

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**Филологический факультет**

**Кафедра английской филологии и перевода**

**ВЕРНИЦКАЯ Анна Александровна**

**ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ  
ТРАНСГРЕССИВНОЙ ПРОЗЫ В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧАКА ПАЛАНИКА)**

**Магистерская диссертация**

**Научный руководитель:**

**к. пед. наук, доц. Кабакчи М.К.**

**Санкт-Петербург**

**2017**

## **Содержание:**

### **Введение 3**

### **Глава 1. Феномен трансгрессивной прозы в художественной литературе**

1.1 Место трансгрессивной прозы в художественной литературе 6

1.2 Проблема перевода художественной прозы и основные стратегии

15

Выводы к 1 главе 27

### **Глава 2. Особенности перевода трансгрессивной прозы на русский язык**

2.1 Жанровые особенности трансгрессивной прозы и авторский стиль

Чака Паланика 29

2.2 Жанрово-стилистические особенности трансгрессивной прозы и

способы их передачи на русский язык 36

2.3 Авторские особенности идиостиля Чака Паланика и способы их

передачи на русский язык 48

Выводы к 2 главе 61

### **Заключение 63**

### **Список использованной литературы 66**

### **Приложение 1 72**

### **Приложение 2 83**

## **ВВЕДЕНИЕ**

Данная магистерская диссертация посвящена изучению особенностей англоязычной трансгрессивной прозы и способов ее перевода на русский язык. Материалом для исследования выступает роман «Бойцовский клуб» американского писателя Чака Паланика - одного из ведущих авторов, работающего в этом жанре. Трансгрессивная проза в настоящее время привлекает большое внимание своей эпатажностью. Однако важную роль играет построение сюжета и образы персонажей, которые находят свое отражение именно в структурной организации текста. Задачей переводчика является сохранение максимального соответствия авторского идиостиля в тексте перевода на лексическом, грамматическом и стилистическом уровнях языка, для того чтобы читатель не только понял фабулу истории, но и мог оценить выразительные средства при создании художественных образов в произведении.

**Актуальность темы** исследования обусловлена спецификой текстов, заключающейся в переходе за пределы общепринятых границ, раскрытии табуированных тем, выходе за границы морали, культурных и социальных норм.

Основной **целью** работы является выявление оптимальных переводческих стратегий при переводе художественных произведений в жанре трансгрессивной прозы на русский язык.

**Материалом** исследования служит текст романа «Бойцовский клуб», отобранных, отбор примеров осуществлялся методом сплошной выборки для последующее сравнения с их переводом на русский язык.

**Объектом** исследования выступают характерные особенности трансгрессивного текста (на примере романа Чака Паланика «Бойцовский клуб»).

**Предметом** исследования выступают способы перевода трансгрессивного текста на русский язык.

Исходя из поставленной цели, выдвигаются следующие **задачи**:

- изучить переводческие стратегии при переводе художественного текста;
- определить место трансгрессивной прозы в художественной литературе;
- выявить жанровых особенности трансгрессивной прозы и идиостиля Чака Паланика;

В работе используются следующие общенаучные и лингвистические **методы**: гипотетико-дедуктивный метод, метод сплошной выборки, интерпретативный метод, переводческий метод, метод контекстологического анализа, метод математического подсчета, сопоставительный метод в аспекте контрастивной лингвистики.

**Научная новизна** исследования заключается в том, переводческие стратегии и используемые трансформации, при переводе текста трансгрессивного романа «Бойцовский клуб» на русский язык, рассматриваются и оцениваются с точки зрения жанрового соответствия англоязычному оригиналу.

**Теоретическая значимость** работы состоит в том, что она позволяет углубить имеющиеся знания о жанре трансгрессивной прозы и ее значения в художественной литературе и в современной культуре, а также определить социально-исторические аспекты жанра. Наряду с этим работа позволит выделить ключевые черты жанра, которые будут иметь определяющее значение при ее переводе и при оценке качества перевода.

**Практическая ценность** работы заключается в возможности использования результатов исследования в процессе преподавания предметов переводческого цикла на различных этапах обучения, разработке стратегий перевода текстов и при переводе текстов на русский язык, а также при написании исследовательских работ.

**Структура работы.** Магистерская диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка используемой литературы. Во **введении**

обосновывается выбор темы магистерской диссертации, ее актуальность и научная новизна, определяются цель и задачи исследования, освещаются методы, используемые для их решения, излагаются структура и краткое содержание работы, формулируются ее теоретическая и практическая значимость.

**В первой главе** исследуется феномен трансгрессивной литературы, освещаются жанровые особенности трансгрессивной прозы, рассматривается проблема перевода художественных текстов и способы ее решения. и авторский идиостиль Чака Паланика.

**Во второй главе** рассматривается авторский стиль Чака Паланика, производится анализ текста романа «Бойцовский клуб», анализируется структура текста романа с точки зрения жанровой принадлежности к трансгрессивной прозе, проводится сравнение текста оригинала с текстом перевода (выполненным в 2009 году И. Кормильцевым для издательства АСТ) и анализируются используемые переводчиком трансформации при переводе. В главе рассматриваются 57 примеров из текста романа (отобранных из общего числа примеров в количестве 95).

**В заключении** подводятся итоги проведенного исследования.

**Список используемой литературы** включает наименования трудов отечественных и зарубежных лингвистов, цитируемых или используемых при написании магистерской диссертации. При написании магистерской диссертации было использовано 55 источников в том числе 18 на английском языке.

**В приложении** приводятся все проанализированные примеры.

## **Глава 1. Феномен трансгрессивной прозы в художественной литературе**

### **1. Место трансгрессивной прозы в художественной литературе**

Трансгрессивная литература вызывает к себе интерес, поскольку является попыткой осмысления мировоззренческих и культурных перемен, сопровождающих общество постмодернизма. Связь между романом и ключевыми понятиями философии трансгрессии рассматривается в эссе М. Тосик, где герои романа, их взаимодействие и развитие анализируются с точки зрения фундаментальных понятий философии Делёз и Гваттари – «Тело без органов» и «Ризомы» (Тосик 2015:8). В работе Л.О. Гречухи анализируются художественные особенности и новаторство идиостиля У. Берроуза в традиции контркультурного произведения (отрицающего ценности доминирующей культуры) (Гречуха 2004:219). К.Ю. Игнатов в своем исследовании проводит анализ языка романа Чака Паланика «Бойцовский клуб» и его языковых трансформации при создании сценария к одноименному фильму Дэвида Финчера (Игнатов 2008:69). Наряду с интересом к самой контркультуре и ее ценностям (Циммерман, Куртц, Малрвитц) английские литературоведы занимались вопросами трансгрессивной эстетики Берроуза (Мёрфи 1997:276) и Паланика (Фолио 2015:541). В исследовании С. Д. Хантера и С. Син из университета Карнеги-Меллон текст романа «Бойцовский клуб» был подвергнут анализу для определения ключевых тем романа. В работе было определено 12 тем (в том числе: анархизм, гендер, самоидентификация, капитализм, сила, насилие, культура), составивших «концептуальную карту» произведения (Хантер, Син 2015: 737-739).

Поскольку литература в первую очередь отражает все множество аспектов взаимодействия человека с окружающим миром и, в первую очередь, с социумом, необходимо рассмотреть понятие «трансгрессия» как философскую категорию. Такой подход позволит выделить ключевые

особенности, которые можно будет рассматривать как характеристики литературного жанра.

Трансгрессия является одним из ключевых понятий философии постмодернизма, демонстрирующее переход непереходимой границы - границы между возможным и невозможным: согласно М. Фуко, "трансгрессия - это жест, который обращен на предел" (Фуко 1994:112), "преодоление непреодолимого предела" – по мнению М. Бланшо (цит. по Можейко <http://velikanov.ru>). Согласно этому определению человек замкнут в границах известного ему мира без возможности узнать, что находимся за этими границами. В данном контексте трансгрессия – это выход за пределы известной привычной сферы бытия, выход за пределы «нормы». В качестве способов достижения трансгрессивного перехода философия постмодернизма рассматривает феномен смерти и феномен безумия. Трансгрессивный переход имеет в своей основе ситуацию запрета, которая считается непреодолимой в силу своей табуированности в культурной традиции. Определяющим моментом трансгрессивного акта выступает механизм, нарушающий последовательный установленный социумом линейный процесс. Результатом трансгрессивного перехода является новый горизонт, отрицающий все ему предшествующее, любую причинно-следственную связь. Попытка осмыслить механизмы трансгрессивного перехода приводит "в область недостоверности то и дело ломающихся достоверностей, где мысль сразу теряется, пытаясь их схватить" (Фуко 1994:113). В силу того, что привычные (линейные) матрицы познания не способны описать и проследить момент и логику перехода в совершенно новое, непредсказуемое состояние (Можейко <http://velikanov.ru>).

Понятия трансгрессии в культуре опирается на амбивалентную природу человека, которая подталкивает его к нарушению границы, выходу за пределы установленные обществом. В этом контексте трансгрессивный переход может рассматриваться как составляющая моральной философии, связанная с исследованием человеком рамок дозволенного и борьбы с

условиями, навязанными из вне. Трансгрессию можно рассматривать как более совершенную форму бунта, на который решается индивидуум, чтобы перейти на новый уровень взаимодействия с окружающим миром. Трансгрессивный переход обращен в большей степени на самого человека, на работу и изменение его внутреннего опыта. Важно отметить, что этот опыт может быть результатом как реального действия, так и воображаемого (Каштанова 2016:16).

Именно реализация воображаемого опыта чаще всего описывается в художественных произведениях. Так называемая литературная трансгрессия предстает самой безобидной (поскольку реализуется лишь в голове писателя), так и самой образной, поскольку происходящее не ограничивается никакими законами реальности. В литературе трансгрессия выражается в виде трансгрессии языка, который ограничивает сознание человека, и через создание альтернативной вселенной, к которой недоступные в повседневной жизни способы трансгрессии становятся осуществимыми. Оба вида трансгрессии могут существовать сами по себе, но именно при их объединении возникает жанр трансгрессивной литературы. Трансгрессия в литературе достигается путем репрезентации трансгрессивного переживания, посредством чего автор делится своим опытом пребывания в переходном состоянии с читателями. Отсутствие реальной опасности для читателя позволяет ему сопереживать герою произведения, представить себя на его месте. В художественной реальности трансгрессивный акт, нарушающий законы и нормы не наказывается в реальном мире, но при этом позволяет максимально остро прочувствовать его суть (его аморальность, незаконность, кощунственность, греховность). Для репрезентации таких крайних пограничных состояний автору необходимо находить соответствующие «пограничные» языковые средства. Таким образом, возникает понятие трансгрессивного языка, как составляющей трансгрессивной литературы. Поскольку литература существует только в языковом выражении, то



трангрессия языка заключается в попытке перейти границы, которые определяются языком (Там же:18).

Согласно Фуко, «язык открывает свое бытие в преодолении своих пределов» (Фуко 1994:113). В данном случае эволюция языка представляет собой глубинный механизм, которые еще никогда до этого не фиксировался традиционным мышлением (Можейко <http://velikanov.ru>).

Определить, что лежит за границами языка, кажется невозможной задачей. Потому что едва ли можно описать средствами языка что-либо, что находится за его пределами. Мишель Фуко предполагал, что поиск языка для выражение трангрессивного опыта может реализоваться только через описание этого опыта языковыми средствами, имеющимися в наличии. Необходимо заставить «звучать» те пограничные табуированные сферы, о которых не принято говорить и которые, закономерно, не имеют средств выражения, поскольку сами темы исключены из словооборота. Поэтому тексты, передающие трангрессивный опыт чаще всего отторгают читателя грубыми и тяжелыми описаниями. Они лишены поэтики и образности, которые всегда сопровождали художественную литературу (Каштанова 2016:156).

Феномен трангрессии включает в себя поиски границ высказывания, это попытка понять, что сказать можно, что сказать нельзя, кто определяет эти границы и почему это именно так. Когда такой поиск проявляется в художественных текстах, мы говорим о жанре трангрессивной литературы. «Transgressive fiction» (Transgressional fiction) как термин возникает в 1993, он вводится критиком «Лос-Анджелес Таймс» Майклом Сильверблаттом (Сильверблатт [www.theatlantic.com](http://www.theatlantic.com)). Позднее «Нью-Йорк Таймс» в своем литературном обзоре расширяет понятие, основываясь на текстах де Сада, Батая, Миллера, Селина, как определяющих характерные черты жанра. «The American Heritage Dictionary of the English Language» ([ahdictionary.com](http://ahdictionary.com)) дает следующее определение термину «трангрессивная литература»: «этот литературный жанр графически эксплуатирует темы инцеста и прочих

сексуальных актов, жестокости и насилия; подрывной, авангардный, мрачный и порнографический – его синонимы; трансгрессивный автор считает, что истинное знание располагается на пределе опыта, и что тело является подопытным объектом для получения такого знания» (Гривина 2013:66).

Понятие «трансгрессия» приходит в американскую критику в 80-х годах из философских кругов Йеля (Жак Деррида, Поль де Ман). О самой трансгрессии впервые заговорил Жорж Батай: в французской юридической практике так называли мелкое нарушение закона по незнанию культурных обычаев страны. Классическое определение «трансгрессии» дает Мишель Фуко в «Предисловии к трансгрессии», где Фуко размышляет, почему некоторые тексты подвергаются запретам и цензуре, в отличие от других, иногда более опасных политических и социальных манифестов (Гривина 2013:67). М. Фуко определяет трансгрессию – как способ перехода к новому языку посредством новой философско-эстетической и литературной модели: «Трансгрессия - это жест, который обращен на предел» (цит. по Строевой <http://www.academia.edu>).

Трансгрессивная литература формируется на почве постмодернистских течений (проявлявших интерес к изучению пограничных состояний). Данный жанр литературы описывает нарушение героями норм, стереотипов и социальных табу, формируемых обществом, также психоделические опыты и измененные состояния сознания, как способы выйти за пределы нормы. Потому такая литература часто затрагивает темы наркотиков, болезненных взаимоотношений, навязчивых идей, психологических и психических девиаций. Герои находятся, практически постоянно, в состоянии навязчивой рефлексии, проводят эксперименты над своим восприятием мира, подвергая свое сознание невероятнейшим опытам. Так они пытаются определить, а затем уничтожить существующие границы между разрешенным и запрещенным, реальностью и безумием, плохим и хорошим. В трансгрессивной литературе нет откровенно положительных и откровенно отрицательных героев. В поступках своих персонажей писатель показывает

всеобщую относительность нравственной оценки. Поэтому одну из характеристик жанра можно определить как эпатажность. Термин «трансгрессивная литература» часто связан с феноменом контр-культуры (в контексте которой нередко обозначается как «трэш-литература»). Однако главное отличие трансгрессивной литературы от «трэш-литературы» в том, что в отличие от последней, где внешняя «грязь» служит основной темой, в литературе трансгрессивного жанра такие детали являются отправной точкой для развития сюжета и персонажей (Кубатченко <http://literator.org>).

Рост популярности жанра начался с выхода книги Дугласа Коупленда «Поколение Икс» в 1991 году (цит. по Кубатченко <http://literator.org>). Книга описывала жизнь молодежи 60-70 годов. По мнению О. Кубатченко, произведение можно охарактеризовать эклектичностью стиля и необычностью композиции (Кубатченко <http://literator.org>). Сюжет представляет собой документальное повествование, полное тонких наблюдений, наполненных маргинальной эстетикой – в центре истории судьба трех неудачников. Из культового текста (к 1995 году книга была продана в количестве 400 тыс. экземпляров) роман превращается в культурное явление, за его заглавие дает имя новой молодежной культуре. Коупленд публикует ряд эссе в *New Republic* и продолжает совершенствовать свой минималистский стиль в таких работах, как «Жизнь после Бога», «Планета Шампунь», «Рабы Майкрософта». В последнем можно видеть наиболее характерные черты авторского стиля Коупленда: легкий юмор и ироническое использование медийных клише, характеризующие его как писателя современной эры (Кормильцев <http://inostranka.ru>). В своих произведениях Коупленд прежде всего описывает быт, формирующийся отсутствием карьерных возможностей и жизненных перспектив, общей неустроенностью, в отсутствии альтернатив, которая превращается в жизненное кредо (ирония к текущему положению вещей смешивается с беспомощностью и пассивностью, наряду с потерей каких-либо ценностей и растущим безразличием). Это также роман о языке — об языке этого

поколения, изобилующем разнообразными словами, возникающими и моментально исчезающими информационном потоке, специфическая насыщенность которого воспринимается как особая примета конца тысячелетия. Коупленд обращается к методу «глосса», заключающегося в сопровождении речи персонажей отдельными вставками на полях (подобно тому как рекламные блоки перебивают телевизионную передачу). Читатели (прежде всего в Америке) очень заинтересовались концепцией Коупленда, видя в ней глобальную культурную и социальную проблему. Многие писатели стали обращаться к так называемой «иксерскую» идее, суть которой со временем наполнялось все более расплывчатым содержанием (Кормильцев <http://syg.ma>).

Трансгрессивная литература, как художественный жанр, имеет свои каноны, отличительные черты и характерные особенности в том числе на идейно содержательном уровне. Сюжет фокусируется главным образом на конфликте главного героя с окружающим миром – обществом потребления, которое отвергает главного персонажа. Общество отвергает главного героя. Одиночество и аутсайдерство индивидуума играет большую роль в формировании его внутреннего мира и мотивации его поступков (Овчинникова <https://sibac.info>). Сюжет (как прозаический, так и поэтический) представляет собой «исповедь» разочаровавшегося и озлобленного героя, чье мировосприятие противопоставляется среднему представителю общества. Конфликт персонажа с общественными представлениями о норме выражается в агрессии, направленной на разрушение себя и окружающее мира. Идея саморазрушения так или иначе встречается в большинстве произведений жанра, отличаются только способы ее реализации. Маргинальность персонажей усиливается различными видами зависимостей – наркотической, алкогольной, сексуальной – проявляющихся в навязчивых состояниях и девиантном поведении героев. Пытаясь сбежать от мрачной действительности, персонажи бессознательно создают

воображаемые миры и иллюзорные реальности, как альтернативу реальной действительности (Овчинникова <https://sibac.info>).

Стоит обратить внимание и на разнообразие стилей, используемых писателями в своих произведениях. Например, в романе «Макулатура» Буковски описание собственной смерти соединяется в повествовании с пародийными клише, используемые в жанрах фантастики и детектива. Его роман «Женщины» намеренно строится в однообразном антураже однообразных сцен, на фоне которых сюжет приобретает черты абсурда. Несмотря на шокирующий натурализм, характерный его текстам, в них также присутствует лиричность, граничащая с некоторой сентиментальностью. В раннем творчестве Буковски отмечают динамичность его текстов (большой частью поэтических), в которых остроумие лирического героя объединяется с ожесточенной горечью в поиске смысла собственного существования. Позднее они превращаются в насыщенные сюжетом отрывки без начала и конца. Но и тогда и позднее основной смысл заключается в способах изображения реальности: внутренней морфологии, речевых и пластических движениях героя (паузы в тексте призваны изображать пластическую раскрепощенность и мыслительную заторможенность персонажа) (Там же: <https://sibac.info>).

Другой характерной чертой литературы трансгрессии можно назвать использование «кат-апа» (англ. cut-up), или другими словами разрезку текста. Еще представители дадаизма разрезали наполненные пропагандистской информацией военные газеты и перемешивали слова до полного уничтожения всякого смысла, так они пытались «заставить опасное слово молчать» (цит. по Гривиной 2013:68-69). Один из ярких представителей жанра трансгрессивной литературы, Уильям Берроуз, определяет философию разрезов, как попытку понять, как действует контроль слова и как его можно использовать: «возьмите любимые тексты, самый простой способ – разрежьте лист по горизонтали и по вертикали, перемешайте, – у вас появится сколько угодно новых текстов, <...> на трещинах и разломах вы найдете новые

слова» (цит. по Бриону 1978:86). Из этой техники выходит и прием повторения, подрывающий линейность повествования. Жиль Делез дает этому приему трансгрессивные свойства, поскольку повторы ставят под сомнение номинальный характер повествования в пользу художественной образности (Делез 2008:443). Соблюдение очередности времен (прошлое-настоящее-будущее, прошлое, которое не повторится) является своеобразным «законом», который нарушает трансгрессия. Трансгрессия может быть направлена как на повторение прошлого, так и на разрушение причинно-следственных связей другими способами. Требования текста к соблюдению связности пространства – времени – это требование к порядку и логике повествования, а трансгрессия символизирует как раз нарушение этого порядка, и даже намеренное его разрушение. Ключевым правилом трансгрессивного повтора является балансирование на грани между безвкусным насыщением текста словами и созданием уникальной образности в создаваемом тексте. Метод разрезки предлагает способ такого балансирования (Гривина 2013:68-69).

Характерной особенностью повтора становятся рефрены - одни и те же фразы, употребляемые из текста в текст, до тех пор, пока они не потеряют свой первоначальный смысл и содержание. Во многом рефрен выполняет функцию ризом Жюль Делеза (Там же:69). «Ризома (фр. rhizome — корневище) — понятие философии постмодерна, фиксирующее принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования» (Можейко <http://www.infoliolib.info>). Делез противопоставляет понятие «ризомы» классической идее модернистов о том, что каждый феномен находится на определенном месте в иерархии событий, и обусловлен связной системой предпосылок и последствий. Следовательно, любое событие может быть логически прослежено в своем развитии от начала до конца (цит. по Тосик

2015:9). Ризомы же могут объединяться с любым организмом и, таким образом, постоянно создавать новые алогичные комбинации (будь то мысль, будь то структура ДНК) (Гривина 2013:70). Ризомы в своем несистематизированном и вне структурном взаимодействии имеют потенциал неисчерпаемого развития, бесконечного цикла повторений и самовоспроизведения в силу бесконечно возможного числа комбинаций (Там же:70-72).

Английский «антилитератор» Ирвин Уэлш, произведения которого наполнены жаргонизмами натурализмом и экспрессией, в своем романе «На игле» («Trainspotting») обращается к теме социального отчуждения героев, усугубленного наркотической зависимостью. По словам самого автора его книги рассчитаны на эмоциональное, а не на интеллектуальное восприятие. Автор (как и многие его коллеги по жанру) избегает нравоучений, он отказывается от нравственной оценки действий своих героев. Языка Ирвина Уэлша прост. Его истории часто написаны от первого лица (что позволяет легче вовлечь читателя в диалог), они полны сленговых выражений, диалектных форм и жаргонизмов. Таким образом достигается «прямая трансляция происходящего» - заставляющая читателя полностью погрузиться в альтернативную реальность, созданную в произведении. Отсутствие лексики литературного языка, сложных структур в предложении, и речевых конструкций, компенсируется активным использованием выражений, принадлежащих шотландскому диалекту, что помогает читателю погрузиться в жизнь представителей низшего класса (Овчинникова <https://sibac.info>).

## **1.2. Проблема перевода художественной прозы и основные стратегии**

Художественный перевод принято рассматривать как особый жанр, в котором существуют свои структурные, содержательные и эмоционально-оценочные характеристики. Это обусловлено тем, что художественный перевод предполагает творческую обработку текста с использованием

выразительных средств языка перевода. Чтобы оптимально передать образное содержание текста оригинала. В иноязычной культуре полученный текст представляет собой исходное художественное произведение. Этот текст несет в себе особенности языка, на который был совершен перевод, особенности принимающей культуры и индивидуальные черты самого переводчика. Именно индивидуальность, привнесенная переводчиком, тем творческим элементом, который в результате позволяет считать текст художественным переводом (Казакова 2002:7).

Художественный перевод оперирует категориями поэтики (культурный контекст, стиль, жанр), эстетики (восприятие и интерпретация), лингвистики (семантика, синтаксис, лингвостилистика), психологии, семиотики (знаки и их соотношение) и является сложным и неоднозначным направлением в переводоведения. Иржи Левый, чешский лингвист, стал одним из первых, кто попытался сформировать базовые принципы дисциплины (Левый 1974:5-6). Проблема художественного перевода актуальна как для литературоведения, так и для лингвистики и рассматривается в работах и статьях таких исследователей как И. Кашкин, В. Назаренко, Е. Эткинд, К. Чуковский. Вопросы художественного перевода становятся центральными в исследованиях отечественных и зарубежных ученых: Д. Швейцера, А.В. Федорова, В.Н. Комиссарова, Т.А. Казаковой, А. Поповича, Н.И. Конрада, Д. Дюришина, А.Д. Пажо (Боциева 2008:35-36).

Неизбежные различия систем языка оригинала и языка перевода в большей или меньшей степени ограничивают возможность передать содержание оригинала на языке перевода с абсолютной точностью. Таким образом, мы можем говорить о «невозможности» полноценной передачи художественного смысла текста на языке перевода. Поэтому художественный перевод можно рассматривать как интерпретацию оригинального текста, где первоочередной задачей переводчика является не передача смыслов языковых знаков, а скорее воспроизведение художественных функций, заключенных в этих языковых знаках (Казакова 2002:18).



В процессе перевода некоторые элементы смысла могут быть утеряны или опущены. В зависимости от этого выделяют разные типы эквивалентности перевода. Согласно В.Н. Комиссарову, «эквивалентность – это общность содержания (смысловая близость) оригинала и перевода». Задача переводчика заключается в максимальном сохранении содержания оригинала в тексте перевода (Комиссаров 1990:51). В.Н. Комиссаров, рассматривая лингвистические аспекты теории перевода, выделяет следующие типы эквивалентности:

А) Эквивалентность первого типа заключается в сохранении тех элементов содержания, которые составляют цель коммуникации – наиболее общей части высказывания, которая определяет главную идею коммуникации. Переводы с эквивалентностью первого типа выполняются, когда более точная передача содержания невозможна: при несопоставимости языковых систем на лексическом, грамматическом или синтаксическом уровнях, а также исходя из способов выражения прагматической цели высказывания (которое необходимо передать максимально однозначно) (Комиссаров 1990:52-54).

Б) Второй тип эквивалентности может как передавать общую коммуникативную цель, так и отражать одну и ту же внеязыковую ситуацию (совокупность объектов и связей между ними). Таким образом, передаваемое сообщение становится ситуативно-ориентированным, что, однако, не подразумевает передачи всех смысловых элементов оригинального текста. Одна и та же ситуация может быть представлена с помощью различных комбинаций признаков, характеризующих ее. Отбор признаков, их логика и связь друг с другом может определяться культурой перевода и особенностями мышления ее носителей, которые несомненно находят свое отражение в языке перевода (Там же:54-55).

В) Третий тип эквивалентности заключается в семантическом перефразировании оригинального текста. Формально-логическая взаимосвязь элементов текста будет различаться в переводе и в оригинале. Наиболее часто

это проявляется в степени детализации описания, распределении отдельных признаков в высказывании и принципе их объединения, формировании направления отношений между признаками (Там же:61-63).

Функционально-ситуативные аспекты содержания могут выражать не всю информацию, которую несет в себе высказывание, что особенно важно учитывать при переводе художественных текстов. Синтаксические отношения между языковыми единицами часто несут в себе дополнительные смыслы и оттенки, в соответствии с чем они занимают определенное место в сообщении, поэтому выбор соответствия для каждого элемента высказывания становится очень важным. Поэтому для оценки перевода художественных текстов четвертый и пятый тип эквивалентности представляют наибольший интерес, так как описывают не только «что» и «для чего» сообщается, но и «как это говорится» (Комиссаров 1990:69-70).

Г) В четвертом типе эквивалентности при переводе воспроизводится и значительная часть значений синтаксических структур текста оригинала, которые представляют определенную информацию содержания и позволяют сохранять последовательность языковых элементов и их взаимосвязь друг с другом, таким образом, обеспечивая совпадение темы и ремы сообщения в тексте перевода и оригинала. Все это позволяет воспроизвести содержание оригинала наиболее полно. Синтаксический параллелизм текста в этом случае дает возможность для соотнесения отдельных элементов. При данном типе эквивалентности отношения между текстами оригинала и перевода обладают следующими особенностями: 1) параллелизм лексического состава (в большей или меньшей степени) это означает, что для большинству слов оригинала можно найти соответствие в словах в переводе; 2) использование в переводе синтаксических структур, близких или аналогичных структурам оригинала; 3) отражение в переводе всех трех частей содержания оригинала: цели коммуникации, ситуативно-ориентированного элемента и описания. В случае, когда полностью сохранить синтаксический параллелизм текстов невозможно, четвертый тип эквивалентности предлагает три основных вида

варьирования: 1) использование синонимичных структур с прямой или обратной трансформацией; 2) использование аналогичных структур с изменением порядка слов; 3) использование аналогичных структур с изменением типа связи между ними (Комиссаров 1990:69-72).

Д) Пятый тип эквивалентности направлен на достижение максимального соответствия между содержанием текста оригинала и текста перевода. Для пятого типа эквивалентности характерны: 1) высокая степень параллелизма в структурной организации текста; 2) максимальное соответствие в выборе лексики; 3) сохранение в переводе всех основных частей содержания оригинала (Там же:78-79).

Понимание способов выражения смысла, стоящего за художественными функциями, рассматривается как обязательное условие художественного перевода. То, как будет соотноситься объективная информация и тот субъективная интерпретация текста будет определяться переводческой установкой. Переводческая установка является составным элементом переводческой стратегии, представляющую собой систему в которую вместе с переводческой установкой входит когнитивно-эмоциональный фактор. В результате переводческая стратегия направлена на решение практических задач по созданию «интерпретации» оригинального текста на другом языке (Казакова 2002:18).

Термин «стратегия перевода», понимается разными теоретиками и практиками перевода в зависимости от собственного подхода к процессу перевода. Г. Хёниг и П. Куссмауль рассматривают это понятия с практической точки зрения и определяют стратегию, как оптимальный путь решения переводческой проблемы для достижения заданной цели (Хёниг 1982:53). Х. Крингс, с теоретических позиций рассматривает стратегию перевода как «потенциально осознанные планы переводчика, направленные на решение конкретной переводческой проблемы в рамках конкретной переводческой задачи», выделяя микро и макростратегии для решения ряда переводческих задач и одной глобальной переводческой задачи соответственно (Крингс

1986:18). В.Н. Комиссаров опирается на лингвистические и экстралингвистическими факторы, включающие выбор переводчиком общего направления действий, их характера и последовательности при принятии конкретных решений (Комиссаров 2002:356). И.А. Черкасс говорит о трех частных принципах: 1) определение наиболее важного элемента смысла; 2) учет индивидуальных свойств источника (стиль, логичность, специфика изложения); 3) ориентация на будущего читателя текста (прогнозирование его культурной и социальной принадлежности, знаний и опыта) (Черкасс 1996: 226-232). Согласно А.Д. Швейцеру, главную роль в выборе стратегии играет жанр текста и цели перевода (Швейцер 1988:65).

Т. А. Казакова выделяет следующие факторы, которые нужно учитывать при определении стратегий перевода художественного текста:

1. Мера знаковой упорядоченности как свойства текста

Здесь исследователь обращает наше внимание на особенности перевода единиц текста на уровне слова, словосочетания и предложения. Необходимо отметить, что данные единицы сами по себе не создают текста, если их сочетание не является определенной заданной упорядоченностью. Наличие заданной упорядоченности можно определить при анализе последовательности языковых знаков и их сочетаемости. Примером могут быть фонические или ритмические сочетания, нацеленные на создание определенного образа, ассоциации или ощущения у читателя, выходящие за пределы информативного содержания текста. Эти элементы могут не восприниматься некоторыми читателями, но их наличие является обязательным для создания эмоционального настроения, соответствующего оригинальному произведению. Также признаками упорядоченности выступает лексическая сочетаемость, с помощью которой строится игра слов, приемы иронии и сарказма, метафорические переносы. Синтаксическая упорядоченность является не менее важным аспектом, так как играет значимую роль в восприятии текста: наполнение текста сложными синтаксическими конструкциями или наоборот простыми короткими

предложениями производят разный эмоциональный эффект при одинаковом информативном содержании, особенно при отражение такого известного художественного приема как «поток сознания» (Казакова 2002:9).

## 2. Художественные функции языковых знаков в тексте

Важно учитывать наряду с денотативным и коннотативное значение слов, а также их символическое значение, позволяющие ему проявлять в определенных контекстах определенные смыслообразующие свойства. При буквальном переводе на другой язык эти качества могут быть утрачены, что отразится в свою очередь на восприятии необходимой ассоциации вследствие чего коммуникативно-прагматическая направленность текста также будет утеряна (Там же:10).

## 3. Коммуникативно-прагматические условия существования текста

Так как языковой знак обладает независимой природой, несмотря на то, что в него стремится заложить автор, то и интерпретация этого знака адресатом (читателем) будет индивидуально определяться его культурным, литературным и жизненным опытом. Это показывает нам, что система по которой упорядочен текст в оригинальном тексте не всегда непосредственно наблюдаема и не всегда однозначна. Однако, при анализе разных переводов одного и того же текста можно говорить о возможности выделения ключевых моментов, которые можно толковать однозначно. Ненаблюдаемые подтексты могут быть «озвучены» переводчиком для упрощения понимания и интерпретации текста читателем (Там же:11).

Большую роль играет коннотативное значение слов, поскольку именно оно отражает нюансы, которые в итоге определяют коммуникативное и прагматическое наполнения текста, которое формируется за счет эмоционального, стилистического и образного элементов, присущих языковой единице. Коннотативная характеристика значения слова может быть, как положительной, так отрицательной. Слова, совпадающие по предметно-логическому значению, часто отличаются по коннотативному элементу в семантике слова (его эмоциональной окраске). В представленных

примерах первое слово нейтрально по своему значению, а второе эмоционально окрашено: dog - doggie, to attack - to accost, smell - fragrance; кошка - кошечка, буржуа - буржуй, сидеть - рассесться. Как правило, эмоциональную окрашенность слова можно сохранить в переводе (Комиссаров 1990:82).

О.А. Теремкова говорит о важности «достижения эквивалентного впечатления». Обращаясь к этой стратегии переводчик совершает выбор между приемами доместикации и форенизации текста, таким образом, создавая определенную окраску текста, которая будет приближать или отдалять переведенный текст от принимающей культуры. В случае доместикации текста переводчик фокусируется на конвенциональных языковых средствах, характерных для принимающей культуры, при форенизации – на неконвенциональных, которые делают текст «экзотичным» и не оставляют сомнений для читателя, что он был написан на другом языке (Теремкова 2011:178-179).

Для успешной интерпретации художественного текста необходимо обращать внимание на такие аспекты, как концептуальный анализ и эмотивная оценка. Концептуальный анализ позволяет выделить наиболее существенные свойства описываемого явления и способы их выражения. Этот прием позволяет увидеть наиболее значимые элементы в оригинальном тексте и исходя из этого будет определять выбор средств в языке перевода для передачи максимально близкого образа. Например, языковые средства выражения иронии будут отличаться в английском и русском языках: для английского характерны редко употребляемые абстрактные синонимы и обращение к сложным синтаксическим функциям, в то время как в русском языке ирония проявляется в корневых повторах в противопоставляемых контекстах. Выявив это различие, можно более ярко и отчетливо ввести выразительный прием, сведя на нет возможность его непонимания по причине не узнавания в непривычной языковой конструкции. Для верной эмоциональной оценки художественного текста необходимо определить

эмотивную основу текста оригинала. Избежать оценки текста невозможно, эмотивность может быть выделена даже в научных текстах, поэтому в художественных ее тем более не может не быть. Т.А. Казакова выделяет комплексное взаимодействие разных видов оценки при работе переводчика с текстом: общую (оценка места текста в культурной традиции); частную (оценка места текста в творчестве автора); личную оценку переводчика как читателя и личную оценку переводчика как соавтора (с точки зрения содержания и эмоциональной привлекательности). Каждый компонент может оказывать влияния на итоговое восприятие текста и последующее построение стратегии по его переводу. В зависимости от того, как воспринимает текст переводчик (иронизирует, сопереживает, насмехается, сочувствует, индифферентен) это будет влиять на то, как этот текст будет восприниматься читателем. Фокус на формальной передаче смысла лишает текст естественной эмотивности, а избыточное обращение к эмоциям нарушает упорядоченность развития истории. Именно поэтому переводчик должен стремиться уравновесить логическую и эмоциональное в своей оценке текста, что является оптимальным условием для успешно выполненного перевода (Казакова 2002:21-25).

Анализируя стратегии и то содержание, которым наполняют это понятие теории и практики перевода можно говорить о переводческих стратегиях, как приемах анализа текста, а также как о самостоятельных планах перевода текста. В настоящее время классифицировать стратегии перевода представляется крайне сложным, поскольку невозможно выделить единую систему критериев. При этом обращение к переводческим стратегиям, как инструменту перевода является продуктивным способом организации переводческой деятельности, что несомненно способствует росту качества переводов (Теремкова 2011:179).

В. Н. Комиссаров рассматривает художественный перевод как вид письменного перевода. В основе этого подхода лежит функциональный аспект, заключающийся в создании художественного образа и эстетическом

воздействию на читателя. В связи с поставленной задачей, в переводах художественных текстов могут встречаться пренебрежение смысловой точностью в пользу достижения равного образного воздействия текста перевода с текстом оригиналом. Такие изменения в тексте перевода можно рассматривать как модификацию отношений эквивалентности под воздействием доминантной функции, определяемой типом перевода. Отличаются будут и подходы к различным подвидам художественного перевода (проза, поэзия, драма, сатира), что, несмотря на условный характер деления, может в значительной мере модифицировать стратегию переводчика при переводе текста того или иного подвида (Комиссаров 1990:95-97).

В процессе перевода для создания адекватного текста перевода эквивалентного тексту оригинала, переводчик выполняет лексические, грамматические, синтаксические преобразования (трансформации). Понятие «переводческой трансформации» трактуется разными лингвистами по-разному: Л.С. Бархударов рассматривает переводческие трансформации как преобразования, направленные на достижение эквивалентности между языками с разными формальными и семантическими системами (Бархударов 1975:190); А.Д. Швейцер подразумевает под ними замену одной формы выражения другой (Швейцер 1988:118); В.Н. Комиссаров говорит о них, как о преобразованиях, позволяющих перейти от языковых единиц оригинала к языковым единицам перевода (Комиссаров 1990:172). Несмотря на различную трактовку суть процесса перевода остается неизменной – это переводческое преобразование – поэтому их можно рассматривать как определенные отношения между элементами текста оригинала и текста перевода (Кулемина 2007:144).

В.Н. Комиссаров предлагает следующую классификацию переводческих приемов:

- лексические трансформации;
- грамматические трансформации;



- комплексные (лексико-грамматические), к которым преобразовываются как лексические, так и грамматические языковые единицы или преобразование является межуровневым (производится переход от лексических единиц к грамматическим или наоборот) (цит. по Кулеминой 2007: 145).

К лексическим трансформациям относят: переводческое транскрибирование и транслитерацию, калькирование и лексико-семантические замены (конкретизацию, генерализацию, модуляцию). К грамматическим относятся: синтаксическое уподобление (дословный перевод), членение предложения, объединение предложений, грамматические замены (формы слова, части речи или члена предложения). Комплексные лексико-грамматическим трансформации представлены: антонимическим переводом, описательным перевод и приемом компенсации. Наряду с ними В.Н. Комиссаров рассматривает следующие технические приемы трансформаций: перемещение, добавление и опущение (цит. по Кулеминой 2007: 143-145).

Необходимо отметить, что трансформации в чистом виде можно считать весьма условными, поскольку чаще всего они тесно переплетаются друг с другом и используются переводчиком неосознанно, однако переводчики могут обращаться к ним как к системе «правил, приемов и стереотипов», обеспечивающую большую надежность и объективность результатов перевода (Кулёмнина 2007:145).

Многие исследователи отмечают, что личность переводчика накладывает определенный отпечаток на произведение, которое он переводит. Часто переводчик не только знакомит читателя с иноязычной литературой, но и вносит, свою интерпретацию авторского замысла. В.С. Виноградов считает, что при переводе неизбежно появление стилевых черт, обусловленных индивидуальностью переводчика (Виноградов 1978:66), в то время как А.В. Федоров полагает, что «объективность перевода и сильная индивидуальность переводчика не только совместимы, но и предполагают одна другую» (Федоров 1983:326). В процессе своей деятельности переводчик

проявляет не только индивидуальные черты, но и традиции той культуры, носителем которой он является. Но главным требованием при осуществление перевода всегда оставалось и остается полноценная передача смысла и стиля оригинала. Для этого переводчику необходимо обладать знанием чужой культуры, понимать и передавать идеи и намерения автора без ущерба тексту оригинала (Гудий 2012: 99-100).

По мнению А. Лефевра, перевод, наряду с такими видами деятельности, как реферирование, редактирование, составление антологий и написание критических статей может оказывать серьезное влияние на восприятие текста произведения. В этом случае текст подвергается, сознательно или бессознательно, определенным изменениям, которые будут отвечать культурным и идеологическим особенностям общества. А поскольку в современном мире средний читатель знакомится именно с переводным (на его родной язык) произведением, таким образом, воспринимая автора через видение переводчика, то роль переводчика как посредника становится все более и более важной. (Лефевр 1992:1-8). Согласно К.А. Гудий, есть мнение, что в художественном переводе не должна проявляться творческая индивидуальность переводчика, т.е. он должен полностью «раствориться в оригинальном тексте». Но чтобы читатель смог увидеть автора сквозь призму переводчика, последний не должен «отсутствовать» в переводимом тексте. В художественном тексте переводчику приходится часто искать не формальные, а функциональные соответствия каждому авторскому приему, что требует творческого подхода в том числе. Качественный перевод требует от переводчика опыта (как литературного, так и бытового) (Гудий 2012:102). Так К. И. Чуковский пишет: «Писателям-переводчикам, как и писателям оригинальным, необходим жизненный опыт, необходим неустанно пополняемый запас впечатлений. (...) Учись у жизни. Вглядывайся цепким и любовным взором в окружающий мир... Если ты не видишь красок родной земли, не ощущаешь ее запахов, не слышишь и не различаешь ее звуков, ты не воссоздашь пейзажа иноземного. .... Если ты не наблюдаешь за

переживаниями живых людей, тебе трудно дастся психологический анализ. Ты напустишь туману там, где его нет в подлиннике. Ты поставишь между автором и читателем мутное стекло» (Чуковский 1988:55-56).

Нововведения и достижение литературы часто связаны именно с деятельностью переводчиков, которым приходится создавать новые формы и способы выражения, нехарактерные для родной культуры и литературы: как для достижения художественной образности (равной по степени выразительности оригиналу), так и введение новых (для данной литературной традиции) жанров. Именно в результате работы переводчиков в русской литературе появились (и в дальнейшем развивались) жанры повести, романа, рассказа; были представлены новые стихотворные размеры. Их адаптация к русской литературной традиции является заслугой отечественных переводчиков (Казакова 2002:26).

#### **Выводы:**

1. Трансгрессивная литература отражает проблемы современного мира в своем специфичном видении и является относительно новым направлением в англоязычной литературе. Этот жанр продолжает традиции постмодернистической литературы, и в то же время вносит новое в современную литературу. Персонажами произведений чаще всего становятся как маргиналы, отвергнутые обществом личности, страдающие различного рода девиациями, так и представители средней прослойки общества — офисные клерки, банковские работники, старающиеся выбраться из паутины потребительского существования и однообразной серой реальности своеобразными, а порой и шокирующими методами.
2. Основными лингвостилистическими особенностями произведений англоязычной контркультурной литературы являются ритмичность и динамичность повествования, достигаемые за счет коротких односложных предложений, эллипсов, повторов,

параллелизм; повествование от первого лица, постоянное обращение к читателю, сложная композиция (нелинейное повествование), обильного использования сленга, жаргонизмов, диалектизм и общенной лексики.

3. Художественный перевод является отдельным видом перевода со своими специфическими особенностями, которые учитывают, как структурные несоответствия между языком оригинала и языком перевода, так и экстралингвистические аспекты, разделяющие культуры оригинала и перевода. При выборе стратегий перевода текста переводчик должен руководствоваться стратегиями, позволяющими передать художественную образность текста. В этом большую роль играет концептуальный анализ текста и его эмотивная оценка.

## **Глава 2. Особенности перевода трансгрессивной прозы на русский язык**

### **1. Жанровые особенности трансгрессивной прозы и авторский стиль Чака Паланика**

В практической главе рассматриваются характерных черт авторского стиля Чака Паланика и способы их передачи в переводе романа «Бойцовский клуб», выполненного для издательства АСТ в 2009 году переводчиком И. Кормильцевым. Для нашего исследования представляет интерес характер трансформаций при переводе текста на русский язык и их соответствие «правилам» жанра трансгрессивной прозы. Анализ трансформаций будет производится по классификации переводческих трансформаций В.Н. Комиссарова. Материалом для анализа послужили примеры, отобранные методом сплошной выборки из текста романа и текста перевода. Отбор производился согласно характерным особенностям жанра и авторского идиостиля, освященных в первой главе работы. Вследствие чего мы считаем необходимым выделить две группы приемов:

- **жанрово-стилистические** (объединяющие черты, характерные для трансгрессивной прозы), к которым мы относим:

А) Синтаксические приемы (использование простых предложений, парцелляции, введение числительных и глаголов для придания динамики и ритмичности тексту).

Б) Стилистические (повторы, параллельные конструкции, обценная лексика, слэнг, имитация формул разговорной речи, обращение к читателю).

- **авторские** (характерные для идиостиля Чака Паланика).

Чак Паланик в своих произведениях обращается к своему опыту журналиста, добавляя в свои истории элементы публицистической прозы. Привлекательность такого приема заключена в своеобразном лирическом пафосе. Динамизм повествования делает историю более доступной для восприятия и для этого Паланик-журналист усиливает акценты на глаголах, быстром развитии сюжета, вводе действия в текст, но избегая его оценки. Использование паратаксиса, заключающегося в построении сложного предложения при отсутствии формальные средства связи, таких как союзы или относительные местоимения, позволяет установить логическое соотношение простых предложений в составе сложного (<http://dic.academic.ru>). Кеннет Маккендрик утверждает, что творческий метод Чака Паланика следует рассматривать в контексте «новой журналистики», с чем соглашается сам писатель: «Журнализм сделал из меня хорошего минималиста» (цит. по Жолудь 2016:236). По словам самого автора, красочные описания и нелицеприятные факты очень часто являются результатом его непосредственных наблюдений за людьми и обществом: «Я не столько выдумываю что-то такое, сколько фиксирую то, что делают окружающие. В какой-то степени я чувствую себя тем мальчиком, который кричит: «А король-то голый!» В моих романах не так уж много мыслей, которые возникают лишь у меня в голове. Отнюдь. Я просто умею собирать материал. В этом я действительно хорош. Это и все, что я делаю» (Паланик <http://www.avclub.com>).

Творчество Паланика рассматривается в контексте «новой журналистики» как своеобразный художественный эксперимент, направленный на замену классических приемов журналистики, которые перестают соответствовать изменяющемуся положению вещей и способного

максимально включить читателя в повествование за счет использования художественных выразительных средств (Жолудь 2016:236).

В книгах Паланика герои ведут философские диалоги (в том числе обращаясь к читателю) на темы нравственности и морали, взаимоотношений между родителями и детьми, человеческой сексуальности, вопросов теологии часто в мизантропическом или мрачно-абсурдистском ключе. И ответы на такие вопросы чаще всего оказываются неординарными и аморальными при поверхностном рассмотрении. Паланик не боится заставлять своего читателя испытывать гаммы самых разнообразных чувств от удивления и восторга до испуга, отвращения и даже отторжения (Овчинникова <https://sibac.info>).

Одним из способов достижения эффекта диалога с читателем – это обращение к читателю при помощи местоимения «you» и использовании повелительного наклонения:

*«After a couple pages, you won't want to be here. Go away. Get out while you are still in one piece. Save yourself. Or since you have so much time on your hands, maybe you could take a night course. You could make something out of yourself. Treat yourself to a dinner out. Color your hair.»* (Palahniuk 2003:1)

Такие обращения формируют эффект присутствия, когда читатель не просто читает книгу, но и становится участником диалога. Здесь же можно отметить и другие характерные особенности трансгрессивной прозы: простые односложные предложения и парцелляции, используемые для создания динамики повествования, соответствующего реалистичной разговорной речи. Короткие резкие предложения отражают внутренний мир героя (рассказчика), его тревожность и неоднозначность. Прием может использоваться и при повествовании, и при описании (Овчинникова <https://sibac.info>).

Сленг и обценная лексика часто демонстрируют социальный статус, среду и уровень образования персонажей.

Топонимы также имеющие большое значение в текстах Паланика. Наряду с реальными топонимами, воссоздающими в тексте реальное место действия (Ирландия, церковь Троицы, Стейплтон, Даллас), автор вводит в

свои произведения искусственно созданные (вымышленные) географические объекты (Бумажная улица, небоскреб «Паркер-Моррис»). Вымышленные топонимы представляют особенную сложность для перевода, так как выполняют не только информативную, но и художественную функцию. Вымышленные топонимы становятся «текстом в тексте», поскольку несут в себе потенциал, который определяет восприятие читателя (в них может содержаться аллюзии и отсылки, требующие декодирования для других культур). Их перевод также связан с творческим поиском переводчика (Кабакчи 2015: 348-350). В романе «Бойцовский клуб» они являются ключевыми элементами приема «hidden gun» в композиции романа, а также могут подчеркивать художественные образы, создающиеся в произведении.

Композиция повествования может намеренно усложняться. Так финальная сцена в «Бойцовском клубе» находится в самом начале произведения, что сразу привлекает внимание читателя и создает интригу. Отклонение от главной ветви сюжета у Паланика часто встречается в конце произведений. Сам автор называет этот прием «the hidden gun» (скрытое оружие). В результате его действия, читатель осознает все намеки, которые были даны ранее в сюжете и таким образом получает единую картину. На текстовом уровне характерной чертой жанра является параллельное повествование. Сюжетные линии могут раскрывать историю с точек зрения разных героев, что позволяет автору раскрыть разные стороны событий, их причины и следствия. Такой монтажный подход дает читателю возможность проследить изменение и развитие персонажей. Динамика повествования выстраивается, чтобы постоянно подпитывать интерес читателя и держать его в напряжении. Для достижения такого эффекта авторы используют разнообразные выразительные приемы и стилистические средства. Повторы усиливают ритмичность повествования, в том числе в параллельных конструкциях (Овчинникова <https://sibac.info>).

На протяжении целой главы или даже всего произведения повтор может становиться лейтмотивом, создающим ощущение навязчивой идеи. Повтор



строк в повествовании Чак Паланик называет «choruses» («припевы»). Такие «припевы» можно назвать одной из самых характерных особенностей стиля Часка Паланика, этот прием появляется почти во всех его произведениях. Паланик определяет «припевы», как своеобразные мотивы, которые повторяются перекликаются в его романах. Так герой «Бойцовского клуба», страдающий бессонницей, существует в мире бесконечного повторения, «копии копии копии». Для создания этого ощущения автор обращается к приему повтора при описании среды, которой он существует:

*«You wake up at O'Hare. You wake up at LaGuardia. You wake up at Logan... Sometimes, you wake up and have to ask where you are... You wake up, and that's enough»* (Palahniuk Ch.3 <http://e-libra.ru>).

Повторение – это феномен, присутствующий во всех сферах жизни и деятельности человека (в том числе в искусстве и науке). Это явление можно рассматривать как образующий элемент коммуникации, обучения и развлечения, эти функции оно выполняет и в современном мире. В литературе шаблонные повторы (рефрены) структурируют и текст, и его восприятие; короткие повторы действуют подобно системе перекрёстных ссылок. С помощью повторяющихся форм и предложений Чак Паланик создаёт специфический убаюкивающий ритм, превращающийся постепенно в своеобразный ритуал повторений, оседая в подсознании читателя. Паланик так говорит о повторах: «Я использую повторы, потому что человеческие существа используют их. <...> Мы вроде как создаём эти маленькие фразы, которые обозначают наш обмен опытом с другими» (цит. по Жолудь 2016:237-238). Общего опыта, который формируется между читателем и героем позволяет писателю выстроить связь. Паланик выделяет и такую функцию повторов, как «способ подтвердить предыдущие витки сюжета... Ты превращаешь их в повторение или фразу, а затем просто возвращаешься ко всем эмоциям того предыдущего момента, вызванным этой действительно короткой фразой. Люди делают это, и я делаю это в своих произведениях» (цит. по Жолудь 2016:238). Таким образом повторы являются

еще и инструментом, преобразующим опыт реальной коммуникации людей в письменный текст.

Паланик, при описании событий и поступков героев, не выносит никаких нравственных суждений, суждения выносятся самими читателями. Автор называет такой поход – «recording angel» (англ. «ангел-летописец»). Также он старается избегать большого числа прилагательных при описании сцен и особенно при вводе новых персонажей. Такие описания короткие; предоставляющие только важные ключевые детали, таким образом, читатель сам дорисовывает финальный образ уже в начале произведения. Краткость описания дает ясное представление о персонаже и его образе жизни. Стив Уайт объясняет, почему этот приём более эффективен, чем подробное описание внешности героини и её мыслей: «Если ты что-то говоришь читателям прямо, у них нет оснований верить тебе. Основываясь на предоставленной таким образом информации читатели делают свои собственные выводы, которым они всегда будут верить» (цит. по Жолудь 2016:238).

Ещё одна техника привлечения читателя, которую использует Чак Паланик – «writing on the body» (писать ближе к телу). Такой прием направлен на создание физической реакции у читателя: «Не нужно хватать читателя за уши и забивать ему в глотку ваше повествование. Напротив, рассказ должен представлять собой последовательность вкусных, ароматных, осязаемых подробностей» (цит. по Жолудь 2016:239). Автор намеренно направляет читателя, чтобы он соотносил детали истории с собственным телом. Таким образом автор формирует эмоциональную бессознательную реакцию на текст. Нестандартные описания позволяют читателю легко представить себя в таком положении (Жолудь 2016:239).

Еще один прием, который можно назвать визитной карточкой Чака Паланика - прием «factoids» («домыслы»). Он заключается в наполнении текста научными и историческими фактами, которые включают в себя еще и практическую информацию. Такие элементы присутствуют во многих его

романах (их достоверность в некоторых случаях может подвергаться сомнению). Писатель использует их не только для того, чтобы привлечь и развлечь читателя, но и для того чтобы укрепить взаимосвязь между историей и реальностью (что в свою очередь помогает читателю соединить из в своем восприятии) (Жолудь 2016: 239-240). Для каждого персонажа автор старается определить сферу его знаний и интересов, которые помогают ему понять и описать тот мир, который видит персонаж и то, как он его видит (Паланик <http://www.avclub.com>). Так в «Бойцовском клубе» приводятся рецепты производства взрывчатых веществ; в «Уцелевшем» – советы по хозяйству; в «Снаффе» – детали сексуального характера и события из истории Голливуда; в «Дневнике» – факты из истории искусства. К. Маккендрик объясняет использование домыслов, как ключа к представлению реального мира, к усилению его правдоподобности. Таким образом такие приемы направлены на достижение главной цели минимализма – рассказывать больше, написав меньше (Жолудь 2016: 239-240).

Составляющей авторского идиостиля также является пунктуация и сегментация речи (визуальная организация текстовых элементов). Знаки препинания (у Паланика это в основном точка, запятая и использование красной строки) имеют выразительный потенциал. Они играют роль в создании речевых портретов героев, создают определенную ритмико-интонационную структуру текста (что тоже можно рассматривать как способ вовлечения читателя). Наряду с пунктуационными особенностями, интерес представляют шрифтовые средства оформления текста у Чака Паланика (Адаева 2015:7). Знаки препинания в английском языке, пожалуй, наиболее приспособлены для выражения авторской интенции (так как сама пунктуационная система основывается на семантико-стилистическом принципе). Знаки препинания могут передавать такие оттенки, которые не могут быть выражены никак иначе (Там же 2015:7). Самым частотным знаком препинания в произведениях Паланика является точка. Она не только отделяет одно предложение от другого, но и может заменять другие знаки

препинания (например, двоеточия и запятые), таки образом нарушая нормы пунктуации. Такая «точка» рисует образ мысли героя. Отточенность его действий. Сосредоточенность на каждом отдельном предмете (Там же 2015:8). Следуя за знаками препинания и интерпретируя их, читатель погружается в ход мыслей героев, начинает воспринимать происходящее, в прямом смысле, с их точки зрения.

Динамичность стиля и профессиональная быстрота и лаконичность изложения Паланика раскрывается в самой структуре его романов. Его стиль содержит характерные элементы короткого рассказа: главы показаны как отдельные эпизоды, связанные в единое произведение. Так роман «Призраки» можно назвать сборником самостоятельных рассказов, объединенных общей историей персонажей. Жанр рассказа играет значительную роль, как составной элемент прозы Чака Паланика. Именно с рассказов писатель начинает свой творческий путь. Вторая причина, склонность автора к написанию коротких историй, которые он соединяет с помощью сцен - «мостиков». Паланик неоднократно работает именно в этом стиле, даже при написании его более поздних романов, одновременно с этим работая в жанре рассказа как самостоятельного произведения (Там же: 240-241).

## **2.2. Жанрово-стилистические особенности трансгрессивной прозы и способы их перевода на русский язык**

### **А) Синтаксические приемы**

К синтаксическим приемам мы относим: использование простых предложений, парцелляции, введение числительных и глаголов для придания динамики и ритмичности тексту. В следующих ниже примерах рассмотрим, как реализуются эти приемы.

#### **- использование простых предложений, парцелляции**

(1) A police **siren wails**, coming closer. A **tractor rattles** across a field in the distance. **Birds**. A **window** in the back of the bus **is half open**. **Clouds**. **Weeds grow** at the edge of the gravel turnaround. **Bees or flies buzz** around the weeds (Palahniuk Ch. 26 <http://e-libra.ru>).

Полицейская **сирена завывает** где-то вблизи. Вдалеке, в поле, **тарыхтит трактор**. **Птицы**. Заднее **окно** в автобусе наполовину **открыто**. **Облака**. **Высокая трава на краю** автобусной **площадки**. **Пчелы или мухи гудят** в траве (Паланик Гл. 26 <http://e-libra.ru>).

(2) Other **cars drive** around you. **Cars tailgate**. **You get** the finger from other drivers. Total **strangers hate** you. **It's absolutely nothing personal**. After fight club, **you're so relaxed**, **you just cannot care**. **You don't** even **turn** the radio **on**. Maybe your ribs stab along a hairline fracture every time you take a breath. **Cars** behind you **blink** their lights. **The sun is going down**, orange and gold (Palahniuk Ch.18 <http://e-libra.ru>).

**Машины шарахаются** от тебя во все стороны. **Водители показывают** тебе палец. Тебя **начинают ненавидеть** абсолютно незнакомые тебе **люди**. В этом **нет** ничего **личного**. **После бойцовского клуба ты так расслаблен**, что тебе на все наплевать. Ты даже радио не включаешь. Возможно, у тебя в ребре трещина, которая расходитя при каждом вдохе. **Машины** сзади **сигналят** тебе фарами. **Солнце** - **золотой апельсин** - **заходит** за горизонт (Паланик Гл. 18 <http://e-libra.ru>).

В примере (1) и (2) короткие простые предложения используются, чтобы передать обрывочное восприятие происходящего героем, а также подчеркивают быстрое переключение внимание от одного действия к другому, заставляя читателя перенимать видение мира героя. При переводе отрывков переводчик следует за автором и также использует простые предложения. За исключением трех подчеркнутых предложений (в примере (2)): в первом случае происходит объединение предложений, а также используется прием модуляции, который позволяет передать глаголы «drive around», «tailgate» посредством логического развития одним глаголом «шарахаться». В следующем предложении бессоюзное предложение в тексте оригинала (ТО) заменяется сложноподчиненным предложением в тексте перевода (ТП), что нарушает четкий ритм последовательности действий. В последнем предложении примера (1) можно видеть грамматическую замену частиречной принадлежности слова, что можно посчитать удачным решением, поскольку оборот с использованием обоих прилагательных «orange» и «gold» потребовало бы использование придаточного

определяющего, которое также нарушало бы четкость и ритмичность описания.

### **- введение числительных для придания динамики и ритмичности тексту**

(3) Make your wish, quick," he says to the rearview mirror where the three space monkeys are sitting in the back seat. "We've got **five seconds** to oblivion. "**One,**" he says. "**Two.**" The truck is everything in front of us, blinding bright and roaring. "**Three.**" "Ride a horse," comes from the back seat. "Build a house," comes another voice. "Get a tattoo." (Palahniuk Ch.18 <http://e-libra.ru>)

- Загадывайте желания, да быстрее, - говорит он, бросая взгляд в зеркальце на трех обезьянок-астронавтов на заднем сидении. - От небытия нас отделяют **пять секунд**. - **Раз,** - говорит он. - **Два.** Грузовик надвигается на нас, словно сверкающая и ревущая гора. - **Три.** - Научиться ездить верхом, - доносится с заднего сидения. - Построить дом, - говорит другой голос. - Сделать татуировку (Паланик Гл.18 <http://e-libra.ru>).

(4) The building we're standing on won't be here in **ten minutes**. The Parker-Morris Building won't be here in **nine minutes**. **Nine minutes**. **Eight minutes** (Palahniuk Ch.1 <http://e-libra.ru>).

Здание, в котором мы находимся, исчезнет с лица земли через **десять минут**. **Через девять минут** небоскреб "Паркер-Моррис" прекратит свое существование. **Осталось девять минут**. **Осталось восемь минут** (Паланик Гл.1 <http://e-libra.ru>).

В примерах (3) и (4) числительные используются не только в своей прямой функции (сообщение времени об обратном отсчете), но и являются структурообразующими элементами в обоих отрывках. Числительные показывают начало и окончание сцены и задают ритм другим действиям разворачивающихся внутри нее. Их перевод не представляет значительных трудностей.

(5) The **five-picture** time-lapse series. **Here**, the building's standing. **Second picture**, the building will be at an eighty-degree angle. **Then** a seventy-degree angle. The building's at a forty-five-degree angle in the **fourth picture** when the skeleton starts to give and the tower gets a slight arch to it. **The last shot**, the tower, all one hundred and ninety-one floors, will slam down on the national museum which is Tyler's real target (Palahniuk Ch.1 <http://e-libra.ru>).

Моментальные фотографии, запечатлевшие различные стадии падения небоскреба.  
На первой здание еще стоит. **На второй** - оно отклонилось от вертикали на десять градусов. На третьей - уже на двадцать. На следующей угол наклона составляет уже сорок пять градусов, причем арматура начинает сдавать, так что накренившееся здание прогибается дугой. **На последнем же снимке** сто девяносто этажей небоскреба обрушиваются всей своей массой на Национальный музей. Он-то и является подлинной мишенью в плане Тайлера (Паланик Гл.1 <http://e-libra.ru>).

В примере (5) числительные используются буквально для создания серии сцен, подчеркивая скорость изменения происходящего. Стоит обратить внимание, что в ТО для введения последовательной смены событий не всегда используются числительные, их заменяют наречие «here» и прилагательное «then». В переводе же в каждом случае используются именно числительные. Однако в первом предложении отрывка мы видим опущение информации о числе стадий падения.

**- введение глаголов для придания динамики и ритмичности тексту**

(6) Bob's shoulders **inhale** themselves **up** in a long draw, then **drop, drop, drop** in jerking sobs. **Draw** themselves **up**. **Drop, drop, drop**. Bob **says** and **inhales** and **sob, sob, sobs** (Palahniuk Ch.2 <http://e-libra.ru>).

Плечи Боба **поднимаются** в могучем вздохе, а затем оппадают толчками. **Поднимаются. Опадают.** Плечи поднимаются и опускаются, а я всхлипываю им в такт (Паланик Гл.2 <http://e-libra.ru>).

В примере (6) глаголы не только показывают смену действия, но являются средством создания художественного образа. Троекратное повторения глаголов «drop» и «sob» визуализируют эмоциональное состояние персонажа, воспроизводя неречевые звуки плача. В данном примере переводчик отказывается от художественного соответствия между ТП и ТО. В последнем предложении переводчик не только не использует прием звукоподражания, но и допускает смысловую ошибку, путая персонажа Боба с главным героем.

(7) When Marla **screams**, I **throw** the skirt in her face and **run**. I **slip**. I **run**. Around and around the first floor, Marla **runs** after me, **skidding** in the corners, **pushing off** against the window casings for momentum. **Slipping** (Palahniuk Ch.11 <http://e-libra.ru>).

Когда Марла **начинает визжать**, я **бросаю** ей в лицо юбку и **убегаю**. **Поскальзываюсь, падаю**. Встаю и снова **убегаю**. Марла **носится** за мной по первому этажу, хватаясь за косяки, **отталкиваясь** руками от подоконников, чтобы не налететь на стены, **поскальзывается, падает** (Паланик Гл.11 <http://e-libra.ru>).

В примере (7) переводчик объединяет два простых нераспространенных предложения «I slip» и «I run» в одно, состоящее из однородных членов. И используем модуляцию – смысловое развитие – «... падаю. Встаю...». В следующем предложении происходит ничем не оправданная замена «skidding in the corners» на «хватаясь за косяки». В последнем предложении снова использована модуляция «slipping», происходит смыслового развития до «поскальзывается, падает», а также частичечная замена безличной формы глагола (герундия) на личную форму.

(8) After work, I **give** Tyler the copies, and days **go by**. I **go** to work. I **come** home. I **go** to work. I **come** home, and there's a guy **standing** on our front porch (Palahniuk Ch.17 <http://e-libra.ru>).

После работы я **отдаю** копии Тайлеру. Дни **проходят** один за другим. Я **иду** на работу. Я **прихожу** домой. Я **иду** на работу. Я **прихожу** домой, а возле нашего крыльца **стоит** парень (Паланик Гл.17 <http://e-libra.ru>).

Пример (8) также представляет прием использования глаголов для задания ритма повествования, что отражается и в переводе. В последнем предложении произведена частичечная замена безличной формы глагола (герундия) «standing» на личную форму «стоит».

## Б) Стилистические приемы

К стилистическим приемам мы относим: повторы, параллельные конструкции, обценную лексику, слэнг, имитация формул разговорной речи, обращение к читателю.

### - повторы



(9) The only **woman** here at Remaining Men Together, the testicular cancer support group, this **woman** smokes her cigarette under the burden of a stranger, and her eyes come together with mine. **Faker. Faker. Faker** (Palahniuk Ch.2 <http://e-libra.ru>).

Единственная **женщина** у нас здесь, в группе "Останемся мужчинами", в группе поддержки для больных раком яичка, курит сигарету, согнувшись под тяжестью партнера, и ее взгляд встречается с моим. **Симулянтка. Симулянтка. Симулянтка** (Паланик Гл.2 <http://e-libra.ru>).

В примере (9) в первом предложении повтор «woman» обусловлен противопоставлением ее мужскому коллективу, что, однако, не отражено в ТП. Повтор «Faker» подчеркивает заикленность и раздражения героя «незванным гостем» в группе поддержки, что отражается в ТП.

(10) And the guy **stays**. And his clothes are still in the gutter. The wind takes the torn paper sack away. And the guy **stays** (Palahniuk Ch.17 <http://e-libra.ru>).

Но парень остается. А его вещи так и валяются в канаве. Ветер уносит обрывки бумажного пакета. А парень все **стоит и стоит** (Паланик Гл.17 <http://e-libra.ru>).

В пример (10) глагол «stay» начинает и завершает сцену развития событий, показывает продолжительность действия. В ТП данный аспект потерян. Хотя длительность и показывается повтором глагола «стоит» во втором предложении, но «опоясывание» сцены в ТП потеряно.

(11) A window **blows out** the side of the building, and then **comes** a file cabinet big as a black refrigerator, right below us a six-drawer filing cabinet **drops** right out of the cliff face of the building, and **drops** turning slowly, and **drops** getting smaller, and **drops** disappearing into the packed crowd (Palahniuk Ch.1 <http://e-libra.ru>).

Там **разбивается** окно и из него **вылетает** шкаф с документами, похожий на большой черный холодильник. Из других окон **вылетают** маленькие тумбочки на шесть ящичков, которые, по мере приближения к земле, все больше и больше напоминают черные капли дождя. Капли становятся все меньше и меньше. Они исчезают в колышущемся людском море (Паланик Гл.1 <http://e-libra.ru>).

В примере (11) автор романа использует глагол «drop»: форма глагола (в 3-ем лице) совпадает с формой существительного во множественном числе («drops» - капли), что передает ритм повторяющегося (однообразного с точки зрения героя), в чем-то даже медитативного развития действий. В ТП

переводчику не удастся сохранить omnium глагола и существительного и передать эту игру слов (когда читатель до конца не уверен идет ли речь о падении или об объектах, подходящих на капли дождя). Он также не сохраняет единство перевода для последних двух предложений в чем проявляется расхождение стиля ТО со стилем ТП.

#### **- параллельные конструкции**

Хотя параллельные конструкции часто строятся на повторе, мы различаем эти два приема, поскольку повтор может встречаться в тексте в различных структурах, в то время как в параллельных конструкциях структуры повторяют друг друга.

(12) My doctor said, if I wanted to **see** real pain, I should swing by First Eucharist on a Tuesday night. **See** the brain parasites. **See** the degenerative bone diseases. The organic brain dysfunctions. **See** the cancer patients getting by (Palahniuk Ch.2 <http://e-libra.ru>).

Мой терапевт сказал мне, что если я хочу **увидеть** людей, которым на самом деле плохо, то мне стоит заглянуть в церковь Первого Причастия вечером во вторник. **Посмотреть** на паразитарные заболевания мозга. На болезни костной ткани. На органические поражения высшей нервной системы. На раковых больных (Паланик Гл.2 <http://e-libra.ru>).

В примере (12) параллельные конструкции представлены структурой «see something» и используются как для создания художественно-эмоциональной нагрузки, так и для придания отрывку ритмической организации. В ТП не выполняется единство перевода глагола «see», снижается выразительность высказывания. В двух предложениях (предпоследнем и последнем) глагол опущен, и они могут рассматриваться как параллельные конструкции, но на меньшем отрезке текста.

(13) **Rain was falling when I woke up** for my connection in Stapleton. **Rain was falling when I woke up** on our final approach to home (Palahniuk Ch.5 <http://e-libra.ru>).

**Дождь шел, когда я покидал** Стейплтон, штат Джорджия, где у меня была встреча. **Дождь продолжал идти, когда я подъезжал** к своему дому (Паланик Гл.5 <http://e-libra.ru>).

В примере (13) параллельной конструкцией выступает «Rain was falling when I woke up» и используется для создания атмосферы, в которой героя

езде окружает однообразие мира. В переводе параллелизм первой части конструкции не сохранен, а во второй переводчик использует прием модуляции. Таким образом в ТП параллелизм можно отметить, только в повторении структуры придаточного времени «когда я».

(14) "A lot of young people try to impress the world and buy too many things," the doorman said. "A lot of young people don't know what they really want" (Palahniuk Ch.5 <http://e-libra.ru>).

- Молодежь хочет потрясти мир и покупает больше вещей, чем может себе позволить, - сказал портень. - Молодежь сама не знает, чего хочет (Паланик Гл.5 <http://e-libra.ru>).

В примере (14) переводчик сохраняет единство перевода параллельных конструкций, начинающих первое и второе предложение отрывка. Однако осуществляет прием лексическо-семантической замены – генерализацию – в результате чего происходит количественное искажение, желающих потрясти мир.

В примере (15) конструкция «just in case» для представления вариантов развития событий. А в примере (16) конструкция «until» указывает на временной промежуток. В переводах обоих примеров единство перевода конструкций на протяжении отрывка сохраняется.

(15) (...) I can't imagine Marla calling the police, but Tyler thought it would be good to sleep out, tonight. **Just in case. Just in case** Marla burns the house down. **Just in case** Marla goes out and finds a gun. **Just in case** Marla is still in the house. **Just in case** (Palahniuk Ch.11 <http://e-libra.ru>).

(...), я не верю в то, что Марла решится вызвать полицию, но Тайлер все же рассудил, что этой ночью нам будет лучше заночевать где-нибудь в другом месте. **На всякий случай. На всякий случай:** вдруг Марла подожжет дом. **На всякий случай:** вдруг Марла пойдет и купит пистолет. **На всякий случай:** вдруг Марла все еще там. **На всякий случай** (Паланик Гл.11 <http://e-libra.ru>).

(16) **Until** my teeth bite through the inside of my cheek. **Until** the hole in my cheek meets the corner of my mouth, the two run together into a ragged leer that opens from under my nose to under my ear. Number three pounds until his fist is raw. **Until** I'm crying (Palahniuk Ch. 28 <http://e-libra.ru>).

**До тех пор, пока** обломки моих зубов не протыкают мне щеку. **До тех пор, пока** дыра в моей щеке не соединяется с уголком рта, отчего рваная, кровавая гримаса рассекает все мое лицо от носа до уха. Номер третий лупцует меня до тех пор пока не разбивает в кровь свой кулак. **До тех пор, пока** слезы не начинают струиться у меня из глаз (Паланик Гл.28 <http://e-libra.ru>).

#### **- ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СЛЭНГА**

(17) The first time I went to testicular cancer, Bob the big **moosie**, the big **cheesebread** moved in on top of me in Remaining Men Together and started crying. The big **moosie** treed right across the room when it was hug time, his arms at his sides, his shoulders rounded. His big **moosie chin** on his chest, his eyes already shrink-wrapped in tears. Shuffling his feet, knees together invisible steps, Bob slid across the basement floor to heave himself on me (Palahniuk Ch.2 <http://e-libra.ru>).

А затем появился Боб. В первый же раз, как я пришел в рак яичек, этот здоровенный **лось**, этот **шмат сала**, навалился на меня и принялся лить слезы. Когда в группе "Останемся мужчинами!" наступило время объятий, он двинул ко мне, раскинув свои грабли в стороны, и выставив вперед свой пустой котелок, а на глаза у него уже наворачивались слезы. Шаркая слоновьиими ножищами, Боб пересек помещение и навалился на меня всей своей тушей (Паланик Гл.2 <http://e-libra.ru>).

В примере (17) количество единиц слэнга в ТП превышает их число в ТО (2 против 6 соответственно). В английском языке слово «moosie» в его разговорном значении выражает снисхождение и иронию по отношению к неуклюжему полному человеку ([http://universal\\_en\\_ru.academic.ru](http://universal_en_ru.academic.ru)). В русском языке слово «лось» с разговорной речи не несет элемента снисхождения, а скорее подчеркивает недалекость и немаленькую силу персонажа. Автор вводит негативная коннотация называя персонажа «cheesebread» со значением «word denoting laziness, obesity, greasiness, obsession, and a generally repulsive and unhealthy lifestyle» (<http://www.urbandictionary.com>). В ТП эквивалентным выражением становится «шмат сала», который несомненно имеет негативную коннотацию при использовании в качестве характеристики человека. В дальнейшем переводчик отходит от ассоциации с «лосем» (в то время как в ТО это сравнение развивается – «moosie chin») и использует прием компенсации, создавая более привычный русскоязычному читателю

образ «пустого котелочка». Языковые единицы: «слоновьи ножищами», «тушей», «грабли» являются техническим приемом – добавления элементов для создания более яркого образа за счет разговорных единиц языка.

**- имитация формул разговорной речи**

(18) Watching white moon face,

The stars never feel anger

**Blah, blah, blah**, the end (Palahniuk Ch.11 <http://e-libra.ru>).

Луны бледный лик.

Лишь миг тревожит звезду:

**Ля-ля, тополя** (Паланик Гл.11 <http://e-libra.ru>).

Пример (18) представляет собой стихотворение хокку, в котором последняя фраза заменена разговорным выражением, которое широко используется при передаче абсолютно неважной незначимой информации – «something that is not interesting to you, something very close to the truth but you have no intention of admitting to, or just random comments of bullshit and sarcasim» (<http://www.urbandictionary.com/>). Большой словарь русских поговорок для выражения «ля, ля тополя» дает значение «пустой разговор, болтовня» с пометой жаргонного (<http://dic.academic.ru>). Таким образом, фразы в ТО и в ТП несут одинаковый образ «бессмысленного пустого ни к чему не ведущего действия», одновременно характеризую и содержание стихотворения, и деятельность самого героя. Также сохраняется контраст между возвышенным образом, созданным в первой части стихотворения и намеренно сниженным регистром, используемом в конце стихотворения.

(19) What I would do, **I say**, is I'd be very careful who I talked to about this paper. **I say**, it sounds like some dangerous psychotic killer wrote this, and this buttoned-down schizophrenic could probably go over the edge at any moment in the working day and stalk from office to office with an Armalite AR-180 carbine gas-operated semiautomatic. My boss just looks at me. The guy, **I say**, is probably at home every night with a little rattail file, filing a cross into the tip of every one of his rounds. Go ahead, **I say**, read some more. No really, **I say**, it sounds fascinating (Palahniuk Ch.12 <http://e-libra.ru>).

Для начала, **говорю я**, я бы не стал трезвонить про этот листочек кому ни попадя. Такое ощущение, **говорю я**, что этот текст написал крайне опасный психопат-убийца, и что этот разнузданный шизофреник может сорваться в любой момент рабочего дня и начать носиться по конторе с полуавтоматическим, перезаряжаемым сжатым газом карабином "армалит AR-180". Мой начальник молча смотрит на меня. Этот парень, **говорю я**, наверное, по ночам надпиливает у себя дома крестом при помощи надфиля пулю к этому карабину, ... Валяйте, **говорю я**, прочтите что-нибудь еще. Нет, серьезно, **говорю я**, жутко интересно (Паланик Гл.12 <http://e-libra.ru>).

В английском языке фраза «I say» используется как средство усиления собственного авторитета при утверждении того или иного факта (<http://www.urbandictionary.com/>). В примере (19) наряду с этим значением, можно рассматривать эту фразу как «фразу-паразита», которые часто встречаются в разговорной речи. В русском языке эквивалентом может служить выражение «как говорится». Переводчик выбирает более нейтральный вариант, который подчеркивает позицию рассказывающего, его роль в беседе, а повторение на протяжении отрывка позволяет воспринимать выражение «паразитом». Переводчик компенсирует нейтральный регистр, выбранный для этого выражения, вводом разговорной лексической единица «валяйте» (в словаре Т.Ф. Ефремовой она помечается как единица разговорного стиля (Ефремова <http://dic.academic.ru>)) и словосочетания «жутко интересно». Последнее в ТО представлено нейтральным словом «fascinating».

(20) Big Bob says, "The first rule in Project Mayhem is you don't talk- "I cut him off. **I say, yeah. Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah** (Palahniuk Ch.17 <http://e-libra.ru>).

Большой Боб отвечает: - Второе правило "Проекта Разгром" - не задавать вопросов, касающихся... Я обрываю его. **Да, говорю я, да, да, да, и еще раз - да!** (Паланик Гл.17 <http://e-libra.ru>).

(21) Is that what you've always wanted to be, Dr. Raymond K. K. K. Hessel, a veterinarian? **Yeah. No shit?** No. **No, you meant, yeah, no shit. Yeah** (Palahniuk Ch.20 <http://e-libra.ru>).

Так вот, значит, кем ты всегда хотел быть, Раймонд К. К. К. Хессель, - ветеринаром? **Да. Не гонишь? Нет, в смысле, да, не гоню. Да** (Паланик Гл.20 <http://e-libra.ru>).

В примере (20) и (21) представлены типичные для английской речи разговорные формулы, которые позволяют читателю воспринимать беседу естественной, привычной его слуху, такой какие он сам слышит каждый день на улицах. Для создания в ТП такого же образа переводчиком выбраны, на наш взгляд, удачные разговорные конструкции «и еще раз да», «нет не гоню», которые характерны для разговорного стиля. «Гнать» в данном контексте получает разговорное значение «лгать» согласно определению Словаря Разговорных выражений (Белянин, Бутенко <http://enc-dic.com>). Данный вариант эквивалентен английскому жаргонизму «No shit» со значением «говорить чистую правду» (<http://www.urbandictionary.com>).

(22) I said, nice night, cold but clear (Palahniuk Ch.20 <http://e-libra.ru>).

Я сказал: "Отличная ночь, холодная, но дождя нет!" (Паланик Гл.20 <http://e-libra.ru>).

В примере (22) впечатление живой беседы в ТО достигается опущением формального подлежащего в безличной конструкции при описании погодных условий. В русском тексте используется нейтральный регистр.

#### **- обращению к читателю**

В примерах (23) и (24) местоимение «you» позволяет читателю представить себя на месте персонажа, идентифицировать себя с ним. Использование повелительного наклонения в примере (23) вовлекает читателя в алгоритм какого-то действия, которое он таким образом воспринимает ближе (мы привыкаем следовать и доверять алгоритму инструкций (например, к технике), и таким образом послушно следуем за мыслью автора/героя, не только наблюдая за персонажем, но и «проживая» все этапы вместе с ним.

(23) **You** do the little job **you're** trained to do. **Pull** a lever. **Push** a button. **You** don't understand any of it, and then **you** just die (Palahniuk Ch.1 <http://e-libra.ru>).

Чему **тебя** научили, то и делаешь. Потяни за рычажок. Нажми на кнопочку. Сам не ведаешь, что творишь, и вот - ты уже покойник (Паланик Гл.1 <http://e-libra.ru>).

В примере (24) также производится идентифицировать читателя и героя романа. Повтор же нацелен на создания рутинной атмосферы жизни, в которой меняются только названия аэропортов.

(24) **You** wake up at Air Harbor International. **You** wake up at O'Hare. **You** wake up at LaGuardia. **You** wake up at Logan. **You** wake up at Dulles. **You** wake up at Love Field. **You** wake up at SeaTac (Palahniuk Ch.3 <http://e-libra.ru>).

Ты просыпаешься в Эйр Харбор. Ты просыпаешься в О'Харе. Ты просыпаешься в Ла Гардии. Ты просыпаешься в Логане. Ты просыпаешься в Даллсе. Ты просыпаешься в Лав Фильд. Ты просыпаешься в Си Таке (Паланик Гл.3 <http://e-libra.ru>).

Примечательно, что перевод имен собственных калькируется с английского языка, что можно рассматривать как форенизацию текста (русскоязычному читателю вполне могут быть незнакомы как имена собственные и, следовательно, неизвестны объекты, которые за ними стоят). Контекст главы позволяет понять, что события разворачиваются в аэропортах, и переводчик не обращается к описательному переводу, позволившему бы конкретизировать место действия (например, «Ты просыпаешься в аэропорту О'Хара»). Информация о том, что же за объекты стоят за именами собственными представлена переводчиком с помощью сносок, которые поясняют значение имен собственных.

#### **- аллюзии**

Аллюзии являются действенных художественным приемом как в художественной литературе, так и в журналистике (автор романа долгое время работал журналистом). Они позволяют заставить читателя читать «между строк» и создают более яркие образы, однако «не называя их».

(25) Oh, Tyler, **please deliver me. Deliver me from** Swedish furniture. **Deliver me from** clever art. May I never be complete. May I never be content. May I never be perfect. **Deliver me**, Tyler, from being perfect and complete (Palahniuk Ch.5 <http://e-libra.ru>).

О, Тайлер, спаси меня! Спаси меня от шведской мебели. Спаси меня от произведений искусства. Не хочу больше быть укомплектованным. Не хочу больше быть довольным. Не хочу больше быть самим совершенством. Тайлер, спаси меня от этого! (Паланик Гл.5 <http://e-libra.ru>).



В примере (25) создается аллюзия на библейские тексты, которые играют концептоформирующую роль во многих культурах. Также можно отметить обыгрывание христианского стоицизма, намеренного лишения себя жизненных благ. Выражение «Deliver me from» характерно для псалмов: «Deliver me from my enemies, O my God; protect me from those who rise up against me; deliver me from those who work evil, and save me from bloodthirsty men For behold, they lie in wait for my life;» (<https://www.biblegateway.com>). В русскоязычном варианте эквивалентом служить выражение «избавь меня от»: «Избавь меня от врагов моих, Боже мой! защити меня от восстающих на меня; избавь меня от делающих беззаконие; спаси от кровожадных, ибо вот, они подстерегают душу мою;» (<http://apologetica.ru>). В ТП переводчик выбирает более мягкий вариант «спаси от», который тоже характерен для библейских текстов.

### **2.3 Авторские особенности идиостиля Чака Паланика и способы их передачи на русский язык**

#### **- «choruses»**

Авторские «припевы» являются сквозными повторами, проходящими через несколько глав, а в некоторых случаях встречающиеся на протяжении всего романа. Их основная функция – связывание сцен в разных главах друг с другом. Также они привлекают внимания читателя к основным идеям романа.

(26) I know this because Tyler knows this (Palahniuk Ch.15 <http://e-libra.ru>).

Я знаю это, потому что это знает Тайлер (Паланик Гл.15 <http://e-libra.ru>).

Пример (26) является таким сквозным «припевом», который встречается на протяжении всего произведения. Он раз за разом возвращает читателя к мысли, что рассказчик и Тайлер очень близки и многое знают друг о друге.

(27) My boss reads: "**The third rule of fight club is two men per fight.**" Neither of us blinks. My boss reads: "One fight at a time." My boss shakes the paper under my nose (Palahniuk Ch.12 <http://e-libra.ru>).

Мой начальник читает: - **Третье правило бойцовского клуба: в поединке участвуют двое.** Мы оба делаем вид, что ничего не происходит. - Не более одного поединка за вечер. Мой начальник трясет листком бумаги у меня перед носом (Паланик Гл.12 <http://e-libra.ru>).

(28) Tyler would know, but **the first rule about Project Mayhem is you don't ask questions about Project Mayhem** (Palahniuk Ch.16 <http://e-libra.ru>).

Тайлер наверняка знает, но первое правило "Проекта Разгром" гласит: не задавать вопросов, касающихся "Проекта Разгром" (Паланик Гл.16 <http://e-libra.ru>).

В примере (27) и (28) можно отметить переключку формулировок-правил, о, казалось бы, разных проектах «Бойцовском клубе» и «Проекте Разгром». Формулировки звучат строго и категорично, правила даются максимально четко. Они так или иначе появляются практически в каждой главе (см. пример (29)). В данном случае единство перевода должно отражать связь между проектами и доносить до читателя, что на самом деле это один и тот же проект. Сквозные «припевы» играют большую роль в реализации приема «the hidden gun», речь о котором пойдет ниже.

(29) Nobody asked anything. You **don't ask questions is the first rule** in Project Mayhem. Everyone wanted to ask if it was loaded, but **the second rule of Project Mayhem is you don't ask questions** (Palahniuk Ch.16 <http://e-libra.ru>).

Никто не задает вопросов. Не задавать вопросов - это первое правило "Проекта Разгром". Каждому хочется спросить, заряжен ли он, но второе правило "Проекта Разгром" гласит, что не следует никогда задавать вопросов (Паланик Гл.16 <http://e-libra.ru>).

В ТП переводчик часто меняет формулировки (грамматические трансформации), однако структура остается узнаваемой, и русскоязычный читатель также способен провести параллели между двумя проектами. В некоторых случаях (см. пример (30)) единство перевода частично сохраняется:

«не задавать вопросов, касающихся «Проекта Разгром» (пример (28) и (30)).

(30) "The first rule about Project Mayhem," Big Bob says with his heels together and his back ramrod straight, "is you don't ask questions about Project Mayhem" (Palahniuk Ch.17 <http://e-libra.ru>).

- Первое правило "Проекта Разгром", - говорит Большой Боб, вытянувшись по струнке, пятки вместе, - не задавать вопросов, касающихся "Проекта Разгром" (Паланик Гл.17 <http://e-libra.ru>).

Очень часто «припевы» используются, чтобы связать события эмоционально, провести параллели между происходящим, которые заставят читателя одинаково воспринимать разные события.

(31) **His name is Robert Paulson** and he is forty-eight years old. **His name is Robert Paulson**, and Robert Paulson will be forty-eight years old, forever (Palahniuk Ch.24 <http://e-libra.ru>).

Его звали Роберт Полсон, и ему было сорок восемь лет. **Его звали Роберт Полсон**, и он уже никогда не станет старше (Паланик Гл.24 <http://e-libra.ru>).

(32) **His name was Patrick Madden**, and he was the mayor's special envoy on recycling. **His name was Patrick Madden**, and he was an enemy of Project Mayhem (Palahniuk Ch.28 <http://e-libra.ru>).

Его звали Патрик Мэдден, и он был советником мэра по вопросам переработки вторсырья. **Его звали Патрик Мэдден**, и он был противником "Проекта Разгром" (Паланик Гл.28 <http://e-libra.ru>).

В примерах (31) и (32) которыми начинаются главы романа 24 и 28 соответственно, два разных персонажа вводятся одинаковым «припевом». Интересно, что отношения главного героя к этим персонажам разные, поэтому дополнительным художественным приемом можно рассматривать прием контраста, который читатель «считывает» позже, когда получает больше информации о персонажах. Но первым транслируется именно эмоции сочувствия, которые читатель испытал уже к Роберту Полсону и готовится испытать подобные к Патрику Мэддену.

- «**factoids**»

(33) **You take** a 98percent concentration of fuming nitric acid and **add** the acid to three times that amount of sulfuric acid. **Do** this in an ice bath. **Then add** glycerin drop-by-drop with an eye dropper. You have nitroglycerin (Palahniuk Ch.1 <http://e-libra.ru>).

**Возьмите** одну часть 98%-ной дымящей азотной кислоты, и смешайте с тремя частями концентрированной серной кислоты. **Делать** это надо на ледяной бане. **Затем**

**добавляйте** глицерин по капле из глазной пипетки. Вы получили нитроглицерин (Паланик Гл.1 <http://e-libra.ru>).

(34) **Mix** the nitro with sawdust, and you have a nice plastic explosive. A lot of folks mix their nitro with cotton and add Epsom salts as a sulfate. This works too. Some folks, they use paraffin mixed with **nitro**. Paraffin has never, ever worked for me (Palahniuk Ch.1 <http://e-libra.ru>).

**Смешайте** нитроглицерин с опилками, и вы получите отличный пластит. Некоторые предпочитают смешивать нитроглицерин с ватой и английской солью. Это тоже дает неплохой результат. А некоторые мешают **нитру** с парафином. Но при этом получается ненадежная взрывчатка (Паланик Гл.1 <http://e-libra.ru>).

Примеры (33), (34) и (35) представляют собой пошаговые «рецепты» по изготовлению взрывчатого вещества, которые можно рассматривать классическими примерами авторских «фактоидов». В данном случае, они могут также рассматриваться пародией на популярный в массовой культуре прием – помещения кулинарных рецептов в книги. Поэтому при переводе переводчик придерживается рецептурного стиля и с помощью повелительных конструкций передает пошаговую инструкцию. Стилиевое единство нарушено словом «nitro», которое в переводе сокращается и таким образом получает жаргонную окраску (<http://dic.academic.ru>) – «нитра» (см. пример (34)).

(35) Down the basement stairs, one space monkey is reading to the other space monkeys. "The three ways to make napalm: "One, you can mix equal parts of gasoline and frozen orange juice concentrate," the space monkey in the basement reads."Two, you can mix equal parts of gasoline and diet cola. Three, you can dissolve crumbled cat litter in gasoline until the mixture is thick"(Palahniuk Ch.23 <http://e-libra.ru>).

На лестнице в подвал одна обезьянка зачитывает другим: - Три способа получения напалма. Первый: смешайте равные части бензина и замороженного концентрата апельсинового сока. Второй: то же самое, но вместо апельсинового сока - диетическая кола. Третий: растворите высушенный и измельченный кошачий помет в бензине, пока смесь не загустеет (Паланик Гл.23 <http://e-libra.ru>).

В примерах (36) и (37) представлены «фактоиды» в другом стиле. В примере (36) происходит сравнение тактики Тайлера и достоверность к

происходящему подпитывается примером существующих в реальном мире буддийских монастырей.

(36) This is how Buddhist temples have tested applicants going back for bazillion years, Tyler says. You tell the applicant to go away, and if his resolve is so strong that he waits at the entrance without food or shelter or encouragement for three days, then and only then can he enter and begin the training (Palahniuk Ch.17 <http://e-libra.ru>).

Именно так проверяли кандидатов в буддийских монастырях на протяжении квадриллионов и биллионов лет, объясняет Тайлер. Кандидата посылают прочь, но если решимость его настолько сильна, что он прождет у дверей без еды под открытым небом три дня, тогда и только тогда он может войти и приступить к тренировке (Паланик Гл.17 <http://e-libra.ru>).

В примере (37) «фактоид» представлен в форме близкой к подаче в научно-популярной статье. Таким образом доверие читателя к производимым персонажами действиями повышается. В примере (37) единственным недочетом мы рассматривает калькирования структуры «because it's a natural disinfectant», которое в русском языке не соответствует стилю научно-популярной литературы.

(37) Another team of space monkeys picks only the most perfect leaves and juniper berries to boil for a natural dye. Comfrey because it's a natural disinfectant. Violet leaves because they cure headaches and sweet woodruff because it gives soap a cut-grass smell (Palahniuk Ch. 17 <http://e-libra.ru>).

Еще одна команда собирает лучшие листья и ягоды с кустов можжевельника, чтобы изготовить из них натуральный краситель. Дельфиниум - потому что это натуральный дезинфектант. Листья фиалки - средство от головной боли, душистый ясменник придает мылу аромат свежесрезанной травы (Паланик Гл.17 <http://e-libra.ru>).

- «writing on the body»

(38) Two screens into my demo to Microsoft, **I taste blood and have to start swallowing**. My boss doesn't know the material, but he won't let me run the demo **with a black eye** and half **my face swollen from the stitches inside my cheek**. The stitches have come loose, and **I can feel them with my tongue against the inside of my cheek** (Palahniuk Ch.6 <http://e-libra.ru>).

Мы успели показать только два демонстрационных слайда, подготовленных мною для компании "Майкрософт", как кровотечение возобновилось и мне пришлось сглатывать кровь. Мой начальник не владеет материалом, но он ни за что не позволит мне проводить демонстрацию **с подбитым глазом и щекой, вздувшейся от швов, наложенных с внутренней стороны** (Паланик Гл.6 <http://e-libra.ru>).

В примере (38) используется описательный перевод, позволяющий «расшифровать» лаконичный англоязычный вариант; вторая часть предложения – модуляция – «возобновилось кровотечение», которое логически выведено из выражения «I taste blood». В примере (39) можно видеть добавление переводчика «булькает кровь» - образ отсутствующий в ТО.

(39) More of my **lips are sticky with blood** as I **try to lick the blood off**, and when the lights come up, I will turn to consultants Ellen and Walter and Norbert and Linda from Microsoft and say, thank you for coming, **my mouth shining with blood and blood climbing the cracks between my teeth** (Palahniuk Ch.6 <http://e-libra.ru>).

**Липкая кровь течет у меня по губам, я пытаюсь слизать ее**, и, когда вспыхивает свет и я поворачиваюсь к Эллен, Уолтеру, Норберту и Линде - консультантам из "Майкрософт" - и благодарю их за внимание, во рту у меня булькает кровь, **проступая в щелях между зубами** (Паланик Гл.6 <http://e-libra.ru>).

(40) The children were **sunken and dark around their eyes** the way oranges or bananas **go bad and collapse**, and the mothers scratched at mats of **dandruff** from **scalp yeast infections** out of control. The way the teeth in the clinic looked huge in everyone's thin face, you saw how teeth are just **shards of bone** that come through your skin to grind things up (Palahniuk Ch.14 <http://e-libra.ru>).

У детей были **черные круги под глазами**, и вообще они походили на **подпорченные** апельсины или бананы, и мамы вычесывали из их волос **корки перхоти**, вызванные вышедшим из-под контроля организма **дрожжевым грибом**. Зубы торчали у детишек из тощих десен так, что до сознания впервые доходило, что человеческие зубы - это просто **осколки кости**, высунувшиеся наружу, чтобы измельчать попавшие в рот вещи (Паланик Гл.14 <http://e-libra.ru>).

В примере (40) переводчик использует комплексную трансформацию (антонимический перевод), заменяя прилагательное «huge», характеризующее зубы прилагательным «тощий» характеризующим десна.

(41) The first time Marla filled a crematory urn, she didn't wear a face mask, and later she **blew her nose** and there in the tissue was **a black mess of Mr. Whoever** (Palahniuk Ch.14 <http://e-libra.ru>).

В первый раз, когда Марла наполняла урну пеплом, она забыла надеть маску. Когда, покончив с урной, Марла **высморкалась**, на ее носовом платке остались **черные разводы от человеческого пепла** (Паланик Гл.14 <http://e-libra.ru>).

В примере (41) в ТП переводчик использует лексическую трансформацию – логически заменяя образ человека его останками.

В примере (42) переводчиком допущено смысловое нарушение во второй части предложения заменяя глагол «get kicked away» со значением «отшвырнуть (ногой)» на глагол «наступать».

(42) One more punch and my teeth click shut on my tongue. **Half of my tongue drops to the floor and gets kicked away** (Palahniuk Ch.28 <http://e-libra.ru>).

Еще один удар, мои челюсти щелкают, и откушенная половина моего **языка падает на пол, где на нее кто-то наступает** (Паланик Гл.28 <http://e-libra.ru>).

- «**hidden gun**»

В примере (43) нарушено единство перевода фразы «It wasn't me», что снижает зацикленное отрицание главным героем своей причастности. Единство перевода здесь требуется для привлечения внимания читателя к содержанию фразы, которая в дальнейшем станет еще одной подсказкой об истинном ходе событий.

(43)...and I'm saying over and over, **it wasn't me. It wasn't me .**

**I didn't do it.** "My mother! You're spilling her all over!" We needed to make soap, I say with my face pressed up behind her car. We needed to wash my pants, to pay the rent, to fix the leak in the gas line. **It wasn't me. It was Tyler** (Palahniuk Ch.11 <http://e-libra.ru>).

... и говорил, что **это сделал не я. Это не я сделал. Не я.** - Моя мама! Ты размазал мою маму по линолеуму! Нам нужно варить мыло, говорю я Марле в затылок. Чтобы выстирать брюки, чтобы заплатить за квартиру и починить газ. **Это не я сделал. Это сделал Тайлер** (Паланик Гл.11 <http://e-libra.ru>).

(44) I'm still asleep. Here, I'm not sure if Tyler is my dream. Or if I am Tyler's dream (Palahniuk Ch.18 <http://e-libra.ru>).

Я все еще сплю. Я не могу понять, снится мне Тайлер или нет. Или это я снюсь Тайлеру? (Паланик Гл.18 <http://e-libra.ru>).

В примере (45) переводчик осуществляет грамматическую трансформацию – членение предложения, превращая последнее предложение в два. В данном случае это не противоречит стилю романа, в котором краткие и четкие предложения-образы доминируют над сложными распространенными предложениями.

(45) This is what Tyler wants me to do. These are Tyler's words coming out of my mouth. **I am Tyler's mouth. I am Tyler's hands.** Everybody in Project Mayhem is part of Tyler Durden, and vice versa (Palahniuk Ch.20 <http://e-libra.ru>).

Вот что приказал мне сделать Тайлер. Слова Тайлера слетают с моих губ. **Я - рот Тайлера. Я - его руки.** Все участники "Проекта Разгром" - члены тела Тайлера Дердена. Верно и обратное (Паланик Гл.20 <http://e-libra.ru>).

Пример (46) включает в себе сквозной повтор («припев») который возникает на протяжении всего романа и направлен на привлечение внимание читателя о количестве общего между главным героем и Тайлером. В примере (47) образ единства взаимодействия усиливается.

(46) The Parker-Morris Building won't be here in ten minutes. **I know this because Tyler knows this** (Palahniuk Ch.29 <http://e-libra.ru>).

Нам осталось жить последние десять минут. Как и небоскребу "Паркер-Моррис". **Я знаю это, потому что это знает Тайлер** (Паланик Гл.29 <http://e-libra.ru>).

(47) In the house on **Paper Street**, a police detective stated calling about my condominium explosion, **and Tyler stood with his chest against my shoulder, whispering into my ear while I held the phone to the other ear**, and the detective asked if I knew anyone who could make homemade dynamite (Palahniuk Ch.14 <http://e-libra.ru>).

В доме на Бумажной улице стали раздаваться звонки от детективов, расследующих взрыв в моем кондоминиуме. **Тайлер становился рядом со мной и нашептывал мне в одно ухо, в то время как я держал телефонную трубку у другого.** Следователь спрашивал, знаю ли я кого-нибудь, кто в состоянии изготовить кустарным способом динамит (Паланик Гл.14 <http://e-libra.ru>).



В примере (47) важным элементом приема «hidden gun» является название улицы, на которой расположен дом Тайлера - Paper Street. В ТП название передается с помощью калькирования - Бумажная улица, что однако не дает русскоязычному читателю равного объема информации, который считывается носителем английской культуры. «Paper street» - the street exists solely as lines on a map. They may be streets that have been improved in accordance with filed maps or plats but which are not yet accepted as public streets by the municipality. The «paper street», however, has not yet been physically improved on the location marked on the map. ([www.njsl.com](http://www.njsl.com)). Приведенное определение может многое рассказать, как о состоянии дома на Бумажной улице, так и в принципе о степени реальности происходящего.

#### **- лаконичность описание персонажей**

Лаконичность описания персонажей позволяет Паланику подчеркнуть только значимые ключевые черты, позволяя читателю самому дополнить образ теми мелочами, в которые он само поверит. Таким образом, читателю легче представить персонажа реальным человеком, а значит и поверить его умозаключениям.

(48) I love everything about Tyler Durden, **his courage and his smarts. His nerve.** Tyler is funny and charming and forceful and independent, and men look up to him and expect him to change their world. Tyler is capable and free, and I am not (Palahniuk Ch.23 <http://e-libra.ru>).

Мне многое нравится в Тайлере Дердене. Его смелость и смекалка. Его выдержка. Тайлер - забавный, обаятельный, сильный и независимый. Люди верят ему, верят, что он изменит мир к лучшему. Тайлер - свободный и независимый. А я нет (Паланик Гл.23 <http://e-libra.ru>).

В примере (48) снова встречается членение предложений переводчиком. Но учитывая, что в большинстве случаев мы видим перечисление характеристик Тайлера, то здесь членение не нарушает способ подачи информации. Ошибку переводчика можно видеть в первом предложении в этом примере, где он заменяет «everything» на «многое», что расходится с оригинальным смыслом. В ТП это подразумевает, что у персонажа есть недостатки.

### - другие приемы

Данный блок собирает не вошедшие в предыдущие группы примеры, которые мы, однако считаем интересными и показательными составляющими как для жанра трансгрессивной прозы, так и для анализа авторского идиостиля.

Примеры (49) – (54) демонстрируют на обывательскую природу главного героя, который видит мир через призму изделий из каталогов и говорит словами из текстов-описаний товаров. Данный аспект важно передать в переводе, так как это не только дополняет образ героя (аспект, который впоследствии будет разрушаться), но и поддерживает контркультурные тенденции неприятия массовой культуры, что является характерной чертой жанра трансгрессивной прозы.

(49)...a **six-drawer filing** cabinet drops... (Palahniuk Ch.1 <http://e-libra.ru>).

...маленькие тумбочки **на шесть ящиков...** (Паланик Гл.1 <http://e-libra.ru>).

(50) ...the Trinity Episcopal basement with **the thrift store** plaid sofas... (Palahniuk Ch. 2 <http://e-libra.ru>).

Здесь, в полуподвальном помещении епископальной церкви Пресвятой Троицы, заставленном клетчатými думками **из мебельного магазина для бедных...** (Паланик Гл.2 <http://e-libra.ru>).

(51) ...her dress with a **wallpaper pattern** of dark roses (Palahniuk Ch.2 <http://e-libra.ru>).

платье в темно-красных розах (Паланик Гл.2 <http://e-libra.ru>).

В примере (51) акцент «каталожного» восприятия утерян из-за опущения, на первый взгляд незначительной информации, «wallpaper pattern», которая является типичным фрагментом из описания каталожных товаров и, таким образом, отражает суть персонажа. Такое же нарушение встречается в примере (54), где цвет глаз также определяется каталожной характеристикой.

(52)...set of **hand-blown green glass dishes** with the tiny bubbles and imperfections, little bits of sand, proof they were crafted by the honest, simple, hard-working indigenous aboriginal peoples of wherever... (Palahniuk Ch.5 <http://e-libra.ru>).

...стеклянный **зеленый сервиз ручной работы** с крохотными пузырьками внутри и неровностями снаружи от прилипшего песка. (Это доказывает, что сервиз изготовил простодушный, честный, трудолюбивый туземец-ремесленник из - неважно, откуда) (Паланик Гл.5 <http://e-libra.ru>).

(53) ... a particular **shade of pale cornflower blue** (Palahniuk Ch.6 <http://e-libra.ru>)

... именно этот оттенок нежно-голубого цвета (Паланик Гл.6 <http://e-libra.ru>).

(54) My boss has blue; blue, **pale cornflower blue eyes** (Palahniuk Ch.12 <http://e-libra.ru>).

Глаза у него бледно-бледно-голубые (Паланик Гл.12 <http://e-libra.ru>).

Обывательски-потребительское мировоззрение подчеркивается и другими характеристиками предметов, которыми владеет типичный офисный работник. В примере (55) детальное описание подчеркивает важность каждого упомянутого аспекта и характеристики. В данном случае переводчику удастся сохранить и передать идею достаточно успешно.

(55) My **Haparanda sofa group** with the orange slip covers, design by Erika Pekkari, it was trash, now. We all have the same **Johanneshov armchair** in the **Strinne green stripe pattern**. We all have the same **Rislampa/Har paper lamps** made from wire and **environmentally friendly unbleached paper** (Palahniuk Ch.5 <http://e-libra.ru>).

То же самое случилось и с моим мягким уголком "**Хапаранда**" дизайнера Эрики Пеккари. Теперь у нас у всех есть **кресло "Йоханнесов"**, обитое **полосатым драпом "Штинне"**. У нас у всех одинаковые **бумажные фонарики "Рислампа-Хар"**, обтянутые неотбеленной **экологически безвредной бумагой** (Паланик Гл.5 <http://e-libra.ru>).

Интересным примером использования вымышленных топонимов (пример 56) является The Parker-Morris Building, который создан на базе Parker Morris Committee, комитета, который занимался созданием «утопических» проектов рабочих офисов и кабинетов ([designofhomes.co.uk](http://designofhomes.co.uk)). В данном случае автор снова подчеркивает тему разрушения идеалистических взглядов массовой культуры. В ТП здание получает собственное имя небоскребу "Паркер-Моррис" без каких-либо пояснений со стороны переводчика. Также имеет место в переводе модуляция, при которой логически выводится тот факт, что здание является небоскребом.

(56) The **Parker-Morris Building** won't be here in ten minutes (Palahniuk Ch.1 <http://e-libra.ru>).

Нам осталось жить последние десять минут. Как и небоскребу "Паркер-Моррис" (Паланик Гл.1 <http://e-libra.ru>).

В примере (57) наиболее ярко заметен талант писателя как автора коротких рассказов-зарисовок и как журналиста. Персонаж (который появляется только в этом отрывке) создается очень быстро, но при этом читатель получает достаточно информации о данном герое.

(57) You saw the kid who works in the copy center, a month ago you saw this kid who can't remember to three-hole-punch an order or put colored slip sheets between the copy packets, but this kid was a god for ten minutes when you saw him kick the air out of an account representative twice his size then land on the man and pound him limp until the kid had to stop. That's the third rule in fight club, when someone says stop, or goes limp, even if he's just faking it, the fight is over. Every time you see this kid, you can't tell him what a great fight he had (Palahniuk Ch.6 <http://e-libra.ru>).

Ты видишь паренька, что работает в копировальном бюро. Ты познакомился с ним месяц назад. Он забывал подшивать при помощи дырокола заявки и прокладывать цветные пластиковые разделители между различными заказами, но в клубе этот парень бился как бог. Десять минут он выколачивал душу из главного бухгалтера, который был больше его в два раза, а затем повалил его на пол и лупил, пока тот не взмолился о пощаде. Таково третье правило бойцовского клуба: если противник теряет сознание, или делает вид, что теряет, или говорит "Хватит!", поединок окончен. Мы встречаемся каждый день, но нельзя даже и словом никому обмолвиться о том, какой он классный боец (Паланик Гл.6 <http://e-libra.ru>).

Примечательно, что в этом примере Паланик использует сложный распространенные предложения, которые не типичны для текста его романа. В то время как переводчик членит предложения, используя грамматическую трансформацию.

В результате проведенного анализа можно отметить, что наиболее часто встречающиеся трансформации – это лексические трансформации (при анализе использована классификация переводческих трансформаций В.Н. Комиссарова). Они встречаются в 17 примерах (18% от всего числа

примеров), рассмотренных в работе. Чаще всего переводчик при лексико-семантической замене использует прием модуляции. Востребованность этого приема оправдана, поскольку часто верно передать ТО можно только при помощи смыслового логического развития и избежать калькирования в ТП. Например, здание «Паркер Моррис» переводчик называет «небоскребом», хотя в тексте данной характеристики объект не имеет, но по контексту такой вывод можно сделать. Данное переводчиком определение позволяет русскоязычному читателю сразу представить масштаб событий. Но при использовании модуляции также существует риск потери художественного образа (см. пример (41)). Модуляция встречается в 14 примерах из 17 (82%), в которых используется лексико-семантическая замена. Прием генерализации можно встретить в примере (14), конкретизации в примере 17.

Грамматические трансформации (12%) представлены приемами замены частиречной принадлежности слова в примерах (2), (7), (8); приемами объединения (примеры (2), (7)) и членения предложений – (48) и (57). При переводе трансгрессивной прозы сохранение членения предложения зачастую имеет принципиальный характер, поскольку является средством авторского воздействия на читателя. К комплексные трансформации (3,5%) переводчик использует реже – в двух рассмотренных примерах. В них он обращается к приему описательного и антонимичного перевода (примеры (38) и (40) соответственно).

В.Н. Комиссаров также выделяет отдельную группу технических трансформаций, которые в данном анализе представлены приемами опущения и дополнения (5% от общего числа примеров). Таким образом, наглядно видно, что переводчик обращается к трансформации текста в 35% случаев, рассмотренных в анализе.

Нарушение единства перевода (в данном случае в этой категории рассматривается нарушение единства перевода параллельных конструкция и повторов, которые являются характерными чертами стиля автора)

встречается в пяти примерах из тринадцати (представленных в тексте работы), в которых встречается повторы и параллельные конструкции.

Наибольшую сложность для перевода представляет игра слов (пример (6)), которую переводчик не смог передать, в силу специфики языка перевода и языка оригинала, а также перевод вымышленных топонимов «Paper Street» и «The Parker-Morris Building», которые в своем названии несут дополнительные смыслы, в обоих случаях для их перевода было использован прием калькирования («Бумажная улица» и «небоскреб «Паркер-Моррис» соответственно).

### **Выводы:**

1. В романе «Бойцовский клуб» можно выделить жанрово-стилистические особенности, позволяющие отнести его к жанру трансгрессивной прозы. Для создания таких жанровых характеристик автором используются синтаксические и стилистические приемы, благодаря которым текст производит впечатление на читателя не только посредством сюжета, но и посредством своей структуры.
2. К особенностям идиостиля автора относятся приемы, выделенные им самим: «choruses», «factoids», «writing on the body», «hidden gun», а также ряд особенностей характерные для конкретного произведения, которые позволяют создать более яркий образ общества потребления. Опыт работы журналистом также влияет на стиль изложения и методы создания образов персонажей.
3. Таким образом, можно сказать, что несмотря на то, что трансформации при переводе могут влиять на стиль и задумку автора текста. При переводе трансгрессивной прозы наиболее безобидные трансформации – лексические – поскольку даже при модуляции языковых единиц содержание текста можно сохранить. Использование грамматических трансформаций в значительной мере может нарушать структуру текста и изменять его восприятие читателем. При переводе

трансгрессивной прозы важно также сохранять единство перевода фраз, выражений и словосочетаний, которые повторяются на протяжении всего текста оригинала, поскольку они имеют смысловую значимость. При работе с трансгрессивными текстами большую роль играет пред переводческий анализ текста, который позволяет выявить подобные закономерности, а также выделить основные идеи, которые могут подкрепляться художественными образами, которые, в свою очередь, могут быть неочевидны при просмотром знакомстве с текстом произведения.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Трансгрессивная литература стала естественным продолжением философии трансгрессии развивавшей идеи таких философов как М. Фуко, Дж. Батай, Ж. Делёз. В трансгрессивная литература носит исследовательский характер, поскольку позволяет как автору, так и читателю проникнуть в сферы, обычно табуированные обществом. В силу этого жанр имеет специфические характеристика как с точки зрения выбора тем и сюжетных линий, так и к структуре самого текста. Чья роль функциональная роль приравнивается роли смыслового содержания. Чаще всего сюжет в трансгрессивном произведении развивается вокруг конфликта главного героя с обществом, в котором он живет, но с которым не имеет ничего общего. Персонажи вынуждены бороться как с внешними обстоятельствами, так и сами с собой, и способы ведения борьбы они могут выбирать весьма шокирующие (здесь могут быть затронуты темы эскапизма, насилия, алкогольной, наркотической или сексуальной зависимости, разного рода девиаций поведения). Важную роль играет то, как воспринимает текст читатель и в данном жанре лингвистические особенности текста во многом могут формировать это восприятие. Характерными особенностями трансгрессивной литературы являются ритмичное и динамичное повествование, что достигается за счет коротких односложных предложений, эллипсов, повторов, параллелизмов; повествование от первого лица, постоянное обращение к читателю, сложная композиция (нелинейное



повествование), обильного использования сленга, жаргонизмов, диалектизмов и общенной лексики.

Минимализм (лаконичность) и динамизм письма можно считать ключевыми особенностями авторского стиля Чака Паланика. Его манера изложения событий привлекает многих читателей и формирует узнаваемый уникальный идиостиль. Паланик использует как характерные для жанра приемы, так и прибегает к индивидуальным способам создания художественных образов (среди которых приемы «factoids», «writing on the body», «recording angel»). Ввиду приведенных аспектов при переводе произведений автора на другие языки к качеству перевода предъявляются высокие требования.

Перевод художественной литературы – это специфический вид перевода со своими особенностями и требованиями, которые учитывают, как структурные несоответствия между языками оригинала и перевода, так и экстралингвистические аспекты, разделяющие эти культуры. При переводе художественного текста переводчик должен выбирать стратегии, позволяющие ему наилучшим образом передать художественную образность текста. Большую роль играет концептуальный анализ текста и его эмотивная оценка. Роман «Бойцовский клуб» относится к жанру трансгрессивной прозы, это доказывает ряд жанрово-стилистических особенностей, которые характерны для трансгрессивной литературы в целом и которые встречаются у многих авторов, работающих в этом жанре. В тексте романа Чак Паланик использует синтаксические (использование простых предложений, парцелляции, введение числительных и глаголов для придания динамики и ритмичности тексту) и стилистические приемы (повторы, параллельные конструкции, слэнг, имитация формул разговорной речи, обращение к читателю), благодаря которым текст производит впечатление на читателя не только посредством сюжета, но и посредством своей структуры.

Автор также создает индивидуальные художественные приемы, позволяющие ему завоевать внимание читателя: «choruses», «factoids»,

«written on the body», «hidden gun». В романе «Бойцовский клуб» Паланик обращается и к другим приемам, которые позволяют создать яркий образ общества потребления. Большую роль в этом играет опыт работы Чака Паланика в сфере журналистики. Анализируемый перевод был сделан по заказу издательства АСТ русским переводчиком и поэтом И. Кормильцевым. Наиболее частыми трансформациями, которыми оперирует переводчик, являются лексические (модуляции) и грамматические (объединение и членение предложений). Наибольшую сложность для перевода представляют «припевы», требующие единства перевода на протяжении нескольких глав или даже всего произведения. Часто переводчик сталкивается с трудностью передачи простых коротких предложений, придающих отрывку ритм и динамичность. В большинстве случаев это может быть объяснено особенностями русского языка для которого характерны более сложные (и менее компактные) структуры, чем в английском. Особый интерес представляет перевод англоязычных реалий, вымышленных топонимов и имен собственных, так как часто они несут «внутренний» смысл, представляя собой «текст в тексте». Такие аллюзии зачастую могут быть понятны только носителям культуры и языка, а для полного понимания таких отсылок читателю русскоязычному требуется дополнительная информация (например, приведенная в сносках).

Таким образом, мы можем говорить о том, что главную сложность для перевода представляет структурная, а не смысловая сложность текстов, написанных в жанре трансгрессивной литературы. Концептуальный анализ текста и знания характерных особенностей жанра в значительной степени влияют на читательское восприятие, в то время как главной задачей переводчика как раз и является максимальное соответствие образности и эмоционального наполнения в тексте перевода тексту оригинала.

### **Список используемой литературы:**

1. Адаева О.М., Смирнова Е.А. Английская пунктуация и графические способы оформления текста как признак индивидуального авторского стиля // Балтийский гуманитарный журнал, 2015, №4 (13) – С.7-10
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) – М.: «Междунар. отношения», 1975 г. – 240 с.
3. Библия: Псалтырь, глава 58 (Электронный ресурс) URL: <http://apologetica.ru/biblie/ps58.html> (дата обращения: 30.03.2017)
4. Боциева Ф.А. Теория художественного перевода в современной компаративистике (Электронный ресурс) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2008, №69 URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-hudozhestvennogo-perevoda-v-sovremennoy-komparativistike> (дата обращения: 16.03.2017)
5. Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы – М.: Издательство Московского университета, 1978. – 172 с.
6. Гречуха Л.О. В.Берроуз: проблематика и поэтика творчества: Автореф. дис. канд. филол. наук // Вестник Житомирского педагогического университета. – Житомир, 2004 – Вып. 16. – С. 218-221
7. Гривина В.С. Трансгрессия и контркультура в американском романе 1960-90-х годов (У.Берроуз, Ч. Паланик) // Научный вестник

Международного гуманитарного Университета, №8 – Одесса, 2014 – С. 5-6

8. Гудий К. А. От оригинала к переводу: проблема взаимодействия автора и переводчика // Филология и лингвистика в современном обществе: материалы Междунар. науч. конф. (г. Москва, май 2012 г.). — М.: Ваш полиграфический партнер, 2012. — С. 99-103.

9. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 672 с.

10. Жолудь А.И. Писательский стиль Чака Паланика // Ученые записки Казанского университета – Т.158, №1, – 2016, С. 245-243

11. Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту: автореф. дис. канд. филол. наук – Москва, 2012. – 20 с.

12. Кабакчи М.К. К проблеме способов перевода топонимов в художественном тексте // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – № 11 – часть 2, 2015. – С.348-350.

13. Казакова Т.А. Художественный перевод: учебн. пособ. – СПб: Знание, 2002. – 112с.

14. Каштанова С.М. Трансгрессия как социально-философское понятие: дис. на соискание уч. степ. – СПб, 2016. – 203с.

15. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.

16. Кормильцев И.В. Поколение Икс: последнее поколение? (Электронный ресурс) URL: <http://syg.ma/@milda-sokolova/iz-arkhivov-inostranki-ilia-kormiltsiev-3-za-1998-ghod> (дата обращения: 16.03.2017)

17. Крингс Х. Что происходит в головах переводчиков? – Тюбинген: Narr, 1986. – 570 с.

18. Кубатченко О. Что скрывается за понятием «трансгрессивная литература»? // (Электронный ресурс) URL: <http://literator.org/sermon/chtto-skryvaetsya-za-ponyatiem-%C2%ABtransgressivnaya-literatura%C2%BB.html> (дата обращения: 25.02.2017)

19. Кулемина К.В. Основные виды переводческих трансформаций // Вестник Астраханского государственного технического университета, 2007, №5 – С.143-146
20. Левый И. Искусство перевода – М.: Прогресс, 1974 – 394с.  
мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – 346 с.
21. Овчинникова А.А. Контркультурные произведения как новая тенденция в англоязычной литературе (Электронный ресурс) // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сб. ст. по мат. XXX междунар. студ. науч.-практ. конф. № 3(30). URL: [http://sibac.info/archive/guman/3\(30\).pdf](http://sibac.info/archive/guman/3(30).pdf) (дата обращения: 14.12.2016)
22. Строева О.В. Трансгрессия как профанация в современном искусстве (Электронный ресурс): URL [http://www.academia.edu/11326343/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%8F\\_%D0%BA%D0%B0%D0%BA\\_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F\\_%D0%B2\\_%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%BC\\_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5\\_Transgression\\_as\\_Profanity\\_in\\_Contemporary\\_Art](http://www.academia.edu/11326343/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%8F_%D0%BA%D0%B0%D0%BA_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%B2_%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%BC_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5_Transgression_as_Profanity_in_Contemporary_Art) (дата обращения: 25.02.2017)
23. Теремкова О. А. Переводческие стратегии как инструмент транслятологического анализа // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2012, №2 – С. 177-179
24. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. М.: Высшая школа, 1983. – 338 с.
25. Фуко М. О трансгрессии // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб: Мифрил, 1994. – 346 с. С. 111–131.

26. Хениг Г. и Куссмауль П. Стратегии перевода: учебн. пособ. – Тюбинген: Narr, 1982 – 172с.
27. Черкасс И. А. Лингвистические и психологические компоненты переводческой стратегии // Мир на Северном Кавказе через языки, образование и культуру: материалы I Междунар. конгресса (11-14 сент. 1996 г.) – Пятигорск, 1996.
28. Чуковский К. И. Высокое искусство. – М., 1988. – с. 448.
29. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты – М.: Наука, 1988. – 215 с.
  
30. Bryon G. Burroughs W.S. The Third Mind. – NY: The Viking Press, first published in 1978, – 180 p.
31. Chuck Palahniuk [Interview by Tasha Robinson] (Электронный ресурс) URL: <http://www.avclub.com/article/chuck-palahniuk-13791> (дата обращения: 15.04.2017)
32. Folio J. The Body Transgressed in Palahniuk's Choke // Journal of Literature and Art Studies, Vol. 3 №9, – 2013. – P. 541-646
33. Hadinger K. Navigating the Legal Requirements of Paper Streets (Электронный ресурс) URL: [http://www.njslom.org/mag1107\\_article\\_pg38.html](http://www.njslom.org/mag1107_article_pg38.html) (дата обращения: 30.03.2017)
34. Hunter D., Singh S. A network analysis of Fight Club // Theory and Practice in Language Studies, Vol. 5 №4, – 2015. – P. 737-749
35. Hussein A. Homes for Today and Tomorrow: more on the Parker Morris standards (Электронный ресурс) URL: [http://www.njslom.org/mag1107\\_article\\_pg38.html](http://www.njslom.org/mag1107_article_pg38.html) (дата обращения: 30.03.2017)
36. Lefevere A. Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. –London, New York, – 1992. – 208 p.
37. Murphy T. Amodern W. Burroughs – UC Press, 1997. – 276p.

38. Silverblatt M. Transgressive fiction (Электронный ресурс) URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1996/12/word-watch/376751/> (дата обращения: 4.04.2017)

39. The Bible: Psalm 59 - Deliver Me from My Enemies (English Standard Version) (Электронный ресурс) URL: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Psalm+59&version=ESV> (дата обращения: 30.03.2017)

40. Tosic M. Fight Club Post-Humanist Notions of the 'Body without Organs' and the 'Rhizome' in Chuck Palahniuk's Novel (Электронный ресурс) // Linnaeus University. – 2015 URL: <http://lnu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A784390&dswid=837> (дата обращения: 10.03.2017)

#### **Список словарей:**

41. Cheese D. Cheesebread (Электронный ресурс) // Urban Dictionary. URL: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=cheesebread> (дата обращения: 4.04.2017)

42. The American Heritage Dictionary (Электронный ресурс) // Transgressive fiction. URL: [ahdictionary.com](http://ahdictionary.com) (дата обращения: 10.03.2017)

43. Urban Dictionary (Электронный ресурс) // Blah, blah, blah. URL: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=No+Shit> (дата обращения: 5.04.2017)

44. Urban Dictionary (Электронный ресурс) // No shit. URL: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Blah%2C+blah%2C+blah> (дата обращения: 4.04.2017)

45. Wellington B. I say (Электронный ресурс) // Urban Dictionary. URL: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=I+say%21> (дата обращения: 4.04.2017)

46. Белянин В.П., Бутенко И.А. Гнать (Электронный ресурс) // Словарь разговорных выражений URL: <http://enc-dic.com/speech/Gnat-rurgu-1319/> (дата обращения: 5.04.2017)
47. Ефремова Т.Ф. Валяйте (Электронный ресурс) // Толковый словарь Ефремовой. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/273384/%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8F%D0%B9%D1%82%D0%B5> (дата обращения: 5.04.2017)
48. Комлев Н.Г. Паратаксис (Электронный ресурс) // Словарь иностранных слов. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_fwords/25989](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/25989) (дата обращения: 25.02.2017)
49. Можейко М. А. Ризома (Электронный ресурс) // Постмодернизм: Энциклопедия. / Сост. А.А.Грицанов, М.А.Можейко. URL: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/risoma.html> (дата обращения: 25.02.2017)
50. Можейко М. А. Трансгрессия (Электронный ресурс) // История философии: Энциклопедия. / Сост. А. А. Грицанов, Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/history\\_of\\_philosophy/545/%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%9D%D0%A1%D0%93%D0%A0%D0%95%D0%A1%D0%A1%D0%98%D0%AF](http://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/545/%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%9D%D0%A1%D0%93%D0%A0%D0%95%D0%A1%D0%A1%D0%98%D0%AF) (дата обращения: 25.02.2017)
51. Никитина Т.Г., Мокиенко В.М. Ля-ля тополя (Электронный ресурс) // Большой словарь русских поговорок. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/45128/%D0%9B%D1%8F> (дата обращения: 4.04.2017)
52. Словари и энциклопедии на Академике (Электронный ресурс) // Нитро. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_medicine/20426/%D0%9D%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_medicine/20426/%D0%9D%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE) (дата обращения: 5.04.2017)



53. Универсальный англо-русский словарь (Электронный ресурс) // Moosie. URL: [http://universal\\_en\\_ru.academic.ru/1635991](http://universal_en_ru.academic.ru/1635991) (дата обращения: 4.04.2017)

**Список источников материала:**

54. Palahniuk С. Fight Club (Электронный ресурс) URL: <http://e-libra.ru/read/328128-fight-club.html> (дата обращения: 20.12.2016)

55. Palahnuik С. Choke – Vintage Book, London – 2003, 304р.

56. Паланик Ч. Бойцовский клуб (Электронный ресурс) // Пер. с англ. И. Кормильцева. – М.: АСТ, 2009. URL: <http://e-libra.ru/read/317716-bojtcovskij-klub.html> (дата обращения: 20.12.2016)

**Приложение 1: Жанрово-стилистические особенности  
трансгрессивной прозы и способы их перевода на русский язык**

Табл. 1

А) Синтаксические приемы
- использование простых предложений, парцелляции

<p>(1) You buy furniture. You tell yourself, this is the last sofa I will ever need in my life. Buy the sofa, then for a couple years you're satisfied that no matter what goes wrong, at least you've got your sofa issue handled. Then the right set of dishes. Then the perfect bed. The drapes. The rug. Then you're trapped in your lovely nest, and the things you used to own, now they own you.</p>	<p>Ты покупаешь мебель. Ты уверяешь сам себя, что это - первая и последняя софа, которую ты покупаешь в жизни. Купив ее, ты пару лет спокоен в том смысле, что как бы ни шли дела, а уж вопрос с софой, по крайней мере, решен. Затем решается посудный вопрос. Постельный вопрос. Ты покупаешь шторы, которые тебя устраивают и подходящий ковер. И вот ты стал пленником своего уютного гнездышка, и вещи, хозяином которых ты некогда был, становятся твоими хозяевами.</p>
<p>(2) A police siren wails, coming closer. A tractor rattles across a field in the distance. Birds. A window in the back of the bus is half open. Clouds. Weeds grow at the edge of the gravel turnaround. Bees or flies buzz around the weeds.</p>	<p>Полицейская сирена завывает где-то вблизи. Вдалеке, в поле, тархтит трактор. Птицы. Заднее окно в автобусе наполовину открыто. Облака. Высокая трава на краю автобусной площадки. Пчелы или мухи гудят в траве.</p>
<p>(3) Other cars drive around you. Cars tailgate. You get the finger from other drivers. Total strangers hate you. It's absolutely nothing personal. After fight club, you're so relaxed, you just cannot care. You don't even turn the radio on. Maybe your ribs stab along a hairline fracture every time you take a breath. Cars behind you blink their lights. The sun is going down, orange and gold.</p>	<p>Машины шарахаются от тебя во все стороны. Водители показывают тебе палец. Тебя начинают ненавидеть абсолютно незнакомые тебе люди. В этом нет ничего личного. После бойцовского клуба ты так расслаблен, что тебе на все наплевать. Ты даже радио не включаешь. Возможно, у тебя в ребре трещина, которая расходится при каждом вдохе. Машины сзади сигналият тебе фарами. Солнце - золотой апельсин - заходит за горизонт.</p>
<p>(4) I have two pair of black trousers. Six white shirts. Six pair of underwear. The bare minimum.</p>	<p>У меня две пары черных брюк, шесть белых рубашек и шесть смен нижнего белья. Необходимый минимум.</p>

<b>- введение числительных для придания динамики и ритмичности тексту</b>	
(5) The J and R 68 semiautomatic carbine also takes a thirty-shot mag, and it only weighs seven pounds.	Полуавтоматический карабин "J&R 68" также снабжается тридцатизарядным магазином, но весит всего лишь семь фунтов.
(6) After three years, seven theaters, at least three screens per theater, new shows every week, Tyler had handled hundreds of prints.	Три года, семь кинотеатров, не менее трех залов в каждом, новый фильм еженедельно. Через руки Тайлера прошли сотни копий.
(7) Make your wish, quick," he says to the rearview mirror where the three space monkeys are sitting in the back seat. "We've got five seconds to oblivion. "One," he says. "Two." The truck is everything in front of us, blinding bright and roaring. "Three." "Ride a horse," comes from the back seat. "Build a house," comes another voice. "Get a tattoo."	- Загадывайте желания, да быстрее, - говорит он, бросая взгляд в зеркальце на трех обезьянок-астронавтов на заднем сидении. - От небытия нас отделяют пять секунд. - Раз, - говорит он. - Два. Грузовик надвигается на нас, словно сверкающая и ревущая гора. - Три. - Научиться ездить верхом, - доносится с заднего сидения. - Построить дом, - говорит другой голос. - Сделать татуировку.
(8) The building we're standing on won't be here in ten minutes. The Parker-Morris Building won't be here in nine minutes. Nine minutes. Eight minutes.	Здание, в котором мы находимся, исчезнет с лица земли через десять минут. Через девять минут небоскреб "Паркер-Моррис" прекратит свое существование. Осталось девять минут. Осталось восемь минут.

<p>(9) The five-picture time-lapse series. Here, the building's standing. Second picture, the building will be at an eighty-degree angle. Then a seventy-degree angle. The building's at a forty-five-degree angle in the fourth picture when the skeleton starts to give and the tower gets a slight arch to it. The last shot, the tower, all one hundred and ninety-one floors, will slam down on the national museum which is Tyler's real target.</p>	<p>Моментальные фотографии, запечатлевшие различные стадии падения небоскреба. На первой здание еще стоит. На второй - оно отклонилось от вертикали на десять градусов. На третьей - уже на двадцать. На следующей угол наклона составляет уже сорок пять градусов, причем арматура начинает сдавать, так что накренившееся здание прогибается дугой. На последнем же снимке сто девяносто этажей небоскреба обрушиваются всей своей массой на Национальный музей. Он-то и является подлинной мишенью в плане Тайлера.</p>
<p><b>- введение глаголов для придания динамики и ритмичности тексту</b></p>	
<p>(10) A window blows out the side of the building, and then comes a file cabinet big as a black refrigerator, right below us a six-drawer filing cabinet drops right out of the cliff face of the building, and drops turning slowly, and drops getting smaller, and drops disappearing into the packed crowd.</p>	<p>Там разбивается окно и из него вылетает шкаф с документами, похожий на большой черный холодильник. Из других окон вылетают маленькие тумбочки на шесть ящиков, которые, по мере приближения к земле, все больше и больше напоминают черные капли дождя. Капли становятся все меньше и меньше. Они исчезают в колышущемся людском море.</p>

<p>(11) The dark is hot from the bulbs inside the projectors, and the alarm is ringing. Stand there between the two projectors with a lever in each hand, and watch the corner of the screen. The second dot flashes. Count to five. Switch one shutter closed. At the same time, open the other shutter. Changeover.</p>	<p>В проекционной темно, пышет жаром от невидимых ламп, звенит звонок. Ты стоишь между двумя проекторами с ручками заслонок в руках и смотришь в правый верхний угол экрана. Вспыхивает вторая точка. Сосчитай про себя до пяти. Закрой одну заслонку и одновременно открой вторую. Смена постов.</p>
<p>(12) This was a tough one for you, you'd have to open your eyes and see the picture of Mom and Dad smiling and see the gun at the same time, but you did, and then your eyes closed and you started to cry.</p>	<p>Тебе было несладко, я заставил тебя одновременно смотреть на фотографию, на которой улыбались твои папа и мама, и на пистолет, а потом ты закрыл глаза и заплакал.</p>
<p>(13) Bob's shoulders inhale themselves up in a long draw, then drop, drop, drop in jerking sobs. Draw themselves up. Drop, drop, drop. Bob says and inhales and sob, sob, sobs.</p>	<p>Плечи Боба поднимаются в могучем вздохе, а затем опадают толчками. Поднимаются. Опадают. Плечи поднимаются и опускаются, а я всхлипываю им в такт.</p>
<p>(14) When Marla screams, I throw the skirt in her face and run. I slip. I run. Around and around the first floor, Marla runs after me, skidding in the corners, pushing off against the window casings for momentum. Slipping.</p>	<p>Когда Марла начинает визжать, я бросаю ей в лицо юбку и убегаю. Поскальзываюсь, падаю. Встаю и снова убегаю. Марла носится за мной по первому этажу, хватаясь за косяки, отталкиваясь руками от подоконников, чтобы не налететь на стены, поскальзывается, падает.</p>
<p>(15) After work, I give Tyler the copies, and days go by. I go to work. I come home. I go to work. I come home, and there's a guy standing on our front porch.</p>	<p>После работы я отдаю копии Тайлеру. Дни проходят один за другим. Я иду на работу. Я прихожу домой. Я иду на работу. Я прихожу домой, а возле нашего крыльца стоит парень.</p>

<p>(16) The tears were really coming now, and one fat stripe rolled along the barrel of the gun and down the loop around the trigger to burst flat against my index finger. Raymond Hessel closed both eyes so I pressed the gun hard against his temple so he would always feel it pressing right there and I was beside him and this was his life and he could be dead at any moment.</p>	<p>Теперь он плачет уже по-настоящему; слеза прочертила след на стволе пистолета, стекая к скобе спускового крючка, и теперь жжет мой указательный палец. Раймонд Хессель закрывает глаза, а я прижимаю ствол посильнее к его виску, чтобы он постоянно помнил, что я - рядом, что я могу отнять у него жизнь в любой миг.</p>
<p>(17) This was a tough one for you, you'd have to open your eyes and see the picture of Mom and Dad smiling and see the gun at the same time, but you did, and then your eyes closed and you started to cry.</p>	<p>Тебе было несладко, я заставил тебя одновременно смотреть на фотографию, на которой улыбались твои папа и мама, и на пистолет, а потом ты закрыл глаза и заплакал.</p>

Табл. 2

<p>Б) Стилистические приемы</p>	
<p><b>- повторы</b></p>	
<p>(18) With her watching, I'm a liar. She's a fake. She's the liar.</p>	<p>Когда она смотрит на меня, я чувствую себя лжецом. Но это она лжет. Симулянтка.</p>

<p>(19) What I don't have to say is I know about the leather interiors that cause birth defects. I know about the counterfeit brake linings that looked good enough to pass the purchasing agent, but fail after two thousand miles. I know about the air-conditioning rheostat that gets so hot it sets fire to the maps in your glove compartment. I know how many people burn alive because of fuel-injector flashback.</p>	<p>Главное - не сказать ему, что я все знаю про кожаную обивку салона. И про тормозные прокладки, которые выглядят совершенно нормально, но отказывают после двух тысяч миль пробега. Кроме того, я знаю все о термостате системы кондиционирования воздуха, который раскаляется до такой степени, что поджигает карты в бардачке, и о том, сколько людей погибло из-за проброса в топливном инжекторе.</p>
<p>(20) The only woman here at Remaining Men Together, the testicular cancer support group, this woman smokes her cigarette under the burden of a stranger, and her eyes come together with mine. Faker. Faker. Faker.</p>	<p>Единственная женщина у нас здесь, в группе "Останемся мужчинами", в группе поддержки для больных раком яичка, курит сигарету, согнувшись под тяжестью партнера, и ее взгляд встречается с моим. Симулянтка. Симулянтка. Симулянтка.</p>
<p>(21) And the guy stays. And his clothes are still in the gutter. The wind takes the torn paper sack away. And the guy stays.</p>	<p>Но парень остается. А его вещи так и валяются в канаве. Ветер уносит обрывки бумажного пакета. А парень все стоит и стоит.</p>
<p>(22) A window blows out the side of the building, and then comes a file cabinet big as a black refrigerator, right below us a six-drawer filing cabinet drops right out of the cliff face of the building, and drops turning slowly, and drops getting smaller, and drops disappearing into the packed crowd.</p>	<p>Там разбивается окно и из него вылетает шкаф с документами, похожий на большой черный холодильник. Из других окон вылетают маленькие тумбочки на шесть ящиков, которые, по мере приближения к земле, все больше и больше напоминают черные капли дождя. Капли становятся все меньше и меньше. Они исчезают в колышущемся людском море.</p>

<p>(23) Guided meditation.</p> <p>You're in Ireland. Close your eyes.</p> <p>You're in Ireland the summer after you left college, and you're drinking at a pub near the castle where every day busloads of English and American tourists come to kiss the Blarney stone.</p> <p>(...) Guided meditation. You're in Ireland the summer after you left college, and maybe this is where you first wanted anarchy.</p>	<p>Медитируй.</p> <p>Закрой глаза и представь, что ты в Ирландии.</p> <p>Ты в Ирландии, летом, после того, как закончил колледж, и ты пьешь в пабе рядом с замком, куда каждый день прибывают сотни автобусов с американскими и английскими туристами, приехавшими приложиться к камню Бларни.</p> <p>(...) Медитация. Ты в Ирландии, летом, после окончания колледжа, и, может быть, именно там ты впервые начал мечтать об анархии.</p>
<p><b>- параллельные конструкции</b></p>	
<p>(24) We all have the same Johanneshov armchair in the Strinne green stripe pattern. We all have the same Rislampa/Har paper lamps made from wire and environmentally friendly unbleached paper.</p>	<p>Теперь у нас у всех есть кресло "Йоханнесов", обитое полосатым драпом "Штинне".</p> <p>У нас у всех одинаковые бумажные фонарики "Рислампа-Хар", обтянутые неотбеленной экологически безвредной бумагой.</p>
<p>(25) How everything you ever love will reject you or die. Everything you ever create will be thrown away. Everything you're proud of will end up as trash.</p>	<p>Все, кого ты любил, или бросят тебя или умрут. Все, что ты создал, будет забыто. Все, чем ты гордился, будет со временем выброшено на помойку.</p>



<p>(26) Until my teeth bite through the inside of my cheek. Until the hole in my cheek meets the corner of my mouth, the two run together into a ragged leer that opens from under my nose to under my ear. Number three pounds until his fist is raw. Until I'm crying.</p>	<p>До тех пор, пока обломки моих зубов не протыкают мне щеку. До тех пор, пока дыра в моей щеке не соединяется с уголком рта, отчего рваная, кровавая гримаса рассекает все мое лицо от носа до уха. Номер третий лупцует меня до тех по пока не разбивает в кровь свой кулак. До тех пор, пока слезы не начинают струиться у меня из глаз.</p>
<p>(27) My boss is wearing his gray tie so today must be a Tuesday. My boss brings a sheet of paper to my desk and asks if I'm looking for something. My boss, with his extra-starched shirts and standing appointment for a haircut every Tuesday after lunch, he looks at me, and he says: "I hope this isn't yours." My boss reads: "The third rule of fight club is two men per fight." Neither of us blinks. My boss reads: "One fight at a time." My boss shakes the paper under my nose.</p>	<p>Мой начальник надел серый галстук, значит сегодня, должно быть, вторник. Мой начальник принес листок бумаги и спрашивает, не потерял ли я кое-что. Мой начальник, который крахмалит до скрипа рубашки и ходит к парикмахеру каждый вторник после обеда, смотрит на меня и говорит: - Надеюсь, что это не ты писал. Мой начальник читает: - Третье правило бойцовского клуба: в поединке участвуют двое. Мы оба делаем вид, что ничего не происходит. - Не более одного поединка за вечер. Мой начальник трясет листком бумаги у меня перед носом.</p>
<p>(28) My doctor said, if I wanted to see real pain, I should swing by First Eucharist on a Tuesday night. See the brain parasites. See the degenerative bone diseases. The organic brain dysfunctions. See the cancer patients getting by.</p>	<p>Мой терапевт сказал мне, что если я хочу увидеть людей, которым на самом деле плохо, то мне стоит заглянуть в церковь Первого Причастия вечером во вторник. Посмотреть на паразитарные заболевания мозга. На болезни костной ткани. На органические поражения высшей нервной системы. На раковых больных.</p>

<p>(29) Rain was falling when I woke up for my connection in Stapleton. Rain was falling when I woke up on our final approach to home.</p>	<p>Дождь шел, когда я покидал Стейплтон, штат Джорджия, где у меня была встреча. Дождь продолжал идти, когда я подъезжал к своему дому.</p>
<p>(30) "A lot of young people try to impress the world and buy too many things," the doorman said. "A lot of young people don't know what they really want".</p>	<p>- Молодежь хочет потрясти мир и покупает больше вещей, чем может себе позволить, - сказал портье. - Молодежь сама не знает, чего хочет.</p>
<p>(31) (...) I can't imagine Marla calling the police, but Tyler thought it would be good to sleep out, tonight. Just in case. Just in case Marla burns the house down. Just in case Marla goes out and finds a gun. Just in case Marla is still in the house. Just in case.</p>	<p>(...), я не верю в то, что Марла решится вызвать полицию, но Тайлер все же рассудил, что этой ночью нам будет лучше заночевать где-нибудь в другом месте. На всякий случай. На всякий случай: вдруг Марла подожжет дом. На всякий случай: вдруг Марла пойдет и купит пистолет. На всякий случай: вдруг Марла все еще там. На всякий случай.</p>
<p>(32) Until my teeth bite through the inside of my cheek. Until the hole in my cheek meets the corner of my mouth, the two run together into a ragged leer that opens from under my nose to under my ear. Number three pounds until his fist is raw. Until I'm crying.</p>	<p>До тех пор, пока обломки моих зубов не протыкают мне щеку. До тех пор, пока дыра в моей щеке не соединяется с уголком рта, отчего рваная, кровавая гримаса рассекает все мое лицо от носа до уха. Номер третий лупцует меня до тех пор пока не разбивает в кровь свой кулак. До тех пор, пока слезы не начинают струиться у меня из глаз.</p>
<p align="center"><b>- ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СЛЭНГА</b></p>	

<p>(33) The first time I went to testicular cancer, Bob the big moosie, the big cheesebread moved in on top of me in Remaining Men Together and started crying. The big moosie treed right across the room when it was hug time, his arms at his sides, his shoulders rounded. His big moosie chin on his chest, his eyes already shrink-wrapped in tears. Shuffling his feet, knees together invisible steps, Bob slid across the basement floor to heave himself on me.</p>	<p>А затем появился Боб. В первый же раз, как я пришел в рак яичек, этот здоровенный лось, этот шмат сала, навалился на меня и принялся лить слезы. Когда в группе "Останемся мужчинами!" наступило время объятий, он двинул ко мне, раскинув свои грабли в стороны, и выставив вперед свой пустой котелок, а на глаза у него уже наворачивались слезы. Шаркая слоновьими ножищами, Боб пересек помещение и навалился на меня всей своей тушей.</p>
<p>(34) Is that what you've always wanted to be, Dr. Raymond K. K. K. K. Hessel, a veterinarian? Yeah. No shit? No. No, you meant, yeah, no shit. Yeah.</p>	<p>Так вот, значит, кем ты всегда хотел быть, Раймонд К. К. К. К. Хессель, - ветеринаром? Да. Не гонишь? Нет, в смысле, да, не гоню. Да.</p>
<p><b>- имитация формул разговорной речи</b></p>	
<p>(35) Watching white moon face, The stars never feel anger Blah, blah, blah, the end.</p>	<p>Луны бледный лик. Лишь миг тревожит звезду: Ля-ля, тополя.</p>

<p>(36) What I would do, I say, is I'd be very careful who I talked to about this paper. I say, it sounds like some dangerous psychotic killer wrote this, and this buttoned-down schizophrenic could probably go over the edge at any moment in the working day and stalk from office to office with an Armalite AR-180 carbine gas-operated semiautomatic. My boss just looks at me. The guy, I say, is probably at home every night with a little rattail file, filing a cross into the tip of every one of his rounds. Go ahead, I say, read some more. No really, I say, it sounds fascinating.</p>	<p>Для начала, говорю я, я бы не стал трезвонить про этот листочек кому ни попадя. Такое ощущение, говорю я, что этот текст написал крайне опасный психопат-убийца, и что этот разнузданный шизофреник может сорваться в любой момент рабочего дня и начать носиться по конторе с полуавтоматическим, перезаряжаемым сжатым газом карабином "армалит AR-180". Мой начальник молча смотрит на меня. Этот парень, говорю я, наверное, по ночам надпиливает у себя дома крестом при помощи надфиля пулю к этому карабину, ... Валяйте, говорю я, прочтите что-нибудь еще. Нет, серьезно, говорю я, жутко интересно.</p>
<p>(37) Is that what you've always wanted to be, Dr. Raymond K. K. K. K. Hessel, a veterinarian? Yeah. No shit? No. No, you meant, yeah, no shit. Yeah.</p>	<p>Так вот, значит, кем ты всегда хотел быть, Раймонд К. К. К. К. Хессель, - ветеринаром? Да. Не гонишь? Нет, в смысле, да, не гоню. Да.</p>
<p>(38) Big Bob says, "The first rule in Project Mayhem is you don't talk- "I cut him off. I say, yeah. Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah.</p>	<p>Большой Боб отвечает: - Второе правило "Проекта Разгром" - не задавать вопросов, касающихся... Я обрываю его. Да, говорю я, да, да, да, и еще раз - да!</p>
<p>(39) I said, nice night, cold but clear</p>	<p>Я сказал: "Отличная ночь, холодная, но дождя нет!"</p>
<p><b>- обращению к читателю</b></p>	
<p>(40) You do the little job you're trained to do. Pull a lever. Push a button. You don't understand any of it, and then you just die.</p>	<p>Чему тебя научили, то и делаешь. Потяни за рычажок. Нажми на кнопочку. Сам не ведаешь, что творишь, и вот - ты уже покойник.</p>

<p>(41) You wake up at Air Harbor International. You wake up at O'Hare. You wake up at LaGuardia. You wake up at Logan. You wake up at Dulles. You wake up at Love Field. You wake up at SeaTac.</p>	<p>Ты просыпаешься в Эйр Харбор. Ты просыпаешься в О'Харе. Ты просыпаешься в Ла Гардии. Ты просыпаешься в Логане. Ты просыпаешься в Далласе. Ты просыпаешься в Лав Фильд. Ты просыпаешься в Си Таке.</p>
<p>(42) ...that you're one of those space monkeys.</p>	<p>... что ты - дрессированная обезьянка-астронавт.</p>
<p>(43) For that moment, nothing matters. Look up at the stars and you're gone. Not your luggage. Nothing matters. Not your bad breath.</p>	<p>В такое мгновение ничего не имеет значения. Посмотри на звезды - и ты пропал. Твое имущество не имеет значения. Ничего не имеет значения. То, что у тебя дурно пахнет изо рта, не имеет значения.</p>
<p><b>- аллюзии</b></p>	
<p>(44) Oh, Tyler, please deliver me. Deliver me from Swedish furniture. Deliver me from clever art. May I never be complete. May I never be content. May I never be perfect. Deliver me, Tyler, from being perfect and complete.</p>	<p>О, Тайлер, спаси меня! Спаси меня от шведской мебели. Спаси меня от произведений искусства. Не хочу больше быть укомплектованным. Не хочу больше быть довольным. Не хочу больше быть самым совершенством. Тайлер, спаси меня от этого!</p>

**Приложение 2: Авторские особенности идиостиля Чака Паланика и способы их передачи на русский язык**

Табл. 3

<b>- «factoids»</b>	
<p>(45) With my tongue I can feel the silencer holes we drilled into the barrel of the gun. Most of the noise a gunshot makes is expanding gases, and there's the tiny sonic boom a bullet makes because it travels so fast. To make a silencer, you just drill holes in the barrel of the gun, a lot of holes. This lets the gas escape and slows the bullet to below the speed of sound.</p>	<p>Я ошупываю языком отверстия в глушителе пистолета. Эти отверстия мы просверлили сами. Шум выстрела производят, во-первых, пороховые газы, а во-вторых - пуля, когда пересекает звуковой барьер. Поэтому, чтобы сделать глушитель, нужно просверлить отверстия в стволе пистолета - много-много отверстий. Через них выходят газы, а скорость пули становится меньше скорости звука.</p>
<p>(46) Or, I could just sit in the bushes and pump the hand pump until the plumbing was superpressurized to 110 psi. This way, when someone goes to flush a toilet, the toilet tank will explode. At 150 psi, if someone turns on the shower, the water pressure will blow off the shower head, strip the threads, blam, the shower head turns into a mortar shell.</p>	<p>А еще можно сесть в кустах и при помощи того же насоса поднять давление в системе до семи атмосфер. Когда кто-нибудь пойдет в туалет и сольет воду, бачок взорвется. При десяти атмосферах, если кто-нибудь откроет душ, с душа сорвет насадку, и она полетит вниз со скоростью пушечного ядра.</p>

<p>(47) Nine times out of ten, the security task force guy says, the vibration is an electric razor. This was my cordless electric razor. The other time, it's a vibrating dildo.</p>	<p>В девяти случаях из десяти вибрирует электробритва. Так было и с моим чемоданом. В одном случае - фаллоимитатор.</p>
<p>(48) You take a 98percent concentration of fuming nitric acid and add the acid to three times that amount of sulfuric acid. Do this in an ice bath. Then add glycerin drop-by-drop with an eye dropper. You have nitroglycerin.</p>	<p>Возьмите одну часть 98%-ной дымящей азотной кислоты, и смешайте с тремя частями концентрированной серной кислоты. Делать это надо на ледяной бане. Затем добавляйте глицерин по капле из глазной пипетки. Вы получили нитроглицерин.</p>
<p>(49) Mix the nitro with sawdust, and you have a nice plastic explosive. A lot of folks mix their nitro with cotton and add Epsom salts as a sulfate. This works too. Some folks, they use paraffin mixed with nitro. Paraffin has never, ever worked for me.</p>	<p>Смешайте нитроглицерин с опилками, и вы получите отличный пластик. Некоторые предпочитают смешивать нитроглицерин с ватой и английской солью. Это тоже дает неплохой результат. А некоторые мешают нитру с парафином. Но при этом получается ненадежная взрывчатка.</p>
<p>(50) Down the basement stairs, one space monkey is reading to the other space monkeys. "The three ways to make napalm: "One, you can mix equal parts of gasoline and frozen orange juice concentrate," the space monkey in the basement reads."Two, you can mix equal parts of gasoline and diet cola. Three, you can dissolve crumbled cat litter in gasoline until the mixture is thick."</p>	<p>На лестнице в подвал одна обезьянка зачитывает другим: - Три способа получения напалма. Первый: смешайте равные части бензина и замороженного концентрата апельсинового сока. Второй: то же самое, но вместо апельсинового сока - диетическая кола. Третий: растворите высушенный и измельченный кошачий помет в бензине, пока смесь не загустеет.</p>

<p>(51) This is how Buddhist temples have tested applicants going back for bazillion years, Tyler says. You tell the applicant to go away, and if his resolve is so strong that he waits at the entrance without food or shelter or encouragement for three days, then and only then can he enter and begin the training.</p>	<p>Именно так проверяли кандидатов в буддийских монастырях на протяжении квадриллионов и биллионов лет, объясняет Тайлер. Кандидата посылают прочь, но если решимость его настолько сильна, что он прождет у дверей без еды под открытым небом три дня, тогда и только тогда он может войти и приступить к тренировке.</p>
<p>(52) Another team of space monkeys picks only the most perfect leaves and juniper berries to boil for a natural dye. Comfrey because it's a natural disinfectant. Violet leaves because they cure headaches and sweet woodruff because it gives soap a cut-grass smell.</p>	<p>Еще одна команда собирает лучшие листья и ягоды с кустов можжевельника, чтобы изготовить из них натуральный краситель. Дельфиниум - потому что это натуральный дезинфектант. Листья фиалки - средство от головной боли, душистый ясменник придает мылу аромат свежесрезанной травы.</p>
<p><b>- «choruses»</b></p>	
<p>(53) I know this because Tyler knows this.</p>	<p>Я знаю это, потому что это знает Тайлер.</p>
<p>(54) My boss reads: "The third rule of fight club is two men per fight." Neither of us blinks. My boss reads: "One fight at a time." My boss shakes the paper under my nose.</p>	<p>Мой начальник читает: - Третье правило бойцовского клуба: в поединке участвуют двое. Мы оба делаем вид, что ничего не происходит. - Не более одного поединка за вечер. Мой начальник трясет листком бумаги у меня перед носом.</p>
<p>(55) Tyler would know, but the first rule about Project Mayhem is you don't ask questions about Project Mayhem.</p>	<p>Тайлер наверняка знает, но первое правило "Проекта Разгром" гласит: не задавать вопросов, касающихся "Проекта Разгром".</p>



<p>(56) Nobody asked anything. You don't ask questions is the first rule in Project Mayhem. Everyone wanted to ask if it was loaded, but the second rule of Project Mayhem is you don't ask questions.</p>	<p>Никто не задает вопросов. Не задавать вопросов - это первое правило "Проекта Разгром". Каждому хочется спросить, заряжен ли он, но второе правило "Проекта Разгром" гласит, что не следует никогда задавать вопросов.</p>
<p>(57) "The first rule about Project Mayhem," Big Bob says with his heels together and his back ramrod straight, "is you don't ask questions about Project Mayhem."</p>	<p>- Первое правило "Проекта Разгром", - говорит Большой Боб, вытянувшись по струнке, пятки вместе, - не задавать вопросов, касающихся "Проекта Разгром".</p>
<p>(58) His name is Robert Paulson and he is forty-eight years old. His name is Robert Paulson, and Robert Paulson will be forty-eight years old, forever.</p>	<p>Его звали Роберт Полсон, и ему было сорок восемь лет. Его звали Роберт Полсон, и он уже никогда не станет старше.</p>
<p>(59) His name was Patrick Madden, and he was the mayor's special envoy on recycling. His name was Patrick Madden, and he was an enemy of Project Mayhem.</p>	<p>Его звали Патрик Мэдден, и он был советником мэра по вопросам переработки вторсырья. Его звали Патрик Мэдден, и он был противником "Проекта Разгром".</p>
<p><b>- «writing on the body»</b></p>	
<p>(60) Marla twists the cigarette into the soft white belly of her arm. "Burn, witch, burn."</p>	<p>Марла вкручивает сигарету в белую мякоть своей руки: - Гори, ведьма, гори!</p>

<p>(61) Ever since silicone turned out to be dangerous, collagen has become the hot item to I gave injected to smooth out wrinkles or to puff up thin lips or weak chins. The way Marla had explained it, most collagen you get cheap from cow fat that's been sterilized and processed, but that kind of cheap collagen doesn't last very long in your body. Wherever you get injected, say in your lips, your body rejects it and starts to poop it out. Six months later, you have thin lips, again.</p>	<p>С тех пор, как обнаружили, что силикон вреден, для косметических операций по разглаживанию морщин, увеличению губ или коррекции подбородка стали использовать коллаген. Марла объяснила мне, что большинство дешевого коллагена производится из стерилизованного и обработанного говяжьего жира, но такой дешевый коллаген недолго удерживается внутри тела. Организм отторгает его; не проходит и шести месяцев, как у тебя снова тонкие губы.</p>
<p>(62) The best kind of collagen, Marla said, is your own fat, sucked out of your thighs, processed and cleaned and injected back into your lips, or wherever. This kind of collagen will last.</p>	<p>Самый лучший коллаген, объяснила Марла, делают из твоего собственного жира, отсосанного из ляжек, очищенного и обработанного специальным образом, а затем впрыснутого тебе же обратно в губы. Такой коллаген - это надолго.</p>
<p>(63) Right now, my Almond Chicken in its warm, creamy sauce tastes like something sucked out of Marla's mother's thighs.</p>	<p>После этих слов мой цыпленок с миндалем с теплой, густой подливкой становится на вкус таким, словно его сделали из куска ляжки матери Марлы.</p>
<p>(64) My boss, at work, he asked me what I was doing about the hole through my cheek that never heals. When I drink coffee, I told him, I put two fingers over the hole so it won't leak.</p>	<p>Мой начальник спросил у меня, что я такого делаю с дырой в моей щеке, что она никак зажить не может. Когда я пью кофе, объяснил я ему, я всегда вставляю в нее два пальца, чтобы не протекала.</p>

<p>(65) Sure, I said, I might go to prison. They could hang me and yank my nuts off and drag me through the streets and flay my skin and burn me with lye, but the Pressman Hotel would always be known as the hotel where the richest people in the world ate pee.</p>	<p>Разумеется, сказал я, вы можете меня посадить. Можете меня повесить, оторвать мне яйца, проволочь меня по улицам и облить меня с ног до головы едкой щелочью, но отель "Прессман" останется навсегда известен как место, где богатейшие люди мира едят пищу с мочой.</p>
<p>(66) Two screens into my demo to Microsoft, I taste blood and have to start swallowing. My boss doesn't know the material, but he won't let me run the demo with a black eye and half my face swollen from the stitches inside my cheek. The stitches have come loose, and I can feel them with my tongue against the inside of my cheek</p>	<p>Мы успели показать только два демонстрационных слайда, подготовленных мною для компании "Майкрософт", как кровотечение возобновилось и мне пришлось сглатывать кровь. Мой начальник не владеет материалом, но он ни за что не позволит мне проводить демонстрацию с подбитым глазом и щекой, вздувшейся от швов, наложенных с внутренней стороны</p>
<p>(67) More of my lips are sticky with blood as I try to lick the blood off, and when the lights come up, I will turn to consultants Ellen and Walter and Norbert and Linda from Microsoft and say, thank you for coming, my mouth shining with blood and blood climbing the cracks between my teeth</p>	<p>Липкая кровь течет у меня по губам, я пытаюсь слизать ее, и, когда вспыхивает свет и я поворачиваюсь к Эллен, Уолтеру, Норберту и Линде - консультантам из "Майкрософт" - и благодарю их за внимание, во рту у меня булькает кровь, проступая в щелях между зубами</p>

<p>(68) The children were sunken and dark around their eyes the way oranges or bananas go bad and collapse, and the mothers scratched at mats of dandruff from scalp yeast infections out of control. The way the teeth in the clinic looked huge in everyone's thin face, you saw how teeth are just shards of bone that come through your skin to grind things up</p>	<p>У детей были черные круги под глазами, и вообще они походили на подпорченные апельсины или бананы, и мамы вычесывали из их волос корки перхоти, вызванные вышедшим из-под контроля организма дрожжевым грибом. Зубы торчали у детишек из тощих десен так, что до сознания впервые доходило, что человеческие зубы - это просто осколки кости, высунувшиеся наружу, чтобы измельчать попавшие в рот вещи</p>
<p>(69) The first time Marla filled a crematory urn, she didn't wear a face mask, and later she blew her nose and there in the tissue was a black mess of Mr. Whoever</p>	<p>В первый раз, когда Марла наполняла урну пеплом, она забыла надеть маску. Когда, покончив с урной, Марла высморкалась, на ее носовом платке остались черные разводы от человеческого пепла</p>
<p>(70) One more punch and my teeth click shut on my tongue. Half of my tongue drops to the floor and gets kicked away</p>	<p>Еще один удар, мои челюсти щелкают, и откушенная половина моего языка падает на пол, где на нее кто-то наступает</p>
<p><b>- «hidden gun»</b></p>	
<p>(71) I ask, who made up the new rules? Is it Tyler?</p> <p>The mechanic smiles and says, "You know who makes up the rules."</p>	<p>Я спрашиваю, кто придумал это новое правило? Тайлер Дерден?</p> <p>Механик улыбается и говорит: - Вы же знаете, кто придумывает правила.</p>
<p>(72)...and I'm saying over and over, it wasn't me. It wasn't me .</p> <p>I didn't do it. "My mother! You're spilling her all over!" We needed to make soap, I say with my face pressed up behind her car. We needed to wash my pants, to pay the rent, to fix the leak in the gas line. It wasn't me. It was Tyler.</p>	<p>... и говорил, что это сделал не я. Это не я сделал. Не я. - Моя мама! Ты размазал мою маму по линолеуму! Нам нужно варить мыло, говорю я Марле в затылок. Чтобы выстирать брюки, чтобы заплатить за квартиру и починить газ. Это не я сделал. Это сделал Тайлер.</p>

(73) I'm still asleep. Here, I'm not sure if Tyler is my dream. Or if I am Tyler's dream?	Я все еще сплю. Я не могу понять, снится мне Тайлер или нет. Или это я снюсь Тайлеру?
(74) Tyler had been around a long time before we met.	Тайлер бродил по соседству со мной задолго до того, как мы познакомились.
(75) This is what Tyler wants me to do. These are Tyler's words coming out of my mouth. I am Tyler's mouth. I am Tyler's hands. Everybody in Project Mayhem is part of Tyler Durden, and vice versa.	Вот что приказал мне сделать Тайлер. Слова Тайлера слетают с моих губ. Я - рот Тайлера. Я - его руки. Все участники "Проекта Разгром" - члены тела Тайлера Дердена. Верно и обратное.
(76) The Parker-Morris Building won't be here in ten minutes. I know this because Tyler knows this.	Нам осталось жить последние десять минут. Как и небоскребу "Паркер-Моррис". Я знаю это, потому что это знает Тайлер.
(77) In the house on Paper Street, a police detective stated calling about my condominium explosion, and Tyler stood with his chest against my shoulder, whispering into my ear while I held the phone to the other ear, and the detective asked if I knew anyone who could make homemade dynamite.	В доме на Бумажной улице стали раздаваться звонки от детективов, расследующих взрыв в моем кондоминиуме. Тайлер становился рядом со мной и нашептывал мне в одно ухо, в то время как я держал телефонную трубку у другого. Следователь спрашивал, знаю ли я кого-нибудь, кто в состоянии изготовить кустарным способом динамит.
<b>- лаконичность описание персонажей</b>	
(78) I love everything about Tyler Durden, his courage and his smarts. His nerve. Tyler is funny and charming and forceful and independent, and men look up to him and expect him to change their world. Tyler is capable and free, and I am not.	Мне многое нравится в Тайлере Дердене. Его смелость и смекалка. Его выдержка. Тайлер - забавный, обаятельный, сильный и независимый. Люди верят ему, верят, что он изменит мир к лучшему. Тайлер - свободный и независимый. А я нет.

<p>(79) Marla lives on the meals that Meals on Wheels delivers for her neighbors who are dead; Marla accepts the meals and says they're asleep.</p>	<p>Марла пролежала в постели весь день. Марла ест то, что служба доставки доставляет ее соседям, которые уже умерли. Марла говорит, что они спят, и принимает за них заказы.</p>
<p>(80) The little skeleton of a woman named Chloe with the seat of her pants hanging down sad and empty, Chloe tells me the worst thing about her brain parasites was no one would have sex with her.</p>	<p>Эту маленькую женщину, похожую на скелет, зовут Клои. У нее на заднице брюки обвисли печальным мешочком. Клои говорит, что из-за паразитов мозга никто не хочет заниматься с ней любовью.</p>
<p>(81) Then there was Bob. The first time I went to testicular cancer, Bob the big moosie, the big cheesebread moved in on top of me in Remaining Men Together and started crying. The big moosie treed right across the room when it was hug time, his arms at his sides, his shoulders rounded. His big moosie chin on his chest, his eyes already shrink-wrapped in tears. Shuffling his feet, knees together invisible steps, Bob slid across the basement floor to heave himself on me.</p>	<p>А затем появился Боб. В первый же раз, как я пришел в рак яичек, этот здоровенный лось, этот шмат сала, навалился на меня и принялся лить слезы. Когда в группе «Останемся мужчинами!» наступило время объятий, он двинул ко мне, раскинув свои грабли в стороны, и выставив вперед свой пустой котелок, а на глаза у него уже наворачивались слезы. Шаркая слоновьими ножищами, Боб пересек помещение и навалился на меня всей своей тушей.</p>
<p>(82) Big Bob was a juicer, he said. All those salad days on Dianabol and then the racehorse steroid, Wistrol. His own gym, Big Bob owned a gym. He'd been married three times. He'd done product endorsements, and had I seen him on television, ever? The whole how-to program about expanding your chest was practically his invention.</p>	<p>Большой Боб поведал мне, что раньше он был качком. Сидел на анаболиках и еще на этом стероиде, на вистроле. Его еще скаковым лошадям дают. Боб владел собственным залом, где собирались качки. Он был женат три раза. Он рекламировал продукты для качков по телевизору. Может, я видел, у него еще программа такая была: «Как увеличить грудную клетку?».</p>

(83) How I met Tyler was I went to a nude beach. This was the very end of summer, and I was asleep. Tyler was naked and sweating, gritty with sand, his hair wet and stringy, hanging in his face.	С Тайлером я познакомился на нудистском пляже. Дело было в самом конце лета, меня разморила жара, и я задремал. Голое тело Тайлера было покрыто потом и песком, слипшиеся длинные волосы закрывали лицо.
(84) His name was Tyler Durden, and he was a movie projectionist with the union, and he was a banquet waiter at a hotel, downtown, and he gave me his phone number.	Его звали Тайлер Дерден, и он работал киномехаником, а еще официантом на банкетах в шикарной гостинице. Он оставил мне номер своего телефона.
<b>- другие приемы</b>	
(85)...a six-drawer filing cabinet drops...	...маленькие тумбочки на шесть ящиков...
(86) ...the Trinity Episcopal basement with the thrift store plaid sofas...	Здесь, в полуподвальном помещении епископальной церкви Пресвятой Троицы, заставленном клетчатými думками из мебельного магазина для бедных...
(87) ...her dress with a wallpaper pattern of dark roses.	платье в темно-красных розах.
(88)...set of hand-blown green glass dishes with the tiny bubbles and imperfections, little bits of sand, proof they were crafted by the honest, simple, hard-working indigenous aboriginal peoples of wherever....	...стеклянный зеленый сервиз ручной работы с крохотными пузырьками внутри и неровностями снаружи от прилипшего песка. (Это доказывает, что сервиз изготовил простодушный, честный, трудолюбивый туземец-ремесленник из - неважно, откуда).
(89) ... a particular shade of pale cornflower blue.	... именно этот оттенок нежно-голубого цвета.
(90) My boss has blue; blue, pale cornflower blue eyes.	Глаза у него бледно-бледно-голубые.

<p>(91) My Haparanda sofa group with the orange slip covers, design by Erika Pekkari, it was trash, now. We all have the same Johanneshov armchair in the Strinne green stripe pattern. We all have the same Rislampa/Har paper lamps made from wire and environmentally friendly unbleached paper.</p>	<p>То же самое случилось и с моим мягким уголком "Хапаранда" дизайна Эрики Пеккари. Теперь у нас у всех есть кресло "Йоханнесов", обитое полосатым драпом "Штинне". У нас у всех одинаковые бумажные фонарики "Рислампа-Хар", обтянутые неотбеленной экологически безвредной бумагой.</p>
<p>(92) The Parker-Morris Building won't be here in ten minutes.</p>	<p>Нам осталось жить последние десять минут. Как и небоскребу "Паркер-Моррис".</p>
<p>(93) The Mischief Committee of Project Mayhem.</p>	<p>Комитета Неповиновения "Проекта Разгром".</p>
<p>(94) When you look for these support groups, they all have vague upbeat names. My Thursday evening group for blood parasites, it's called Free and Clear. The group I go to for brain parasites is called Above and Beyond.</p>	<p>У всех этих групп поддержки всегда такие бодренькие, ни о чем не говорящие имена. Вечером по четвергам я хожу в группу для паразитов крови, которая называется "Внутренняя чистота". А та, где паразиты мозга, носит имя "Преодолей себя!".</p>



(95) You saw the kid who works in the copy center, a month ago you saw this kid who can't remember to three-hole-punch an order or put colored slip sheets between the copy packets, but this kid was a god for ten minutes when you saw him kick the air out of an account representative twice his size then land on the man and pound him limp until the kid had to stop. That's the third rule in fight club, when someone says stop, or goes limp, even if he's just faking it, the fight is over. Every time you see this kid, you can't tell him what a great fight he had.

Ты видишь паренька, что работает в копировальном бюро. Ты познакомился с ним месяц назад. Он забывал подшивать при помощи дырокола заявки и прокладывать цветные пластиковые разделители между различными заказами, но в клубе этот парень бился как бог. Десять минут он выколачивал душу из главного бухгалтера, который был больше его в два раза, а затем повалил его на пол и лупил, пока тот не взмолился о пощаде. Таково третье правило бойцовского клуба: если противник теряет сознание, или делает вид, что теряет, или говорит "Хватит!", поединок окончен. Мы встречаемся каждый день, но нельзя даже и словом никому обмолвиться о том, какой он классный боец.