что касается русского перевода, то восстановление условно упущенных формальных элементов текста оригинала задаёт противоположную смысловую направленность авторской интенции: на смену синтагме приходит парадигма, т. е. система; на смену написуемого — читаемое, т. е. ожидания читателя «не обманываются», а на смену поверхностным (ризоматическим) связям — глубинная (коренная) связь субъекта с актом коммуникации. Вероятно, при передаче прямой речи на родной язык, переводчик не обратил должного внимания на тот факт, что во французском и в русском языках прямая речь оформляется идентичным образом и, придерживаясь правил передачи единиц первого уровня, условно провёл адаптацию норм иностранного языка к нормам переводящего. Следует отметить, что подобное оформление прямой речи сохраняется на протяжении всего текста романа.

В следующем примере можно наблюдать использование такого знака препинания, как скобки:

2. *«Il accourut, s'empara du bras de Max, tâchant de tenir le cap le plus droit vers la sortie de la gare tout en parlant sans cesse, informant le pianiste que la critique du dernier concert à Pleyel avait été unanimement louangeuse* ***(enfin c'est ce qu'on m'a dit, je ne lis jamais le journal)****, qu'à n'en pas douter Gaveau serait comble ce soir, que les États-Unis avaient appelé en prévision d'une tournée d'un mois, que le cachet proposé par le festival de Fougères était selon Parisy scandaleusement inacceptable et que, l'intégrale Chausson étant très attendue, le Japon insistait pour les dates de réservation des studios Cerumen* ***(ils n'ont***

vraiment rien trouvé de plus drôle, comme nom?) *ainsi que pas mal d'autres choses encore»* [Echenoz, 2003, p. 37 — 38].

В данном случае нарушения нормы пунктуации в тексте оригинала не наблюдается. В соответствии с французскими нормами пунктуации скобки применяются с целью обособления в предложении языковой единицы, как правило, синтаксически с ним не связанной и представляющей собой дополнительный комментарий или пояснение (La ponctuation française. URL: http://www.la-ponctuation.com (дата обращения 01.03.2017)).

В приведённом примере заключённые в скобки высказывания отражают мысли автора посредством лирического героя. Последний, таким образом, выражает свою позицию относительно повествования автора. Вероятно, подобный приём связан с намерением лирического героя ограничить личное, субъективное восприятие текста от постороннего восприятия, т. е. от плюрализма смыслов. Однако следует помнить о том, что за высказываниями лирического героя стоит автор, обнажающий мнимость упомянутым намерением, как следствие, влекущей за собой манифестацию игры.

В русском языке заключение содержания в скобки позволяет выразить идентичную идею, что значительно упрощает задачу переводчика, однако в русском переводе романа наблюдается замена скобок двусторонним тире:

«Он подбежал, поймал руку Макса и, болтая без остановки, потащил его к выходу. Он сообщил пианисту, что отзывы прессы о его последнем концерте в плейелевском зале были единодушно хвалебными, ***— да, так всегда говорят, я сам никогда не читаю рецензий, —*** *что зал Гаво этим вечером будет, вне всякого сомнения, переполнен, что звонили из Соединенных Штатов и приглашали в месячное турне, что гонорар, предложенный фестивалем в Фужере, оказался, по выражению Паризи, оскорбительно неприемлемым, что, с нетерпением ожидая полной записи произведений Шоссона, японцы настаивают на точной дате, чтобы забронировать студию Серумена,* ***— они что, не могли подобрать более***

подходящего названия, чем это дурацкое имя? Это ж надо, назвать студию ушной пробкой! — *и кучу других новостей»* [Эшноз, с. 48 — 49].

Вопреки тому, что подобное оформление высказывания лирического героя не противоречит нормам пунктуации русского языка, поскольку использование тире, именно с нормативной точки зрения, в данном случае является эквивалентным способу заключения высказывания в скобки, игровая интенция автора в известной степени нарушается. По сути, использование тире способствует тому, что высказывание лирического героя становится более эксплицитным, что приводит к объективации данного высказывания, и, как следствие, нарушению плюрализма смыслов, вокруг которого существует игра.

На данном этапе передачи формальных единиц текста представляется уместным обратить внимание на особенности имён собственных и номенов. Следующий пример наглядно иллюстрирует проблему передачи имён собственных в постмодернистском игровом дискурсе:

3. *«Rien d'autre, pas d'effets de rechange, juste une enveloppe contenant un pécule en monnaie locale inconnue de lui, avec un bout de papier où était notés l'adresse d'un hôtel et un numéro de téléphone précédé du prénom* ***Jaime»*** [Echenoz p. 157].

В переводоведении в качестве способов передачи имён собственных (антропонимов и топонимов) приводят следующие виды переводческих трансформаций:

- транскрипция (имя собственное передаётся таким образом, чтобы звучание на иностранном языке и на языке перевода совпадало);
- транслитерация (имя собственное переводится побуквенно, опираясь на таблицу соответствия буквенных символов языков);
- транспозиция (имена собственные, различающиеся по форме, но имеющие общую этимологию являются эквивалентами при переводе);

- калькирование (передача имён собственных буквальным переводом);
- экспликация (имя собственное сопровождается уточнением в тексте перевода или переводческим комментарием в сноске);
- деонимизация (метафорические имена собственные переводятся посредством передачи метафоры другими языковыми средствами);
- функциональная аналогия (передача имён собственных другими именами собственными в схожем контексте);
- эвфоническая передача имён собственных согласно принципам благозвучия) (Теоретическая и прикладная лингвистика. URL: http://yazykoznanie.ru (дата обращения 16.03.2017)).

В приведённом выше примере антропоним *Jaime* представляет собой мужское испанское имя древнееврейского происхождения. В переводе романа на русский язык данное имя передано как '*Хайме'*, что иллюстрирует приём транскрипции. Отметим, что при применении транспозиции, эквивалентом данного имени является *'Яков'*, а во французском — *'Jacques'*. Очевидно, использование именно испанского варианта имени выражает определённую авторскую интенцию. Если обратить внимание на коммуникативное членение данного предложения, создаётся впечатление важности именно испанского варианта данного имени. Однако по прочтении произведения, интерпретатор понимает, что смысловая нагрузка, ожидаемая читателем, привычным к модернистским текстам, в данном случае отсутствует, что поддерживается постмодернистской теорией о разрыве связи означающего и означаемого в языковом знаке. По всей видимости, авторская интенция в данном случае заключалась не только в разрыве связи между означающим и означаемым. Если принимать во внимание слуховой образ данного имени в отрыве от контекстуального окружения, то в силу фонетической двусмысленности, его содержание будет восприниматься рецепторами по-разному. Дело в том, что фонетический облик данного слова соответствует одновременно графическому облику указанного имени и языковой единице *j'aime*,

означающей *‘я люблю’*, *‘мне нравится’*, что при отсутствии контекстуального окружения вероятнее возникнет в сознании рецептора. Таким образом, перед нами представлены омофоны — единицы языка, имеющие равное звучание, но различные орфографию и значение. Однако интересно, что создание единого фонетического облика возможно лишь при условии прочтения имени *Jaime* в соответствии с французской, а не испанской фонетической системой. Таким образом фонетическая игра имеет случайный характер, она проявляется лишь при определённом прочтении, т. е. данное слово обладает лишь потенцией игры, а проявится она или нет, определяет случай. В результате получается, что выбор испанского варианта условленного имени направлен на создание фонетической игры, которая, однако, мотивирована экстатической функцией, т. е. идеей игры ради самой игры, поддерживаемой философами Эпштейном, Витгенштейном, Деррида. Также следует отметить, что испанское имя *Jaime* имеет уменьшительную форму *Jaimito* (ср. *Яков — Яша*), который является одним из ключевых персонажей испанских анекдотов, например:

«Jaimito le dice a su padre:

Papá, papá, no quiero ir al colegio.

¿Por qué Jaimito?

Primero, tengo sueño.

Segundo, me aburro.

Tercero, se ríen de mí.

¡Pues, tienes que ir!

Primero, es tu obligación

Segundo, tienes 37 años.

Tercero, eres el director del colegio» (Mediometro. http://www.mediometro.com (дата обращения: 23.03.2017)).

Данный пример может быть переведён на русский язык следующим образом:

«Хаймито говорит своему отцу:

«Папа, папа, я не хочу идти в школу».

— Почему, Хаймито?

— Во-первых, я хочу спать.

— Во-вторых, мне скучно.

— В-третьих, надо мной смеются.

— Но ты должен идти!

— Во-первых, это твоя обязанность.

— Во-вторых, тебе уже 37 лет.

— В-третьих, ты директор школы».

Во французском языке имя *Jacques* представляет собой транспозицию испанского *Jaime* и входит в устойчивое выражение *faire le Jacques*, т. е. *faire l'imbécile*, что можно перевести *'прикидываться дурачком'*. Это выражение возникло во второй половине XIX в. Во Франции именем *Jacques* традиционно называли наивного, простодушного, неопытного человека, т. е. фактически происходил переход от имени собственно к имени нарицательному, что в *ономастике*, разделу языкознания, изучающему имена собственные, называют *деонимизацией* (Le dictionnaire des expressions françaises décortiquées. URL: http://www.la-ponctuation.com (дата обращения: 16.04.2017)). При возвращении к испанским анекдотам становится очевидным, что имя *Jaimito* в испанском имеет аналогичные коннотации.

Таким образом, анализ испанского имени *Jaime* даёт возможность предположить существование дополнительной интенции автора при выборе именно испанского варианта имени. Как видно из приведённых примеров, и в испанском, и во французском *Jaime* и *Jacques* представляют обобщённый образ, наделённый общими признаками, что отсылает к идее своего рода

обезличивания эпохи постмодерна. По сути, в процессе называния человека именем, которое уже становится денотатом и отсылает лишь к определённым признакам, остальные признаки, свойственные единичному референту с таким именем, стираются, т. е. фактически происходит сужение содержания и увеличение объёма сигнификата как образа, связанного с определённым денотатом и соответствующим референтом. Однако в силу того, что имя *Jacques* имеет для франкоговорящих рецепторов более яркую образность, в отличие от испанского *Jaime*, автор предпочитает использовать последнее, так как связь в постмодернизме между означаемым и означающим не должна быть столь эксплицитной. Таким образом, перед читателем снова возникает игра случайностей. Образ перед ним либо возникает, либо не возникнет вовсе, однако в любом случае игра, как по закону сохранения энергии, никуда не исчезает, а только преобразовывается из одной формы в другую. В данном случае речь идёт о переходе имплицитной формы в эксплицитную и наоборот под воздействием внешнего восприятия различных рецепторов, но при этом сам текст сохраняет дуальную модальность игры.

На основе проведённого анализа, можно оценить способы перевода имени *Jaime* с французского языка на русский. Если при переводе принимать во внимание игру, связанную лишь с образностью данного имени, то перевод *'Хайме'* с сохранением испанского варианта посредством транспозиции представляется адекватным. Очевидно, что в сознании русскоговорящих рецепторов при прочтении испанского имени не будет возникать той яркой образности, которая возникла бы в сознании испаноговорящих. Однако данная трансформация не позволяет передать фонетическую игру, поскольку в русском языке фонетический облик данного слова соответствует только значению испанского имени. Вероятно, для решения данной проблемы следует прибегнуть к переводческому комментарию.

Оставаясь на уровне передачи формальных единиц текста, можно также обратить внимание на широкое использование в романах *номенклатурной лексики*. *Номены* или номенклатурная лексика входят в раздел терминологии.

Согласно мнению Т. Л. Канделаки, в отличие от термина, обозначающего общее понятие в конкретной науке, включающее множество различных референтов, номен представляет собой единичное понятие, включающее множество одинаковых референтов. [Канделаки, с. 8]. По словам А. А. Реформатского, терминология прежде связана с системой понятий данной науки, номенклатура же лишь этикетирует её объекты [Реформатский, с. 3 — 6]. В. М. Лейчик полагает, что номен занимает промежуточное положение между термином и именем собственным, при этом термин отражает абстрактное понятие, тогда как номен — единичный предмет, при этом на первый план выступают внешние признаки предмета [Лейчик, с. 15].

Частое введение в постмодернистских текстах таких языковых единиц, как номены, мотивировано вызовом эпохи постмодерна: эпохи массовой культуры, эпохи переизбытка информации, который мотивирует в свою очередь её недостаток. По мысли М. Эпштейна, восприятие информации в эпоху постмодерна стало возможным лишь посредством внешних каналов связи, что препятствовало подлинному пониманию: «…» человек лишается не внешних, а внутренних органов: зрение и слух принимают на себя чудовищную нагрузку, которую не выдерживают мозг и сердце» [Эпштейн, 2000, с. 345].

В подобных условиях для индивида представляется затруднительным воспринимать понятия, традиционно состоящие из плана выражения и плана содержания. А поскольку в восприятии индивида связь между денотатом и экспонентом теряется, он начинает мыслить номенклатурными категориями. Именно поэтому введение в текст произведения номенклатурной лексики является важным элементом, требующим внимания переводчика. В текстах Эшноза в качестве номенклатурной лексики выступают марки различной продукции: автомобилей, музыкальных инструментов, бумажных платков и т. д. Для иллюстрации перевода подобной лексики рассмотрим некоторые примеры:

4. *«Il était là, le terrible* ***Steinway****, avec son large clavier blanc prêt à te dévorer, ce monstrueux dentier qui va te broyer de tout son ivoire et tout son émail, il t'attend pour te déchiqueter »* [Echenoz, 2003, p. 11].

В данном случае в качестве номена выступает *Steinway* — сокращённое название от компании мирового уровня, производящей фортепиано, *Steinway & songs*. В настоящем примере использование номена *Steinway* представляет собой приём метонимии. Данное явление может включать целый комплекс значений, различающихся как по способу образования, так и функционально [Чекалина, Ушакова с. 52 — 53]. Настоящий пример иллюстрирует перенос названия марки производителя на предмет производства (*антономасия*), а именно, фортепьяно. В результате, в восприятии рецептора возникает образ, основанный на внешних признаках предмета, и при этом видимая связь с внутренними признаками денотата отсутствует. Однако нужно сказать о том, что до того момента, как слово *le piano* было заменено на соответствующий номен, читателю уже было известно, какой предмет данным номеном заменён. Логично предположить, что применение подобной авторской стратегии направлено на создание игры, сбалансированной внутренними и внешними признаками предмета. При первом упоминании слова *le piano* в восприятии рецептора возникает сигнификат, т. е. индивидуальный образ, отражающий совокупность общих признаков денотата. Поскольку денотат или понятие включает в себя множество различных референтов, то в восприятии рецептора появляется некоторая потенция скрытых признаков единичного референта. Однако при вторичной номинации упомянутого предмета посредством номена *Steinway* ожидания читателя, связанные с реализацией внутренних признаков предмета, перемещаются на внешние признаки, так как номены являются так называемыми этикетками, обозначающими совокупность одинаковых референтов. Следует отметить, что при вторичной номинации автор дополнительно наделяет предмет признаками, отражающими одновременно впечатление лирического героя и персонажа романа, но при этом восприятие мотивировано именно внешними признаками предмета.

Таким образом, создаётся эффект, что автор пытается восстановить прерванную номенклатурной оболочкой связь с денотатом, но продолжает оставаться на внешнем уровне. Происходит своего рода взаимопроникновение признаков номена и признаков понятия, которое не даёт однозначных результатов.

Переводчик выражает данный фрагмент следующим образом:

«Он стоял там, ужасный черный ***«Стейнвей»*** *с необъятной клавиатурой, готовой тебя сожрать, чудовищная вставная челюсть, которая жаждет стереть тебя в порошок зубами цвета слоновой кости; он только и ждет, чтобы разорвать тебя в клочья»* [Эшноз, 2002, с. 15].

Первое, на что критик перевода, вероятно, обратит внимание — это заключение номена в кавычки. В русском языке кавычки употребляются в следующих случаях:

- Выделение прямой речи без абзаца и цитат;
- Выделение условных (собственных) наименований;
- Выделение слов, которые употребляются в необычном, ироническом, особом значении (Грамота.ру. URL: http://gramota.ru (дата обращения: 01.03.2017)).

Что касается французского языка, то за исключением второго пункта, правила использования кавычек остаются идентичными:

- Les guillemets permettent d'encadrer les paroles ou écrits de quelqu'un (citation);
- Les guillemets sont également utilisés pour un mot, une expression, utilisés dans un contexte inhabituel, que l'on désire souligner ou nuancer. De même que pour des mots étrangers ou argotiques (La ponctuation française. URL: http://www.la-ponctuation.com (дата обращения: 01.03.2017)).

Поскольку речь в данном случае идёт об игровом дискурсе, то скорее всего, употребление кавычек обусловлено выделением слова, которое

употребляется в особом значении. К тому же, как было ранее отмечено, перед нами приём метонимии, основанный на изменении значения слова. Тем не менее, можно наблюдать, что в тексте оригинала кавычки отсутствуют, что свидетельствует об особом намерении автора. По всей видимости, нежелание автора заключать указанный номен в кавычки мотивирован имманентным характером игрового дискурса постмодернизма. Так как кавычки являются эксплицитным способом на указание присутствия игрового приёма, снятие кавычек становится необходимым условием для создания имплицитной неоднозначной игры. Поэтому в данном случае нарушение правил русской пунктуации было бы оправданным.

При помощи следующего примера можно проанализировать иного рода переводческую проблему, связанную с передачей номенклатурной лексики:

5. *«Parisy en nage essora son* ***Kleenex****, en rechercha un autre avant de se rappeler qu'il n'en avait plus, usa de sa manche pour essuyer son front»* [Echenoz, 2003, p. 18].

В этом предложении представлена номенклатурная единица *Kleenex*, заменяющая собой слово *mouchoir* ('*платок*'). Настоящий номен является фирменным названием бумажного платка, впервые произведённым мировой компанией *Kimberly-Clark* (Dictionnaire // L'Internaute : actualité, loisirs, culture et découvertes. URL: http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/ (дата обращения: 21.04.2017)). В результате высокого спроса на данную продукцию во Франции фирменное название бумажного платка в разговорной речи, посредством антономасии, переходит на сам предмет производства, т. е. бумажный платок, хотя в словарях номен *Kleenex* сопровождается пометой *nom déposé* ('*фирменное название*') (Dictionnaire de français // Dictionnaires Larousse. URL: http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais (дата обращения: 21.04.2017)). На основании этого анализа можно сделать вывод о том, что восприятие слова *Kleenex* будет ориентировано интерпретатором скорее на

референт, а не на фирменное название, но при этом ассоциация с фирмой производства платков подсознательно остаётся.

В русском языке с названием этой марки дело обстоит несколько иначе. В итоге сравнения результатов поиска по изображениям обоих эквивалентов марки *Kleenex* (‘*Клинекс’*) в браузере *Google* было обнаружено, что при вводе в поисковую строку русского эквивалента большая часть результатов даёт изображение не салфеток *Kleenex* (как при вводе французского эквивалента), а туалетной бумаги той же марки. Поэтому, скорее всего, буквальный перевод номена *Kleenex* вызовет у русскоязычного рецептора иной образ. Таким образом, перевод данного номена как *‘салфетка’*, что и было реализовано переводчиком романа, является удачным переводческим решением. Однако, как было отмечено ранее, номенклатурная составляющая важна для игрового дискурса постмодернизма. В таком случае указанная языковая единица может быть выражена посредством экспликации, например *‘салфетка Kleenex’*.

3.3 Передача игровых языковых единиц на уровне лексических особенностей текста

На втором уровне интерпретации языковых единиц, т. е. интерпретации лексических единиц (‘l’exégèse lexicale’), Делиль предлагает обратить особое внимание на контекстуальное значение слова, поскольку именно оно, в отличие от внутреннего значения, представляет особую трудность при передаче с иностранного языка на переводящий. При этом в рамках данного уровня Делиль выделяет ещё три подуровня:

- нулевой или подуровень передачи моносемантической лексики, т. е. передачи слов, обладающих лишь одним значением;
- передачи многозначной лексики: выбор правильного переводческого решения зависит от смыслового окружения, в данном случае языкового;
- индивидуальной интерпретации лексики в зависимости от контекста [Delisle, p. 101 — 108].

На данном этапе исследования следует сделать некоторое уточнение относительно возможного применения указанной классификации в контексте игрового дискурса постмодернизма. Если на уровне передачи формальных языковых единиц текста речь идёт главным образом о плане выражения языкового знака, то при переходе на уровень передачи лексических единиц, как видно из описания выше, на первый план выходит значение слова, т. е. план содержания. Однако, как известно из предыдущих наблюдений, в эстетике постмодернизма план содержания языкового знака фактически нивелируется, за исключением общей содержательной доминанты известного плюрализма смыслов или отсутствия смысла. Именно такая смысловая доминанта мотивирована контекстом постмодернистской эстетики, который должен оказать влияние на индивидуальную интерпретацию лексики переводчиком. Переосмысление постмодернизмом природы языкового знака, как следствие, заставляет иначе интерпретировать зависимость многозначной в нейтральном контексте лексики от языкового окружения. Так как в постмодернизме многозначная лексика условно теряет все свои значения, то связь с языковым окружением осуществляется посредством языковой формы, что разрушает традиционную логику лексической связи, проводимую не по форме слов, а по их содержанию. Таким образом, в контексте постмодернистского игрового дискурса нас прежде всего будет интересовать второй пункт интерпретации языковых единиц на лексическом уровне в новом, предложенном выше осмыслении.

Однако прежде чем перейти непосредственно к анализу формальной связи между лексическими единицами в тексте, следует сказать несколько слов о принципах детализации постмодернистского романа, также связанной с лексическим уровнем интерпретации языковых единиц. В подобных текстах часто можно наблюдать, что одна и та же деталь время от времени появляется на страницах текста. При частом повторении одной и той же детали в стереотипизированном модернизмом сознании читателя возникает желание выстроить причинно-следственную связь между обозначенной

деталью и ходом повествования. Однако в постмодернистском контексте такой связи не существует, или же связь мотивирована отсутствием самой связи, т. е. возникает так называемый эффект обманутого ожидания. В данном случае переводчику следует обратить внимание на такого рода повторение и переводить конкретную деталь одним и тем же эквивалентом. В романе Ж. Эшноза «Au piano» одной из таких условно лишённых смысловой нагрузки деталей является *bouton* (*'пуговица'*). В ходе повествования в различных ситуациях и без всяких на то видимых оснований автор обращает внимание на эту деталь 15 раз. Приведём несколько примеров. Впервые в тексте *bouton* появляется как характерный элемент одежды одного из персонажей:

6. *«L'un, de taille un peu plus haute que la moyenne, ne parle pas. Sous un vaste imperméable clair et* ***boutonné*** *jusqu'au cou, il porte un costume noir ainsi qu'un nœud papillon noir, et de petits* ***boutons*** *de manchette montés en quartz-onyx ponctuent ses poignets immaculés»* [Echenoz, 2003, p. 5].

Приведём перевод данного фрагмента:

«*Один из них, чуть выше среднего роста, все время молчал. Под просторным, наглухо* ***застёгнутым*** *плащом на нем был черный костюм с галстуком-«бабочкой». На белоснежных манжетах красовались маленькие* ***запонки*** *из оникса в тонкой оправе»* [Эшноз, 2003, с. 7].

В приведённом примере дополнительно нужно обратить внимание на игру с формами слов *bouton* и *boutonné.* Своего рода *лексический параллелизм* лишь акцентирует внимание на условленную деталь. Слово *bouton* означает в данном контексте '*petite pièce en matière dure, généralement circulaire, qui, cousue sur un vêtement, sert à le fermer ou à l'orner*', т. е. может переводиться как '*пуговица'* (Dictionnaire de français // Dictionnaires Larousse. URL: http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais (дата обращения: 21.04.2017)). Однако следует обратить внимание на то, что слово *bouton* приведено в лексикализованном сочетании *boutons de manchette,* что совершенно верно

передано переводчиком как *‘запонки’*. Но подобный перевод препятствует созданию игровой пары *bouton* / *boutonné*; слово *boutonné* переведено как ‘*застёгнутый’*, т. е. переводчик прибегнул к приёму генерализации. Глагол *boutonner*, от которого образовано причастие *boutonné* расшифровывается как ‘*s’ attacher, se fermer à l'aide de boutons’*, при этом сам он был образован от слова *bouton*, что и позволяет возникнуть вышеупомянутой игре. Перевод такой игры вызывает затруднение, поскольку в русском языке образовать глагол от слова *запонка* невозможно. Это объясняется преимущественным развитием отымённого словообразования во французском языке и отглагольного — в русском [Чекалина, Ушакова, с. 50]. Поэтому в русском переводе можно было образовать существительное от глагола *застёгивать* и получить игровую пару *застёгивать* / *застёжка.* Но при этом деривационная игра поменяла бы свой вектор направления и слегка сместила бы акцент с лексемы, обозначающей деталь, на её дериватив. В следующем примере автор снова обращает внимание на эту деталь и проводит аналогичную параллель с глаголом *déboutonner*, сохраняющим тот же корень, что и *bouton*:

7. *«Ah, dit Max sans se retourner, tout en s’apprêtant à* ***déboutonner*** *sa chemise, vous êtes là. C’était excellent, sourit l’imprésario. Je sais, dit Max, je crois. Mais je n’ai plus tellement envie de le jouer, ce truc, je le connais trop. Et puis la partition d’orchestre est assez faible, quand même, ça se voit tellement que Chopin n’était pas bon pour ça. Et puis d’une manière générale j’en ai un peu marre des orchestres. Et comme il défaisait le* ***bouton*** *du haut, celui-ci sauta de la chemise pour aller se loger dans le désordre de la console»* [Echenoz, 2003, p. 15].

В переводе мы видим следующее:

«— А, вы здесь, — не оборачиваясь, сказал Макс и собрался ***расстегнуть*** *рубашку.*

— Это было бесподобно, — улыбнулся импресарио.

— Знаю, — сказал Макс, — знаю. Но мне что-то больше не хочется играть этот концерт, я устал от него. К тому же оркестровая партия

здесь довольно слаба, сразу видно, что Шопен не слишком умел писать для оркестра. Да и вообще, хватит с меня оркестров. — Он расстегнул верхнюю ***пуговицу****, она оторвалась и исчезла среди беспорядка, царившего на столе»* [Эшноз, 2003, с. 19 — 20].

Глагол *déboutonner* при переводе передан посредством *калькирования* приставки, но так как слово *bouton* употребляется уже независимо от языкового окружения, то в переводе мы видим привычное *‘пуговица’*. Таким образом, связь *bouton* с *bouton de manchette* при переводе прерывается, что опять же обусловлено преимущественно отымённым словообразованием во французском языке. Вероятно, чтобы сохранить во всех случаях употребления так называемую *пуговичную* сему оригинала (особенно это касается первого появления *bouton* в тексте, ведь именно она запускает указанный механизм повторения), стоит пренебречь правильным переводом *boutons de manchette*, передав его как *‘пуговицы на манжетах’*. В любом случае в этих примерах следует сохранять для идентичной формы на иностранном языке идентичную форму на переводящем языке. Возможно, деривационной игрой стоит пренебречь ради сохранения игры с деталью, к тому же такая игра, может быть без проблем передана, как мы видим это в следующем примере:

8. *«Pour ce faire, on lui ouvre son imperméable avec violence, avec si peu d’égards que deux ou trois nouveaux* ***boutons*** *en sautent et roulent ensemble vers le caniveau – décidément cela se précise, c’est vraiment* ***la saison des boutons****»* [Echenoz, 2003, p. 80].

Переводчик находит в данном случае, на наш взгляд, очень удачное решение, восстанавливая потерянную деривационную связь наименования детали с глаголом за счёт замены атрибутивно употребленного существительного прилагательным:

«И хотя он одевался без нервозности и даже с непривычным спокойствием, от него сбежали еще две ***пуговицы****. Одна поспешно закатилась под шкаф, другая ушла в подполье, скрывшись в трещине*

паркета. Должно быть, настала особая пора в жизни гардероба Макса, этакая ***пуговичная*** *осень»* [Эшноз, 2003, с. 76].

Прилагательное *пуговичная* в функции определения заменяет собой существительное с предлогом, являясь его синтаксическим синонимом, при этом мы констатируем образование деривата от существительного, что не было возможным в случае с глаголом.

Таким образом, в данных примерах игра строится на выдвижении в плане повествования некоторой детали, не несущей особой смысловой нагрузки, но постоянно повторяющейся, и это в свою очередь усиливается благодаря наличию во французском языке соответствующей словообразовательной модели и тяготению к генерализации понятий, что создаёт определённые переводческие проблемы, в большинстве своем имеющие решение.

Отметим, что подобное усиление игры подкрепляет идею о ключевой роли языковых форм в постмодернизме. Однако, если в предыдущих примерах совпадение форм так или иначе мотивировано содержанием (*пуговичная* сема), что обусловлено намерением сделать акцент на детали, то следующие примеры продемонстрируют процессы, лежащие в основе смены логической парадигмы лексической связи. Проанализируем один из таких примеров и его перевод:

9. *«Après que Bernie eut traîné Max dans tous les coins du parc à l'exception du secteur Chopin, qu'il eut tenté de lui faire admirer le bassin ovale,* ***la pyramide*** *et son* ***pyramidon****, puis qu'il eut discrètement consulté sa montre, il infléchit le parcours vers une sortie du parc en empruntant l'allée de la Comtesse-de-Ségur, le long de laquelle se tenait assis Alfred de Musset»* [Echenoz, 2003, p. 10];

«После того как они обошли все закоулки парка, за исключением того, где стоял Шопен, и после того как Берни попытался заставить Макса полюбоваться овальным прудом и ***пирамидой****, он, украдкой взглянув на часы,*

потащил Макса к выходу из парка по аллее Контесс-де-Сегюр, возле которой сидел Альфред де Мюссе» [Эшноз, 2003, с. 13].

В данном примере даётся описание парка, и одним из элементов этого описания является *пирамида* (*'pyramide'*). Но также здесь говорится, что у пирамиды есть *pyramidon*, слово, оставленное переводчиком без внимания. В словаре данное слово расшифровывается как *'médicament antinévralgique et antifébrile dérivé de l'antipyrine'* [Dictionnaire]. В русском языке у этого слова имеется однозначный эквивалент *'пирамидон'*. Пирамидон, называемый также по одному из составных элементов *аминофеназоном*, представляет собой лекарственный препарат, обладающий анальгетическим, жаропонижающим и противовоспалительным действием. В 1893 г. немецкий химик Ф. Штольц создал болеутоляющее средство *антипирин*, однако изменение в его молекуле дало более сильное средство *амидопирин.* Интересно, что путём перестановки букв в этом названии появилось более популярное — *пирамидон*. Однако из-за побочного действия элемента *аминофеназона* во многих странах данный препарат был изъят с рынка (Википедия — свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/ (дата обращения: 18.03.2017)).

Таким образом, значение слова *pyramidon* указывает на семантическую несочетаемость частей внутри словосочетания la *pyramide et son pyramidon*. Однако, как оказалось, во французском языке существует почти идентичное по форме слово *pyramidion*, что означает '*petite pyramide qui sert de couronnement aux obélisques et pyramides de l'Égypte pharaonique*'. По аналогии со словом *pyramidon* для перевода *pyramidion* в русском языке существует однозначный эквивалент '*пирамидион*'. Пирамидион — это камень пирамидальной формы, обычно устанавливающийся на вершинах египетских пирамид. Древние египтяне называли пирамидион *бенбенет* по названию священного для них холма *Бенбена.* Согласно одной из версий мифологии Древнего Египта, на этот холм спустился бог Атум, после чего он превратился в небольшую пирамиду. Пирамидиона не сохранилось ни на

одной пирамиде, но некоторые пирамидионы дошли до наших дней и находятся в музее (Википедия — свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/ (дата обращения: 18.03.2017)).

Если вернуться к вопросу о семантической сочетаемости, то очевидно, что в выбранном словосочетании использование слова *pyramidion* вместо *pyramidon* было бы семантически мотивировано, поскольку слова *pyramide* и *pyramidion* имеет общую сему, связанную с пирамидальной формой. Однако автор предпочитает семантической сочетаемости деривационную. Если иметь в виду исключительно форму слова, то план выражения слова *pyramidon* отличается от плана выражения *pyramide* заменой - *e* на - *on*, что при незнании плана содержания можно принять за суффикс -*on* в соответствии с деривационной моделью французского языка. Во французском языке суффикс - *on* имеет ряд значений:

- как увеличительный, так и уменьшительно-ласкательный оттенок;
- в физике образует названия ядерных частиц;
- используется для названий орудий труда [Чекалина, Ушакова, с. 148 — 152].

При анализе данного примера логично предположить, что при незнании плана содержания *pyramidon* на основании знания плана содержания его условного дериватива, рецептор воспримет - *on*, как уменьшительный суффикс. Однако следует сказать о том, что аналогичной заменой суффикса - *on*, может послужить суффикс - *ion,* который используется в реальном деривате *pyramidion* (Dictionnaire des suffixes du français // Dictionnaire Le Robert. URL: http://www.lerobert.com/le-robert-illustre/pdf/dictionnaire-des-suffixes.pdf (дата обращения: 17.03.2017)).

Таким образом, для создания игрового эффекта автор руководствовался идеей о существовании словообразовательных стереотипов. Основываясь на этой идее, можно создать видимость существования деривационной связи

между словами, но при схожем плане выражения содержание — совершенно другое.

Интересно, что при переводе такая игра может быть передана без потерь, поскольку слово пирамида имеет древнегреческое происхождение и было заимствовано обоими языками, и все три упомянутые выше слова французского языка имеют точные по форме и содержанию эквиваленты в русском.

Проанализируем похожий пример, взятый из романа Ж. Эшноза «Un an»:

10. *«Bref on entreprit d'inciter les gueux à courir* ***se faire pendre*** *ou simplement* ***se pendre ailleurs****»* [Echenoz, 1997, с. 34].

В приведённом предложении игра основана на авторской трансформации фразеологизма *aller se faire pendre ailleurs*, в частности, речь идёт о деформации фразеологической единицы (ФЕ), поскольку исходная единица разрывается на части. Данное выражение является '*expression méprisante, pour dire à qqn de partir; en particulier, à qqn qu'on renvoie pour des actes condamnables*' (ABC de la langue française. URL: http://www.languefrancaise.net (дата обращения: 14.04.2017)). Так как любая ФЕ воспринимается рецептором целостно, возникают, как известно, благоприятные условия для игры с её компонентами. В нашем случае данное выражение было разложено автором на три части: *aller*, *se faire pendre*, *ailleurs*. Вероятно, для создания эффекта разрыва в сознании рецептора эксплицитной связи между частями устойчивого выражения, автор заменяет глагол *aller* на семантически близкий глагол *courir,* конкретизируя тем самым характер действия. Способом синтаксической дистрибуции этот глагол отдельно соотносится с фактитивной конструкцией *se faire pendre*, приобретающей значение '*повеситься посредством третьего лица*', и с *se faire pendre*, что отсылает к упомянутому выражению, при этом добавляя экспрессивности ФЕ за счёт авторской трансформации. Здесь к деформации

добавляется элемент двойной актуализации, поскольку в случае *courir se faire pendre* обыгрываются переносное и прямое значение. Кроме этого, мы видим здесь замену компонента *aller/courir*, за счет которой стала возможной двойная актуализация. Итак, наблюдается использование Ж. Эшнозом сразу трех видов трансформаций ФЕ, что называется во фразеологии приёмом *конвергенции.* Перед нами синтаксическая игра, основанная на расхождении в семантике фактитивной конструкции *se faire pendre* отдельно и во фразеологическом обороте *aller se faire pendre ailleurs*, т. е. фактически мы возвращаемся к взаимосвязи одинаковых форм с разным планом содержания. В случае трансформации фразеологизмов наличие подходящего переводческого решения не всегда очевидно, так как даже при существовании аналога в переводящем языке, при синтаксической дистрибуции его составляющих можно будет не добиться создания похожего игрового эффекта. Однако для приведённого выше примера переводчик находит очень удачное решение:

«Короче, бродягам после такого постановления оставалось только ***болтаться в петле*** *или попросту* ***болтаться где-нибудь в другом месте»*** [Эшноз, 1997 с. 36].

При передаче проанализированной игровой составляющей переводчик приводит функциональный аналог, семантически близкий к оригиналу. При переводе был использован метод синтаксической дистрибуции, а в качестве её ядра представлен многозначный глагол *болтаться,* имеющий следующие значения в зависимости от языкового окружения: '*свисая или вися свободно, двигаться из стороны в сторону, качаться'* и '*ходить без дела, слоняться*' [Ожегов, с. 78]. Таким образом, русский глагол '*болтаться*' заменяет французский *courir*, т. е. *courir se faire pendre* заменяется '*болтаться в петле'*, а *courir se faire pendre ailleurs —'болтаться где-нибудь в другом месте'.* В первом случае небольшой семантический сдвиг связан с отсутствием фактитивного залога в русском языке, а во втором случае — с отсутствием пейоративной и повелительной составляющей в русском аналоге,

но при этом общая смысловая доминанта сохраняется (*se pendre — висеть — болтаться*). Следует также отметить, что во второй переводческой паре стилистическая окраска практически совпадает (оба сочетания относятся к разговорному регистру, хотя французский вариант более грубый), а в первой — французский вариант *se faire pendre* относится к нейтральной лексике, тогда как русское выражение *болтаться в петле* имеет разговорную окраску. Наконец, обратим внимание на тот факт, что во французском языке эпицентром игры является фактитивная конструкция *se faire pendre*, входящая в состав ФЕ и при разложении оставшаяся на периферии синтаксической дистрибуции, тогда как в русском переводе глагол *'болтаться'*, являющийся также эпицентром игры, занимает положение ядра синтаксической дистрибуции, поэтому переводчик попытался сместить акцент на периферию посредством дублирования этого глагола.

Следующий пример, как будет видно из русского перевода, ставит переводчика в затруднительное положение:

11. *«Il n'eût pas été mal de reprendre les deux erreurs d'exécution de la soirée, d'isoler ces passages, les étudier, les* ***démonter*** *comme des petites* ***montres****, deux petits mécanismes que l'on pourrait* ***remonter*** *ensuite après avoir trouvé la panne, réparé le rouage défectueux pour la prochaine fois»* [Echenoz, 2003, p. 21].

В представленном фрагменте условная связь снова выстраивается по плану содержания, однако необходимо сделать некоторое уточнение. Все три слова *montres*, *démonter* и *remonter* имеют одну общую часть плана выражения — *mont*, однако восходят к разным этимонам. Так, слова *démonter* и *remonter,* принадлежащие к одному словообразовательному гнезду, образовались от латинского существительного *mons*, *montis* ('*гора'*), тогда как слово *montre* является производным от глагола *montrer*, произошедшим от латинского глагола *monstrare.* Как существительное, слово *montre* впервые появляется в XII веке и имеет разные значения. В частности, с XIV по XVII век обозначает 1) '*смотр войск*' 2) *cadran d'horloge* (*monstre d'oreloge*) Le Trésor de la Langue

Française informatisé // Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. URL: http://www.cntrl.fr (дата обращения: 07.05.2017)).

Исходя из вышесказанного, мы понимаем, что игра в данном случае основывается на случайном во французском языке совпадении части плана выражения обозначенных слов, объединённых также по связи глагола с существительным, то есть *démonter* и *remonter* можно сочетать со словом *montre*, но, вероятно, автор склонился именно в сторону этого слова в силу похожего плана содержания. Подобный приём в стилистике носит название *парономазии*.

Проблема с передачей такого рода игры заключается в том, что из-за принадлежности слов к разным этимонам именно при случайном совпадении их форм во французском языке в русском языке такого совпадения скорее всего не произойдёт, поэтому, вероятно, следует найти слово пусть даже и с другим содержанием, но зато с похожей формой, так как именно на этом строится игра. Этот пример был передан переводчиком с сохранением деривационной связи между глаголами, поскольку аналогичные русские глаголы имеют также один этимон, однако при передаче слова *montres* игровой эффект был потерян:

«Было бы неплохо поработать над теми двумя ошибками, что он допустил во время концерта, выделить эти пассажи, рассмотреть, ***разобрать*** *их, как два маленьких* ***часовых механизма****, и снова* ***собрать****, после того как будут найдены поврежденные шестеренки»* [Эшноз, 2003, с. 26].

Следующий пример иллюстрирует связь по форме прилагательного и причастия:

12. *«Mais, d'abord, il craint qu'une autre main, pas forcément plus grande mais armée, lui administre un traitement plus radical – et, surtout, il sent le goût* ***sale*** *et* ***salé*** *de cette main sur ses lèvres, qu'il préfère clore par un réflexe d'hygiène»* [Echenoz, 2003, p. 80].

Перед нами две практически идентичные языковые формы. Исходя из этого, если не обращаться к плану содержания, можно подумать, что оба слова происходят от одного этимона, что является неверным. Прилагательное *sale* (*'грязный', 'нечистый'*) восходит к верхненемецкому *salo*, который в результате редукции конечного гласного даёт нам *sale* (*salo > sale*). Причастие *salé*, образованное от глагола *saler* ('*солить'*) происходит от латинского *salare,* в свою очередь производному от *sal*, *salis* ('*соль'*) [CNRTL]. Эшноз в данном случае играет созвучием слов *sale* и *salé* во французском, т. е. строит игру на фонетическом сходстве разных по происхождению лексем, что, конечно, очень трудно передать в русском. Поэтому при переводе такая связь, к сожалению, снова оказывается потерянной:

«Правда, он мог бы без труда оттолкнуть эту руку, показавшуюся ему маленькой рукой подростка, но он боялся, как бы другая рука, может быть, такая же маленькая, но уже вооруженная, не занялась бы им более радикально, к тому же он почувствовал ***солёный*** *и* ***грязный*** *вкус этой ладони на губах и из чувства брезгливости рефлекторно закрыл рот»* [Эшноз, 2003, с. 107].

В продолжение анализа слова *sale* приведём ещё один пример:

13. *«Sauf qu'on aboutissait à l'effet inverse. Car il existe une malédiction des* ***salles de bains****. Une* ***salle de bains*** *un petit peu* ***sale*** *a toujours l'air plus* ***sale*** *que n'importe quelle* ***non-salle de bains*** *beaucoup plus* ***sale****».*

В постмодернизме часто можно наблюдать такого рода иронические лирические отступления. В данном примере иронический оттенок сгущается за счёт добавления игры с языковыми формами. В нашем случае она основана на смежном положении в тексте омофонов *sale — salle* ('*грязный — комната*'), при этом слово *salle* приводится в составе лексикализованного сочетания *salle de bains* ('*ванная комната*'), что создаёт более конкретный образ в сознании рецептора. Из-за смежного положения в тексте двух омофонов, значение первого оказывает влияние на восприятие второго в

составе лексикализованного сочетания, что порождает двусмысленность на уровне плана содержания. Также отметим, что перед повторном введении в текст лексикализованного сочетания *salle de bains* автор прибегает к использованию отрицательного префикса *non-*, представляющемуся рецептору нестандартным лингвистическим решением. Отрицательные или привативные префиксы, к которым относится префикс *-non*, служат во французском языке для отрицания или лишения понятия, выраженного основой: *nonchalance*, *non-sens*, *non-inscrit* (‘*беспечность*, *нонсенс*, *независимый депутат парламента*’). При этом префикс *non-* относится к активным и продуктивным префиксам, дающим новые лексемы, не всегда фиксируемые словарями, но свободно образующиеся в речи. Так, например, в словарь *Le Petit Robert* 1993 г. издания были включены такие языковые единицы, как *non-croyant*, *non-appartenance*, *non-fumeur*, *non-dit* (‘*неверующий*, *непринадлежность к группе*, *некурящий*, *невысказанное*’) не включённые в издание 1973 г. [Чекалина, Ушакова, с. 143]. Если вернуться к примеру, то можно обнаружить, что лексическая единица *non-salle de bains* не фиксируется в словарях, что, однако, как было отмечено выше, не даёт оснований утверждать, что такой языковой единицы не существует в речи. При этом введение данной единицы в поисковые системы интернет-браузеров также не дало положительных результатов, что позволяет предполагать обратное. К тому же, если обратить внимание на приведённые выше примеры, можно сделать вывод о том, что префикс *non-* входит в состав абстрактных или отглагольных существительных, чего нельзя сказать о существительном *salle de bains*, относящимся к конкретным существительным. Тем не менее, если с точки зрения принципов количественного анализа число приведённых примеров может показаться недостаточным, то следует факультативно прибегнуть к прагматическому анализу условленного новообразования. Как уже было отмечено, префикс *non-* имеет привативную семантику, которая отрицает понятие, выраженное основой. Поэтому понятие *non-salle de bains* (переведём её дословно ‘*неванная комната*’) означает любую комнату,

лишённую видимых признаков, присущих ванной комнате, т. е. включает в себя множество референтов, не являющихся ванными *комнатами*. Таким образом, происходит перераспределение в классификации понятия *комната* (*pièce*) по видам комнат. В стандартном понимании подобная классификация условно выглядела бы следующим образом:

Pièce (f):

- chambre (m);
- salon (m);
- cuisine (f);
- salle à manger (f);
- salle de bains (f)…

Как видно, в основе данной классификации лежат *родо-видовые* или *гиперо-гипонимические* отношения между понятиями, где *pièce* является гиперонимом, а остальные единицы соответственно гипонимами. Отметим, что в логике помимо родо-видовых отношений между понятиями выделяют также *партитивные* отношения (*часть-целое*) и *ассоциативные* отношения. Также следует сказать о том, что понятия, делимые по одному и тому же основанию, должны находится на одном уровне.

Если допустить существование в языке такого понятия как *non-salle de bains,* предложенная выше классификация будет выглядеть уже иначе:

Pièce (f):

- *salle de bains (f);*
- *non-salle de bains (f):*

1. *chambre (m);*
2. *salon (m);*
3. *cuisine (f);*
4. *salle à manger (f)…*

Исходя из полученной классификации, мы можем сделать заключение о нарушении иерархических отношений. Как было отмечено выше, при делении понятия *комната* по основанию *виды комнат*, *ванная комната* и остальные виды комнат должны находиться на одном уровне иерархии, что делает последнюю классификацию неверной. К тому же, сложно представить прагматическую ситуацию, относящуюся к неигровой реальности, в которой употребления словосочетание *неванная комната* было бы релевантным. Что касается остальных приведённых примеров с префиксом *non-* , то с ними такой проблемы не возникает. Например, в случае с *non-fumeur*, мы можем построить классификацию, основанную на привативной оппозиции, в которой основанием деления был бы условный признак отношения к курению. Тогда членами деления были бы *fumeurs* и *non-fumeurs*, при этом на данном уровне других членов деления бы не оказалось в отличие от случая с видами комнат. Таким образом, можно сделать вывод о том, что новообразование *non-salle de bains* во французской речи не встречается. Однако в тексте автор хочет провести разграничение между ванной комнатой и любой другой комнатой, что кажется логичным, тогда как языковые средства выражения выбраны для этого неверно, ведь посредством префиксации образуются новые понятия, включающие в себя совокупность множества референтов. Но намерение автора, по всей видимости, заключалось в выделении любого референта из этой совокупности, что было бы возможным посредством других языковых методов. Например, было бы правильным сказать вместо *n'importe quelle non-salle de bains*, *n'importe quelle pièce*, т. е. при помощи генерализации. В сущности, адекватной синтаксической заменой *non-salle de bains* с точки зрения логики было определительное придаточное *qui n'est pas une salle de bain*, имеющее в данном случае функцию противопоставления. Таким образом, здесь игровой эффект основан на нарушении логико-понятийных связей, что свойственно эстетике постмодернизма. Помимо этого, игровой эффект усиливается за счёт наличия рядом омофона *sale*, который с

прагматической точки зрения также не может функционировать с привативным префиксом *non.*

Пользуясь продуктивной способностью префикса *non,* автор включил его в индивидуальную логико-понятийную схему. Что касается русского перевода, то, видимо под влиянием стандартной логико-понятийной системы, переводчик не передаёт нарушение словообразовательной логики и не находит аналогичной пары омофонов, хотя смысл фразы передан:

«Но вместо этого эффект получился обратный, в полном соответствии с законом ***ванных комнат****:* ***не совсем чистая ванная*** *всегда выглядит намного* ***грязнее,*** *чем любая другая, намного более* ***грязная комната****»* [Эшноз, 2003, с. 97].

Отметим также, что переводчик не сохраняет первичного употребления слова *sale*, прибегая к антонимическому переводу, что на наш взгляд, не является удачным переводческим решением, поскольку нарушает связь слов по линии плана выражения. Такой перевод является ярким примером улучшения оригинала под влиянием стандартной языковой логики, о чём шла речь во второй главе. Однако следует помнить, что в игровом дискурсе постмодернизма не столько важно передать условный смысл, сколько сохранить форму, которая и содержит в себе смысловую доминанту.

Смена парадигмы языкового знака в постмодернизме, как известно, фактически нивелировала план содержания языкового знака. Поэтому зачастую привычные элементы действительности описываются автором как увиденные впервые, что обнажает поверхностное восприятие, отсутствие мотивации к поиску глубинного смысла, а также невозможность его постичь. Поэтому в таких условиях можно вспомнить о приёме *остранения* текста. Данный приём был описан В. Б. Шкловским и заключается в создании особого восприятия предмета, его видения, а не узнавания. Целью такого приёма является вывод предмета из его автоматического восприятия. «Остранение — это удивление миру, его обостренное восприятие. Закреплять

этот термин можно, только включая в него понятие «мир». Этот термин предполагает существование и так называемого содержания, считая за содержание задержанное внимательное рассматривание мира» [Шкловский, с. 230]. Так как при остранении содержание заключается в рассматривании предмета, то этот приём близок постмодернистской эстетике с той лишь разницей, что в эпоху постмодерна рассмотрение происходит очень быстро, совсем мельком, но в любом случае восприятие предмета осуществляется через внешний, а не внутренний образ. Таким образом, предметы могут не называться своим именем, а описываться как в первый раз увиденные. Ж. Эшноз в своих текстах, как было отмечено, в первую очередь, намеренно обращает особое внимание на те детали, которые обычно не привлекают внимание читателя, таким образом смещая смысловые акценты произведения. В роли подобных деталей выступают непримечательные на первый взгляд элементы повествования, которым автор придаёт особое значение. Иногда автор намеренно пытается создать видимость, что подбирает подходящее слово для описания предмета или явления, но в общем, создаётся впечатление, что это не имеет значения, равно как не имеет значения план содержания. Множество форм, неопределённая или отсутствующая форма для явления или предмета стирают план содержания в сознании рецептора, хотя бы потому, что согласно теории лингвистической относительности, мы воспринимаем мир через призму языка. Следующие примеры продемонстрируют эту идею, а также покажут, как можно её усилить посредством игры с языковыми формами.

14. *«Il est tard, il fait froid, il* ***pleuvine*** *ou* ***pleuvote****, c'est d'un pas encore assez droit que Max avance dans sa rue déserte à cette heure-ci puis, comme avant d'arriver chez lui il passe devant le 55, il jette un coup d'œil semi-circulaire devant lui pour vérifier que le mari de la femme au chien ne s'est pas dissimulé dans un recoin, ayant changé d'avis et guettant le retour de Max pour lui nuire»* [Echenoz, 2003, p. 79].

Сразу отметим, что однокоренные слова *pleuvine* и *pleuvote* создают фонетическую игру. Оба слова образованы от глагола *pleuvoir* при помощи так называемых модальных суффиксов *-iner* и *-oter*. Отметим, что слова, образованные от глаголов посредством суффиксов, имеют количественный оттенок (уменьшительный или фреквентативный). Отметим, что от одной и той же глагольной основы может быть образовано более одной уменьшительно- фреквентативной формы [Чекалина, Ушакова, с. 155]. В данном примере игра строится на том, что рядом используются две практически идентичные уменьшительно-фреквентативные формы, образованные от одной глагольной основы. По сути, оба глагола будут переводиться как «накрапывать». Но так как в языке абсолютных синонимов не существует, следует предпринять попытку семантически дифференцировать эти формы. *Pleuviner* означает '*pleuvoir très légèrement*', тогда как *pleuvoter — 'par intermittence ou légèrement'*, при этом оба глагола относятся к фамильярному регистру (Dictionnaire de français // Dictionnaires Larousse. URL: http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais (дата обращения: 21.04.2017)). Таким образом, становится понятным, что если в первом случае учитывается уменьшительный оттенок суффикса, то во втором принимается во внимание как уменьшительный, так и фреквентативный. Кажется, что в русском языке самым удачным эквивалентом *pleuvoter* был бы глагол '*накрапывать*', имеющий фреквентативный оттенок, а для *pleuviner — моросить* с уменьшительно- фреквентативным оттенком. Однако основная проблема для переводчика заключается в том, что в русском языке, в отличие от французского, эти глаголы не имеют общего корня, поэтому игру возможно сохранить только в плане создания условного эффекта остранения. Этот эффект был создан автором за счёт мнимого поиска подходящей формы для природного явления путём внедрения союза *ou* ('*или*'), предполагающего взаимоисключение форм или предоставление выбора между двумя формами. В итоге, из-за неопределённости формы оттенок содержания так и не приобретает ясности в восприятии читателя. При этом мы понимаем, что

соположение семантически близких, а также близких по форме слов создаёт впечатление тавтологии и плеоназма. Переводчик, к сожалению, вероятно, с намерением от них избавиться, вовсе опускает одно из слов:

«Было темно, холодно, сыро, и к тому же ***накрапывал дождь****, когда Макс, ступавший еще довольно твердо, оказался на своей улице, пустынной в этот поздний час»* [Эшноз, 2003, с. 105].

Однако в следующем примере переводчику удаётся сохранить игровой эффект, основанный на нарочитом создании видимости подбора слова, соответствующего плану содержания, но скорее всего, это обусловлено эксплицитным объяснением самим автором своей интенции:

15. *«****Anachronique*** *n'était pas le mot, ce serait* ***anatopique*** *le mot mais il n'existe pas encore, du moins à la connaissance de Max pour qui cet être inaccessible était ainsi une variation sur le thème de Rose, une répétition de ce motif»* [Echenoz, 2003, p. 31].

Здесь автор эксплицитно указывает на то, что слово *anachronique* не является адекватным выражением его мысли, тогда как ещё не существующее *anatopique* как раз представляет собой подходящее слово. Заметим, что новообразованное слово (оно в самом деле не фиксируется в словарях) морфологически и фонетически похоже на слово *anachronique*. Во-первых, у обоих слов идентичный префикс греческого происхождения *ana-* (*suffixe grec d'adjectif formé sur un nom propre*) (Dictionnaire de français // Dictionnaires Larousse. URL: http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais (дата обращения: 21.04.2017)). Во-вторых, в основе обоих слов лежат корни древнегреческого происхождения, отсылающие к философским категориям времени и пространства. В-третьих, слова похожи фонетически в силу идентичных суффиксов *-ique*. Таким образом, по словообразовательной модели слова *anachronique*, Эшноз создаёт новое окказиональное слово *anatopique*. В силу эксплицитного указания автора на отсутствие данного слова в арсенале французского языка, переводчик получает следующую подсказку: неологизму

оригинала должен соответствовать неологизм перевода. Так как в основе словообразовательной модели новообразования *anatopique* присутствуют древнегреческие аффиксы, то в русском языке было просто найти точный эквивалент, также отсутствующий в арсенале русского языка:

«Не то чтобы она выглядела ***анахронично****, скорее* ***анатопично****, но этого слова пока нет, по крайней мере в словарном запасе Макса; для него этот недосягаемый образ был вариацией на тему Розы, еще одним повторением мотива»* [Эшноз, 2003, с. 41].

Нужно добавить, что в данном случае, в отличие от примера с *non-salle de bains*, образованный неологизм соответствует логико-понятийной системе, даже мог бы войти в язык, но это не препятствует игре, ведь языковая игра в постмодернизме основана на бесконечной модификации форм.

Рассмотрим последний фрагмент, отвечающий вышеупомянутому принципу:

16. *«Elle est chaque jour plus incroyablement belle même si le seul détail, peut-être, qu'on pourrait objecter réside dans son nez, légèrement trop arqué, mais précisément ce n'en est que mieux : un nez d'impératrice égyptienne, d'aristocrate espagnole ou d'oiseau de proie,* ***bref un nez****»* [Echenoz, 2003, p. 23].

Здесь же приведём перевод:

«С каждым днем она казалась Максу все более прекрасной, несмотря на то, что её нос — единственная деталь в её лице, которая могла бы вызвать возражение, — был изогнут чуть больше, чем надо, отчего, впрочем, только выигрывал: это был нос египетской царицы, испанской аристократки или хищной птицы — словом, ***серьёзный нос****»* [Эшноз, 2003, с. 32].

Мы можем наблюдать, что при описании носа своей героини Эшноз прибегает к нанизыванию различных признаков, а после этого нивелирует всё вышесказанное обобщением *bref un nez* (‘*в общем, нос*’). Получается, что подробное описание носа не было мотивированным и в результате оказалось лишённым причинной связи с предыдущим содержанием. В переводе же мы

видим попытку восстановления такой связи посредством добавления нового признака. В переводе прилагательное *серьёзный* по сути подводит итог тому, что было сказано выше, при этом являясь его логичным следствием. Создаётся такое впечатление, что все признаки, приведённые выше, свидетельствуют о том, что нос *серьёзный*, что логично, тогда как в оригинале все приведённые признаки не могут свидетельствовать о том, что это обычный нос, поскольку они наоборот стремятся его выделить. Таким образом, перед нами снова представлена попытка переводчика «улучшить» текст оригинала.

3.4 Передача игровых языковых единиц на уровне стилистических особенностей текста

Третий уровень интерпретации языковых единиц при переводе Делиль связывает с передачей стилистических особенностей текста (‘l’interprétation de la charge stylistique’). Делиль полагает, что стиль включает в себя всё, что наслаивается на собственно денотативную составляющую текста и привносит значительную коннотативную нагрузку. По мнению Делиля, любой текст зависит от четырёх составляющих: автора, затронутой темы, направленности (жанра текста, используемых языковых ресурсов) и получателей. Стиль в широком смысле этого слова должен вписываться в установленные одновременным присутствием этих четырёх элементов рамки и не может не соответствовать требованиям коммуникативной ситуации. Поэтому для обеспечения эффективности коммуникативного акта переводчику необходимо соблюсти стилистические особенности текста [Delisle, c. 113].

В рамках постмодернистской эстетики природа собственно денотативной составляющей текста довольно иллюзорна, т. е. она существует лишь в условиях независимого от остального текста восприятия языковых единиц, при взаимодействии образующих денотативное пустое пространство, что создаёт игровой дискурс. Поэтому при целостном восприятии постмодернистского текста денотативная составляющая фактически

нивелируется, что тесно взаимосвязано с коннотативной составляющей, выраженной стилем. Так как постмодернизм ориентирован преимущественно на план выражения, сбалансированность коннотативной составляющей текста представляется нерелевантной, что влечёт за собой смешение стилей. При интерпретации языковой единицы вне зависимости от контекста, равно как в случае с денотативной функцией, нагрузка коннотативной составляющей не связана с интерпретацией всего текста. Таким образом, множество коннотативных элементов текста (плюрализм смыслов) лишь усиливает игровой эффект.

Следует сказать о том, что стилистическое значение может иметь любая языковая единица любого языкового уровня, но при условии, что существует хотя бы одно означающее, способное выразить то же означаемое. Таким образом, стиль формируется за счёт взаимосвязи стилистических значений языковых единиц разного уровня, при этом сами языковые единицы должны обладать идентичными стилистическими характеристиками. Заметим, что наибольшую стилистическую нагрузку принимают синтаксические конструкции. По выражению, П. Гиро, «Si le lexique est la chair du style, la structure de la phrase en est l'âme» ('Если лексика является телом для стиля, то фразовая структура — его душа') [Долинин, с. 61].

В рамках настоящего исследования на данном уровне внимание будет направлено не столько на выявление стилистических особенностей, соответствующих определённому языковому уровню, что в какой-то степени фиксируется при анализе других уровней интерпретации, сколько на проявление в тексте такого стилистического свойства, как *экспрессивность*. Данное свойство, хотя бы потенциально присущее всем языковым знакам вне зависимости от их стилистического значения, заключается в том, что при его проявлении они начинают восприниматься деавтоматизированно, непосредственно воздействуя на воображение и эмоции адресата [Долинин, с. 143]. Если вспомнить о приёме остранения, который заключается в выведении предмета из автоматического восприятия главным образом в

денотативном плане, то экспрессивность будет отвечать за создание подобного эффекта в коннотативном плане. Иными словами, экспрессивность позволяет в пределах одного стиля вывести план выражения той или иной языковой единицы из автоматического восприятия. Поскольку для постмодернистской эстетики, как было отмечено, характерно смешение различных стилей, то свойство экспрессивности находит в ней свои проявления в наибольшей степени. Это означает, что в условиях смешения различных стилистических значений каждый стиль является экспрессивным сам по себе, т. е. правомерно говорить об экспрессивности как об одной из доминант постмодернистских текстов.

Вспомним, что в первой части практической главы мы говорили о номенах как о своего рода подклассе терминологической лексики, условно лишённых плана содержания. Надо сказать о том, что частое включение терминологических единиц в текстовое пространство также мотивировано эстетикой постмодернизма. Равно как и для любых других языковых единиц, включённых в игровой дискурс постмодернизма, план содержания терминов оказывается не столько релевантен, сколько план выражения. Последний в пределах игрового дискурса постмодернизма имеет преимущественно стилистическую функцию. Данное наблюдение объясняется тем, что частое использование терминов отсылает читателя к научному стилю, в целом не свойственному художественным коннотативным текстам. Проблема для переводчиков при передаче терминологической лексики заключается в поиске точного по форме и содержанию эквивалента, так как термины должны быть однозначными, и как следствие, иметь единственный план выражения для одного значения. Например, в следующем фрагменте мы можем увидеть скопление медицинских терминов:

17. *«Le stylet transperce d'abord* ***l'épiderme*** *de Max puis traverse dans le mouvement* ***la trachée-artère*** *et* ***l'œsophage****, endommageant au passage de gros vaisseaux de type carotide et jugulaire après quoi, se glissant entre deux* ***vertèbres***

– septième ***cervicale*** *et première* ***dorsale*** *–, il sectionne la* ***moelle épinière*** *de Max et personne n'est là pour voir ça»* [Echenoz, 2003, p. 82].

Посмотрим, как они выглядят в переводе на русский язык:

«Лезвие прошло через ***кожу****, затем, повредив по пути* ***сонную артерию*** *и* ***яремную вену****, разрезало* ***трахею*** *и* ***пищевод****, после чего, скользнув между двух* ***позвонков*** *— седьмого* ***шейного*** *и первого* ***грудного****, — рассекло* ***спинной мозг*** *Макса, и вокруг не было никого, совсем никого, кто мог это увидеть»* [Эшноз, 2003, с. 109].

В данном примере видно, что терминологическая нагрузка перевода близка к оригинальной, но хотелось бы задержаться на слове *épiderme*, на наш взгляд, переданное не совсем верно. В словаре это слово определено следующим образом: '*partie externe de la peau constituée de plusieurs couches de cellules dont la plus superficielle est cornée et produit des squames*' (Dictionnaire de français // Dictionnaires Larousse. URL: http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais (дата обращения: 21.04.2017)). С точки зрения медицинской терминологии, точным эквивалентом этого слова в русском языке будет '*эпидермис*', представляющий собой наружный слой кожи. Переводчик же передаёт это слово как '*кожа*', употребление которого было бы более адекватным в условленной ситуации в модернистской эстетической системе. Однако отметим, что напротив слова *épiderme* в словаре фиксируется ещё одно значение с пометкой фамильярной лексики: '*peau de quelqu'un*'. Заметим, что французское выражение *avoir la peau de qnn* имеет в просторечии значение '*расправиться с кем-либо*', что в русском языке могло бы звучать как '*я доберусь до твоей шкуры*'. Исходя из этого, читатель «видит» в épiderme фамильярный эквивалент *peau* и мысленно выстраивает несуществующую ФЕ *avoir l'épiderme de qnn*, коррелирующую с ситуацией. Таким образом, мы можем говорить о двойной стилистической актуализации данного слова, что только усиливает игровой эффект. В результате при выборе стилистически нейтрального эквивалента '*кожа*' ни

один из возможных стилистических оттенков (научный, просторечный, разговорный) не передаются на русский язык. Однако, по всей видимости, в данном случае на первый план выступает терминологическая нагрузка этого слова, поэтому перевод '*эпидермис*', функционирующий в системе русского языка как термин, кажется здесь более уместным.

Помимо терминологической лексики автор вводит другие языковые средства, относящиеся к научно-публицистическому стилю, но описывающие обычные жизненные ситуации, что приводит к созданию своего рода травестийного эффекта:

18. *«**Sous les effets conjugués** de la pluie et du vent, rien ni personne à signaler dans la rue, sauf que l'on pratiquait comme d'habitude 25 % sur les rouleaux de linoléum alignés sur le trottoir, que le néon vert d'une croix de pharmacie clignotait **comme toujours** et qu'à la **friperie** voisine tout était à dix francs comme avant* [Echenoz, 2003, p. 54].

Перед нами пример того, как автор в научно-публицистическом стиле описывает городской пейзаж. Принадлежность языковых единиц к научно-публицистическому стилю можно выявить при помощи так называемых научных штампов. В данном примере в качестве одного из таких научных штампов выступает выражение *sous les effets conjugués* (встречается также вариант в единственном числе *sous l'effet conjugué*). Если ввести данное выражение в поисковые системы интернет-браузера, появится множество результатов с этим выражением, участвующим в текстах научной экономическо-экологической направленности. Как правило, подобные штампы имеют эквиваленты в русском языке. Проанализируем русский перевод выбранного фрагмента:

*«На улице, **благодаря объединенным усилиям** ветра и дождя, было пустынно. Никого и ничего достойного упоминания, если не считать того, что цены на рулоны линолеума, разложенные на тротуаре, по-прежнему снижены на 25 %; зеленый неон креста на аптеке мигал как обычно, а в*

соседней ***лавочке, торгующей старьем****, все, как всегда, было по 10 франков»* [Эшноз, 2003, с. 72].

Как видно, переводчик при передаче *sous les effets conjugués* использует выражение *благодаря объединенным усилиям.* При вводе данного выражения в поисковые системы интернет-браузера идентичных результатов находится значительно меньшее количество, чем в случае с *sous les effets conjugués*, при этом вместо научных текстов представлены тексты скорее публицистического стиля. Поэтому найденное решение кажется близким к оригиналу, но стилистически неточным. Вероятно, точным эквивалентом для исходного выражения будет научный штамп *'в результате совместного воздействия'*, встречающийся в научных текстах экономическо-экологической направленности, что полностью соответствует стилю оригинала. Отметим в этом же самом фрагменте присутствие лексической единицы с разговорной стилистической окраской *la friperie*, иллюстрирующей принцип смешения стилей и стилистически верно переданной переводчиком ('*лавочка, торгующая старьём*').

Заметим, что семантическая мотивированность (образность) является одним из основных источников экспрессивности, при этом образность находится в обратной зависимости от узуальности. В особенности такой образностью обладают окказионализмы, созданные по непродуктивным словообразовательным моделям и, как следствие, не фиксируемые словарями (см. *anatopique*). Согласно закономерности, наиболее экспрессивной будет та языковая единица, которая раньше не употреблялась для выражения данного содержания [Долинин, с. 61]. Можно сказать, что достижение именно такого рода экспрессивности в полной мере отвечает пафосу постмодернистских текстов, ведь для создания плюрализма смыслов необходимо отказаться от узуальности, которая преодолевается бесконечной модификацией форм.

Такого рода экспрессивность можно увидеть в следующем примере:

19. *«Or comme, à peine apparut-il sur scène, la salle entière se dressait pour l'acclamer, interminable* ***Niagara d'applaudissements****, plus vif encore que la semaine dernière, comme l'ovation plus enthousiaste que jamais se prolongeait sans faiblir, Max qui n'avait plus toute sa tête crut pouvoir en déduire que le concert était fini»* [Echenoz, 2003, p. 44].

Для создания образности, направленной на выражение количественной характеристики существительного *applaudissements* автор использует оним *Niagara,* которым названа река, протекающая в Северной Америке, известная своими водопадами, что, вероятно, и послужило источником мотивированности для сочетания *Niagara d'applaudissements*, т. е. для выражения большого количества аплодисментов автор прибегает к сравнению с рекой Ниагара, что отсылает читателя к масштабному комплексу водопадов. Важно знать, что это индивидуальный образ, отражённый французским языков, вследствие чего не требуется поиск адекватных замен в русском языке (ср. *шквал*, *буря аплодисментов*). В переводе метафора передана верно, т. е. переводчик оставил название реки, что создаёт у русскоязычного рецептора аналогичный образ:

«Нескончаемая ***Ниагара аплодисментов****, еще более бурных, чем на прошлой неделе, все не смолкала, и Макс, голова которого работала с трудом, заключил из этого, что концерт окончен»* [Эшноз, 2003, p. 58].

Заметим, что при создании экспрессивности используется языковая модель, т. е., например, в вышеприведённом примере используется модель *substantif + de + substantif (attribut)*. По сути, слово, создающее образность (*Niagara*) перетягивает на себя свойства стоящего за ним существительного (*applaudissements*), что по смыслу равно *Ниагара, состоящая из аплодисментов.* Поэтому форма (план выражения) *реки Ниагара* принимает на себя содержание в виде *аплодисментов*, т. е. привычные связи между выражением и содержанием путаются, что влечёт за собой плюрализм

смыслов. При этом чем менее узуальна форма, облекающая данное содержание, тем очевиднее переплетение связей, т. е. интертекстуальность.

В следующем примере представлена продуктивная в обоих языках сравнительная модель *autant de + groupe nominal + que + groupe nominal* (*столько + словосочетание + сколько + словосочетание*):

20. *«Tais-toi, commanda Max, il n'entend rien à la musique,* ***il a autant de sens artistique qu'un yaourt****»* [Echenoz, 2003, p. 38].

Данное сравнение, по всей видимости, связывается в восприятии читателя с французским фразеологизмом *parler yaourt.* По одной версии, история происхождения этого фразеологизма связана со Столетней войной. Во время оккупации англичанами части территории Франции французы были вынуждены обучаться их языку. Но поскольку занятий английским языком тогда не существовало, а большинство населения было безграмотным, обучение происходило стихийным образом. Французы на слух воспроизводили услышанные слова, при этом половину «заглатывая». К тому же сами англичане постоянно ели кашу, приготовленную на основе молочного продукта (*yaourt*), что затрудняло процесс понимания (ср. с русским *у него каша во рту*), но и французы не очень старались распознавать слова, отсюда и выражение *parler yaourt.* Но с тех пор значение фразеологизма получило семантическое развитие и сменило стержневой компонент. Теперь он скорее употребляется не в виде *parler yaourt*, а *chanter yaourt*, что означает *петь свободно,* не думая о словах и их значениях, будто имитируя английскую речь. Сегодня существует даже техника пения c*hanter en yaourt* (*'une technique qui consiste à chanter en produisant des sons, des onomatopeés, des syllabes qui font penser qu'il s'agit d'une langue réelle'*) (Désencyclopedie. URL: http://desencyclopedie.wikia.com/wiki/Accueil (дата обращения 11.04.2017)).

Если вернуться к примеру, то снова можно говорить о трансформации ФЕ *parler* (*chanter*) *yaourt*, один из компонентов которой фигурирует в

сравнительном обороте (это своего рода *аллюзия*) и по смыслу фразеологизма коррелирует с языковым окружением, что является своего рода интертекстом и создаёт двойную игру.

В русском языке переводчику удаётся передать лишь игру с языковыми моделями, но не связь с фразеологическим оборотом, не существующим в русском языке:

«Он ничего не смыслит в музыке, в нем ***столько же художественного вкуса, как в пакете кефира»*** [Эшноз, 2003, с. 38].

Вероятно, замена слова '*йогурт*' на слово '*кефир'* была обусловлена отсутствием ассоциативной связи в сознании русскоговорящих рецепторов между йогуртом и отсутствием артистического вкуса, хотя как раз в силу отсутствия такой связи, этой вариант звучал бы более экспрессивно. Возможно, было бы удачно сравнить отсутствие артистического вкуса с кашей, которая отослала бы к русскому фразеологизму '*каша во рту'* и звучала бы также экспрессивно.

Наконец, последний пример, который мы проанализируем в настоящей части исследования, будет связан с так называемой неполной экспрессивностью:

21) «*Le ciel consistait en un nuage uniforme où, figurants sous-payés, croisaient sans conviction d'***anonymes oiseaux** *noirs et le soleil concédait une lumière muette de salle d'attente, sans l'ombre d'un magazine pour patienter*» [Эшноз, 1997, с. 68].

Сразу отметим, что словосочетание *anonymes oiseaux* не узуально во французском языке, что позволяет говорить о стремлении писателя к созданию экспрессивности. Однако известно, что существует американский мультсериал под названием *Anonymous birds* (1957), что было переведено на французский как *Les Mangeurs d'oiseaux anonymes*, и французское название сериала обусловило создание игры. Если в контексте романа Эшноза *anonymes oiseaux* ярко выражена экспрессивность, то в случае просмотра

указанного мультсериала, она не ощущается, т. е. снова можно говорить о двойной актуализации.

Но при передаче двойной актуализации на русский язык переводчик сталкивается с проблемой. Дело в том, что на русский язык этот мультфильм переведён по именам главных персонажей и звучит как *«Сильвестр и Твити»*. В результате при передаче *anonymes oiseaux,* как '*анонимные птицы*', теряется двойная актуализация, хотя экспрессивность остаётся:

«Небо состояло из одного равномерного облака, в нем низкооплачиваемыми статистками вяло кружили ***анонимные*** *черные* ***птицы****, и солнце снисходительно лило свой безмолвный свет, какой бывает в залах ожидания, но без тени от газетки, помогающей его стерпеть»* [Эшноз, 1997, с. 69].

В данном случае для передачи двойной актуализации, вероятно, следует найти такую связь с экспрессивной единицей, которая была бы понятной русскоязычному рецептору. В качестве одного из возможных вариантов можно предложить перевод *anonymes oiseaux* как '*блудные птицы*'. На наш взгляд, при таком переводе удастся сохранить экспрессивность и провести параллель с известным русскоязычному рецептору советским мультсериалом *«Возвращение блудного попугая»* (1984).

3.5 Передача игровых языковых единиц на уровне органичности текста

Четвёртый и последний уровень интерпретации языковых единиц определён Делилем как уровень передачи связности и цельности текста ('l'organicité textuelle'). По словам Делиля, любой текст развивается согласно внутренней логике, которая делает его связным. Органичность служит основой текста, тогда как стиль — оформлением. Уровень органичности текста задаёт тексту определенную динамику. На данном уровне связываются высказывания, образуются отношения, поддерживаемые между элементами информации, развиваются идеи [Delisle, p. 119].

Как уже было не раз отмечено, динамика постмодернизма подчинена совершенно иной логике, нежели в модернизме, в сущности, постмодернизм алогичен. Поэтому в постмодернистской эстетике о *связности* как таковой говорить не приходится, однако *связи* между языковыми единицами существуют. При проведении анализа уже известных языковых единиц удалось выяснить, что эти связи главным образом осуществляются по линии плана содержания. Синтаксический языковой уровень, традиционно составляющий фундамент текстовой связи, будет рассмотрен далее. Но перед тем как перейти к анализу синтаксической составляющей постмодернистских текстов, необходимо рассмотреть в рамках представленного уровня некоторые грамматические особенности, задающие тексту определённую динамику (статику) и связанные с особенностями синтаксиса.

Особое внимание при анализе игрового дискурса постмодернистских текстов следует уделить временной парадигме, которую не мог не затронуть процесс деконструкции текстового пространства. По аналогии с проявлением плюрализма смыслов, и, как следствие, отсутствием смысла, смысловая нагрузка временной парадигмы одновременно плюральна и атемпоральна. Для достижения такого эффекта автор часто прибегает к использованию грамматических времён в их вторичных функциях и к транспозиции [Гак, с. 190 — 193]. По возможности, переводчику следует придерживаться этих приёмов. Например, для стяжения временных планов в одну точку, автор часто использует настоящее историческое время (*présent de narration*, *présent historique*):

22. *«Deux hommes* ***paraissent*** *au fond du boulevard de Courcelles, en provenance de la rue de Rome. L'un, de taille un peu plus haute que la moyenne,* ***ne parle pas*** *«…» Il* ***a*** *peur. Il va mourir violemment dans vingt-deux jours mais, comme il l'****ignore****, ce n'est pas de cela qu'il* ***a*** *peur»* [Echenoz, 2003, p. 5].

Можно говорить о том, что как во французском, так и в русском языке настоящее время лучше всего подходит для создания множественности точек

зрения. Интересно, что во французской грамматике понятие *времени* делится на *temps* (‘*время*’) и *temporalité* (‘*временность*’). Например, если *temps* соответствует *présent de l’indicatif*, то *temporalité* проецируется на настоящее (*présent de l’énoncé + présent de la vérité générale*), прошедшее (*présent historique*) и будущее. Таким образом, в контексте постмодернизма это время может соединять в себе все временные модусы, что в результате и делает его атемпоральным. В данном примере повествование о прошедших событиях в *présent* позволяет создать также временную игру с *futur immédiat* (ближайшее будущее) как грамматическим временем, идущим в паре с *présent*. Одновременно с настоящим происходит транспозиция будущего. Следовательно, можно наблюдать действие с разных точек зрения. Так, например, благодаря транспозиции времён читатель воспринимает план прошлого скорее как настоящего, персонажи находятся в плане настоящего, а автор ведёт игру на двух позициях одновременно. Он знает, что случится с персонажем, поэтому использует *futur immédiat* (*il va mourir*), тогда как сам персонаж об этом не знает. Читатель, занимающий, как правило, позицию персонажа, удивлён тем, что ему открывают план будущего. В отрезке текста *Il a peur. Il va mourir…* временные планы вовсе смешиваются у читателя. Опираясь на принципы причинно-следственной связи, читатель думает, что персонажу страшно, потому что он должен скоро умереть, то есть персонажу об этом заранее известно. Однако ожидание читателя обманывается автором: *comme il l’ignore, ce n’est pas de cela qu’il a peur*, оказывается, что персонаж боится чего-то другого. Транспозиция времён лишь усиливает подобный эффект, поэтому передавать настоящее и будущее время прошедшим, как это сделано в русском переводе, нам кажется неверным:

«На бульваре Курсель со стороны Римской улицы ***появились*** *двое мужчин. Один из них, чуть выше среднего роста, все время* ***молчал*** *«…» Он явно чего-то* ***боялся****. Через двадцать два дня ему* ***предстояло*** *умереть насильственной смертью, но он еще об этом не знал, а потому причина его страха была иная»* [Эшноз, 2003, с. 7].

Вспомним, что во французской грамматике время может быть разложимо также на *temps grammatical* (собственно грамматическое время) и *temps lexical*, обусловленное семантической нагрузкой глагола, при этом оба времени взаимосвязаны. Главным образом, взаимосвязь прослеживается при выборе законченного или незаконченного времени (оппозиция *imparfait—passé simple*). Иными словами, каждый глагол в силу своей семантической нагрузки и лексической сочетаемости тяготеет к употреблению в совершенном или несовершенном виде [Riegel, c. 91]. Проиллюстрирует такую взаимосвязь следующая таблица:

Таблица 2

Verbes

États	Activités	Accomplissements	Achèvements
Non-dynamiques	Dynamiques		
Non-perfectifs		Perfectifs	
Atéliques		Téliques	Atéliques
• *être heureux* • *aimer qn* • *savoir*	• *marcher*	• *lire (un livre)* • *chanter (une chanson)*	• *trouver* • *atteindre (un sommet)*

Наличие связей между лексическим и грамматическим временем предполагает их нарушение, которое впишется в постмодернистский игровой контекст:

23. *«Oui oui, dit Bernie qui* ***ramassa*** *prestement les bouquets puis* ***fila*** *surchargé comme un corbillard* <u>*pendant que*</u> *Max* ***tombait*** <u>*sur sa chaise*</u>*, devant une console désordonnée surmontée d'un miroir au fond duquel, dans l'ombre, Parisy s'épongeait le cou à l'aide d'un Kleenex en boule»* [Echenoz, 2003, p. 19].

Посмотрим на глагол *tomber*. Во всяком случае в том языковом контексте, в каком он представлен (*tomber sur une chaise*), семантика данного глагола предполагает законченность действия (*achèvement*), и, как следствие,

завершённость (*perfectif*). Если субъект «падает» в плане прошлого на стул, то это действие происходит однократно (*ponctuel*). Если занести глагол *tomber* (*sur une chaise*) в таблицу, то он окажется рядом с глаголами *trouver* и *atteindre.* Всё вышесказанное предполагает употребление глагола *tomber* в данном языковом контексте в *passé simple*, тогда как перед нами *imparfait*. Автор «оправдывает» использование *imparfait* введением союза *pendant que*, маркирующим длительность действия, что однако лишь усиливает синтаксический алогизм. Получается, что на фоне того как персонаж «падает» на стул, происходят два однократных последовательных действия (*ramassa*, *fila*), что выглядит даже с практической точки зрения неестественно. Подтверждение этому мы находим в русском переводе, где переводчик восстанавливает привычную логику:

«Да, да, конечно, — сказал Берни, поспешно ***собрал*** *букеты и* ***удалился****, нагруженный ими, как катафалк.*

Макс ***опустился*** *на стул перед зеркальным столиком, на котором царил беспорядок. В глубине зеркала отразился Паризи, промокавший шею бумажной салфеткой»* [Эшноз, 2003, с. 19].

Заметим, что в переводе на месте параллельных действий, появляются два последовательных, чего даже при сохранении привычной логики можно было избежать и, мысленно заменив союз *pendant que* на *quand,* перевести *Когда Макс сел.* В любом случае оба переводческих решения представляются нерелевантными в постмодернистском контексте.

Логические связи могут быть нарушены внутри других грамматических классов, например, прилагательных:

24. *«Quand le métро redevenait* ***aérien****, Max aurait aussi pu s'intéresser aux viaducs que l'on empruntait, chers bons et beaux viaducs, chère vieille architecture de fer intelligente et digne, et puis non: comme son projet de poursuite se défaisait à vue d'œil, vite fané comme un coquelicot, voici qu'il descendit du métro à la station Nationale»* [Echenoz, 2003, p. 68].

В данном примере нас интересует относительное (*adjectif de relation*) прилагательное *aérien* (*métro aérien* — ‘*наземное метро*’), которое образует вместе с глаголом *devenir* предикативную структуру, т. е. дословный перевод будет звучать как ‘*метро становилось наземным*’, что недопустимо ни для системы французского, ни для системы русского языка. В качестве доказательства приведём критерии определения прилагательных Д. Слакта. Согласно его критериям, относительные прилагательные не могут:

- сочетаться с качественными прилагательными (**métro grand et aérien*);
- употребляться в постпозиции к наречиям, выражающим степень, за исключением *totalement*, *essentiellement* и т. д. (**métro très aérien*);
- быть непосредственным членом составного именного сказуемого (**le métro est aérien*, но *le métro est essentiellement aérien*);
- претерпевать анафорическую замену (**ce métro est aérien, l’autre **l’**est aussi*) [Slakta, p. 33].

Если вернуться к примеру, то становится очевидным несоответствие конструкции, предложенной автором, третьему критерию (**le métro redevenait aérien*). Заметим, что в тексте автор последовательно использует структуры *métro aérien* (что верно), *tant que le métro restait aérien* (см. критерии), *quand le métro redevenait aérien* [Echenoz, 2003, p. 66 — 68].

По сути автор прибегает к синтаксическому параллелизму, развитому алогично из верно оформленного словосочетания, т. е. перед нами снова связь по плану выражения, а не по плану содержания, что при переводе обнаружено не было: *«Когда поезд **снова выскочил на поверхность**, Макс смог полюбоваться виадуками, вдоль которых проходила линия метро. Славные старые виадуки, добротная старая архитектура, разумная и солидная, триумф металлических конструкций, но довольно: раз его погоня не увенчалась успехом и весь план разваливался на глазах, увядая, как полевой мак, он принял решение сойти на станции Насьональ»* [Эшноз, 2003, с. 91].

В переводе используется следующая схема: *вдоль которых проходила линия метро — пока метро шло поверху — когда поезд снова выскочил на поверхность* [Эшноз, 2003, с. 88 — 91]. Очевидно, что параллелизм остаётся, но идентичность языковой формы (*aérien*) сохраняется лишь частично (*поверху — поверхность*).

Говоря о синтаксическом параллелизме, следует обратить внимание на следующий пример:

25. *«**Nul** bruit **n'**émanait de **nulle** part, on avait dû débrancher le fond musical pour lui assurer un sommeil calme, aucun moyen de savoir l'heure qu'il était du soir ou du matin, du jour ou de la nuit»* [Echenoz, 2003, p. 104].

Как видно, в основе языковой игры лежит повтор языковой единицы *nul* (*nulle*). Но если в первом случае эта языковая единица автономна и представляет собой неопределённое прилагательное (*aucun)*, то во втором случае она неотделима от *part*. *Nulle part* является наречным выражением (*locution adverbiale*), что означает *en aucun lieu* и употребляется с отрицательной частицей *ne* при глаголе. Суть игры в данном случае заключается в том, что при смежном положении в тексте этих языковых единиц, автономное восприятие *nul* в первом случае влечёт за собой автономное восприятие *nulle* в наречном выражении *nulle part.* В переводе эта игра не передана:

«Ни один звук не нарушал тишину, должно быть, музыку выключили, чтобы он мог спокойно выспаться» [Эшноз, 2003, с. 137].

Вероятно, для передачи описанного эффекта можно предложить такой перевод, как *ниоткуда не доносилось ни звука.* Несмотря на тот факт, что в отличие от *nulle part 'ниоткуда'* пишется слитно, на слух эта разница не ощущается.

Проанализируем похожий пример из романа Эшноза «Un an»:

25. *«Visage **clair** et vêtements **clairs**, lèvres souriantes et cabriolet corail ton sur ton, cette propriétaire nommée Noëlle Valade semblait flotter à quelques*

centimètres au-dessus du sol malgré son imposante poitrine mais il en est ainsi des imposantes poitrines, certaines vous lestent et d'autres vous exhaussent, sacs de sable ou ballons d'hélium, et sa peau translucide et lumineuse dénotait un végétarisme strict» [Echenoz, 1997, c. 11].

При создании женского портрета автор прибегает к вышеупомянутому приёму и объединяет два словосочетания соединительным союзом *et* как однородные члены. В качестве объединяющего определения выступает прилагательное *clair*. Заметим, что словосочетание *visage clair* (‘*светлое лицо’*) не является в строгом значении узуальным для выбранной пары языков, с этим прилагательным скорее употребляется слово *peau* (‘*кожа*’). Прилагательное *clair* несмотря на свою однозначность в обоих контекстах, при автономном положении словосочетаний будет восприниматься по-разному в зависимости от главного слова. Иными словами, одинаково выраженное цветовое свойство будет иметь разные качественные проявления в сочетании с разными существительными. При соположении *visage clair* и *peau clair*, создаётся впечатление приписывания совершенно идентичного качества понятиям, не имеющим общей семы, что верно передано в русском переводе:

Светлое *<u>лицо</u>*, ***светлая*** *<u>одежда</u>; улыбчивые губы того же кораллового цвета, что и открытый автомобильчик; эта хозяйка, по имени Ноэль Валлад, словно парила в нескольких сантиметрах от земли, вопреки своему внушительному бюсту, но с внушительными бюстами так бывает: одни вас придавливают, а другие возносят, мешки с песком или шары с гелием, а её прозрачная светящаяся кожа свидетельствовала о неуклонном вегетерианстве* [Эшноз, 1997, с. 12].

В нижеприведённом примере можно наблюдать дальнейшее развитие обозначенного приёма:

26. *«Elle était ce matin-là moins maquillée que d’habitude, moins coiffée, moins victorieuse et cambrée, elle* ***devait*** *simplement <u>revenir de faire ses courses</u> et*

ne pas beaucoup aimer qu'on la surprît ainsi car son sourire, infime cette fois, parut à Max nettement plus frais» [Echenoz, 2003, p. 51].

Перед нами стилистический приём *зевгма*, подразумевающий наличие однотипных синтаксических сочетаний, коррелирующих с одним членом предложения, при том что связующее слово используется лишь один раз. В данном примере представлен частный случай зевгмы *силлепсис*, при котором связываются семантически неоднородные элементы (Theoryandpractice. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/7426-figuralno-vyrazhayas (дата обращения 14.03.2017)).

В приведённом примере в качестве семантически неоднородных элементов выступают *revenir de faire ses courses* и *ne pas beaucoup aimer*, объединяющим членом предложения — сказуемое *devait*. Посмотрим на русский перевод:

«*В то утро женщина была накрашена меньше, чем обычно, не так аккуратно причесана и казалась менее горделивой и неприступной. Она возвращалась домой после похода по магазинам, и,* ***должно быть****, ей было не очень-то приятно, что её застали в таком виде, так как её едва заметная улыбка показалась Максу гораздо более сдержанной*».

При передаче синтаксиса оригинала на русский язык сказуемое распространилось только на один из однородных членов, поэтому приём силлепсиса переводчику сохранить не удалось, вероятно, он действовал вновь в соответствии с традиционной логической системой.

Далее рассмотрим ещё один приём, способный отразить концепцию игрового дискурса постмодернизм:

27. *Ensuite, au beau milieu du ciel, le radiotélégraphiste observa le bimoteur à hélices traînant une banderole publicitaire environnée d'oiseaux marins traçant des chiffres, sur fond de nuages passant* ***du même à l'autre et du pareil au même*** [Эшноз, 1997, с. 31].

Перед нами конструкция, при которой одна часть фразы по одному из из компонентов (*même*) симметрична другой, что иллюстрирует связь по плану содержания без внутренней мотивации. Подобный приём напоминает известный в стилистике *хиазм*, при котором одни и те же члены предложения повторяются в обратном порядке. Получается, что здесь автор прибегает к неполному хиазму. Интересно заметить, что автор также играет на сочетании нефразеологического *du même à l'autre* и фразеологизма *du pareil au même* (разг.). Он берет один компонент свободного словосочетания и повторяет его уже в составе ФЕ, играя на общности одного компонента. Заметим, что этот пример близок приёму контаминации во фразеологии, когда один общий компонент позволяет смешивать две ФЕ, и автор добивается комического эффекта. Например, *il me frappe …à droit, à tort et à travers* (*à droit ou à tort + à tort et à travers.*

В переводе этот пример выглядит следующим образом:

«Затем радиотелефонист заметил прямо посреди неба двухмоторный пинтовый самолёт, за которым тащился рекламный вымпел, окружённый морскими птицами, чертящими вензеля на фоне облаков, перетекающих из одной формы в другую, точно такую же, и обратно» [Эшноз, 1997, с. 35].

Видно, что при передаче второй части этой фразы переводчик прибегнул к аналогичной замене, а именно, к логическому развитию понятия, но не следует забывать о том, что постмодернизм алогичен.

Пример ниже иллюстрирует применение полноценного хиазма:

28. «***Comme il ne parlait à personne et comme personne ne lui parlait****, sa principale activité consistait à lire systématiquement et soigneusement la presse locale et nationale, ce qui lui fit posséder assez vite des bases élémentaires d'espagnol*» [Echenoz, 2003, p. 166 — 167].

Такой приём порождает своего рода *логический плеоназм*, так как если человек ни с кем не разговаривает, из этого, вероятно, следует, что с ним тоже никто не разговаривает. Однако в представленном фрагменте указаны сразу

две в какой-то степени взаимоисключающие причины, что «логично» лишь по плану выражения.

В переводе симметрия просматривается, но исходная структура не полностью эквивалентна оригиналу:

*«**Поскольку он ни с кем не говорил и никто не говорил с ним**, то большую часть времени он проводил, систематически и старательно читая местную и общенациональную прессу, что в короткое время позволило ему овладеть основами испанского языка»* [Эшноз, 2003, с. 219].

Во-первых, в переводе повторно не передаётся слово *comme*, а во-вторых, в конце симметричной конструкции вместо французской языковой модели *COI* (*lui*) + *verbe* (*parlait*), мы видим обратный порядок слов: *глагол* (*говорил*) + *косвенное дополнение* (*с ним*). Такая модель меняет тема-рематическое членение предложения, вследствие чего вторая часть представленной структуры объясняется содержанием первой части, что лишь усиливается обобщающим союзом *поскольку*. В результате, если оригинальное высказывание состоит из двух симметричных частей, зависимых друг от друга только по форме и содержательно избыточных, то в переводе одна часть логично вытекает из другой.

Следовательно, переводчику важно обращать внимание также на тема-рематическое членение предложения:

29. *«L'autre, qui s'appelait Max Delmarc, détenait une cinquantaine d'années»* [Echenoz, 2003, p. 7] — *«Элегантного господина звали Макс Дельмар, на вид ему было лет пятьдесят»* [Эшноз, 2003, с. 10].

В переводе вышеприведённого примера видно, что, изменив тема-рематическое членение предложения, переводчик по-своему расставляет смысловые акценты в предложении, т. е. вместо придаточного предложения (*qui s'appelait Max Delmarc*), он вводит рему '*звали Макс Дельмар'*. В настоящем примере указанное придаточное предложение свидетельствует о том, что, в сущности, автора не волнует, как звали упомянутого господина, он

упоминает его имя как будто «вскользь», что влечёт за собой своего рода обезличивание и потерю индивидуальности. К тому же, анафорической заменой *l'autre* на *элегантный* переводчик в большей степени индивидуализирует персонажа.

Ранее в тексте можно найти об этом господине следующее:

30. *«Il est bien, ton chapeau, finit par observer l'homme* ***très bien habillé*** *alors qu'ils vont atteindre les grilles du parc Monceau»* [Echenoz, 2003, p. 6] — *«— Симпатичная у тебя шляпа, — заметил наконец мужчина в* ***плаще****, когда они подходили к воротам парка Монсо»* [Эшноз, 2003, с. 8].

Переводчик использует приём логического развития понятия, т. е. связывает качество верхней одежды персонажа с «плащом», о котором речь шла ранее. Таким образом, перевод передаёт позицию читателя, владеющего сведениями, позволяющими восстановить объективный внешний образ персонажа. Однако автор намеренно повторяет своё оценочное суждение (*très bien habillé*), служащее ему ориентиром для идентификации.

Следующий случай связан с коннектором причинной логической связи:

31. *«Quand Max revint de la salle Pleyel, Alice fit comme si de rien n'était* ***vu qu'****elle dormait»* [Echenoz, 2003, p. 20].

Если передать смысл фразы, мы получим примерно следующее: '*Когда Макс вернулся из зала Плейель, Алис сделала вид, что ничего не произошло, поскольку она спала*'. Рецептор понимает, что, если человек спит, очевидно, что он не замечает того, что происходит вокруг, поэтому часть фразы (следствие) *fit comme si de rien n'était* логически не мотивирована. Переводчик передаёт смысл иначе, что не вызывает никаких вопросов у русскоязычного рецептора:

«Когда Макс вернулся домой после концерта, Алис спала, как ни в чём не бывало» [Эшноз, 2003, с. 27].

Видимо, переводчик выстраивает последовательность событий: *Алис сделала вид, что ничего не произошло и заснула*, что не противоречит ожиданиям читателя в отличие от французской фразы, которая невольно привлекает внимание рецептора своей алогичностью, псевдопричинной связью. Таким образом, перед нами случай «улучшения» оригинала при переводе.

Обратимся к роману Ж. Эшноза «Un an»:

32. *«Elle se rapprocha du miroir: bien que n'ayant jamais rien entrepris dans ce sens, toujours différé cette idée, il était clair qu'avec cette tête il était un peu tard pour chercher un emploi ou quelque chose, et le lendemain de ce jour on lui vola* ***naturellement*** *sa bicyclette»* [Echenoz, 1997, p. 51]

В настоящем контексте логический коннектор *naturellement* вызывает у читателя своего рода эффект недопонимания. Так как в тексте романа ни до приведённого фрагмента, ни после него не упоминается о причинах кражи велосипеда, читателю непонятно, почему об этом событии рассказывается как о «самом по себе разумеющемся». Таким образом, создаётся впечатление, что существует скрытая, известная только автору причина, о которой он не говорит (или забывает сказать), но выдаёт своё знание причины логическим коннектором *naturellement,* что в русском переводе передано верно: *«Она подошла к зеркалу: хотя она ещё ничего не пыталась предпринять в подобном духе, откладывая эту идею на потом, ясно было, что в таком виде уже поздновато искать работу или что-нибудь ещё, а на другой день у неё,* ***конечно****, украли велосипед»* [Эшноз, 1997, с. 53].

Проведём анализ предложения, анализ следующего предложения.

33. *«Tout est éteint dans les maisons voisines, toutes les fenêtres sont obscures, personne ne regarde rien sauf* ***le chien de la femme au chien****, encore debout à cette heure-ci au quatrième étage du 55»* [Echenoz, 2003, с. 82].

Остановимся на синтаксической конструкции *le chien de la femme au chien*. Так как по сюжетной линии упомянутая героиня появлялась каждый

раз с собакой, автор характеризует её как *la femme au chien*, что в свою очередь отсылает читателя к картине французского импрессиониста О. Ренуара *La femme au chien*. На русский язык название картины было передано как *'Дама с собачкой'*, что скорее всего вызовет у русскоязычного читателя ассоциации с одноимённым произведением А. П. Чехова, переведённого на французский язык под названием *La Dame au petit chien*. Следовательно, перед нами ещё один пример интертекстуальности. Вне языкового контекста l*a femme au chien* воспринимается рецептором автономно, но создание новой конструкции за счёт разложения сочетания на компоненты перераспределяет смысловые акценты. Схематично новую конструкцию можно выразить следующим способом: *A* + *de* + ***B*** + ***à*** + ***A***. Иными словами, *la femme* становится ядром конструкции, а на её периферии оказываются симметрично расположенный один и тот же по смыслу элемент. Именно на этом и основан игровой эффект: *la femme au chien* воспринимается уже деавтоматизированно, при этом создаётся впечатление, что один и тот же элемент, находящийся по обе стороны от ядра представляет собой различные элементы. В переводе элемент, занимающий правую валентность отсутствует, что снимает игровой эффект:

«Все окна были темны, и никто в них не смотрел, кроме ***собаки той женщины****: она еще не спала в этот час на пятом этаже дома № 55»* [Эшноз, 2003, с. 109].

Посредством анафоры, выраженной указательным местоимением, переводчик заменяет сочетание *la femme au chien*, которое появляется в произведении 9 раз. На основании проведённого анализа можно предложить такой перевод как '*кроме собачки дамы с собачкой*', соответствующий приведённой модели и выражающий интертекстуальные связи.

Посмотрим на конструкцию, встречающуюся в двух промежуточных отрывках:

34. *Mais celle-ci n'était qu'un foutu vélo vert-de-gris minable au timbre atone, aux jantes oxydées, aux garde-boue vibratiles: dynamo rétive, pédales dépareillées, pignons édentés, fourche asymétrique et pneus à plat.* ***Et pas de pompe***. ***Et la selle déhiscente vous déchirait affreusement le cul***. ***Et la pluie tombait*** [Echenoz, 1997, p. 35].

C'était une sacrement belle bicyclette anglaise à sept vitesses, aux cataphotes rubis, aux rayons scintillant s: chaîne veloutée, guidon taurin, cadre olympique, freins à tambours et papillons. ***Et pompe rétractile. Et la selle grand tourisme vous moulait parfaitement le fessier. Et le soleil brillait*** [Эшноз, 1997, с. 53].

Прочитав описание велосипеда с обилием деталей, при появлении односоставного предложения *et pas de pompe,* начинающегося с союза *et*, рецептор полагает, что на нём описание велосипеда заканчивается. Однако, подхватывая конструкцию односоставного предложения, автор создаёт ещё два предложения, односоставное и двусоставное, семантически друг с другом не связанные. Перед нами фактически повторяющаяся парцелляция описания велосипеда с добавлением нового, неоднородного содержания (*et le soleil brillait*). Необычно, что при появлении нового велосипеда повторяется тот же синтаксический приём, причём планы содержания аналогичных конструкций противоположны планам содержания конструкций из первого отрывка. Получается, что планы содержания подстраиваются под планы выражения, а не наоборот. В переводе оппозиция выглядит следующим образом:

- *и насоса нет — и складной насос*;
- *и потрескавшееся седло буквально впивается в зад — и большое туристское седло, — его форма идеально подходила к ягодицам седока*;
- *и дождь — и солнце сияло* [Эшноз, 1997, с. 36, 54].

Как видно, общая конструкция в переводе сохранена, только в последней паре, на наш взгляд, следовало бы сохранить параллелизм двусоставного предложения (*и шёл дождь*). В общем, этот пример также

показателен с точки зрения *амплификации*, стилистической фигуры, представляющей цепочку повторяющихся языковых конструкций или лексем (Theoryandpractice. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/7426-figuralno-vyrazhayas (дата обращения 14.03.2017)).

Заметим также, что наряду с параллелизмом в текстах Эшноза можно наблюдать замену косвенного дополнения целой синтаксической конструкцией, т. е. процесс *лексикализации*, приводящий к большей экспрессивности:

35. *Isolés dans les friches parmi les animaux absents, se profilaient quelques locaux techniques dépendant* ***d'on ne sait quoi****, quelques usines* ***d'on se demande quoi*** [Echenoz, 1997, p. 44].

Перед нами две параллельные конструкции, образованные по модели *de + substantif* , *где вместо существительного использованы две* находящиеся в процессе лексикализации синтаксические конструкции *d'on ne sait quoi* и *d'on se demande quoi*. Использование данных конструкций мотивировано концепцией исчезновения плана содержания, поэтому смысл данных синтаксических конструкций (направлен на выделение) акцентирует невозможность проникнуть в глубь вещей. На русский язык такого рода лексикализацию передать фактически невозможно, но смысл синтаксических конструкций передаваем адекватной синтаксической заменой:

«Посредине целины, одиноко, среди полного отсутствия живности, высились промышленные здания, ***неизвестно к чему относящиеся****, какие-то заводы,* ***производящие непонятно что****»* [Эшноз, 1997, с. 45].

Последний пассаж, на наш взгляд, способен в полной мере показать взаимосвязь синтаксических конструкций с лексическим и стилистическим наполнением, хотя частично об этом уже упоминалось в приведённых выше примерах:

36. *«Le chien se remit à le regarder sans agressivité,* ***sans émettre aucun grondement ni montrer la moitié d'une dent****, semblant aussi gentil qu'il était gros*

– je vous demande un peu à quoi ça sert, des chiens pareils. Elle aussi regardait Max venir, l'air à peine étonné, ***sans froncer l'ombre d'un sourcil ni brandir le moindre spray d'autodéfense à l'extrait de poivre naturel****»* [Echenoz, 2003, p. 48].

Перед нами снова синтаксический параллелизм, перекликающийся при описании женщины и её собаки (см. *la femme au chien*) в придаточных образа действия, причём внутренние части предложений обратно пропорциональны с семантико-синтаксической точки зрения, в то время как целостные союзные конструкции прямо пропорциональны друг другу. Общая схема этих предложений могла бы выглядеть следующим образом:

Sans + tour infinitif (a1) + ni + ***tour infinif (b1)*** *= Sans + tour infinitif (a2) + ni + tour infinitif (b2)*

Интересно рассмотреть *tour infinitif (b1)* и *tour infinitif (a2)*. Конструкция *montrer la moitié d'une dent (a1)* представляет собой очередной приём трансформации ФЕ *montrer les dents*, означающей *prendre un air menaçant* (Dictionnaire // L'Internaute: actualité, loisirs, culture et découvertes. URL: http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/ (дата обращения: 21.04.2017)).

Заметим, что трансформация происходит как на компонентном (вставка нового компонента *la moitié*), так и на грамматическом (изменение категории числа стержневого компонента: *dent**s***— *dent*) уровнях. По аналогии автор проводит трансформацию ФЕ *froncer les sourcils*, что означает *contracter les sourcils pour exprimer son mécontentement ou son attention* (Dictionnaire // L'Internaute: actualité, loisirs, culture et découvertes. URL: http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/ (дата обращения: 21.04.2017)). Как в случае первой ФЕ, трансформация происходит как на компонентном (вставка нового компонента *l'ombre*), так и на грамматическом (изменение категории числа стрежневого компонента: *sourcil**s*** — *sourcil*) уровнях. Заметим, что конструкция обоих трансформаций имеет идентичную с понятийной

(семантической) точки зрения структуру. Для наглядности выстроим пропорцию компонентов обеих конструкций:

- *Montrer — froncer;*
- *La moitié — l'ombre;*
- *Une dent — un sourcil;*

Итак, если идти по схеме снизу вверх, то связь понятий *dent — sourcil* осуществляется по принадлежности этих понятий к частям лица (*ед. ч.*), далее представлены части референтов этих понятий (*см. отношения часть — целое*) и наконец, действия, производимые частями этих референтов. Интересно, что с частями лица существуют ФЕ *montrer le bout de l'oreille* и *montrer le bout de son nez* и обе означают *se démasquer*. Очевидно, что с лексико-синтаксической точки зрения они практически идентичны образованной в ходе трансформации ФЕ конструкции *montrer la moitié d'une dent*. При том же глаголе *montrer*, содержащемся в обеих конструкциях, остальные части также пропорциональны друг другу, как в упомянутых выше новообразованиях. Из этого следует, что скорее всего при трансформации ФЕ montrer les dents автор опирался на ФЕ *montrer le bout de l'oreille* или *montrer le bout de son nez*, и уже потом конструкция *montrer la moitié d'une dent* повлекла за собой на трансформацию ФЕ *froncer les sourcils*. Что касается структуры *tour infinitif (b1)* и *tour infinitif (a2)*, то они не представляют собой трансформаций ФЕ, но пропорциональны с понятийно-синтаксической точки зрения. Таким образом, мы видим, что в создании игрового эффекта принимают участие языковые уровни синтаксиса, лексики и грамматики, которые, переплетаясь в интертекстуальных конструкциях, мотивируют высшую степень экспрессивности.

Посмотрим, что из вышеперечисленного удалось сохранить в переводе:

*«Он **не зарычал** и **не показал даже кончики клыков**, казалось, что его добродушие было сопоставимо с его размерами. Интересно, для чего держат таких собак? Женщина тоже слегка удивленно следила за*

приближением Макса, даже ***не поведя бровью*** *и* ***не сделав попытки достать из кармана аэрозоль с экстрактом жгучего перца****».*

Сопоставим части этих предложений, последовательно восстанавливая исходную связь между компонентами:

- *не зарычал — не сделав попытки достать из кармана аэрозоль с экстрактом жгучего перца;*
- *не показал даже кончики клыков — не поведя бровью.*

Для наглядности ещё раз сопоставим компоненты оригинала:

- *sans émettre aucun grondement — ni brandir le moindre spray d'autodéfense à l'extrait de poivre naturel* ;
- *ni montrer la moitié d'une dent — sans froncer l'ombre d'un sourcil.*

Видно, что синтаксические конструкции русского перевода не образуют обратно пропорциональной связи, а отсутствие в русском языке модели *sans — ni* нивелирует и прямую зависимость. Заметим, перевод конструкции *sans froncer l'ombre d'un sourcil*, полученный в ходе трансформации ФЕ, передан русской ФЕ *не поведя бровью*, что по смыслу можно считать эквивалентом *sans froncer les sourcils*, при этом конструкция *sans + froncer les sourcils* не является ФЕ в отличие от *froncer les sourcils*, тогда как компоненты *не поведя бровью* неразделимы, т. е. в русском языке ФЕ *не поведя бровью* является антонимической по отношению к французской *froncer les sourcils*. В любом случае, в переводе отсутствует трансформация ФЕ. В такой ситуации можно было перевести этот оборот как '*не поведя тенью брови'*. Вероятно, перевод конструкции *sans froncer l'ombre d'un sourcil* ФЕ *не поведя бровью* обусловлен мгновенной воспроизводимостью русской ФЕ в связи с ассоциацией, возникшей под влиянием данного отрезка французского текста вследствие чего новообразование *sans froncer l'ombre d'un sourcil* была ошибочно принята за ФЕ. Что касается перевода *ni montrer la moitié d'une dent* как *не показал даже кончики клыков*, то поверхностный смысл передан адекватно, однако эта структура не является ни ФЕ, ни трансформацией

какой-либо ФЕ. В качестве семантически близкой французской ФЕ *montrer les dents* можно предложить русскую '*выпустить когти'*, и в ходе трансформации получить, например, *не выпустил кончиков когтей.* Заметим, что при таком переводе в русском языке также можно было бы проследить интертекстуальные связи. Например, в русском языке есть выражение *обидно до кончика хвоста*, произнесённое удавом Каа в «Книге джунглей» Р. Киплинга (в интерпретации переводчика), что близко по компонентному составу конструкции '*не выпустил кончиков когтей'*, полученной нами в результате трансформации ФЕ '*выпустить когти'*.

Выводы

На основании вышеприведённого анализа особенностей интерпретации и передачи языковых единиц игрового дискурса постмодернизма в паре языков «французский — русский» можно сделать следующие выводы.

В результате проведённого анализа можно сделать следующие выводы относительно специфики процесса перевода указанных языковых средств.

Традиционная система интерпретации языковых единиц в контексте игрового постмодернистского дискурса имеет следующие особенности:

- на этапе интерпретации формальных единиц текста часто можно наблюдать намеренное нарушение языковых норм языка оригинала;
- на этапе интерпретации лексических единиц текста многозначные лексические единицы связываются с языковым контекстом не по плану содержания, а по плану выражения, при этом смысловой контекст для индивидуального восприятия лексики обусловлен постмодернистскими концепциями игры;
- на этапе интерпретации стилистических особенностей текста на первый план выходит экспрессивность в своей частной и инвариантной форме;

- на этапе интерпретации органичности текста связность языковых единиц проявляется не в плане содержания, а согласно «логике» связей между планами выражения данных единиц.

В ходе анализа наиболее репрезентативных языковых единиц игрового дискурса постмодернизма с точки зрения проблематики перевода в романах Ж. Эшноза «Un an» и «Au piano» удалось выявить ряд особенностей:

- нарушение норм пунктуации;
- особая роль в тексте имён собственных и номенклатурной лексики;
- акцентированный повтор лексемы как отдельно, так и в корреляции с её дериватами, обозначающей какую-либо деталь, не имеющую ключевой смысловой нагрузки;
- подмена мотивированной семантикой словоформы на практически идентичную семантически немотивированную, что позволяет синонимия словообразующих морфем; образование понятий за счёт продуктивных словообразующих морфем, противоречащее логико-понятийной схеме;
- соположение в тексте паронимических пар; соположение в тексте близких по форме синонимичных лексем; соположение окказионализмов и семантически близких лексем, в основе которых лежит общая словообразовательная модель;
- нарушение индуктивно-дедуктивной логики высказывания; смешение стилей; использование терминологической лексики и научных штампов в немотивированном языковом контексте; индивидуальная метафоризация лексических единиц; ряд авторских трансформаций ФЕ; введение неузуальных языковых конструкций часто с отсылкой на интертекстуальные связи;
- частое использование вторичных функций грамматических времён и наклонений в корреляции с временной транспозицией; несочетаемость

лексического и грамматического вида глаголов; синтаксическая несочетаемость частей речи;

- использование стилистических приёмов зевгмы (силлепсиса), хиазма, амплификации; нарушение тема-рематического членения предложения; разложение устойчивых синтаксических элементов на автономные компоненты; синтаксический параллелизм семантически неоднородных членов;
- сочетание на одном текстовом отрезке двух или более приведённых приёмов.

Проблемы передачи вышеизложенных особенностей оригинала на русский язык заключается, на наш взгляд, в следующем:

- различие французской и русской деривационных моделей;
- несоотнесённость паронимических пар во французском и русском языках;
- частичное несовпадение грамматической и синтаксической систем французского и русского языков;
- частичная несоотнесённость ФЕ французского и русского языков;
- принятие нарушения за норму языка оригинала:

1) правил пунктуации;
2) стилистической сочетаемости;
3) экспрессивных языковых единиц;
4) лексико-грамматической системы;
5) традиционной логико-понятийной схемы;

- невнимание к множественности точек зрения в постмодернистском тексте.

Проблемы, связанные с различием языковой системы пары языков «французский-русский», решаются посредством нахождения в русском языке

адекватной замены с акцентом на план выражения (за исключением случаев отсутствия идентичного плана выражения для грамматического времени и синтаксических конструкций), а также посредством изучения концепций, лежащих в основе игрового постмодернистского дискурса.

Заключение

В ходе настоящего исследования были проанализированы особенности интерпретации и передачи языковых средств игрового постмодернистского дискурса в паре языков «французский-русский» на основании текстов Ж. Эшноза «Un an» и «Au piano».

В результате сопоставления текстов оригинала и перевода были выявлены проблемы, возникающие при передаче языковых особенностей игрового дискурса постмодернизма, а также предложены пути их решения. Данные проблемы можно разделить на две группы:

- интерпретационные;
- собственно лингвистические.

Интерпретационные проблемы по преимуществу связаны с выявлением *игровой языковой единицы*. Для успешного решения такого рода проблем переводчику следует принимать во внимание следующие положения:

- *игровые языковые единицы* являются включенными в дискурсивную практику, т. е. имманентными;
- для *игрового дискурса* по преимуществу характерны открытость, случайность, интертекстуальность;
- в основе *языковой игры* лежит итеративная модификация языковых форм;
- *игровые языковые единицы* функционируют по законам синергии текста, в данном случае они мотивированы плюрализмом смыслов при первичном восприятии и отсутствием смысла при целостном восприятии текста, т. е. имеют диалектическую природу;
- модальность *игрового дискурса* часто имплицитна, т. е. игровые языковые единицы могут иметь скрытые потенции для манифестации игры;
- интерпретатор занимает промежуточную позицию между участником и зрителем *игры*, последовательно выступив в указанных ролях.

Собственно лингвистические проблемы связаны с рядом различий в языковой системе пары языков «французский — русский», в частности, затрагивающие деривационные модели, паронимические пары, временную глагольную парадигму, синтаксические конструкции. Различия во временной

глагольной парадигме представляет особую проблему, поскольку при отсутствии плана выражения глагольного времени или наклонения в русском языке, решение приходится искать на другом языковом уровне, что снимает часть смысловой нагрузки. Для остальных упомянутых проблем следует выбрать одно из следующих решений:

- поиск адекватных по плану выражения аналогов, образующих идентичные оригиналу языковые связи на основе русских деривационных моделей при нанесении минимального ущерба плану содержания;
- поиск адекватной паронимической пары плану при нанесении минимального ущерба содержания;
- поиск адекватных синтаксическому параллелизму конструкций.

Немаловажно, что комплексное использование выявленных приёмов на коротком текстовом промежутке переводу фактически не подлежит, поэтому следует ориентироваться на выбор в сторону наиболее экспрессивных.

В ходе сопоставления текста оригинала и текста перевода в последнем была замечена тенденция к «улучшению» текста оригинала, в данном случае восстановление нарушенных языковых логико-понятийных связей. Поэтому при переводе следует обратить особое внимание на данный дискурсивный аспект. Нарушение языковых логико-понятийных связей в тексте оригинала имеет как недостаток, так и преимущество в процессе перевода:

- существует риск принятия нарушения языковых логико-понятийных связей оригинала за языковую норму, вследствие чего происходит процесс «улучшения» текста оригинала;
- нарушение языковых логико-понятийных связей оригинала требует идентичного нарушения в тексте перевода, что избавляет переводчика от необходимости придерживаться ряда стилистических и синтаксических норм русского языка.

Из вышесказанного следует, что в процессе перевода *игровых языковых единиц* в постмодернистском дискурсе на первый план выходит не денотат языкового знака, а экспонент, что фактически нивелирует традиционную систему перевода, в основе которой лежит идея о неизменном сохранении плана содержания. В данном случае при переводе следует сфокусировать внимание на поиске адекватного эквивалента плана выражения *игровой языковой единицы* на основании экспонентных языковых связей, а также возможных интертекстуальных связей оригинала. Таким образом, гипотеза о том, что методы перевода, направленные на реализацию передачи языковых средств игрового дискурса постмодернизма противоположна традиционным, равно как эстетика постмодернизма противоположна традиционной системе, была доказана.

При привлечении произведений других авторов-постмодернистов в ходе исследования полученные результаты были бы более разносторонними, в частности, с точки зрения языковых особенностей оригинала. Однако в силу универсальности специфики дискурса постмодернизма результаты анализа, проведённого на материале переводов произведений одного автора, могут быть в известной степени экстраполированы на более широкий круг переводческих проблем, связанных с передачей постмодернистского игрового дискурса, что и было продемонстрировано в настоящем заключении и обусловило теоретическую значимость данного исследования.

Список используемых источников

1. Алексеева, И. С. Введение в переводоведение : учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений / И. С. Алексеева. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ; М. : Академия, 2004. — 352 с.

2. Барт, Р. Семиотика : Поэтика : сб. избр. работ : Р. Барт; пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.

3. Бархударов, Л. С. Язык и перевод : Вопросы общей и частной теории перевода / Л. С. Бархударов. — М. : Международные отношения, 1975. — 240 с.

4. Бодрийяр, Ж. Соблазн / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. А. Гараджи; вступ. сл. Е. Петровской. — М. : Ad Marginem, 2000. — 319 с.

5. Вине, Ж.-П. Технические способы перевода / Ж.-П. Вине, Ж. Дарбельне; пер. с фр. Туровера Г. // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст. / пер. с англ., нем., фр. / общ. ред. пер. и вступ. ст. В. Н. Комиссарова. — М. : Межд. отнош., 1978. — С. 157-167.

6. Витгенштейн, Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн; пер. с нем. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева // Новое в зарубежной лингвистике. вып. XVI. — М. : 1985. — С. 79 — 128.

7. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гадамер; пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. — М. : Прогресс, 1988. — 704. с.

8. Гак, В. Г. Теоретическая грамматика французского языка : учебник / Г. В. Гак. — М.: Добросвет, 2000. — 832 с.

9. Гумбольдт, В. фон Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт; пер. с нем. / общ. ред. Г. В. Рамишвили; послесл. А. В. Гулыги и В. А. Звегинцева. — 2-е изд. — М. : Прогресс, 200 — 400 с.

10. Делёз, Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз; под ред. Н. Б. Маньковской / пер. с фр. Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской. — СПб. : Петрополис, 1998. — 384 с.

11. Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида; пер. с. фр. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина / сост. и общ. ред. В. Лапицкого. — М. : Академический проект, 2000. — 495 с.

12. Долинин, К. А. Стилистика французского языка / К. А. Долинин. — 2-е изд., дораб. — М. : Просвещение, 1987. — 303 с.

13. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1998. — 250 с.

14. Канделаки, Т. Л. Значения терминов и системы значений научно-технических терминологий / Т. Л. Канделаки // Проблемы языка науки и техники. — М. : Наука, 1970. — С. 5 — 12.

15. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант; пер. с нем. Н. Лосского // Кант, И. Собр. соч. : В 6 т. Т. 5 / пер. с нем. / под общ. ред. А. В. Гулыги. — М. : Мысль, 1966. — С. 161 — 529.

16. Комиссаров, В. Н. Теория перевода : учебник / В. Н. Комиссаров. — М. : Высшая школа, 1990. — 253 с.

17. Лейчик, В. М. Номенклатура — промежуточное звено между терминами и собственными именами / В. М. Лейчик // Вопросы терминологии и лингвистической статистики. — Воронеж : Изд-во Воронежского Ун-та, 1974. — С. 13 – 24.

18. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар, пер. с фр. Н. А. Шматко. —М. : Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 1998. — 160 с.

19. Ляпушкина, Е. И. Введение в герменевтику: учеб. пособие / Е. И. Ляпушкина. — СПб. : изд-во С.-Петерб. ун-та, 2002. — 96 с.

20. Найда, Ю. К науке переводить. Принципы соответствий / Ю. Найда, пер. с англ. Л. Черняховской // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст. / пер. с англ., нем., фр. / общ. ред. пер. и вступ. ст. В. Н. Комиссарова. — М. : Межд. отнош., 1978. — С. 113 — 141.

21. Пиотровский, Р. Г. Синергетика текста : учебное пособие для студентов языковых вузов / Р. Г. Пиотровский. — Минск : МГЛУ, 2005. — 156 с.

22. Платон Диалоги / Платон; в пер. и с коммент. Вл. С. Соловьева. — М. : Академический Проект, 2011. — 351 с.

23. Рорти, Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти; пер. с англ. И. Хестановой, Р. Хестанова. — М.: Русское феноменологическое общество, 1996. — 282 с.

24. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир, пер. с англ. / ред. и вступ. ст. А. Е. Кибрика. — М. : Прогресс, 1993. — 656 с.

25. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр; пер. с фр. А. М. Сухотина, под ред. и с прим. Р. И. Шор. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — 256 с.

26. Финк, Е. Основные феномены человеческого бытия / Е. Финк; пер. с нем. А. Гараджи // Проблема человека в западной философии / пер. с англ., нем., фр. / под ред. Ю. Н. Попова. — М. : Прогресс, 1998. — С. 311 — 324.

27. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер; пер. с нем. В. В. Бибихина ; вступ. ст. И. В. Минакова . — М. : Ad Marginem, 1997. — 452 с.

28. Хёйзинга, Й. Homo Ludens / Й. Хёйзинга; пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. — М. : Прогресс — Традиция, 1997. — 416 с.

29. Чекалина, Е. М. Лексикология французского языка : учеб. пособие / Е. М. Чекалина, Т. М. Ушакова. — СПб. : изд-во С.-Петерб. ун-та, 1998. — 236 с.

30. Шиллер, Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Ф. Шиллер; в пер. с нем. Н. Н. Вильмонта // Шиллер Ф. Собр. соч. : В 7 т. Т. 6. Статьи по эстетике / Ф. Шиллер; пер. с нем. / под общ. ред. Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самарина / вступ. ст. Н. М. Вильмонта М., 1957. С. 251-359

31. Шкловский, В. Б. Тетива : О несходстве сходного / В. Б. Шкловский . — М. : Советский писатель, 1970. — 376 с.

32. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX — XX веков / М. Н. Эпштейн. — М. : Советский писатель, 1988. — 416 с.

33. Эпштейн М. Н. Постмодернизм в России : Литература и теория / М. Н. Эпштейн. — М. : Р. Элинина, 2000. — 368 с.

34. Эшноз, Ж. Один год / Ж. Эшноз; пер. с фр. Е. В. Баевской. — СПб. : Всемирное слово, 2001. — 96 с.

35. Эшноз, Ж. У рояля / Ж. Эшноз; пер. с фр. Д. Круглова; под ред. Е. Тарусиной. — М. : Б.С.Г.-Пресс, 2004. — 240 с.

36. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. — М. : Азбуковник, 2000. — 940 с.

37. Delisle, J. L'analyse du discours comme méthode de traduction : Théorie et pratique / Delisle J.; préface de D. Seleskovitch. — éditions de l'Université d'Ottawa, 1984. — 282 p.

38. Echenoz, J. Un an / J. Echenoz. — Paris : Minuit, 1997. — 89 p.

39. Echenoz, J. Au piano / J. Echenoz. — Paris : Minuit, 2003. — 254 p.

40. Riegel, M. Grammaire méthodique du français / M. Riegel, J.-Chr. Pellat, R. Rioul. — Paris : PUF, 1994. — 272 p.

41. Slakta, D. L'ordre du texte / D. Slakta // Études de linguistique appliquée 19 / 1975. — p. 30 — 42.

42. Википедия — свободная энциклопедия [Электронный ресурс. — Режим доступа https://ru.wikipedia.org/ (дата обращения 18.03.2017).

43. Грамота.ру [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://gramota.ru (дата обращения 01.03.2017).

44. Лингвистический энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / под ред. В. Н. Ярцева. — М. 1990. — Режим доступа: http://tapemark.narod.ru/les/ (дата обращения 23.02.2017).

45. Постмодерн — Сайт о культуре и философии постмодерна [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://postmodern.in.ua/?p=1358 (дата обращения 10.02.2017).

46. Теоретическая и прикладная лингвистика [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://yazykoznanie.ru (дата обращения 16.03.2017).

47. ABC de la langue française [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.languefrancaise.net (дата обращения 14.04.2017).

48. Désencyclopedie [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://desencyclopedie.wikia.com/wiki/Accueil (дата обращения 11.04.2017).

49. Dictionnaire // L'Internaute : actualité, loisirs, culture et découvertes [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/ (дата обращения 21.04.2017).

50. Dictionnaire des suffixes du français // Dictionnaire Le Robert [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.lerobert.com/le-robert-illustre/pdf/dictionnaire-des-suffixes.pdf (дата обращения 17.03.2017).

51. Dictionnaire de français // Dictionnaires Larousse [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais (дата обращения 21.04.2017).

52. La ponctuation française [Элекстронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.la-ponctuation.com (дата обращения 01.03.2017).

53. Le dictionnaire des expressions françaises décortiquées [Элекстронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.la-ponctuation.com (дата обращения 16.04. 2017).

54. Le Trésor de la Langue Française informatisé // Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.cntrl.fr (дата обращения 07.05.2017).

55. Mediometro [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.mediometro.com (дата обращения 23.03.2017).

56. Theoryandpractice [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://theoryandpractice.ru/posts/7426-figuralno-vyrazhayas (дата обращения 14.03.2017).