

Отзыв на выпускную квалификационную работу

Студентки группы 3-16-1 Новодережкиной М.А.

ВКР студентки группы 3-16-1 Новодережкиной М.А. на тему:

«Перевод с французского языка на русский отрывка из книги Ж.-Ф.Домека и Э.Ноллэ «Современное сознание» с переводоведческим комментарием»

отвечает требованиям, предъявляемым к ВКР, и может быть допущена к защите.

Руководитель ВКР
преподаватель кафедры перевода французского языка

Фролова В.В.

05.06.2020

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Московский государственный лингвистический университет»

(ФГБОУ ВО МГЛУ)

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
«Moscow State Linguistic University»
(MSLU)

Переводческий факультет
кафедра перевода французского языка

Новодережкина М. А.

**«Перевод с французского языка на русский отрывка из книги
Ж.-Ф.Домека и Э.Ноллэ «Современное сознание» с
переводоведческим комментарием»**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Направление подготовки: 45.03.02 Лингвистика

Направленность: «Перевод и переводоведение»

Квалификация (степень) – бакалавр

Форма обучения – очная

Руководитель: преподаватель кафедры перевода французского языка
к.ф.н., засл. проф. МГЛУ Матюшин Игорь Михайлович, Фролова
Виктория Владимировна

Москва, 2020

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Московский государственный лингвистический университет»
(ФГБОУ ВО МГЛУ)
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
«Moscow State Linguistic University»
(MSLU)

Аннотация

к выпускной квалификационной работе
Новодережкиной Марии Андреевны

Переводческий факультет

Направление подготовки/специальность: 45.03.02 Лингвистика,
«Перевод и переводоведение»

Группа 3-16-1

На тему: **«Перевод с французского языка на русский отрывка из
книги Ж.-Ф.Домека и Э.Ноллэ «Современное сознание» с
переводоведческим комментарием»**

Ключевые слова: эссе, художественно-публицистический текст, индивидуально-авторский стиль, окказионализмы, терминологизированная лексика, иноязычные вкрапления, варваризмы, метафоры, сравнения, сарказм, ирония, цитаты, аллюзии, имена собственные.

Работа состоит из оглавления, введения, трех глав, заключения и библиографического списка.

Актуальность работы состоит в характеристике художественно-публицистического текста, описании особенностей жанра эссе, определении стратегии перевода текстов данного функционального стиля, а также в анализе и

способах передачи на русский язык с французского индивидуально-авторского стиля, цитат, аллюзий, разных категорий имен собственных в данном типе текста.

Цель исследования заключается в выявлении особенностей текста художественно-публицистического стиля в жанре эссе.

Предметом исследования стали примеры переводческих трудностей и способы их решения в тексте художественно-публицистического стиля жанра эссе.

Объектом исследования стала передача индивидуально-авторского стиля, цитат, аллюзий и имен собственных при переводе.

В данном исследовании мы рассмотрели лексико-грамматические и стилистические особенности текста и определили его стилистическую и жанровую принадлежность. Кроме того, мы сформулировали стратегию перевода текстов художественно-публицистического функционального стиля в жанре эссе, проанализировали наиболее интересные переводческие проблемы и нашли их решения, основываясь на трудах известных лингвистов и переводчиков. Данная работа может оказаться полезной переводчикам, заинтересованным в работе с публицистикой и с художественной литературой.

Студент: Новодережкина М. А.

Согласовано:

Руководитель к.ф.н., засл. проф. МГЛУ Матюшин Игорь Михайлович,
Фролова Виктория Владимировна

Содержание

Введение.....	5
Перевод глав книги Жан-Филиппа Домека и Эрика Ноллэ «Современное сознание».....	8
1.1. Переводоведческий анализ текста.....	27
1.2. Художественно-публицистический стиль и его особенности	27
2. Стратегия перевода текста	34
3. Переводческие решения	38
3.1. Передача авторского стиля	38
3.1.1. Окказионализмы и терминологизация	39
3.1.2. Иноязычные вкрапления и варваризмы.....	43
3.1.3. Метафоры и сравнения.....	47
3.1.4. Сарказм и ирония.....	51
3.2. Цитаты и аллюзии.....	52
3.3. Передача имен собственных.....	66
Заключение	79
Список используемой литературы	82
Справочная литература	86

Введение

В данной выпускной квалификационной работе был произведен перевод и переводческий анализ отдельных глав из произведения Жан-Филиппа Домека и Эрика Ноллэ «Современное сознание», сборника эссе и диалогов о состоянии и развитии литературы и культуры современной Франции. Авторы книги – известные французские литературные критики и эссеисты. Сборник будет интересен тем, кто увлекается, прежде всего, современным искусством, а также историей и теорией искусства, философией.

Выбор «Современного сознания» для перевода и переводческого анализа имеет несколько причин. Во-первых, текст сочетает в себе элементы нескольких функциональных стилей (публицистического, художественного, разговорного). Во-вторых, работы авторов почти не переводились на русский язык и не известны читателю.

Объектом исследования данной работы стали трудности, с которыми сталкивается переводчик во время работы с текстом. Они выявляются сразу на нескольких уровнях: информативно-смысловом, лексическом, грамматическом, синтаксическом. Также среди переводческих трудностей можно выделить проблему передачи варваризмов, авторского стиля, сохранение интертекстуальности.

Предмет исследования нашей работы — конкретные примеры переводческих трудностей и способы их решения в книге Жан-Филиппа Домека и Эрика Ноллэ «Современное сознание».

Известно, что художественно-публицистический стиль отличается особой гибкостью в употреблении и богатством языковых средств, а также быстрее других функциональных стилей отзывается на изменения в языке и нужды общества, чем привлекает внимание ученых и представляет интерес для переводчиков. В этом и заключается **актуальность** нашего исследования.

Основная **цель** выпускной квалификационной работы – выявить особенности художественно-публицистического стиля в жанре эссе. В ходе работы мы ставили перед собой следующие **задачи**:

1. Рассмотреть лексико-грамматические и синтаксические особенности текста, выявить особенности авторского стиля;
2. Дать общую характеристику художественно-публицистическому функциональному стилю, соотнести ее с авторским стилем;
3. Обозначить переводческие трудности текста, определить переводческую стратегию;
4. Обосновать выбранную стратегию мнениями известных лингвистов и переводчиков;
5. Сделать выводы относительно переводческих решений и перевода текстов данного функционального стиля в целом;

Данный сборник представляет интерес для перевода, так как в тексте часто встречаются слова, значение которых сложно передать на русский язык, авторские образы и метафоры. При переводе мы столкнулись с двумя видами проблем: лексическими (окказионализмы, варваризмы, имена собственные) и синтаксическими (актуальное членение предложений, сохранение и передача авторского стиля). Выбор данных переводческих трудностей обусловлен их природой: с помощью лексических средств в художественно-публицистическом тексте автор показывает читателю свое отношение к объекту обсуждения, свое мировоззрение, жизненный опыт, принадлежность к определенному слою культуры.

Методами исследования стали анализ, синтез и сравнение языковых единиц. При написании квалификационной работы мы опирались на труды известных лингвистов и переводчиков. Например, для изучения окказионализмов и метафор мы обратились к труду В. В. Виноградова [8], И. Левого [24], С. А. Хромовой [42], В. Е. Щетинкина [44] и других филологов, в котором подробно рассматриваются способы решения этих проблем. В переводе варваризмов мы опирались на статью В. Г. Гака

«“Коверкание” или “подделка”?» [10]. Также, в работе над текстом перевода и переводческим комментарием нам помогли французско-русские (В. Г. Гака, Л. В. Щербы), французские («Ларусс» [38]) и русские («Толковый словарь русского языка» С. И. Ожегова [31]) толковые словари, а также и интернет-ресурсы.

Мы считаем, что тексты художественно-публицистического функционального стиля представляют особый интерес для перевода, так как имеют множество уровней и авторских идей. Опыт перевода подобных текстов, несомненно, ценен и часто позволяет переводчику поработать с неожиданными проблемами, которые невозможно встретить в тексте какого-либо другого функционального стиля.

Перевод глав книги Жан-Филиппа Домека и Эрика Ноллэ «Современное сознание»

Первый вечер, 2006 год

О чем пойдет речь в этой книге:
культурный застой во французском
искусстве, литературе, политике

Эрик Ноллэ: Ну что, можем начинать?

Жан-Филипп Домек: Начнем, потому что кое-что не в порядке.

Ноллэ: «Кое-что не в порядке» — эта мысль, высказанная Андре Бретоном в самом конце сюрреалистического романа «Надя», которую передает нам образ самолета, исчезнувшего в районе острова Сейбл¹.

Массовая депрессия?

Домек: В любом случае, в разговоре о текущем периоде она весьма кстати. В настоящий момент люди как будто застряли в яме, в своего рода культурной, политической и экзистенциальной депрессии. Я не употребляю слово «упадок», термин, который любят те, кто считает, что страна развивается плохо, потому что она не развивается так, как этого хотят они. «Упадок», или даже «декаданс» — процесс такой длительный, что его невозможно заметить или измерить; и говорить о нем — то же самое, что маскировать собственное мнение под понятием «анализа», в этом нет никакой ценности.

Ноллэ: Итак, массовая депрессия. Но вот расскажите мне ... у вас далеко не депрессивный вид.

Домек: У вас тоже! ...

(Никто не смеется, и, что еще хуже, не улыбается)

¹ Незаселенная островная территория Канады, пользующаяся репутацией Бермудского треугольника – прим. пер.

Ноллѐ: Нет, но я признаю, что вокруг нас «кое-что не в порядке» и это «кое-что» создает атмосферу удушья в сфере идей, литературы, искусства и политики.

Домек: Нам ... не то, чтобы не хватает воздуха! Я написал достаточно для того, чтобы больше не удивляться. Вы, впрочем, это тоже понимаете. Понимаете, что позволяет нам обрести гармонию. Работа над книгами всегда была как минимум способом увидеть Надвигающийся вихрь. Вихрь чего? Вихрь воздуха в воздушной яме.

Пожалуй, «депрессия», вездесущий психогипнотический термин нашей эпохи, рассеянное беспокойство, лишённое своей динамики, как будто гипнотизирует людей. Таково современное сознание: беспокойное из-за невнимательности, подсвеченное синеватым светом экранов, питающее страстную любовь к совсем новому виду рабства. Оно типично для современности и процветает. Это не беспокойство эпохи Бретона, описанное в «Наде», сигналы «SOS» которого предвещали всеобщую панику. В 1935 немец Рихард Эльце, под влиянием Бретона, написал «Ожидание», на котором изображена толпа людей в пальто и шляпах, повернутых к зрителю спиной и смотрящих на сельский пейзаж, на который давит, как писал Шарль Бодлер, «небесный свод, нависший и тяжелый»².

Сегодня это была бы группа людей в шлепанцах, которые топчутся на месте с закрытыми глазами и улыбкой на губах.

Ноллѐ: Некоторые скорее боятся реального отката назад, новой войны, за которой последует по меньшей мере регресс.

Ужас и Глупость настоящего

Домек: Потому что это успокаивает. Это – потребность убаюкать себя обращенными к прошлому иллюзиями, какими бы ужасными они ни были.

² пер. С. А. Андреевский

Тем временем Ужас и Глупость настоящего исчезают, мы как будто обходим их стороной. Это прекрасно характеризует человечество, которое помнит Освенцим.

То, что можно найти в этой книге: политическая, литературная, художественная культура и посредничество.

Наконец, маленький, но вечный вопрос «Куда это ведет? Куда мы идем?» которым люди, вероятно, никогда не переставали задаваться, каким образом можно поставить его сегодня? Все модные ответы в той или иной степени строятся по одной формуле: «В абсолютно новых условиях ...» Но существует еще одна иллюзия, которую стоит развеять: иллюзия «отныне», которую я называю «Мышление-отныне», так называемый исторический нарциссизм, присущий нашей эпохе, которая считает себя абсолютно новой, исключительной, абсолютно «современной», верно?... О нем проболталось фанатично «современное» искусство. Вкратце: наша эпоха считает себя несравнимой с предыдущими, и *отныне* ничто не будет таким, как раньше, *отныне* нужно думать, как ... *отныне*. Восхваление неизбежного, другими словами. Посмотрите на современное искусство: признайте, что искусство – это в любом случае *отныне*, если нет, то вы – пассажир³ или еще хуже: привереда. Посмотрите на рынок ради рынка, новый недостижимый горизонт Истории. На фоне такого, как твердили маоисты, «большого скачка», (всерьез его так уже не назовешь), сознание превращается или в самодовольное и архипотребительское, или в закрытое, зацикленное на себе. Это – два варианта того, как можно закрыть глаза. То, что мы видим в трех измерениях культуры – искусство, литература, политика – занимает любого уважающего или не уважающего себя (как мы) гражданина.

³ Приверженец прошлого – прим. пер.

Ноллэ: Эти три плана встречаются во всех ваших двадцати пяти книгах, изданных на сегодняшний день.

Домек: В какой-то степени, да, но мне не интересно возвращаться по собственным следам. К тому же, мои книги открыли передо мной новые возможности, я не могу делать вид, что их не существует.

Этим вечером давайте перетасуем то, о чем мы хотим поговорить. В политическом плане, для начала, поговорим о связи между стремительной глобализацией в сфере финансов, рынка, производства и услуг с одной стороны и, с другой стороны, обращении в пыль, к сожалению, единственной альтернативы, представленной коммунизмом. Были и другие возможные варианты – они всегда существуют: в любую эпоху разные возможные сценарии развития событий только и ждут, что наша свобода встретится с какой-либо специфической действительностью. Я говорю о том, что настоящая связь мировых экономических факторов, с одной стороны, и иллюзия отсутствия альтернативы, с другой стороны, оставляют лишь раздражение («докучают», сказал бы Мольер). Все это в контексте того, что определенный «исторический смысл» погиб одновременно с крахом коммунизма и победой капитализма во всем мире. Ну и что? Из-за того, что один смысл потерян, другого не осталось? Может их еще много найдется.

В дополнение к этому, меня поражает одна черта современной культуры: большинство так называемых Интеллектуалов рожают меньше новых идей и оказываются менее логичными, чем политики, так как исторически имеют тенденцию смотреть на всех свысока.

Ноллэ: Ваша критика коснется многих ...

Домек: Да! И я надеюсь, что вы подарите мне возможность усугубить мое положение... Но, хочу уточнить: сейчас в кино больше новаторства, чем в других пластических искусствах. В тоже время, для производства фильма нужно задействовать огромное количество ресурсов, для съемки видео – намного меньше. По аналогии, политики, которые должны учитывать

множество человеческих факторов, рожают больше новых идей, чем те, кому кроме размышлений больше делать нечего. Таким образом, обилие внешних факторов – не помеха для мысли, а ее потенциальная взлетная полоса.

С нашей скромной стороны, так как мы только дискутируем, попробуем проследить или хотя бы вспомнить некоторые из важных направлений. Куда движется современная История? Живы ли, после краха коммунизма, надежды на экономическую и политическую справедливость? Борьба с неравенством, что столкнулась с властью коммерции, денег, ставшими самым свободным из видов власти, которой мы даем все больше и больше свободы? До сих пор они были либо необходимостью, либо страстью, теперь же установили везде свои законы: капитализм реализовал необходимую программу. А деньги, как мы знаем, всегда используют власть в своих интересах. Они приравнивают все к себе, дают конкретную оценку. Приведу один неслучайный пример – сферу туризма, так как она всегда привлекает легкоуправляемые толпы. Концентрационные лагеря превратились в туристические аттракционы, управление которыми доверено местным полякам. Во Вьетнаме места самых кровавых сражений считаются национальным богатством благодаря *тур операторам*. Это — факт, правдивый и неизбежный: экономизм⁴, посредством прибыльности навязал нам свою уравнительную краткосрочную логику, которая отрицает все перспективы «инвестиции» во что-либо кроме потребления. Даже в характерной для нашего времени культуре, свидетелями которой являемся мы с вами, столько людей, занимающихся искусством, пали жертвами этой логики, рассчитанной на быструю прибыль и нулевой исторический вклад! Им нужно все и сразу, достаточно лишь их заявлений в медиа-среде, которая играет сейчас намного большую роль, чем в предыдущие эпохи, когда безграничное тщеславие выдавалось под личиной гордости за создание

⁴ Сведение объяснения любой социальной, политической и культурной действительности к экономическому базису – прим. пер.

чего-то великого. Расин и Гюго были несравненными карьеристами, но их мания величия оказалась слишком большой, чтобы удовлетвориться одной популярностью. Они чувствовали, что время проходит сквозь наши ежесекундные интересы, которые ничто не обходит стороной. Кажется, сегодня культура измеряется в валюте дурной славы. Только подумайте, Андре Бретон говорил «я ищу золото времени» ...

Большая часть культуры занимается саморекламой, самовосхвалением, которым упиваются наша медийная и продажная демократия. Это – другое воплощение «Мышления-отныне». Поэтому в современной доминирующей культуре есть что-то *шокирующее*. Нам нужно испытывать шок, иначе нам пришлось бы посмотреть на наш самодовольный век искоса, а при боковом освещении становятся видны все неровности стены, а это неприятно. Скоро те же люди, что нахваливали Маурицио Каттелана, коллекции Пино и Саатчи, Бернара-Анри Леви и Уэльбека удивятся, почему человечество не делает ничего, кроме как поглощает культуру. В любом случае, такие произведения не расскажут много о нашей личной и общественной жизни. Французская литература, например, осветила множество реалий современного мира, но что она рассказывает нам сегодня? Мы с вами сможем это свободно обсудить. То же самое касательно искусства, в котором себя узнает наше общество: как оно его характеризует? Что остается от нашей «современности», так гордящейся своим именем?

Какая-то безучастность

Ну а пока – безучастность. С вытекающим регрессом. Из-за нее энцефалограмма французской литературы выглядит довольно жалко: наступил период, который я назвал бы «густой легкостью». Примеры не заставят ждать. В измерении «современного» искусства этот всеобъемлющий термин придется определить заново (я имею в виду «густую легкость»): мы плаваем в эйфории с закрытыми глазами. И вот, мы можем

ожидать от искусства и литературы отображение эпохи такой, какой она себя видит и такой, какой она является на самом деле. Поверхностное и глубокое.

Легкая закуска

Ноллэ: Не могли бы вы привести несколько конкретных примеров «безучастности» и «Мышления-отныне»?

Домек: Сейчас...

Начнем с безграничной любви к услужению. Я помню набитый зал в Токийском дворце, послушно слушающий художника Жан-Пьера Рейно. Это было весной 2002. После своей серии цветочных горшков, один из которых, гигантский и позолоченный, до сих возвышается перед фасадом Центра Помпиду, художник какое-то время интересовался темой флагов, которые он воспроизводил на полотнах большого формата без изменений дизайна. Все это он проделал и с флагом Кубы, после чего отправился на остров с дружеским визитом и был также по-дружески принят Фиделем Кастро. Когда пришло время и французского знамени, у нашего Рейно – персонажа, впрочем, крайне мягкого, трогательно хрупкого, этакого янсениста⁵ как в одежде, так и в обращении, который выступал на конференциях почти по всей территории страны в разгар президентской кампании, – все складывалось хорошо. В тот день, он стоял перед публикой на фоне французского флага и объяснял значение своего концепта – понятие «концепт» заменило понятие «произведение», которое, как мы знаем, устарело: «концепт», конечно же, звучит менее претенциозно. В монологе «творца» – Рейно, между тем, воздерживается от того, чтобы ставить это слово под вопрос. «Это один из тех, кто регулярно получает заказы правительства?» – вот что он заметил однажды, со всей уязвимостью

⁵ Человек строгих правил – прим. пер.

художника, преданного своему искусству. Но факт остается фактом: к двухсотлетию Французской революции Рейно создал произведение по государственному заказу – триптих из самых обычных бело-сине-красных полотнищ на фоне кафельной плитки. Так вот, в монологе творца, на фоне произведения, он поделился своим счастьем, ведь он, не правда ли, «работал с элементами реальности» и «чувствовал себя частью настоящего». И никто в зале: ни молодежь, ни парочки, ни студенты, ни знатоки – никто и не пошевелился, а когда художник закончил и спросил, как полагается при проведении образцовой демократической акции, есть ли вопросы, их, конечно же, не было, мысль была абсолютно ясна, и все как один зааплодировали. Зачем им было что-либо говорить? Они бы ответили, что мы не поняли, что *отныне* искусство *таково*. Оставалось только устраниваться. Это было незадолго до 21 апреля 2002. Национальный праздник «Сидящих»⁶.

Ноллэ: Вы этим не ограничились; к тому времени вы уже называли Жан-Пьера Рейно художником-технократом во втором томе вашей трилогии, посвященной современному искусству.

О тонкой глупости культуры

Домек: И это было принято так, как должно было: лучше не вмешиваться

Итак, еще один образец изощренной глупости? Каждой эпохе – свой «Лексикон прописных истин»⁷, в конце концов. На этот раз – на литературном поле, чтобы чередовать удовольствия. Вы, несомненно, читали в газетах эту статью немецкого профессора или издателя, который изо всех сил пытается доказать, что последний роман Жан-Филиппа Туссена, «Бег», получивший премию Медичи в 2005 году, – это новая версия

⁶ Из стихотворения Артюра Рембо «Сидящие» – прим. пер.

⁷ Сатирическое произведение Гюстава Флобера – прим., пер.

«Человека без свойств» Роберта Музиля... Такое и представить было сложно, и на то были причины... Туссен-Музиль... Как вы будете дискутировать с человеком с настолько «густо легким» сознанием? Должен ли я доказывать вам, что я не Лягушка из басни? Завтра ничего не изменится. Подобное искажение сознания коварно, потому что оно перемешивает культуру и глупость, по капле, точно и глубоко, вливает путаницу. Можно и создавать, и разрушать культуру одновременно. Это не ново, доминирующие культуры существовали во все времена, и не только для колонизированных народов.

В этом контексте, в любом случае, вы понимаете, что жизненная потребность в культуре кажется подмененной и еле заметной, в буквальном смысле непонятной, если не сказать невозможной. Сегодня бессмысленно выкрикивать слова протеста с задних рядов, остается только замолчать и устраниваться.

(Ноллэ готовится возражать)

Ноллэ: Вернемся на несколько секунд к статье Йоахима Унзельда и маловероятной связи между Жан-Филиппом Туссеном и Робертом Музилем. Я понимаю, вашим первым порывом будет устремиться к этому идолу заблуждения – что же касается вашего покорного слуги, его первым рефлексом было ущипнуть себя до крови, чтобы убедиться, что он не спит – но детали этого сооружения ничем не уступают общему впечатлению от него. Потрудитесь же войти и восхититься, например, этой приветственной надписью в вестибюле: «К тому времени, когда «Бег» будет единогласно признан французскими критиками, «Минюи» переиздадут первый роман Жан-Филиппа Туссена в карманной версии». Я не только считаю, что моя негативная оценка сомнительного романа, опубликованная в «Либерасьон» на две недели раньше, чем приводящий в изумление прозаический отрывок господина Унзельда, не сможет разрушить царящую с этой стороны Рейна единодушную поддержку нашего выдающегося профессора, но и что я мог бы также отметить, что он неоднократно прибегает к довольно спорным

методам, которые, тем не менее, помогли мне определить границу между объективной правдой и ложью. Еще больше меня удивляет тот факт, что сноска после заголовка «французская критика» уточняет: «Премия Медичи 2005». Присвоение литературной премии, а мы или давно знаем, или никогда не узнаем, чего стоит эта осенняя мишура, потребовало бы признания в кругах критиков – и признания единодушного. Я не знаю, в каком тоне о себе говорит Унзельд, но, без сомнений, не серьезно. Доказательством этому служит следующее. Мы до сих пор не покинули вестибюль, а нам опять пришлось вытаращить глаза, чтобы прочитать эту фразу: «Двадцать лет назад, в сентябре 1985, во Франции издали одну книжку, которая должна была пошатнуть положение французской литературы: “Ванную комнату”». Вы так часто высмеивали склонность современного искусства к преувеличению, но, как правило, его можно назвать лишь подземными толчками. Мы не замечаем ничего кроме безобидных произведений, от которых не трясутся даже верхние галереи. Вы, без сомнений, оцените этот внушительный образ, но согласитесь, что *подрывники* в области литературы со временем сами начинают вытирать друг о друга ноги. Давайте же широко откроем глаза и посмотрим на следующее: «Критики увидели в этих книгах отсылки к Беккету и Кафке, влияние Флобера (со своей “беспристрастностью”), Ионеско и Камю (“посторонний”), а также “нового романа”». Это не ванная комната, а настоящий хамам с толпой людей! Для посвященных бессмысленно будет уточнять, из чего состоит это влияние, происходящее от крайней вульгарности, а так как мы и есть посвященные, мы об этом не забудем, кроме, может быть, нескольких формул, таких же устоявшихся, как и загадочных («посторонний» Камю, «беспристрастность» Флобера...) – с сожалением отметим отсутствие других возможных, если не очевидных источников вдохновения, таких как «Одиссея», «Труженики моря» или «Мартина на пляже» (вода – общий элемент во всех трех случаях).

Потом наш чудо-сантехник удивляется, почему на то, чтобы разглядеть сходство двух романистов (несомненно, потому что галлюцинации плохо поддаются управлению), потребовалось двадцать лет, а потом добавляет (да, да, наклонитесь немного к надписи, там, за колонной): «Нет никаких сомнений в том, что Туссен взял за незримую основу “Человека без свойств”»; он послужил ему своеобразным концептом, своего рода компасом и интеллектуальным костяком».

И в определенной пропорции, Туссен, похоже, начал разрушать его великую литературную модель, чтобы найти свой собственный стиль письма, что, таким образом, привело к «изничтожению» в том смысле, который дает этому слову Томас Бернхард. Это не заметно, но режет глаза; это не имеет никакой связи, но это то же самое... весь текст напичкан подобной ерундой в таком же категоричном тоне. Однако, элементарной справедливостью будет отметить, что Унзельд освещает несколько неоспоримых точек соприкосновения между произведениями Роберта Музиля и Жан-Филиппа Туссена, начиная с возраста капитана.

В начале «Человека без свойств» и «Ванной комнаты» «немецкий издатель и переводчик» с равными справедливостью и энтузиазмом замечает, что главные герои имеют возраст «тридцати двух» и «лет двадцати семи, ближе к двадцати девяти [лет] (*sic*)» соответственно, что, если округлять как до меньшего, так и до большего десятка, бесспорно дает один результат: тридцать. Определенно, лучше разбирающийся в математике, чем в литературе, он хладнокровно продолжает: «Основное различие заключается в объеме. Интерпретация Туссеном текста Музиля намного короче, можно сказать, что это – квинтэссенция произведения австрийца». Совершив проверку, он выясняет, что 1 793 страниц французского издания «Человека без свойств» (что не составляет даже половины оригинального текста) – это не так коротко, как, примерно 128 страниц лаконичной «Ванной комнаты». Также нужно признать за ним определенную трезвость в суждениях, когда он заявляет: «К несчастью, во всей сфере словесности

нет никого, кому было бы труднее выразить мысль, чем человеку, который думает». Из страха, что мои хлопоты, чтобы доказать, что мы имеем дело с новым воплощением Лягушки, которая хочет стать больше Вола (я говорю о Унзельде, в нашем случае несчастный Туссен не мог бы ничем помочь) кажутся вам такими же утомительными, как и ваши гипотетические попытки доказать, что вы ей не являетесь, я скорее склонюсь к тому, чтобы прервать эту экскурсию в один из залов славы будущего музея современной глупости. Но, с одной стороны, вы прекрасно знаете, так как нам уже выпадал случай об этом говорить, какое место занимает для меня «Человек без свойств», одна из немногих книг, про которую я мог бы без преувеличения сказать, что она изменила мою жизнь, и что всякий раз перечитывая ее, в среднем каждые пять лет, я убеждаюсь в том, что она становится все более актуальной по мере того, как проходит время, и что это шедевр, посвященный нашему здесь и сейчас, Какании (заметили, как напрашивается слово «какофония»?), которая стала собирательной картиной современного мира, и как следствие, я не могу, так сказать, «физически», без какого-либо протеста позволить продефилировать этому каравану глупости, ведомому Йоахимом Унзельдом, не облаяв его – даже если я испытываю искушение, как вы бы выразились, «замолчать и пройти мимо». С другой стороны, я нахожу в его поразительной *воде* (я одолжу это слово, служащее для описания запутанности текста, а так же особенного качества, особенного из-за его способности порождать проблемы, у Пьера Журда) некоторое сходство с тем, что вы изобличили в толкованиях произведений современного искусства. До того, как я разрешу вам высказаться по этому поводу – два дополнительных вопроса. Может ли стоящее сожаления отсутствие у профессора мышления и последовательности занимать достаточно места в литературном дополнении к авторитетной газете и характеризовать странное нынешнее «современное сознание» как кризис посредничества, который наблюдается в литературной критике и академических кругах? Второй вопрос требует,

чтобы мы ненадолго остановились на одном из лучших экземпляров коллекции Унзельда: «Туссен не скрывает влияние Музиля на свой стиль, что можно проследить вплоть до самых тонких отсылок в “Ванной комнате”. Наоборот, аллюзии на “Человека без свойств” проскальзывают даже в структуре его текста: “ [...] [Герой], держа в руке стакан, слушает помпезную речь австрийского посла. Он – довольно нелепая противоположность нашего невозмутимого героя: человек, довольный своими социальными достижениями, достойный житель Какании Музиля. Итак, какое имя дает Туссен этому послу? Айгеншафтен!”» [*Eigenschaften* – качества, свойства] Простая игра слов, или скорее имен, составляет краеугольный камень глубокой связи двух романов, в которых все противоположно (для начала, по словам самого Йоахима Унзельда, «в их форме и содержании»). Не значит ли это, что мы барахтаемся в том же несоответствии, за которое вы критикуете современное искусство: несоответствии между замыслом художника и реализацией, несоответствии между предполагаемой и реальной ценностью произведения?

Домек: Вы только что показали это на наглядном примере. Мы сейчас увидим, что примеров ей, как и возможностей повеселиться, предостаточно.

Кризис культурного посредничества

Ноллэ: Пока мы не сменили тему, я добавлю еще кое-что об этой вызывающей тревогу форме посредничества современного мира, то есть о безответственности критики. В рекламе последнего романа Жан-Филипа Туссена («Бег») использовалась такая цитата из статьи Патрика Кешишьяна: «Можно ли требовать от литературы большего?»

Домек: А, произвольная шутка, достаточно просто опустить руку, чтобы зачерпнуть целую горсть. В своих эссе о кризисе посредничества в литературе и искусстве последних двадцати пяти лет, мне не надо было

пытаться пошутить, достаточно было просто привести развернутую цитату, без сталинской цензуры, предоставить творцам полную свободу слова...

Ноллэ: В вашем эссе «Люди искусства без искусства?» вы, помимо всего прочего, находите смелость (это слово можно трактовать по-разному, за что вы дорого поплатились), разобрать по частям произведение Энди Уорхола. У меня два вопроса. Для начала, почему этот художник показался вам культовым представителем современного искусства? К тому же, ваш текст о Уорхолое посвящен «насмешникам 2010 года». Не считаете ли вы, что шутки затянулись? Время, когда надо будет подводить итоги 2010 года приближается, и в своей последней работе, «Дали и я», Катрин Милле обыденно называет Уорхола «воплощением наиболее софистической стадии развития цивилизации»⁸.

Домек: Это еще мягко сказано... Еще один критик, Тьерри де Дюв, когда открыл для себя работы Энди Уорхола, сказал, что не видел ничего сильнее со времен Дюрера. Другие скажут вам, что Уорхол создал новую художественную парадигму, что является правдой, если не задавать себе вопрос, насколько интересно эта парадигма реализована. Уорхол создал ее из привычного и знакомого. Другие, обычно те же люди, заявляют, что Уорхол – последний художник эпохи, после которой статус изображения кардинально изменился. Et cetera, et cetera. Мне больше нравится этот Энди-денди, что, на вечеринках, которые он страстно любил, отказывался от арахиса под предлогом «есть арахис – как быть известным: только начнешь, остановиться уже невозможно...».

Энди Уорхол в «Характерах» Лабрюйера

Фигура Энди Уорхола интересна и символична. Этаким Джордж Браммелл шестидесятых (английский законодатель моды в эпоху

⁸ пер. «Лимбус пресс»

Регентства в XIX веке – прим. пер.). Он создал новый образ денди двадцатого века, последователя Жака Ваше, Артюра Кравана, Марселя Дюшана, экономиста Кейнса или молодого мексиканского революционера, который, с сигарой во рту, приветствовал тех, кто через две секунды его расстреляет, или крестьянина, который повесился на проволоке, но предварительно аккуратно подстриг себе ногти. Отстраненность ироничной аскезы дендизма Уорхол перевел в «крутость» (именно он ввел моду на все «крутое»), в полнейшее безразличие, которое доходит до устранения мнений, ценностей, а также половых различий. Это ли не оригинальность, к которой все так стремятся? «Сегодня все хотят быть оригинальными, и я считаю, что это здорово, все опять будут как все». Его ирония не нацелена ни на что и ни на кого и ни на какие ценности, он отлично разбирается в социологии и морали общества потребления. Аристократ «индустрии звезд», он разыгрывает карту успеха, публичности и бизнеса, не преувеличивая, и, если внимательно послушать его слова, не преуменьшая их значение. Видеть в нем художника, идущего против общества его времени, сделало бы ему одновременно много и мало чести, но назвать его произведения социальной критикой второй степени тоже было бы слишком сильно. Уорхол смог заработать на хлеб благодаря «белой» иронии, а это уже неплохо: «Делать покупки – гораздо более американское занятие, нежели думать, а я – самый что ни на есть настоящий американец». И особенно: «Искусство вести дела следует сразу за искусством в традиционном понимании»⁹. Пророческое заявление. Но этого пророчества можно было избежать в прошлом и реально избежать в настоящем. Артистические круги, работники культуры никогда не были и сейчас не обязаны фокусироваться на том, что пользуется спросом на рынке произведений искусства, и тем более не обязаны делать то, что рынок не мог бы продвигать без их одобрения, и особенно без согласия критиков-

⁹ Уорхол Э. «Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот)». Перевод: Г. Северская

искусствоведов, музейных работников и организаторов ярмарок. Они не зависят от их мнения и свободны в выборе взглядов.

Чем был бы рынок искусства

Без поручительства глагола?

Или, для примера то, что читаем последние два года, и то, что подарило мне множество нелестных прозвищ с тех пор, как я начал писать критические работы 15 лет назад? Та же среда – я употребляю слово «среда» в прямом социологическом смысле, имея в виду литературных критиков и критиков-искусствоведов: основываясь на том, что я имел честь видеть, речь идет в той или иной степени о среде, в которой царит стратегия намеренного непонимания, что смахивает на кастовую защиту, стратегия паники, так как дипломированные критики сразу же увидели во мне «группу», опасную группу заговорщиков-реакционеров (*sic* тем, кто мне не верит, стоит прочесть хотя бы начало цикла обсуждений, который следовал за моим критическим текстом в журнале «Эспри» в 1991 году, это надо увидеть, чтобы поверить), – та же среда, сейчас рассуждает в своих серьезных газетах о «напускной важности фэшн-индустрии», о «современной вакханалии», о запахе спекуляции, особенно сильно слышном там, где толстосумы набивают цену произведениям искусства, которые сами же закидывают на рынок. А коммерческий принцип «Распыли и молись» («Spray and Pray»), знаете о нем? Мы скупаем все подряд и надеемся, что, если немного покопаемся, то найдем среди сотен самое выгодное предложение. Эти профессиональные журналисты, кажется, тоже поняли, я процитирую: «пустоту шуток-ванлайнеров» – вы знаете, что такое «шутки ванлайнеры»? Они сейчас повсюду, в то время как искусство заменяется умелым заявлением намерений, например: «Я обещаю максимально выкладываться как художник в течение следующих 22 лет». Так написал художник Марио Гарсия Торрес на бланке отеля, который был

продан на аукционе в одной крупной галерее на последней арт-ярмарке «Фриз» в Лондоне. Художественная среда изобилует подобными примерами. Так зачем удивляться сейчас? Кто не видит, что настоящая тенденция изначально была воплощена «новой парадигмой» художника, которую сорок лет назад создал Энди Уорхол? Тогда никого не заставляли ее превозносить. Теперь все увидели жизнерадостную вульгарность, которой переполнено современное искусство, и, так как этот феномен громко заявляет о себе в мировом масштабе, он не мог появиться вчера, он идет от тенденции, символом которой стал Уорхол. Независимо от персоны Уорхола, единственного, что должно было остаться после него, стоит уделить внимание его живописи, чтобы определить, что это, безусловно, что-то новое; но достаточно ли только одного этого критерия? Она внесла определенное разнообразие после лирических абстракций, которыми были долго облеплены стены галерей, но что дальше? Так ли сложно написать, что его живопись основывается на двух репродуктивных приемах: увеличении и многократном дублировании коммерческих и гламурных образов, – и больше ни на чем. Словом, она не то, чтобы совсем посредственна, но и не представляет из себя чего-то выдающегося.

История искусства как проверка сознательности

Итак, зачем человечество создало столько всего? История так называемого современного искусства – хороший способ определить, насколько мы сами в целом можем создавать историю человечества (чем она меня и заинтересовала). История не подчиняется четкой схеме, согласно которой всему, что происходит, было суждено произойти; в этих исторических процессах, как и в других, в частности тех, на которые я ссылался, рассуждая о политике, мы выступаем и деятелями, и пассивными наблюдателями. И, в зависимости от того, насколько страстно мы продаемся в добровольное рабство, мы делаем события более или менее вероятными.

Словом, никто не принуждал критические круги расплыться, чтобы зависеть значимость произведений Уорхола. Его творчество заставило пролиться много чернил, а количество посвященных ему статей превосходит количество статей о Пикассо. Но, если посмотреть внимательнее, лучшие тексты о работах Уорхола, те, что анализируют его живопись особенно глубоко, на самом деле избегают разговоров о ней: они говорят о потенциальном значении творчества Уорхола в истории живописи, но не останавливаются на его работах подробно. Другими словами, чуткий ум быстро переключается с детального разбора произведения на его значение, и этому есть причина: кто сможет много сказать о полотне, изображающем доллар, или об отретушированной фотографии Мэрилин Монро или Мао Цзэдуна, о снятом одним планом восьмичасовом видео входных дверей Эмпайр-стейт-билдинг, или о коробке порошка «Брилло», абсолютно идентичной с той, что вы найдете в магазине, за исключением того, что она пустая и стоит в окружении произведений искусства? Кто, кроме теоретиков, которые видят в этом содержательную часть? А она там, несомненно, есть, потому что до этого никто никогда не делал подобного в искусстве. Но пища для глаза и ума? Ее крайне мало, и, с точки зрения нашего осмысления и эмоционального восприятия новой объектно-визуальной среды, она подана в очень сжатой форме, даже недостаточной, и в итоге произведения вызывают отторжение. Те, для кого подобная скудность представляет интерес, проявляют его прежде всего к тому, что я называю «Искусство в искусстве»: они ищут в искусстве что-то, что натолкнет их на размышления об искусстве. Но даже эти размышления ограничены хотя бы тем фактом, что они порождены художественными приемами, чей общий знаменатель стремится к упрощению для того, чтобы проверить, до каких пор можно продолжать говорить об искусстве.

Ноллэ: Вы мельком упоминали «второй план», который является именно тем, что критики-искусствоведы хотели увидеть в творчестве

Уорхола. Глупо, что с тех пор использованием «второго плана» пытаются оправдать все, что можно, и, особенно, что нельзя.

1.1. Переводоведческий анализ текста

Жан-Филипп Домек (настоящее имя – Жан-Филипп Мартен) автор двух циклов романов «Le Cycle des ruses de la vie» («Круговорот хитростей в жизни») и «La Vis et le Sablier» («Винт и Песочные часы»), в которых он исследует новый тип жанра, «метафизическую фантастику». Но большей известностью он обязан своим эссе в форме диалогов и рассуждений, в которых Домек выступает с критикой того, что он назвал «искусством современности». В этих работах эссеист анализирует критику современных произведений, а также теории и философию современных деятелей искусства.

Эрик Ноллэ – французский издатель, эссеист, переводчик, литературный критик, спортивный журналист и радио- и телеведущий. В своих работах Ноллэ разбирает французские бестселлеры и высоко оцененные критиками произведения и борется со стандартизацией и коммерциализацией французской литературы.

Текст написан в художественном стиле с элементами публицистики. Рассуждение часто строится в форме диалога, что создает у читателя ощущение вовлеченности в обсуждение. В других случаях рассуждение ведется в монологической форме от первого лица.

1.2 Художественно-публицистический стиль и его особенности

Перед тем, как определить стратегию перевода и приступить к переводу текста, важно понять его жанрово-стилистическую принадлежность, определить характерные языковые средства и стилеобразующие факторы.

Рассмотрим понятия «функциональный стиль» и «стилеобразующий фактор». Вот определение функционального стиля, которое приводит академик В.В. Виноградов с своей работе «Итоги обсуждения вопросов

стилистики» [8, с. 73]: «Стиль – это общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка, соотносительная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой практике данного народа».

Согласно «Лингвистическому энциклопедическому словарю» [25], «функциональный стиль – это разновидность литературного языка, в которой язык выступает в той или иной социально значимой сфере общественно–речевой практики людей и особенности которой обусловлены особенностями общения в данной сфере. Наличие функционального стиля связывают также с различием функций, выполняемых языком».

Как мы видим, функциональный стиль определяется стилеобразующими факторами. В «Учебном словаре стилистических терминов» [23] приводится следующее определение этого термина: стилеобразующие факторы – это совокупность экстралингвистических и лингвистических условий, при которых возможно возникновение текстов, относящихся к одному функциональному стилю. К с. ф. будут относиться форма общественного сознания, тип социальных отношений, вид производственной и др. деятельности, к которым коммуниканты имеют отношение, а также характеристики автора речи (частное лицо, государственное лицо, официальное лицо, государственное учреждение, неформальная организация), ее адресата (собеседник, массовая аудитория), особенности тематики общения, целевой установки, канала связи». Вот как определяет стилеобразующие факторы И. С. Ильинская [14, с. 84]: «Стиль языка иногда понимается и в ином смысле, как совокупность «более или менее устойчивых комплексов языковых средств, соответствующих определенным жанрам, типам речи и обусловленных их содержанием и назначением».

Для того, чтобы определить жанрово-стилистическую принадлежность текста, мы рассмотрели его стилеобразующие факторы на нескольких уровнях (лексическом, синтаксическом, фразеологическом и стилистическом) и выявили их функциональную принадлежность согласно модели Н. С. Валгиной и Д. Э. Розенталя [7]. Для этого мы приняли за основу утверждение В. Г. Кузнецова, что «общая номенклатура стилей во французском и русском языках совпадает». [22, с. 15]

На лексическом уровне можно выделить следующие экспрессивные единицы:

Тропы: «l'atmosphère étouffante» – «атмосфера удушья», «bruit de bottes» – «война», «ce monument élevé à la confusion intellectuelle» – «идол заблуждения», «salle sagement assise» – «зал, послушно слушающий»;

Также в тексте встречаются термины: «décadence» – «декаданс», «maoïstes» – «маоисты», «économisme» – «экономизм», «janséniste» – «янсеист»;

Окказионализмы: «Pensée-Désormais» – «мышление-отныне», «épaisse légèreté» – «густая легкость», «psychologisant» – «психогипнотический»;

На фразеологическом уровне мы видим следующие единицы: «l'éternelle petite question» – «вечный вопрос», «revenir sur mes traces» – «возвращаться по собственным следам»;

На синтаксическом уровне мы можем выделить богатство форм и конструкций: сложные распространенные предложения, разговорные формы, риторические вопросы: «Que demander de plus, de mieux, à la littérature ?» – «Можно ли требовать от литературы большего?»

Таким образом, приняв во внимание разнообразие лексических и синтаксических форм, встречающихся в тексте, а также явно выраженную авторскую прагматическую установку, мы можем отнести данный текст к художественно-публицистическому стилю. Публицистический текст – это продукт оценивающей работы сознания. Таким образом, одной из его

характеристик будет присутствие авторской позиции, его индивидуальных черт и суждений.

Согласно «Практическому справочнику по русскому языку» Д. Э. Розенталя [34, с. 34] для публицистического текста характерны:

- 1) Использование характерных для данного стиля речевых стереотипов, клише.
- 2) Жанровое разнообразие и связанное с ним разнообразие стилистического использования языковых средств: многозначности слова, ресурсов словообразования (авторские неологизмы), эмоционально-экспрессивной лексики.
- 3) Совмещение черт публицистического стиля с чертами других стилей (научного, официально-делового, литературно-художественного, разговорного), обусловленное разнообразием тематики и жанров.
- 4) Использование изобразительно-выразительных средств языка, в частности средств стилистического синтаксиса (риторические вопросы и восклицания, параллелизм построения, повторы, инверсия и т.д.).

Как видно из приведенных примеров, текст богат экспрессивными формами, средствами выразительности, терминами, что приближает его к художественному стилю.

Основные жанры художественно-публицистического стиля – статья, очерк, фельетон, памфлет и другие. Однако мы склонны отнести исходный текст к жанру эссе. В словаре «Ларусс» [38] дано следующее определение жанра эссе: «Essai est un ouvrage regroupant des réflexions diverses ou traitant un sujet qu'il ne prétend pas épuiser ; genre littéraire constitué par ce type d'ouvrages», что можно перевести как: «эссе – произведение на основе различных размышлений, при этом автор не ставит целью подробно осветить предмет рассуждения; литературный жанр, представленный подобными произведениями».

Согласно «Большой советской энциклопедии» [4], «эссе (франц. *essai* — попытка, проба, очерк, от лат. *exagium* — взвешивание) прозаическое сочинение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета. Как правило, эссе предполагает новое, субъективно окрашенное слово о чем-либо и может иметь философский, историко-биографический, публицистический, литературно-критический, научно-популярный или чисто беллетристический характер. Эссеистический стиль отличается образностью, афористичностью и установкой на разговорную интонацию и лексику».

Особенностями жанра эссе являются:

- 1) Индивидуальный взгляд автора на предмет или объект речи;
- 2) Свободная форма изложения: автор необязательно полно освещает заявленную тему, она скорее служит отправной точкой для размышлений;
- 3) Эссе может включать в себя элементы других жанров, например, научного, художественного, религиозного, философского и т.д.;
- 4) Эссе может иметь различные литературные: исповедь, записки, статья, дневник, проповедь, очерк, письмо, рассказ, слово и т.д.;
- 5) Художественные средства: метафоры, аллегорические и притчевые образы, символы, сравнения...;
- 6) Оригинальность идеи, личный характер вывода;
- 7) Форма диалога или внутреннего диалога;

Анализируемый текст имеет все характерные черты жанра эссе: небольшой объем глав, выраженную позицию автора, полемичность, интеграцию других стилей, свободную композицию, разговорную интонацию.

Разговорность проявляется в синтаксических особенностях: парцелляции или же наоборот, длинных развернутых предложениях, представляющих поток речи:

Стоит отметить, что разговорная интонация не снижает языковой регистр текста, а является скорее формой свободного выражения мысли, характерной жанру эссе.

Можно выделить несколько тем анализируемого текста:

- философское рассуждение: «Alors, pourquoi en a-t-on fait tant ? L'histoire de l'art dit contemporain est un bon test et, à ce titre, elle m'a intéressé, un bon test pour mesurer combien l'Histoire humaine en général est en nos mains». – «Итак, зачем человечество создало столько всего? История так называемого современного искусства – хороший способ определить, насколько мы сами в целом можем создавать историю человечества (чем она меня и заинтересовала)»;
- повествование, описание события: «Une rasade de passion de la servitude pour commencer ? Je me souviens d'une salle attentive, bondée, sagement assise, écoutant l'artiste Jean-Pierre Raynaud au Site de création contemporaine du Palais de Tokyo. C'était au printemps de 2002». – «Начнем с безграничной любви к услужению. Я помню набитый зал в Токийском дворце, послушно слушающий художника Жан-Пьера Рейно. Это было весной 2002»;
- критику: «D'autre part, je trouve dans son effarante *patouille* (j'emprunte ce mot à Pierre Jourde, qui lui sert à désigner une qualité particulière, remarquable par son aspect trouble, de mélasse textuelle) quelques ressemblances avec ce que vous avez dénoncé dans l'exégèse sur l'art contemporain». – «С другой стороны, я нахожу в его поразительной *воде* (я одолжу это слово, служащее для описания запутанности текста, а так же особенного качества, особенного из-за его способности порождать проблемы, у Пьера Журда) некоторое

сходство с тем, что вы изобличили в толкованиях произведений современного искусства»;

- описание человека: «Le personnage d'Andy Warhol est intéressant, symbolique. C'est un Brummel des *sixties*. Il a créé une nouvelle figure de dandy du XXe siècle, après Jacques Vaché, Arthur Cravan, Marcel Duchamp, l'économiste Keynes, ou le jeune révolutionnaire mexicain qui salue, cigare au bec, ceux qui vont le fusiller dans deux secondes, ou le paysan qui se pend au fil de fer après s'être soigneusement coupé les ongles». – «Фигура Энди Уорхола интересна и символична. Этаким Джордж Браммелл шестидесятых. Он создал новый образ денди двадцатого века, последователя Жака Ваше, Артюра Кравана, Марселя Дюшана, экономиста Кейнса или молодого мексиканского революционера, который, с сигарой во рту, приветствовал тех, кто через две секунды его расстреляет, или крестьянина, который повесился на проволоке, но предварительно аккуратно подстриг себе ногти»;

Благодаря своей жанровой принадлежности, текст ставит перед нами множество переводческих задач. В нем встречаются образные единицы: метафоры, сравнения, фразеологизмы, термины, иноязычные вкрапления, реалии и т.д. Все это стоит учитывать при выборе стратегии перевода.

2. Стратегия перевода текста

Согласно «Теории перевода» А. Д. Швейцера [43, с. 64], «перевод как процесс решения складывается из двух основных этапов:

- из выработки стратегии перевода (в терминах психолингвистики ее можно назвать программой переводческих действий).
- из определения конкретного языкового воплощения этой стратегии (сюда относятся различные конкретные приемы — “переводческие трансформации”, составляющие технологию перевода)».

По определению И. С. Алексеевой [1, с. 322], переводческая стратегия – это «осознанно выбранный алгоритм переводческих действий при переводе одного конкретного текста (или группы текстов), где под переводческими действиями понимается вся совокупность возможных действий по осуществлению перевода».

Таким образом, стратегия перевода складывается из действий переводчика по трансформации текста, основывающихся на функционально-стилевых характеристиках текста и его прагматической задаче. Текст перевода должен соответствовать нормам адекватности и эквивалентности, учитывать особенности языка оригинала и передавать авторский стиль.

В своей работе «Теория перевода» В. Н. Комиссаров [17, с. 195-200] перечисляет несколько установок, которыми должен руководствоваться переводчик во время передачи текста на другом языке:

1. Прежде всего предполагается, что в процессе перевода понимание оригинала всегда предшествует его переводу не только в качестве двух последовательных этапов, но и как обязательное условие осуществления переводческого процесса. Иными словами, переводчик может перевести лишь то, что он понял.

2. «Переводить смысл, а не букву оригинала», то есть избегать передачи смысла эквивалентами вне контекста и не ограничиваться самыми частотными или схожими по форме эквивалентами.
3. Предполагается, что переводчик стремится как можно полнее передать все содержание оригинала и там, где это возможно, осуществляет «прямой перевод», используя аналогичные синтаксические структуры и ближайшие соответствия лексическим единицам оригинала. Но при этом отнюдь не все в содержании оригинала является для переводчика равноценным. Он способен распределять части этого содержания по степени их важности для данного акта коммуникации и в случае необходимости может пожертвовать менее важным элементом смысла, чтобы успешнее воспроизвести более важный элемент.
4. Значение целого важнее значения отдельных частей, что можно пожертвовать отдельными деталями ради правильной передачи целого. Фактически это убеждение отражает тот факт, что компоненты содержания высказывания, которые сохраняются в первых трех типах эквивалентности, выражаются не отдельными частями высказывания, а всей совокупностью составляющих его элементов. Эти компоненты содержания являются коммуникативно наиболее важными, и примат целого над частью находит свое выражение в замене языковых средств, значения которых рассматриваются как часть содержания, для сохранения указанных компонентов (или некоторых из них), которые и представляют «значение целого».
5. Перевод должен полностью соответствовать нормам ПЯ, что переводчик должен особенно внимательно следить за полноценностью языка перевода, избегать так называемого «переводческого языка» (translatese), портящего язык под влиянием иноязычных форм. В действительности, как мы видели, язык

перевода обладает определенными особенностями, по сравнению с оригинальными текстами на ПЯ, но субъективно переводчик видит свою задачу в том, чтобы «перевод звучал так, как его написал бы автор оригинала, если бы он писал на ПЯ». Поэтому переводчик считает, что перевод не должен отличаться от оригинальных текстов, и вносит в текст перевода необходимые изменения, чтобы сделать его более естественным.

Каждый переводчик самостоятельно определяет стратегию работы. В нашем случае, после ознакомления с текстом оригинала, мы определили его функционально-стилевую принадлежность и прагматическую установку, а также выделили потенциальные переводческие трудности.

Так как текст относится к художественно-публицистическому стилю, при переводе мы постарались максимально точно передать его стилистические особенности и главную идею, вложенную автором, то есть оказание художественно-эстетического воздействия, осуществляющегося через экспрессивно-выразительные средства, тропы, синтаксические средства и так далее. Текст имеет элементы художественного стиля, дословная передача отдельных фрагментов нарушала бы четвертую и пятую установки В. Н. Комиссарова. Поэтому при переводе мы прибегали к целостному преобразованию, контекстуальным заменам, лексическим добавлениям, смысловому развитию, перемещению и другим переводческим трансформациям.

В. Н. Комиссаров писал [18, с. 115]: «Основная задача переводчика в этом виде перевода — передать художественно-эстетические достоинства оригинала, создать полноценный художественный текст на языке перевода. Ради достижения этой главной цели переводчик более свободен в выборе средств, жертвуя отдельными деталями переводимого текста».

Исходя из жанрово-стилистических особенностей текста, мы выбрали стратегию литературного перевода, то есть поставили цель создать

полноценный текст, способный оказать соответствующее влияние на языке перевода.

3. Переводческие решения

3.1. Передача авторского стиля

Для начала, вспомним определение авторского стиля: «индивидуально-авторский стиль (идиостиль) – это совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя, ученого, публициста...» [15] К идиостилю можно отнести все речевые средства, которые использует автор, в том числе средства и приемы выразительности, способы создания экспрессивности и даже индивидуальноавторский синтаксис. «...Каждое высказывание, каждый контекст обладает стилем; в речи мы находим всякий раз определенный выбор слов, форм, конструкций, порядок их расположения и определенное их сочетание, которые зависят как от содержания и назначения речи, так и от общих законов, правил и возможностей языка». [39, с. 81]

При этом не стоит забывать слова Шарля Балли [2, с. 43]: «...смешивать стихийные особенности индивидуального говора с общими тенденциями языка — ошибка, в которую, однако, впадают относительно редко; напротив, смешение стилистических и индивидуально-стилевых явлений при изучении литературных источников является опасностью, постоянно подстерегающей исследователя. Полагая, что он изучает природу самого экспрессивного факта, исследователь на самом деле изучает индивидуальное употребление этого факта у определенного автора». Таким образом, в этой работе мы уделим внимание не общим тенденциям употребления и перевода выразительных единиц, а конкретным случаям использования тропов, с помощью которых авторы создают определенный образ.

Несомненно, каждый автор, особенно художественно-публицистического текста, имеет свой стиль, которые может передаваться с помощью различных единиц художественной выразительности. Текст оригинала написан в жанре эссе, что придает ему сходство с

монологическим выступлением, цель которого – как можно яснее и четче донести позицию автора до читателя, при этом сохранив свою эстетическую функцию. В нашей работе мы рассмотрим роль окказионализмов, иноязычных вкраплений, сравнений и метафор, сарказма, а также способы их передачи в тексте перевода.

3.1.1. Окказионализмы и терминологизация

Определение окказионализма во французской лингвистике несколько отличается от русского, а сам термин используется намного реже: «*occasionnalisme – mot peu fréquent, attesté occasionnellement*» [37] («окказионализм – редко встречающееся слово, используемое в определенном контексте»).

Согласно «Словарю-справочнику лингвистических терминов» [33], «слово, образованное по непродуктивной модели, используемое только в условиях данного контекста».

Окказионализмы используются как лексическое средство художественной выразительности или языковой игры, обычно не получают широкого распространения и не входят в словарный состав языка. Тем не менее, многие «авторские» слова, созданные в благоприятный период времени, закрепились как в русском, так и в других языках (например, «лилипут» Дж. Свифта, «неудачник» И. А. Гончарова, «нигилист» И. С. Тургенева и т.д.). Поэтому не стоит пренебрегать точной передачей окказионализмов.

В. Е. Щетинкин [44, с. 67] пишет: «смысловая структура как объект перевода может рассматриваться в двух аспектах: 1) как набор элементарных смыслов (сем), составляющих данное значение (= данный лексико-семантический вариант) слова; 2) как совокупность лексико-семантических вариантов и значимостей, которые слово получает в

процессе функционирования. В первом случае речь идет о выявлении набора сем, входящих в смысловую структуру лексической единицы языка-источника и о способах передачи этого набора средствами языка-приемника. Во втором случае целью анализа является отождествление каждого из лексико-семантических вариантов слова на уровне изучения его контекстуальных связей с учетом прагматико-коммуникативного аспекта высказывания». Этими правилами мы будем руководствоваться при передаче окказионализмов на язык перевода. Также мы будем руководствоваться словами И. Левого [24, с. 118]: «При языкотворчестве переводчику следует быть еще осторожнее, чем оригинальному автору, поскольку первый находится в куда более невыгодном положении, чем второй. Причин для этого несколько. Даже выдающийся перевод вносит меньше в развитие национальной литературы, реже укореняется, чем оригинальное произведение, отчего и языковые новшества в переводе реже обретают популярность, чем они же в оригинальной книге. Кроме того, подлинник часто вынуждает к созданию неологизмов, а переводчик порой бывает менее находчив и хуже представляет себе возможности своего языка».

В своей работе «Индивидуально-авторское словотворчество в его отношении к языковому образовательному стандарту» С. А. Хромова [42] рассмотрела феномен окказионализмов с точки зрения словообразования и передачи смыслов. Безусловно, лингвистические модели и цели создания тех или иных окказионализмов стоит учитывать при переводе.

Наши авторы не раз прибегают к употреблению окказионализмов для передачи идеи и создания образности. Так, например, авторское слово «psychologistant» – результат слияния двух слов «psychologique» («психологический») и «hypnotisant» («гипнотический»), что мы попытались передать в переводе с помощью калькирования – «психогипнотический». Другой окказионализм Домека, «archipreneur» («архипотребительский»), мы также передаем калькированием. В данном

случае слово было образовано аффиксальным способом с помощью приставки «archi», эквивалент которой существует в русском языке («архи»), и семы «preneur» («потребитель»).

Кроме того, в контексте данных эссе можно говорить о терминологизации определенных понятий. В Толковом словаре Т. Ф. Ефремовой [13], «терминологизация – это переход общеупотребительного слова в разряд терминов».

«Термин — слово, которому соответствует определенное понятие, или изолированное, или входящее в состав суждения или умозаключения. Под термином в логике разумеют не только слова, означающие известные понятия, но и самые понятия. Так, например, Троицкий говорит об объеме и содержании терминов». [5]

Согласно И. В. Голуб [11, с. 85], «<некоторые слова> могут быть использованы и в функции терминов, и как стилистически нейтральная лексика. В первом случае они отличаются специальными оттенками значений, придающими им особую точность и однозначность». Кроме того, стоит отметить, что в художественном тексте термины играют не столько назывную, сколько стилистическую роль, при этом не теряя предметного значения.

На протяжении всего текста авторы вводят в рассуждение определенные понятия, которые приобретают признаки термина, то есть точность, понятийность, принадлежность определенной тематике, мотивированность названия, краткость и экономичность выражения, системность, однозначность, а также нейтральность. Так, как слова и выражения, подвергшиеся терминологизации, далее употребляются авторами по всему тексту для экономии речевых средств, очень важно верно передать на язык перевода, сохранив заключенные в них семы и модель образования.

Мы считаем, что прием терминологизации в данном тексте выполняет стилистическую функцию, а также способствует экономии речевых средств.

Так, например, по ходу своих размышлений о современном искусстве Жан-Филипп Домек вводит понятие «*Pensée-Désormais*», которое описывает образ мышления современного общества. При переводе мы постарались передать данное сочетание с помощью приема калькирования как «Мышление-отныне». Мы считаем, что этот выбор переводческого эквивалента полностью отражает задумку автора и передает все заложенные в новообразованный термин семы: «*pensée*» – «образ мышления», «общий подход», и «*désormais*» – «отныне», «с этого момента», то есть система оценки, в центр которой поставлена идея революционности настоящего момента, который в корне изменит будущее искусства, общества и т.д.

Другое терминологизированное понятие, вводимое авторами – «*l'épaisse légèreté*», или в нашем переводе, «густая легкость». «Густой легкостью» автор описывает состояние сознания современных людей, не способных создавать, а также анализировать и ставить под вопрос происходящее вокруг («*atonie*» – еще один вводимый термин) в искусстве и социальной жизни общества. Этот перевод также основан на приеме калькирования, так как мы посчитали образ автора достаточно понятным читателю, а потому не требующим дополнительных пояснений или трансформаций.

В качестве последнего примера терминологизированной лексики мы хотим привести выражение «*second degré*», употребленное при описании творчества Энди Уорхола. В данном случае перевод «второй сорт», который сразу приходит на ум, окажется некорректным. Возможно, в своем тексте Домек и заявлял о частичной переоцененности творчества Уорхола, но не ставил цель принизить его работы. Мы передаем выражение «*second degré*» как «второй план», о котором и идет речь в обсуждении.

Помимо терминологизированной лексики авторы часто используют общенаучные термины. В большинстве случаев таким языковым единицам легко найти общепринятый эквивалент: «*décadence*» – «декаданс», «*maoïstes*» – «маоисты», «*grand bond en avant*» – «большой скачок»,

«communisme» – «коммунизм», «capitalisme» – «капитализм», «économisme» – «экономизм», «janséniste» – «янсенист» и т.д.

3.1.2. Иноязычные вкрапления и варваризмы

В «Словаре социолингвистических терминов» [35] понятие «варваризм» определяется как «иноязычное слово, обычно употребляемое в стилистических целях для создания «местного колорита» или следуя «требованиям моды». Относится к наименее освоенному виду заимствованной лексики, может употребляться в транслитерационном или даже в иноязычном написании (штрассе, PR, VIP-persons). Отличается от иноязычных вкраплений более регулярным употреблением». Таким образом, понятия «иноязычное вкрапление» и «варваризм» не являются полными синонимами.

В своей статье «“Коверкание” или “подделка”? (Об одном опыте перевода варваризмов)» В. Г. Гак [10, с. 38] говорит, что «одной из труднейших задач, с которой может столкнуться переводчик при работе над художественными произведениями, является передача элементов речи, находящихся за пределами литературных норм языка подлинника». В список этих элементов входят и варваризмы. В. Г. Гак продолжает [10, с. 38]: «...они имеют ярко выраженную национальную окраску, и при передаче их не всегда можно пользоваться соответствующими пластами языка перевода. Так, немислимо переводить южнофранцузские диалектизмы с помощью особенностей южнорусских диалектов, так же как невозможно передать на французском языке украинизмы в речи гоголевских персонажей».

В качестве варваризмов могут восприниматься 1) особенности произношения; 2) отдельные слова; 3) макаронизмы – то есть иностранные

слова или выражения, механически, в неизменном виде внесенные в речь.

[27]

По поводу варваризмов И. Левый говорит следующее [24, с. 115]: «С какой интенсивностью вливаются иностранные слова в родной язык через переводы и специальную литературу, знакомящие с иностранным образом жизни и языком (это и есть два главных потока «экзотизма»), видно, например, из данных Ж. Мунена о специальных текстах: из приблизительно 190 000 слов книги К. Леви-Стросса «Грустные тропики» (Claude Lévi-Strauss «Tristes Tropiques») иностранных всего 300, причем часть из них была понятна французам и прежде и не требовала пояснений в тексте (drug store, favellas, corn-belt, fazenda, places и др.)». Таким образом, он заявляет о том, что в тексте оригинала чужеродная языковая система становится средством выразительности, что, безусловно, стоит учитывать при переводе.

Существуют несколько способов передачи варваризмов и иностранных вкраплений: 1) передача без изменений в расчете на контекстуальную ясность и подготовленность читателя, а также в случаях, когда иноязычная лексика используется только для создания образа и не несет смысловой нагрузки; 2) перевод с дальнейшим пояснением; 3) передача без изменений с дальнейшим пояснением. [9]

В тексте оригинала авторы используют иностранную лексику в первую очередь, как средство художественной выразительности. Жан-Филипп Домек рассуждает о личности Энди Уорхола, по словам самого же художника, «настоящем американце», поэтому не упускает возможности подчеркнуть это парой слов из родного языка Уорхола.

В большинстве случаев мы приняли решение полностью передавать иноязычные вкрапления на русский язык, пожертвовав некоторой степенью образности языка оригинала.

«C'est un Brummel des sixties». – «Этакий Джордж Браммелл шестидесятых».

«Le détachement, qui entre dans l'ascèse ironique du dandysme, Warhol l'a traduit en *coolness* (c'est lui qui lance la mode du *cool*), en indifférence littérale, poussée jusqu'à l'indistinction, l'indistinction des opinions, des valeurs, en passant par l'indistinction sexuelle». – «Отстраненность ироничной аскезы дендизма Уорхол перевел в «крутость» (именно он ввел моду на все «крутое»), в полнейшее безразличие, которое доходит до устранения мнений, ценностей, а также половых различий».

«Aristocrate du star-system, il joue la carte de la réussite, de la publicité et du *business* sans jamais les valoriser ni les dévaloriser, si on l'écoute bien». – «Аристократ «индустрии звезд», он разыгрывает карту успеха, публичности и бизнеса, не преувеличивая, и, если внимательно послушать его слова, не преуменьшая их значение».

«dandy d'Andy» – «Энди-денди». В этом случае мы сохранили иностранное слово, так как оно было заимствовано русским языком и понятно читателю. Кроме того, с помощью графического и фонетического сходства имени героя и данного ему определения автор создает определенный комический эффект.

Далее, немного отойдя от самой персоны Уорхола, Жан-Филипп Домек продолжает рассуждать о совершенном художником перевороте в искусстве, при этом так же употребляя в речи английские слова. Некоторые из них были освоены русским языком, мы попытались, там, где это было возможно, передать иноязычную лексику.

«...le même milieu, donc, parle à présent, dans ses articles de journaux sérieux, “ d'esbroufe de la fashion ” ...». – «...та же среда, сейчас рассуждает в своих серьезных газетах о “напускной важности фэшн-индустрии”, ...». Понятие «фэшн» в значении «мода» успело войти в русский язык, поэтому мы передаем его транслитерацией для сохранения индивидуального стиля автора.

«Et le principe commercial du “ Spray and pray ” , “ Saupoudrons et prions ”, vous connaissez? » – «А коммерческий принцип “Распыли и молись”

(“Spray and Pray”), знаете о нем?» В этом случае название было передано сочетанием, под которым оно известно в русском языке.

«Ces journalistes spéciales semblent découvrir aussi, je cite, le “ vide des one-line jokes ” - vous ne connaissez pas one-line jokes ?» – «Эти профессиональные журналисты, кажется, тоже поняли, я процитирую: “пустоту шуток-ванлайнеров” – вы знаете, что такое “шутки ванлайнеры”?» Понятие «one-line jokes», то есть короткие шутки в одну строчку, частично перешло в русский язык и знакомо определенной группе читателей. Понятие используется в основном в среде комиков и людей, интересующихся комедией, в частности, в стендап комедией. Подтверждение этому мы нашли на интернет-ресурсах и в литературе [46], посвященных сценической комедии. Также решение транслитерировать иноязычное вкрапление объясняется желанием сохранить авторский стиль.

«D’autres encore, souvent les mêmes, affirment que Warhol est le dernier peintre à l’heure où a basculé définitivement le statut de l’image. *And so on, and so forth*». – «Другие, обычно те же люди, заявляют, что Уорхол – последний художник эпохи, после которой статус изображения кардинально изменился. *Et cetera, et cetera*». В этом случае для того, чтобы соответствовать правилам оформления работы, при этом сохранив авторский стиль, мы заменили употребленное выражение на английском языке эквивалентным латинским выражением.

В тексте присутствует еще один случай использования слова из иностранного языка, на этот раз немецкого: «Or, quel nom Toussaint donne-t-il à cet ambassadeur ? *Eigenschaften* ! [*Eigenschaften* : « qualités » – au sens de « caractères ».]» – «Итак, какое имя дает Туссен этому послу? Айгеншафтен! [*Eigenschaften* – качества, свойства]». Мы передаем данную словесную единицу транслитерацией так как оно является именем собственным, а также несет смысловую нагрузку: показывает происхождение персонажа и отсылает читателя к другому литературному произведению.

Таким образом, иностранная лексика в тексте оригинала выполняет сугубо стилистическую функцию, и мы постарались по мере возможностей сохранить ее в тексте перевода.

3.1.3. Метафоры и сравнения

Художественно-публицистический функциональный стиль подразумевает использование различных средств художественной выразительности, в том числе сравнений и метафор.

Для начала приведем определение сравнения: «Сравнение — троп, в котором происходит уподобление одного предмета или явления другому по какому — либо общему для них признаку. Цель сравнения — выявить в объекте сравнения новые, важные, преимущественные для субъекта высказывания свойства». [26]

Вот что говорит о метафоре Ш. Балли [2, с. 221]: «Величайшее несовершенство человеческого ума состоит в том, что он неспособен к абсолютной абстракции; он не может выделить чистое понятие, воспринять идею вне всякой связи с конкретной действительностью. Мы уподобляем абстрактные понятия предметам чувственного мира, ибо для нас это единственный способ познать их и ознакомить с ними других. Таково происхождение метафоры; метафора — это не что иное, как сравнение, в котором разум под влиянием тенденции сближать абстрактное понятие и конкретный предмет сочетает их в одном слове. Подобные сближения обычно основываются на смутных аналогиях, порой совершенно нелогичных; однако они достаточно ясно показывают, что же именно во внешнем мире привлекает внимание человека и в каких образах рисуется ему то, что ум его не может постичь в чисто абстрактной форме». Ш. Балли считает, что основная причина образности речи — прагматическая, однако не отрицает ее эстетической функции. «В том случае, когда создание образа

определяется эстетическими намерениями, образ этот перестает принадлежать стилистике и становится фактом индивидуально-художественного стиля» [2, с. 223]. Мы будем рассматривать перевод именно таких случаев употребления метафор и сравнений.

В «Пособии по переводу» В. Е. Щетинкин [44, с. 127-128] пишет: «К средствам словесной образности относятся различные употребления слова в переносном значении, составляющие фигуры замещения (метафора, метонимия, ирония, гиперболо, мейозис или преуменьшение), а также случаи совместной встречаемости различающихся или даже взаимоисключающих по смыслу словесных единиц, образующие фигуры совмещения (сравнение, градация, каламбур, зевгма, оксюморон, антитеза). В плане перевода эти средства можно подразделить на две группы: 1) имеющие одну и ту же образную основу в двух, по крайней мере, языках, как это есть в устоявшихся метафорах типа *une lueur d'espoir, perdre la tête, une lourde faute*; перевод таких средств образности осуществляется на уровне слова *une lueur d'espoir* – луч надежды; 2) имеющие разную образную основу в контактирующих в процессе перевода языках. Эта последняя группа интересна в плане перевода в силу специфичности традиционно используемых образов в каждом из языков; перевод в этом случае реализуется, как правило, на уровне предложения или текста». Как мы уже выяснили, в нашем случае метафоры и другие тропы относятся к авторским средствам выразительности, а потому мы будем рассматривать их с точки зрения второй группы словесных единиц, то есть на уровне предложения и текста.

Так, например, в тексте оригинала стоит отметить обилие метафор и сравнений, основанных на сравнении мышления со зданием, прежде всего, с музеем:

«...or, l'éclairage de biais révèle toujours le grain mur...». – «...при боковом освещении становятся видны все неровности стены...».

«Je conçois que votre premier élan soit de presser le pas devant ce monument élevé à la confusion intellectuelle – quant à votre serviteur, son premier réflexe fut de se pincer jusqu’au sang, et il lui fallut bien constater qu’il ne rêvait pas, mais les détails du bâtiment ne le cèdent en rien à la vue d’ensemble. Donnez-vous donc la peine d’entrer et admirez par exemple dans le vestibule cette inscription inaugurale ...». – «Я понимаю, вашим первым порывом будет устремиться к этому идолу заблуждения – что же касается вашего покорного слуги, его первым рефлексом было ущипнуть себя до крови, чтобы убедиться, что он не спит – но детали этого сооружения ничем не уступают общему впечатлению от него. Потрудитесь же войти и восхититься, например, этой приветственной надписью в вестибюле...».

«Nous n’avons toujours pas quitté le vestibule qu’il nous faut à nouveau écarquiller les yeux pour déchiffrer ce qui suit...». – «Мы до сих пор не покинули вестибюль, а нам опять пришлось вытаращить глаза, чтобы прочитать эту фразу...».

«...vous qui avez si souvent raillé l’outrance des exégèses de l’art contemporain, où il n’est rituellement question que de secousses sismique là où on n’aperçoit que des oeuvres anodines pas même agitées du moindre tremblement sur leur cimaise, vous appréciez sans doute cette figure imposée, mais conviendrez aussi avec moi qu’au rayon littérature d’ébranleur on commence, à force, un peu à se marcher sur les pieds». – «Вы так часто высмеивали склонность современного искусства к преувеличению, но, как правило, его можно назвать лишь подземными толчками. Мы не замечаем ничего кроме безобидных произведений, от которых не трясутся даже верхние галереи. Вы, без сомнений, оцените этот внушительный образ, но согласитесь, что *подрывники* в области литературы со временем сами начинают вытирать друг о друга ноги».

«Ce n’est plus une salle de bains, c’est un hammam à l’heure pointe !» – «Это не ванная комната, а настоящий хамам с толпой людей!»

«...je serais enclin à briser là et à interrompre cette visite guidée d'une des salles d'honneur du futur musée de la bêtise contemporaine...». – «...я скорее склонюсь к тому, чтобы прервать эту экскурсию в один из залов славы будущего музея современной глупости...».

Мы считаем, что данная аллегория – фундаментальная для этого текста, а поэтому нуждается в обязательной передаче при переводе. Так как метафоры являются авторским приемом, а не устойчивым оборотом, мы решили сохранить образ здания, а также все сопутствующие ему понятия. Мы полагаем, что сравнение, которое приводит Жан-Филипп Домек, легко считываемо и понятно читателю без дополнительных трансформаций или пояснений.

Также интерес для перевода представляет следующий отрывок:

«...il m'est en conséquence impossible, pour ainsi dire physiquement, de laisser défiler la caravane d'âneries cornaquée par Joachim Unseld sans aboyer un peu...». – «... я не могу, так сказать, “физически”, без какого-либо протеста позволить продефилировать этому каравану глупости, ведомому Йоахимом Унзельдом, не облаяв его...».

В нем Домек интерпретирует устойчивое выражение «les chiens aboient, la caravane passe». В русском языке существует его эквивалент – «собака лает, караван идет». Это позволило нам максимально точно передать вложенную автором образность при переводе.

Мы сохранили в переводе образы каравана и собаки, переведя экспрессивное «aboyer» его эквивалентом русского языка – «облаять» – так как они одинаково образны и понятны в обоих языках.

Отдельно рассмотрим случай употребления автором эвфемизма: «Or, que commence-t-on à lire ces deux dernières années, et qui m'a valu de doux noms d'oiseau lorsque je le diagnostiquais il y a quinze ans ?». Согласно определению [36], «donner des noms d'oiseau – injurier, insulter». В русском переводе мы сохранили авторскую метафору и заменили выражение эквивалентом «нелестные прозвища»: «Или, для примера то, что читаем последние два

года, и то, что подарило мне множество нелестных прозвищ с тех пор, как я начал писать критические работы 15 лет назад?».

3.1.4. Сарказм и ирония

Вспомним определение сарказма и иронии:

«Сарказм (греч. σαρκασμός, от σαρκάζω, букв. — рву мясо) — вид комического, идейно-эмоциональная оценка, предполагающая едкую, язвительную насмешку над изображаемым. В структурном отношении С. близок к тропам, к одному из его видов — иронии». [19]

«Ирония (εἰρωνεία букв. — притворство) — форма выражения мысли, когда слово или высказывание обретают в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его. И. обычно является выражением насмешки посредством иносказания». [19]

При работе с текстом переводчику важно правильно понимать эмоции автора. Часто они замаскированы в виде насмешек – иронии или сарказма, и их необходимо сохранить для передачи авторского стиля и отношения к героям или ситуации. Иногда для достижения этой коммуникативной задачи приходится прибегать к лексическим или грамматическим трансформациям.

Наши авторы не раз прибегают к подобным приемам. Целая глава текста написана в жанре литературной критики. В ней Жан-Филипп Домек часто выражает свое пренебрежительное отношение к автору описываемой статьи с помощью едких насмешек или иронии.

Домек критикует работу, посвященную роману «Ванная комната», иронично называя автора статьи «notre spécialiste en robinetterie», то есть «водопроводчиком». Мы же передаем такое прозвище как «чудо-сантехник», употребив более частотное название профессии, связанной с ванными комнатами и системой водоснабжения.

В другом месте автор выражает свое пренебрежение с помощью графических средств: «Au début de *L'Homme sans qualités* et de *La Salle de bain*, relève avec autant de justesse que d'enthousiasme “l'éditeur et traducteur allemand”...». Заклучив в кавычки непосредственную отсылку к самому Унзельду, Домек, под видом цитирования статьи, на самом деле смеется над ее автором, показывая его профессиональную некомпетентность. В тексте перевода мы передаем этот прием таким же способом: «В начале “Человека без свойств” и “Ванной комнаты” “немецкий издатель и переводчик” с равными справедливостью и энтузиазмом замечает...».

Вот еще один пример насмешки: «*Décidément meilleur en mathématiques qu'en littérature, il ajoute un peu plus loin, beau jouer...*» – «Определенно, лучше разбирающийся в математике, чем в литературе, он хладнокровно продолжает...». В данном случае нам пришлось прибегнуть к приему морфологической трансформации, заменив именное словосочетание «beau jouer» наречием «хладнокровно».

В следующем отрывке автор прибегает к иронии, которую мы также передаем в тексте перевода: «*La deuxième question nécessite que nous nous arrêtions brièvement devant l'une des plus belles pièces de collection Unselld ...*». – «Второй вопрос требует, чтобы мы ненадолго остановились на одном из лучших экземпляров коллекции Унзельда...».

Таким образом, сарказм и ирония – одни из самых часто применяемых приемов художественно-публицистического стиля и выполняют в нем важные функции. Мы постарались передать ироничную интонацию автора с помощью легко считываемых образов и предпочтительных языку перевода конструкций.

3.2. Цитаты и аллюзии

Термин «интертекстуальность» принадлежит лингвисту Юлии Кристевой [20], и обозначает особое качество текстов иметь общие связи и

ссылаться друг на друга в одном или ином виде. Это свойство присуще всем текстам, таким образом, интертекстуальность выходит за границы одного языка и может представлять переводческую проблему.

Интертекстуальность может выполнять сразу несколько функций. Мы проанализируем это свойство текста с помощью общеизвестной классификации Р. О. Якобсона [45]. Итак, связь текстов может осуществлять:

1. Эмотивную функцию – цитаты и аллюзии служат как средство самовыражения автора.
2. Референтивную функцию – ссылка на другой текст или конкретную информацию или образ из другого текста активизирует его в памяти читателя.
3. Поэтическую функцию – привлечение сторонних, часто классических образов придает тексту особую эстетику.
4. Метаязыковую функцию – с помощью другого текста автор передает имплицитную информацию, избавляя себя от надобности подробно объяснять свою мысль.

В данной работе мы затронем два вида интертекстуальности: цитаты и аллюзии. В «Толковом словаре русского языка» [31] «цитата – точная дословная выдержка из какого-н. текста, высказывания».

Также, согласно определению [26], «аллюзия – риторическая фигура, заключающаяся в ссылке на историческое событие или литературное произведение, к-рые предполагаются общеизвестными. Иногда А. представляет целую выдержку из произведения. Напр.: «Поэт погиб», потому что, «знакомый с мирными струнами, напрячь он лука не сумел» (здесь цитата из «Ивиковых журавлей» Шиллера)».

Согласно типологии В. И. Фролова [41, с. 57], цитаты можно разделить на два вида:

1. Цитата из произведения, написанного на том же языке, что и оригинальный текст, который нужно перевести. Пример: в своей «Истории западной философии» Бертран Рассел цитирует Локка.
2. Цитата из произведения, написанного на языке, отличном от языка оригинального текста, который нужно перевести. Пример: в своей «Истории западной философии» Бертран Рассел цитирует Гераклита.

Кроме того, в своей работе «Культурно-ассоциативное значение в переводе» Д. М. Бузаджи [6, с. 64] пишет, что культурно-ассоциативное значение (передаваемое цитатой или аллюзией) всегда имплицитно, устойчиво и конкретно. «Таким образом, в него входят как индивидуальные ассоциации отдельных людей, так и абстрактные признаки вроде «плохой», «хороший», «приятный», «быстрый» и т.п. КАЗ понятно большинству носителей того или иного языка (культуры), а слова и выражения, наделенные им, соотносятся либо с конкретными известными в данной культуре текстами, либо с более или менее определенными ситуациями, типажам и пр.» Однако не всегда тексты и образы, широко известные в одной культуре также популярны и у представителей другой культуры. Отсюда вытекают определенные переводческие трудности: 1) передать вложенный в отсылку смысл; 2) сохранить образность высказывания и индивидуальный авторский стиль.

Так, Д. М. Бузаджи [6, с. 65] описывает стратегию перевода цитат следующим образом: «Относительно их [прямых цитат] перевода можно бегло упомянуть лишь то, что при наличии опубликованного на переводящем языке (ПЯ) перевода текста, из которого заимствована цитата, следует не переводить ее заново, а взять из этого перевода, в сноске указав на автора перевода данной цитаты. Отступления от этого правила допустимы, если опубликованный перевод цитируемого текста настолько малоизвестен и труднодоступен, что у переводчика нет физической возможности либо узнать о его существовании, либо ознакомиться с ним. Также может выясниться, что в опубликованном переводе цитируемый

отрывок передан (в результате ошибки другого переводчика или в силу объективных переводческих причин) таким образом, что, будучи перенесенным без изменений в текст перевода, содержащего цитату, окажется неспособен выполнять те функции, которые выполняет данная цитата в тексте оригинала. В таком случае переводчику придется либо изменить текст ранее выполненного цитируемого перевода, либо предложить собственный перевод, в случае необходимости прокомментировав свое решение в примечании».

В. И. Фролов тоже считает использование существующего перевода проявлением переводческой солидарности, однако не отмечает возможности его изменения или замены собственным переводом в зависимости от коммуникативной задачи.

Схожей позиции придерживаются и В. Н. Комиссаров, Я. И. Рецкер и В. И. Тархов [16, с. 43]: «Если цитата взята из произведения, имеющегося в хорошем русском переводе, нет необходимости переводить ее заново. Можно взять имеющийся перевод. Так, шекспировские цитаты можно давать в переводах Т. Щепкиной-Куперник, М. Лозинского, Б. Пастернака и др.».

Также авторы пособия приводят краткую инструкцию по переводу цитат и аллюзий на другие тексты: «Переводя цитату, приведенную в подлиннике без указания автора и источника, переводчик может выбрать один из трех возможных способов: оставить ее нераскрытой, если можно считать, что она известна каждому мало-мальски образованному читателю (например, «Быть или не быть»), вставить в текст указание на автора («как говорит Шекспир») или даже дать полную ссылку на автора и источник в подстрочном примечании».

«Таким образом, цитаты и аллюзии, непосредственно включенные в английский текст, передаются при переводе лишь в тех случаях, когда они заимствованы из источника, хорошо известного русскому читателю.

Обычно же они либо заменяются общепринятыми образными выражениями, либо вообще передаются описательно».

Однако отдельной проблемой для переводчика может стать само распознавание аллюзий без прямого указания на источник. В. Н. Комиссаров, Я. И. Рецкер и В. И. Тархов [16, с. 43] замечают: «Значительные трудности могут представлять для переводчика нелокализованные цитаты и аллюзии. Например, в книге У. Фостера «Закат мирового капитализма» есть три цитаты из Шекспира, две из которых приведены без указания на Шекспира (т. е. не локализованы). Еще труднее установить принадлежность аллюзии, т. е. укороченной цитаты из литературного произведения или укороченной пословицы, или крылатого выражения. Для определения цитат и аллюзий существует несколько справочников». Как указывает в своей статье Д. М. Бузаджи [6, с. 68] для того, чтобы научиться распознавать отсылки к другим произведениям, переводчику необходимо читать много литературы и смотреть фильмы на языке оригинала. Он также предлагает такую же стратегию перевода: «Что же касается различных коммеморат (цитаты без эксплицитного указания на источник – прим. авт.), незнакомых переводчику, их надо учиться распознавать. Подсказкой здесь будет служить то, что коммемораты, особенно заимствованные из текстов, созданных в отдаленную от нас эпоху, обычно несколько выделяются из окружающего контекста лексически, грамматически, да и логически...».

«... если в ПЯ уже существует вариант той или иной коммемораты и по узнаваемости и функционированию он схож с оригинальной коммеморатой, то необходимо его установить и использовать. Если такого варианта не обнаружено, у переводчика есть два пути: импликации и экспликации».

Подведем итог: цитаты и аллюзии как выражение свойства интертекстуальности представляют особую трудность для передачи на другой язык. Их возможно передать имплицитно, использовав авторский образ или функциональный аналог языка перевода или эксплицитно.

В заключение приведем четырехступенчатую стратегию перевода цитат от В. И. Фролова [41, с. 63], объединяющую все эти правила, которой мы руководствовались при переводе данного текста:

1. Необходимо найти и проанализировать как можно большее число уже существующих переводов текста – источника цитаты.
2. Если ни один из них не подходит с функциональной точки зрения, то мы должны получить новый перевод цитируемого отрывка.
3. Если текст – источник цитаты написан на том же языке, что и оригинальный переводимый нами текст, то мы можем самостоятельно сделать новый перевод цитаты, расставляя все необходимые акценты.
4. Если текст – источник цитаты написан на третьем языке, нам неизвестном, то мы просим сделать подстрочник или новый перевод коллегу, владеющего необходимым языком. Также возможно выполнить и перевод перевода, помня, однако, о том, что это может привести к смысловым неточностям и потере релевантной информации.

Наш текст изобилует разнообразными отсылками не только к классическим авторам, но и к произведениям современных писателей, а также случаями самоцитирования. Рассмотрим примеры цитирования и аллюзий, которые встречаются в оригинальном тексте и их передачу на русский язык по мере их применения в тексте.

Первую цитату мы встречаем уже в самом начале текста: «*“Il y a quelque chose qui ne va pas ” : c’est le message capté par André Breton à la toute fin de Nadja et qui fut lancé par avion avant sa disparition dans les environs de l’île du Sable* ». Домек использует точную цитату и указывает ее источник, однако официального перевода отрывка на русский язык не существует. По нашим предположениям, причина в том, что данная цитата – часть эпилога романа «Надя», печатавшегося только в ранних изданиях книги. На русский «Надю» перевели только спустя почти 70 лет после ее первого издания, уже

без депеши, которую цитирует автор текста. Таким образом, мы вынуждены привести собственный перевод цитаты:

«“Кое-что не в порядке” — эта мысль, высказанная Андре Бретоном в самом конце сюрреалистического романа «Надя», которую передает нам образ самолета, исчезнувшего в районе острова Сейбл».

В следующем случае автор упоминает не литературное произведение, а картину немецкого художника Рихарда Эльце: «En 1935, l'Allemand Richard Oelze, repéré par Breton, a peint un tableau intitulé *L'Attente*, qui montre une foule éclairée de dos, en manteaux de ville et chapeaux, tournée vers l'horizon d'un paysage campagnard que surplombe un ciel plissé, “ bas et lourd ”». Для описания картины Домек заимствует первую строчку стихотворения «Сплин» французского поэта Шарля Бодлера [47].

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
 Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
 Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
 Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Руководствуясь правилами, описанными В. И. Фроловым, мы нашли несколько переводов этого стихотворения на русский язык и использовали наиболее функционально подходящий вариант. Так, в переводе С. А. Андреевского [3], в отличие от других переводов, эпитеты «bas et lourd» переданы прилагательными:

Когда небесный свод, нависший и тяжелый,
 Гнетет усталый дух болезненной тоской
 И жалок горизонт, как даль пустыни голой,
 И смотрит самый день грустнее тьмы ночной;

Такой вариант лучше всего соответствует структуре фразы, поэтому для передачи цитаты мы использовали именно его. Однако распознать цитату в переводе становится еще сложнее, и почти невозможно, если учесть тот факт, что русский читатель не очень хорошо знаком с поэзией

Бодлера. Поэтому мы воспользуемся приемом дополнения и укажем автора цитаты и перевода.

«В 1935 немец Рихард Эльце, под влиянием Бретона, написал “Ожидание”, на котором изображена толпа людей в пальто и шляпах, повернутых к зрителю спиной и смотрящих на сельский пейзаж, на который давит, как писал Шарль Бодлер, “небесный свод, нависший и тяжелый”». (пер. С. А. Андреевский)

Далее Домек вскользь упоминает произведение Мольера «Les Fâcheux», в переводе на русском языке – «Докучные» [29]: «... je disais donc que l’actuelle conjonction de facteurs économiques mondiaux, d’une part, et, d’autre part, l’illusion qu’il n’y a pas d’alternative laissent plus d’un esprit fâché (les « fâcheux », disait-on au XVII siècle)». Так как в нашем переводе мы были вынуждены заменить существительное «fâcheux» на глагол, мы прибегли к пояснительному переводу, заменив менее очевидное указание на отсылку (век, в котором была написана комедия) на имя автора. Таким образом мы сохранили аллюзию в тексте перевода, не прибегая к дополнительным пояснениям: «Я говорю о том, что настоящая связь мировых экономических факторов, с одной стороны, и иллюзия отсутствия альтернативы, с другой стороны, оставляют лишь раздражение (“докучают”, сказал бы Мольер)».

В следующем примере авторы проводят аллюзию на политику Мао Дзэдуна. Ее название превратилось в исторический термин и, таким образом, имеет закрепившийся перевод:

«Face à ce « grand bond en avant », comme le répétaient les maoïstes...» – «На фоне такого, как твердили маоисты, “большого скачка”,...»

Далее Домек снова цитирует Андре Бретона, на этот раз немного изменяя слова писателя: «Quand on pense qu’André Breton disait : “ chercher l’or du temps ” ... ». Автор ссылается на эпитафию Бретона: на надгробии сюрреалиста написано: «Je cherche l’or du temps». Так, как цитата малоизвестна российскому читателю, при переводе мы будем использовать

оригинальную фразу без изменений: «Только подумайте, Андре Бретон говорил “я ищу золото времени” ...».

Следующую аллюзию распознать довольно трудно: «C’était peu avant le 21 avril 2002. La fête nationale des assis». В этом отрывке Домек зашифровал название стихотворения известного французского поэта Артюра Рембо «Les assis» («Сидящие») [51], пытаясь воскресить у французского читателя мрачные образы полумертвых людей, проживающих свою жизнь по инерции, буквально сливающихся с мебелью. Несомненно, опускать такую сильную отсылку было бы неправильным. С помощью этой аллюзии Домек заканчивает абзац. Помимо сарказма, вложенного в такое сравнение, большую экспрессивность фразе придает прием парцелляции – короткое предложение создает драматический эффект в конце главы. Поэтому, при передаче этой аллюзии мы попытались избежать утяжеления фразы пояснениями. Для того, чтобы русскоговорящий читатель распознал и понял аллюзию, мы сделали следующее: 1) графически обозначили аллюзию – употребили слово «сидящие» с прописной буквы (как в переводе В. Парнаха [32]; кроме того, прописная буква хотя бы частично стирает ассоциацию слова «сидящие» с людьми, пребывающими в местах лишения свободы), а также выделили его кавычками; 2) привели к отсылке пояснительную сноску, в которой указали источник цитаты. Итак, вот какой вид приобрел этот отрывок в нашем переводе: «Это было незадолго до 21 апреля 2002. Национальный праздник “Сидящих” (из стихотворения Артюра Рембо “Сидящие” – прим. пер.)».

Следующая отсылка Домека также не очевидна, однако лучше остальных известна российскому читателю: «Comment voulez-vous discuter devant une si “ épaisse légèreté ” d’esprit ? Vais-je vous démontrer que je ne suis pas une grenouille verte ? » Автор сравнивает себя, а точнее наоборот, пытается опровергнуть какое-либо сходство с амбициозной Лягушкой, желающей догнать по размеру Вола, из басни Лафонтена [50]. Она хорошо известна читателям по переводу И. А. Крылова [21], а поэтому образы не

требуют замены эквивалентами. То, что Домек имеет в виду именно это произведение, становится еще более понятно после второго его упоминания: «De crainte que mon souci de prouver que nous avons affaire ici à un nouvel avatar de la grenouille qui veut se faire plus grosse que le boeuf». – «Из страха, что мои хлопоты, чтобы доказать, что мы имеем дело с новым воплощением Лягушки, которая хочет стать больше Вола...».

Для лучшего распознавания мы прибегли к уточняющему переводу при первом упоминании произведения, положившись на эрудицию читателя: «Как вы будете дискутировать с человеком с настолько “густо легким” сознанием? Должен ли я доказывать вам, что я не Лягушка из басни?» «Могу ли тягаться с таким серьезным соперником?» – вот что хочет сказать этим полным сарказма сравнением Домек. Таким образом автор показывает свое отношение к писателю Йохину Унзельду, критике статьи которого он посвятил целую главу своей книги.

Далее Жан-Филипп Домек не раз приводит цитаты из работы Унзельда на французском языке. Так как книга немецкого писателя не была переведена на русский, в этих случаях мы прибегли к переводу перевода: «Donnez-vous donc la peine d’entrer et admirez par exemple dans le vestibule cette inscription inaugurale: “ A l’heure où Fuir est unanimement reconnu par la critique française, les Éditions de Minuit font reparaître en poche le premier roman de Jean-Philippe Toussaint ”». – «Потрудитесь же войти и восхититься, например, этой приветственной надписью в вестибюле: “К тому времени, когда “Бег” будет единогласно признан французскими критиками, “Минюи” переиздадут первый роман Жан-Филиппа Туссена в карманной версии”».

Интерес для перевода представляет также отрывок, в котором упоминаются термины, происходящие из произведений классиков французской литературы. В таком случае мы передали их устоявшимися в русском языке вариантами: «La critique a discerné dans ses livres des références à Beckett et à Kafka, l’influence de Flaubert (avec son “impassibilité”), de Ionesco et de Camus (l’homme déraciné), et du nouveau roman». – «Критики

увидели в этих книгах отсылки к Беккету и Кафке, влияние Флобера (со своей “беспристрастностью”), Ионеско и Камю (“посторонний”), а также “нового романа”».

Еще в одном месте автор ссылается на сатирический роман австрийского писателя Томаса Бернхарда: «Et ce dans des proportions telles qu'on peut supposer que Toussaint a nécessairement dû commencer par détruire son grand modèle littéraire pour trouver sa propre écriture, procédant ainsi à une “extinction”, au sens que Thomas Bernhard donne à ce mot». – «И в определенной пропорции, Туссен, похоже, начал разрушать его великую литературную модель чтобы найти свой собственный стиль письма, что, таким образом, привело к “изничтожению”, в том смысле, который дает этому слову Томас Бернхард». Для передачи аллюзии мы использовали перевод названия произведения, использующийся в прессе и научных работах, посвященных автору. Сам роман не был издан на русском языке.

При переводе следующей отсылки к произведению Роберта Музиля «Человек без свойств» мы использовали перевод С. Апта 1984 года [30]: «Mais, d'une part, vous savez bien, car nous avons déjà eu l'occasion d'en parler, quelle place occupe *L'Homme sans qualités* pour moi, l'un des rares livres dont je puis dire sans exagération qu'il a changé ma vie et dont chaque relecture intégrale, une fois tous les cinq ans en moyenne, me confirme qu'il gagne en pertinence à mesure que passe le temps, qu'il est un chef-d'oeuvre destiné à notre ici et maintenant, à la Cacanie (entendez-vous comment le mot “cacophonie” cogne au carreau ?)...» – «Но, с одной стороны, вы прекрасно знаете, так как нам уже выпадал случай об этом говорить, какое место занимает для меня “Человек без свойств”, одна из немногих книг, про которую я мог бы без преувеличения сказать, что она изменила мою жизнь, и что всякий раз перечитывая ее, в среднем каждые пять лет, я убеждаюсь в том, что она становится все более актуальной по мере того, как проходит время, и что это шедевр, посвященный нашему здесь и сейчас, Какании (заметили, как напрашивается слово “какофония”?)...».

Далее в той же главе Жан-Филипп Домек использует слово «patouille», употребленное писателем Пьером Журдом в его статье «Littérature monstre» [49, с. 12]: «D'autre part, je trouve dans son effarante *patouille* (j'emprunte ce mot à Pierre Jourde, qui lui sert à désigner une qualité particulière, remarquable par son aspect trouble, de mélasse textuelle) ...». Работа Пьера Журда не была переведена на русский язык, поэтому нам не остается другого выбора, как перевести цитату самостоятельно. Для того, чтобы избежать смысловых искажений, обратимся к тексту статьи: «L'immense majorité des étudiants ignore absolument tout du contemporain. Lorsque j'ai voulu, en prenant sur mon temps libre, instituer une heure ouverte à tous de lecture de textes contemporains, à l'université (Bernard Noël, Jaccottet, ТХТ, etc.) j'ai dû arrêter faute d'amateurs, j'avais deux étudiants sur quatre-vingts. Ça ne sert à rien pour les examens, n'est-ce pas. Il y a du travail à faire, de formation et d'esprit critique. Ce n'est pas la **patouille sectaire et approximative** des journaux qui nous y aidera, à quelques exceptions près. Si les jeunes découvrent la littérature dans Les Inrocks, on est mal partis». Таким образом, статья Журда, как и эссе Домека, посвящена кризису современной литературной критики, которую, по его мнению, заполнили дилетанты. Мы считаем, что в этом случае эквивалентом «patouille» может выступить слово «вода» в разговорном значении «о чем-н. бессодержательном и многословном» [31]. Тогда наш перевод приобретает следующий вид: «С другой стороны, я нахожу в его поразительной *воде* (я одолжу это слово, служащее для описания запутанности текста, а так же особенного качества, особенного из-за его способности порождать проблемы, у Пьера Журда)...».

В рекламе последнего романа Жан-Филиппа Туссена («Бег») использовался такая цитата Патрика Кешишьяна: «Une publicité pour le dernier roman de Jean-Phillipe Toussaint (*Fuir*) reprenait cet extrait d'un article de Partick Kéchichian : “ Que demander de plus, de mieux, à la littérature ? ” » Из-за отсутствия существующего перевода источника на русский язык мы тоже передаем ее самостоятельно: «В рекламе последнего романа Жан-

Филипа Туссена (“Бег”) использовался такая цитата из статьи Патрика Кешишьяна: “Можно ли требовать от литературы большего?”»

Определенные сложности доставил перевод следующей цитаты: «En quoi, pour commencer, cet artiste vous paraît-il emblématique des dérivés de l’art contemporain ? Par ailleurs, votre texte sur Warhol est dédié “ aux rieurs de 2010 ” . Ne trouvez-vous pas que la plaisanterie traîne en longueur ? » – «Для начала, почему этот художник показался вам культовым представителем современного искусства? К тому же, ваш текст о Уорхоле посвящен “насмешникам 2010 года”. Не считаете ли вы, что шутки затянулись?». В этом отрывке автор ссылается на свое же эссе 1991 года [48], полный текст которого мы, к сожалению, смогли найти не сразу. Из-за отсутствия контекста у нас возникали разные предположения: одним из них было возможное цитирование Библии. Однако несмотря на то, что слово «rieurs» встречается в Библии, определить какой-либо отрывок или притчу, на которые мог бы ссылаться автор, нам не удалось. После того, как мы все-таки нашли оригинальный текст 91 года, оказалось, что аллюзия в нем полностью отсутствовала. Эссе Жан-Филиппа Домека, которое упоминает Ноллэ, посвящено стадному инстинкту публики и искусствоведов. В частности, он говорит, что в 2010 году люди посмеются над критиками, в один голос хвалившими Уорхола, и толпам людей, посещавших его выставки-ретроспективы в 90-х. Поэтому слово «rieurs» в этом отрывке мы передали самостоятельно с помощью эквивалента «насмешники».

В следующем примере Жан-Филипп Домек цитирует известного искусствоведа Катрин Милле. «Дали и я» Милле была издана на русском языке в 2008 году, поэтому для передачи этого отрывка мы использовали вариант, употребленный в российском издании книги [28, глава «Нарцисс, ты теряешь свое тело»]: «L’échéance de 2010 approche et, dans son ouvrage récent, *Dali et moi*, Catherine Millet définit en toute simplicité Warhol comme le sommet de sophistication de notre civilisation». – «Время, когда надо будет подводить итоги 2010 года приближается, и в своей последней работе,

“Дали и я”, Катрин Милле обыденно называет Уорхола “воплощением наиболее софистической стадии развития цивилизации”. (пер. “Лимбус пресс”»).

Далее, по мере рассуждения о фигуре Уорхола, Домек приводит несколько его цитат. Две из них определить не удалось, поэтому мы передали их самостоятельно:

«J’ai plus de sympathie pour ce dandy d’Andy, qui, dans les cocktails, dont il raffolait, refusait toujours les cacahuètes au motif que “ les cacahuètes, c’est comme la célébrité : quand on commence, on ne peut plus s’arrêter ” ... » – «Мне больше нравится этот Энди-денди, что, на вечеринках, которые он страстно любил, отказывался от арахиса под предлогом “есть арахис – как быть известным: только начнешь, остановиться уже невозможно”...».

«L’originalité, que tout le monde recherche ? Aujourd’hui tout le monde veut être original et moi je trouve ça très bien, comme ça tout le monde sera comme tout le monde». – «Это ли не оригинальность, к которой все так стремятся? “Сегодня все хотят быть оригинальными, и я считаю, что это здорово, все опять будут как все”».

Однако последнюю цитату можно найти в книге самого Энди Уорхола «Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот)» [40], изданной в России в 2002 году. В этом случае мы используем готовый перевод [40, глава 15]: «Warhol, c’est de l’ironie blanche, qui a pour vertu de cracher le morceau, et ce n’est déjà pas si mal : “ Acheter est bien plus américain que penser, et je suis aussi américain que les autres ”. Et surtout : “ L’art des affaires est ce qui suit l’art tout court ” ». – «Уорхол смог заработать на хлеб благодаря «белой» иронии, а это уже неплохо: “Делать покупки – гораздо более американское занятие, нежели думать, а я – самый что ни на есть настоящий американец”. И особенно: “Искусство вести дела следует сразу за искусством в традиционном понимании”. (Уорхол Э. “Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот)” Перевод: Г. Северская)

Последнюю цитату мексиканского художника Марио Гарсия Торреса, которую Домек приводит на двух языках, мы тоже были вынуждены передать сами: « Monnaie courante pourtant, c'est l'oeuvre remplacée par une fine déclaration d'intention, du genre : “ I promise to do my best as an artist for the next 22 years ”, “ Je promets de faire de mon mieux en tant qu'artiste durant les vingt-deux prochaines années ” , c'est écrit par l'artiste Mario Garcia Torres sur un papier à en-tête d'hôtel et c'est vendu sur un stand d'une grande galerie à la dernière foire londonienne Frieze ». – «Они сейчас повсюду, в то время как искусство заменяется умелым заявлением намерений, например: “Я обещаю максимально выкладываться как художник в течение следующих 22 лет”».

Итак, в этой главе мы определили стратегию перевода цитат и аллюзий, и разобрали все случаи их употребления и передачи в нашем тексте.

3.3. Передача имен собственных

Правильная передача имен собственных – одна из важнейших задач, с которыми сталкивается переводчик. Основные особенности перевода имен собственных были освещены Д. И. Ермоловичем в его работе «Имена собственные на стыке языков и культур [12], которой мы и руководствовались при работе с нашим текстом.

Итак, согласно Д. И. Ермоловичу [12, с. 9], «референтами ИС могут быть люди, животные, учреждения, компании, географические и астрономические объекты, корабли и другие самые разнообразные предметы». Мы разделили имена собственные из нашего текста на несколько групп, основываясь на обозначаемых объектах или особенностях их употребления. В своей книге Д. И. Ермолович приводит следующую стратегию передачи имен собственных с иностранного языка [12, с. 32-35]:

1. Убедиться, что вы имеете дело с именем собственным, то есть названием индивидуального предмета.
2. Определить, к какому классу предметов (денотату) относится ИС.

3. Определить национально-языковую принадлежность ИС.
4. Проверить, не имеет ли ИС традиционных соответствий.
5. Принять переводческое решение с учетом всех компонентов формы и содержания ИС, характера перевода и целевой аудитории.

Кроме того, в своей работе Д. И. Ермолович перечисляет способы передачи имен собственных [12, с. 35-36]:

1. Прямой перенос имени в исходной форме в текст перевода.
2. Ономастическое соответствие, то есть соответствие, воссоздающее фонографическую оболочку слова с той или иной степенью близости к оригиналу.
3. Комментирующий перевод, то есть использование ономастического соответствия, дополненного комментарием в примечании или приложении.
4. Уточняющий перевод, то есть ономастическое соответствие, дополненное одним или несколькими поясняющими словами непосредственно в тексте.
5. Описательный перевод, то есть передача значения имени собственного нарицательным словом или словосочетанием.
6. Преобразующий перевод, то есть использование в качестве соответствия имени собственного, отличного от исходного.

Как мы увидим далее, в нашем тексте мы прибегли только к некоторым из них. Рассмотрим типы встретившихся нам имен собственных по порядку.

Большинство из использующихся в оригинальном тексте имен собственных – антропонимы.

«Антропоним — это имя собственное (или набор имен, включая все возможные варианты), официально присвоенное отдельному человеку как его опознавательный знак». [12, с. 38]

Д. И. Ермолович заостряет внимание на том, что большинство имен обладают национальной принадлежностью, которую обязательно стоит учитывать и сохранять в переводе. Обычно это достигается с помощью

приема транскрипции, который заключается в максимально приближенной передаче фонетической формы имени собственного на другом языке. Этот принцип стал основным и используется в подавляющем числе случаев, кроме некоторых исключений. При этом чаще всего имя транскрибируется не с языка текста, а с родного языка референта. В нашем тексте упоминаются люди разных национальностей, произношение их имен имеет свою специфику в каждом языке. Для примера используем пояснение Д. И. Ермоловича [12, с. 33]:

«Например, встретив в английском тексте имя Hugo, необходимо иметь в виду, что оно может быть как английским — и тогда его следует передавать как Хьюго, так и французским. В этом последнем случае необходимо руководствоваться правилами транскрипции с французского языка, и современный носитель такого имени будет, очевидно, именоваться по-русски Юго».

Мы передавали имена собственные на основе таблиц из приложения к пособию Д. И. Ермоловича или с помощью традиционно используемых вариантов. Итак, рассмотрим частные случаи передачи имен собственных в нашем тексте.

Начнем с имен авторов эссе. Несмотря на то, что Эрик Ноллэ родился в ФРГ, оба писателя – французы, и их имена мы передавали в соответствии с транскрипцией с французского языка.

Éric Naulleau – Эрик Ноллэ. Как замечает Д. И. Ермолович [12, приложение, с. 364], «правила чтения во французском языке довольно сложны, и корректная практическая транскрипция с этого языка возможна только при точном знании произношения ИС. Поэтому приводимые ниже соответствия носят нестрогий характер и должны корректироваться по данным произношения». Поэтому мы решили передавать сочетание «eau» (звук [ô] после мягкого [l]) с помощью буквы «ё».

Jean-Philippe Domescq – Жан-Филипп Домек

Также согласно правилам французской транскрипции мы передали имена следующих известных личностей:

André Breton – Андре Бретон

Jean-Pierre Raynaud – Жан-Пьер Рейно

Jean-Philippe Toussaint – Жан-Филипп Туссен

Pierre Jourde – Пьер Журд

Partick Kéchichian – Патрик Кешишьян

BHL – Bernard-Henri Lévy – Бернар-Анри Леви, мы посчитали, что используемое автором сокращение может быть непонятно читателю и требует расшифровки;

Thierry de Duve – Тьерри де Дюв

La Bruyère – (Жан) Лабрюйер

Catherine Millet – Катрин Милле – согласно правилам практической транскрипции, имя писательницы должно передаваться как «Мийе», однако стало широко известно в варианте «Милле», который мы использовали в переводе.

Flaubert – Флобер

Camus – Камю

Racine – Расин

Pinault – Пино

Houellebecq – Уэльбек

Особый интерес представляет передача имен французских писателей Виктора Гюго и Эжена Ионеско.

В работе Д. И. Ермоловича мы уже видели пример транскрибирования фамилии «Hugo» с французского языка. Однако, там же он замечает [12, с. 33]:

«Например, продолжая пример с ИС Hugo, может оказаться, что в тексте идет речь об известном французском писателе XIX века, и тогда необходимо использовать устоявшийся вариант передачи этого имени — Гюго».

Эжен Ионеско – французский писатель румынского происхождения, при рождении получивший имя «Eugen Ionescu». Однако как писатель мировую известность он приобрел под своим французским именем «Eugène Ionesco», которое обычно и используется при обсуждении его творчества, в том числе и автором текста. Поэтому мы передавали именно французский вариант имени писателя.

Кроме того, в тексте встречаются имена немецкого происхождения, которые мы передавали в соответствии с транскрипцией с немецкого языка:

Richard Oelze – Рихард Эльце

Robert Musil – Роберт Музиль

Joachim Unseld – Йоахим Унзельд

Kafka – Кафка

Thomas Bernhard – Томас Бернхард

Также в оригинальном тексте используются англоязычные имена:

Beckett – Беккет. По правилам транскрипции на русском фамилия писателя должна передаваться с удвоенной «т», как и в английском языке. Однако устоявшимся вариантом является написание с одной «т», которое мы и использовали при переводе. «Бéккет (Beckett) Самуэль (р. 13.4.1906, Дублин), поэт, драматург, романист, представитель модернизма. По происхождению ирландец. Пишет на английском и французском языках».

[4]

Andy Warhol – Энди Уорхол

Marilyn – Мэрилин Монро, здесь и далее, мы, руководствуясь традицией русского языка, в некоторых случаях, когда автор обращался к известным людям только по имени, дополняли его фамилией;

Saatchi – Саатчи – на самом деле братья Саатчи, о которых говорит автор, – иракские евреи, однако с раннего детства проживают в англоязычных странах и используют англизированный вариант фамилии.

Согласно правилам испанской транскрипции мы передавали следующие имена:

Picasso – Пикассо

Fidel – Фидель Кастро

Mario Garcia Torres – Марио Гарсия Торрес

Также в тексте встретились имена итальянского (Maurizio Cattelan – Маурицио Каттелан), и китайского происхождения (Мао – Мао Цзэдун).

В тексте приводится имя героя из еще не изданного на русском языке романа Жан-Филиппа Туссена «Ванная комната». В этом случае мы также руководствовались правилами передачи антропонимов, и использовали прием транскрибирования с немецкого языка (герой романа – посол Австрии и носит немецкую фамилию): «Итак, какое имя дает Туссен этому послу? Айгеншафтен! [*Eigenschaften* – качества, свойства] Простая игра слов, или скорее имен, составляет краеугольный камень глубокой связи двух романов, в которых все противоположно (для начала, по словам самого Йоахима Унзельда, “в их форме и содержании”»).

Кроме референтивной, имена собственные могут выполнять в тексте экспрессивную и даже поэтическую функции. Как отмечает Д. И. Ермолович [12, с. 30], «имя собственное фиксирует еще и некоторые характеристики объекта — как классифицирующие, так и во многих случаях индивидуальные». Эта особенность делает возможным использование имен собственных в метафорической функции, когда они используются для обозначения людей, которые, по мнению автора, олицетворяют собой какие-либо качества. Кроме того, Д. И. Ермолович замечает, что формат метафоры позволяет сравнивать не один, а множество предметов, и не по одному, а сразу нескольким качествам [12, с. 66]: «Используя единичный антропоним в метафорической функции, мы позволяем себе сказать мало там, где нужно было бы говорить слишком много, если бы приходилось обходиться только нарицательными словами. Имя дает возможность выразить признаки человека, не называя их непосредственно».

«Метафора часто нарушает логические законы. Она открывает возможности, самые невероятные с точки зрения обыденного “здорового

смысла». Например, человек может быть отождествлен сразу с несколькими разными людьми...».

Мы можем наблюдать этот прием в следующем примере из нашего текста:

«Il a créé une nouvelle figure de dandy du XXe siècle, après Jacques Vaché, Arthur Cravan, Marcel Duchamp, l'économiste Keynes, ou le jeune révolutionnaire mexicain qui salue, cigare au bec, ceux qui vont le fusiller dans deux secondes, ou le paysan qui se pend au fil de fer après s'être soigneusement coupé les ongles». – «Он создал новый образ денди двадцатого века, последователя Жака Ваше, Артюра Кравана, Марселя Дюшана, экономиста Кейнса или молодого мексиканского революционера, который, с сигарой во рту, приветствовал тех, кто через две секунды его расстреляет, или крестьянина, который повесился на проволоке, но предварительно аккуратно подстриг себе ногти».

Д. И. Ермолович [12, с. 65-69] приводит несколько способов передачи антропонимов, употребленных в метафорической функции: 1) сохранение антропонима, если автор упоминает известную личность и сравнение понятно читателю; 2) сохранение антропонима с пояснением; 3) полная замена антропонима более известной для носителя языка личностью; 4) раскрытие метафоры. При переводе мы применили первый способ, поскольку считаем, что читатель может самостоятельно выявить отличительные черты, объединяющие всех перечисленных людей, из контекста, даже не имея представления о характерах и деятельности этих личностей.

Также Д. И. Ермолович [12, с. 67] замечает, что «когда антропоним в английском языке употребляется в метафорической функции, возможны различные варианты употребления при нем артиклей». Стоит отметить, что эта особенность характерна и для французского языка. Так, например, при контекстуальных ограничениях имена собственные могут употребляться с определенным артиклем. В других случаях используется неопределенный

артикуль. «В таких контекстах ИС уже практически полностью превращаются в нарицательные слова (о чем и свидетельствует их употребление с неопределенным артиклем или во множественном числе), поэтому и при переводе на русский в принципе возможно поставить им в соответствие: а) ИС, которое и в русском языке стало нарицательным (причем в русском языке свидетельством такого перехода часто является написание имени со строчной буквы); б) нарицательное слово», – пишет Д. И. Ермолович [12, с. 68]. В нашем тексте мы встретили один случай употребления имени собственного с неопределенным артиклем, и выразили нарицательность лексически.

«C'est un Brummel des *sixties*». – «Этакий Джордж Браммелл шестидесятых». При переводе мы не оставили без внимания неопределенный артикуль и передали его словом «этакий», чтобы показать условность сравнения. Стоит отметить, что авторы приводят французское написание фамилии Браммелла. В изначальном варианте фамилия английского денди пишется с удвоенными согласными «m» и «l» – «Brummell». Мы передавали оригинальный вариант фамилии с английского языка.

Помимо антропонимов, к именам собственным относятся названия книг, фильмов, картин и других произведений искусства. Про их передачу Д. И. Ермолович пишет [12, с. 129]: «Названия литературных и художественных произведений в общем случае переводятся с английского языка на русский как любая осмысленная фраза, хотя следует иметь в виду, что, если произведение ранее публиковалось на русском языке, желательно переводить его название не самостоятельно, а использовать название из имеющегося перевода».

Некоторые из упомянутых в тексте произведений литературы не были переведены на русский язык, поэтому мы были вынуждены передавать их самостоятельно. При этом мы опирались на классификацию названий И. Левого [24, с. 170-171]. Он выделяет:

1. Описательные названия, передающие тему книги и выполняющие в основном информационную функцию.
2. Символические названия, передающие атмосферу произведения, но не раскрывающие его содержание.

И. Левый замечает, что названия произведений искусства должны [24, с. 171-177]: 1) легко запоминаться; 2) обладать выразительностью; 3) соответствовать национальным формам (то есть переводить название стоит с помощью употребительных в стране лексических и грамматических форм); 4) учитывать различия общественного сознания (избегать незнакомых для читателя образов и имен и названий незнакомых людей и мест); 5) следовать переводческой традиции (то есть следует использовать устоявшееся название произведения, даже если оно не соответствует оригиналу).

Объясним выбор перевода названия оригинального текста. Согласно классификации, его название можно отнести к описательному, так как оно отражает основную тему рассуждений в эссе. Однако мы отказались от дословного перевода названия «*La situation des esprits*» – «Состояние сознания» – по причине его совпадения с термином «состояние сознания», употребляющимся в биологии и психологии для обозначения субъективных состояний, отличающихся от бодрствования (т.е. сна, дремоты, транса, медитации и т.д.). На французском этот термин звучит как «*l'état de conscience*», поэтому несмотря на то, что в теории такая сема частично связана с содержанием книги и могла бы стать частью оригинального названия, авторы не вкладывали в него это значение. Для того, чтобы идея названия в переводе осталась максимально приближенной к оригинальной, мы передали его как «Современное сознание».

Для передачи названий произведений искусства, которые мы перечислим далее, мы использовали имеющийся перевод из разных источников:

«*Nadja*» – «Надя» (роман Андре Бретона)

«L'Attente» – «Ожидание» (картина Рихарда Эльце)

«Dictionnaire des idées reçues» – «Лексикон прописных истин»
(сатирический словарь Гюстава Флобера)

«L'Odyssée» – «Одиссея» (поэма Гомера)

«Les Travailleurs de la mer» – «Труженики моря» (роман Виктора Гюго)

«L'Homme sans qualités» – «Человек без свойств» (роман Роберта
Музиль)

«Dali et moi» – «Дали и я» (биографическое произведение Катрин
Милле)

Названия других литературных произведений нам пришлось
передавать самостоятельно:

«Martine à la plage» – «Мартина на пляже» – графический роман
Симоны Бульрис. Согласно классификации Иржи Левого, название можно
отнести к описательным. Мы сохранили эту форму при переводе. При этом
женское имя «Martine» мы традиционно передаем как «Мартина».

«La Salle de bain» – «Ванная комната» – роман Жан-Филиппа Туссена
1985 года. При переводе мы постарались сохранить символичность и
образность оригинального названия. Кроме того, несмотря на то что роман
не был переведен на русский язык, в прессе встречается именно такой его
перевод. То же самое справедливо и для недавнего романа Туссена, «Fuir»,
название которого мы передали как «Бег», руководствуясь заложенным в
нем образом, традицией использования номинативных конструкций в
русскоязычных заголовках и частотности употребления этого варианта
перевода в прессе.

Следующая категория имен собственных, встречающихся в нашем
тексте – топонимы. Д. И. Ермолович приводит следующее определение
топонимов [12, с. 105]: «Топонимы как имена собственные обслуживают
категорию географических объектов... Топонимические денотаты
многочисленны: это может быть континент, океан, море, страна, озеро, река,
остров, полуостров, населенный пункт, улица, площадь, строение и т.д. В

связи с этим классифицирующий компонент значения у топонимов нередко получает формальное выражение». При этом, согласно его типологии, значение топонимов складывается из трех компонентов: 1) бытийного, или интродуктивного (обозначающего факт существования объекта); 2) классифицирующего (обозначающего класс объекта); 3) индивидуализирующего (обозначающего уникальность объекта с помощью конкретного названия).

Д. И. Ермолович выделяет основное правило передачи топонимов [12, с. 108]: «В самом общем случае предполагается, что иностранный топоним должен передаваться на русском языке приближенно к исходной форме звучания, то есть по правилам практической транскрипции».

Однако стоит отметить, что при этом необходимо учитывать разные названия общеизвестных топонимов в разных языках, как, например в случае топонимов «Auschwitz» – «Освенцим». В большинстве языков, пользующихся латиницей, употребляется немецкое название концентрационного лагеря, в то время как в русском закрепился вариант из польского языка.

Отдельно существует проблема передачи нарицательных элементов, входящих в состав имен собственных. Согласно основному правилу, нарицательное слово, обозначающее денотат, переводится. Как, например, для топонима «l'île du Sable», вошедшего в русский язык из английского (территория входит в состав Канады) как «остров Сейбл».

Тем не менее, стоит помнить, что существуют и исключения [12, с. 110]: «Это прежде всего объекты городской топонимики — названия районов, улиц, площадей, зданий. Здесь проблема передачи нарицательного элемента также возникает очень часто: как переводить слова square, street, building, house — сквер, стрит, билдинг, хаус или площадь, улица, здание, дом! Следует сказать откровенно, что единого решения эта проблема не находит и решается разными переводчиками и в разных случаях по-разному. В целом, как представляется, доминируют все же варианты

первого типа (транскрипционные). Этому способствует закреплённость таких соответствий, как Times Square — Таймсквер, Empire State Building — Эмпайр Стейт Билдинг, Fleet Street — Флит-стрит, Wall Street — Уолл-стрит и др». Одно из них – «Empire State Building», «Эмпайр Стейт Билдинг» – встретилось и в нашем тексте.

Однако нарицательный элемент следующих названий городской топонимики переводится:

Palais de Tokyo – Токийский дворец

Centre Pompidou – Центр Помпиду

Отдельно разберем географические названия из литературных произведений. В тексте Жан-Филипп Домек приводит цитату из романа «Человек без свойств» Роберта Музиля, в котором встречается окказиональный топоним «Casanie». Для его передачи мы использовали эквивалент «Какания» из официального перевода книги на русский язык. [30]

Следующий класс имен собственных, который мы рассмотрим – это названия компаний, СМИ и издательств. Согласно Д. И. Ермоловичу [12, с. 123], они передаются с помощью транскрипции или прямого переноса: «Названия компаний в общем случае подлежат практической транскрипции и не должны содержать элементов перевода, не считая родовых слов компания, корпорация и т.п. По-русски они должны заключаться в кавычки, например, корпорация “Дженерал Моторс”, компания “Хендэ”, фирма “ЭрнстэндЯнг”».

«При передаче наименования компании особенности орфографии оригинала (использование заглавных букв и знаков препинания, кроме апострофа) в основном сохраняются и в передаче на русский язык». [12, с. 123]

«Названия органов печати, издательств, телевизионных каналов и других средств массовой информации передаются в русском тексте либо по принципу практической транскрипции, либо включаются в текст в

написании на латинице (на основе тех же соображений, что и в отношении названий компаний). Они заключаются в кавычки (если только не передаются аббревиатурой); с заглавной буквы пишется, как правило, только первое слово и входящие в состав названия имена собственные». [12, с. 126]

Руководствуясь этими правилами, мы передавали встретившиеся нам названия следующим образом:

«les Éditions de Minuit» – «Минюи» (издательство)

«Libération» – «Либерасьон» (издательство)

«Esprit» – «Эспри» (журнал)

Сюда же мы отнесли названия премий («le prix Médicis» – «премия Медичи») и арт-ярмарки «Фриз» в Лондоне («la foire londonienne Frieze»).

Итак, в этой главе мы рассмотрели способы передачи разных типов имен собственных при переводе на русский язык, определили основную стратегию и правила их перевода, а также разобрали частные случаи передачи топонимов на примерах из текста оригинала.

Заключение

В ходе работы мы осуществили перевод выбранного текста с французского языка на русский, определили стиль и жанр текста оригинала, провели их предварительный анализ, сформулировали стратегию перевода и основные переводческие проблемы, с которыми нам пришлось столкнуться, и прокомментировали их на основании различных языковедческих источников. В частности, среди переводческих трудностей текста оригинала можно выделить:

1. Передачу индивидуально-авторского стиля. Мы определили, что наш текст относится к художественно-публицистическому функциональному стилю, а поэтому обладает относительной свободой в использовании средств художественной выразительности. Это необходимо учитывать при переводе. Кроме того, жанр «эссе» подразумевает, что автор обладает ярко выраженной позицией и собственным стилем ее выражения. Для этого он может прибегать к различным тропам и другим синтаксическим, морфологическим и лексическим средствам.
2. Как одна из переводческих проблем была выделена передача окказионализмов в художественно-публицистическом тексте, механизмы их передачи на основании авторской прагматической установки, а также передача их образности.
3. Был рассмотрен перевод терминологизированной лексики с сохранением ее основных функций в тексте.
4. Еще одна проблема теории перевода, которую мы рассмотрели в нашей работе – передача иноязычных вкраплений и варваризмов, которая не искажала бы индивидуально-авторский стиль.
5. Мы также рассмотрели способы перевода авторских метафор и сохранения их эстетической функции.

6. Последней проблемой, относящейся к категории индивидуально-авторского стиля, стал перевод сарказма и иронии.
7. Мы разобрали все перечисленные выше переводческие трудности на примерах из текста оригинала.
8. Отдельно мы рассмотрели способы передачи цитат и аллюзий из других источников. Было установлено, что исходный текст богат ссылками на различные произведения не только французского, но и мирового искусства, цитатами известных людей, а также скрытыми отсылками – аллюзиями. В ходе работы мы определили алгоритм их выявления и передачи, используя для этого примеры из текста оригинала.
9. Кроме того, мы разобрали способы передачи иностранных имен собственных на русский язык. К именам собственным, с которыми мы столкнулись, относятся: антропонимы, названия произведений искусства, названия компаний и средств массовой информации, топонимы. Также мы разобрали случаи использования имен собственных в нетипичных для них функциях, например, метафорической и их грамматические особенности.

Мы установили, что жанрово-стилистическая направленность текста во много определяет использование в нем средств художественной выразительности. Мы считаем, что переводить текст, не учитывая особенности стиля изложения автора – непрофессионально и неэтично. Поэтому мы постарались передать все черты, характерные данному тексту, в переводе.

Таким образом, мы решили поставленные нами проблемы перевода и постарались передать текст на русский язык максимально близко к оригинальному с семантической, эстетической и прагматической точек зрения.

Наша работа может быть полезна студентам и начинающим переводчикам, интересующимся описанными нами переводческими

проблемами и спецификой перевода текстов искусствоведческой и культурной тематики.

Список используемой литературы:

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.
2. Балли Ш. Французская стилистика. / под ред. Эткинда Р.А. пер. Долинина К.А. 2-е изд., стереотипное. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 392 с.
3. Бодлер Ш. Стихотворения. 1878-1887. / пер. Андреевский С. А. [Электронный ресурс] – [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D0%BB%D0%B8%D0%BD_\(%D0%91%D0%BE%D0%B4%D0%BB%D0%B5%D1%80;%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D0%BB%D0%B8%D0%BD_(%D0%91%D0%BE%D0%B4%D0%BB%D0%B5%D1%80;%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9))
4. Большая Советская Энциклопедия [Электронный ресурс] – <https://dic.academic.ru/contents.nsf/bse/>
5. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона (Т-Ф). – М.: Директ-медиа, 2014. – 1 706 с.
6. Бузаджи Д. М. Культурно-ассоциативное значение в переводе // Мосты. 2012. №3 (35). – с. 65-76
7. Валгина Н. С., Розенталь Д. Э., Фомина М. И. Современный русский язык: Учебник. / под редакцией Валгиной Н. С. 6-е изд., перераб. и доп. – М: Логос, 2002. – 528 с.
8. Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопросы языкознания. 1955. № 1. – с. 60-88.
9. Влахов С. И., Флорин С. Е. Непереводимое в переводе. – М.: Международные отношения, 1980. – 341 с.
10. Гак В. Г. «Коверкание» или «подделка»? (Об одном опыте перевода варваризмов) // Тетради переводчика. 1966. № 3. – с. 38-44

11. Голуб И. Б. Стилистика русского языка: Учеб. пособие. – М.: Рольф; Айрис-пресс, 1997. – 448 с.
12. Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур. — М.: Р. Валент, 2001. – 200 с.
13. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. – 1600 с.
14. Ильинская И. С. О языковых и неязыковых стилистических средствах // Вопросы языкознания. 1954, № 5. – с. 84-89
15. Кожина М. Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожиной; члены редколлегии: Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сковородников. 2-е изд., стереотип. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 696 с.
16. Комиссаров В. Н., Рецкер Я. И., Тархов В. И. Пособие по переводу с английского языка на русский. Часть II. Грамматические и жанрово-стилистические основы перевода. – М.: Издательство «Высшая школа», 1965. [Электронный ресурс] – <https://studopedia.info/1-72094.html>
17. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.
18. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Курс лекций. — М.: ЭТС, 1999. – 192 с.
19. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962-1978. – 8 300 с.
20. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц. Косиков Г. К. – М.: Прогресс, 2000. – с. 427-457.
21. Крылов И. А. Лягушка и Вол. 1808. [Электронный ресурс] – <https://rvb.ru/18vek/krylov/>

22. Кузнецов В. Г. Функциональные стили современного французского языка (публицистический и научный): Учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с.
23. Лагута О. Н. Учебный словарь стилистических терминов. Практические задания. Часть 1. Учебно-методическое пособие. / отв. ред. Н. А. Лукьянова. – Новосибирск: Новосибирский госуниверситет, 1999. – 71 с.
24. Левый И. Искусство перевода. / ред. Харлап М. – М.: Прогресс, 1974. – 382 с.
25. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — 685 с.
26. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин; Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – М.: Интелвак, 2003. – 1600 с.
27. Малый академический словарь / под ред. Евгеньева А. П. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Русский язык, 1981-1984. – 78 964 с.
28. Милле К. Дали и я. / пер. Соловьева Г. – СПб.: Лимбус Пресс, 2008 – 232 с. [Электронный ресурс] – https://royallib.com/read/mille_katrin/dali_i_ya.html#508430
29. Мольер Ж.-Б. Докучные. / Собрание сочинений в 2 т. / пер. Рождественский В. – М.: ГИХЛ, 1957, т. 1. [Электронный ресурс] – http://lib.ru/MOLIER/molier1_2.txt
30. Музиль Р. Человек без свойств. / пер. Апт С. К. – М.: Азбука, 2015 – 1088 с.
31. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. [Электронный ресурс] – <http://ozhegov.info/slovar/>
32. Рембо А. Сидящие. / пер. Парнах В.Я. [Электронный ресурс] <https://www.tania-soleil.com/les-assis-de-arthur-rimbaud/>

33. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – 1976. [Электронный ресурс] – <http://rus-yaz.niv.ru/doc/linguistic-terms/index.htm>
34. Розенталь Д. Э. Справочник по русскому языку. Практическая стилистика. – М.: Издательский дом «ОНИКС 21 век»: Мир и образование, 2001. – 381 с.
35. Словарь социолингвистических терминов / отв. ред.: В. Ю. Михальченко — М.: Российская академия наук. Институт языкознания. Российская академия лингвистических наук., 2006. – 312 с.
36. Словарь Expressio [Электронный ресурс] – <https://www.expressio.fr/>
37. Словарь Lalanguefrancaise [Электронный ресурс] – www.lalanguefrancaise.com
38. Словарь Larousse [Электронный ресурс]. – <http://www.larousse.fr/>
39. Сорокин Ю. С. К вопросу об основных понятиях стилистики // Вопросы языкознания. 1954. №2. – с. 68-82
40. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот) / Перевод: Северская Г. – [Электронный ресурс] – <https://culture.wikireading.ru/77685>
41. Фролов В. И. О стратегии перевода цитат // Мосты. 2014. № 1(41). – с. 55-63
42. Хромова С. А. Индивидуально-авторское словотворчество в его отношении к языковому словообразовательному стандарту (на материале произведений К. Бальмонта и И. Северянина). Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук. – Саратов, 2007. – 208 с.
43. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. — М.: Наука, 1988. — 215 с.

44. Щетинкин В. Е. Пособие по переводу с французского языка на русский: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». – М.: Просвещение, 1987. – 160 с.
45. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против»: Сб. статей. – М.: Прогресс, 1975. – с. 193-230
46. Ярцев А. Юмор. Стендап. Психология сцены. Пособие для артистов и им сочувствующих – Е.: Издательские решения, 2017. – 120 с.
47. Boudlaire Ch. Spleen / Les Fleurs du mal. – P.: Poulet-Malassis et de Broise, 1857. [Электронный ресурс] – <https://fleursdumal.org/poem/161>
48. Domecq J.-Ph. Un échantillon de bêtise moderne : La fortune critique d'Andy Warhol // Esprit. №173 (7/8) (Juillet-août 1991). – p. 109-122
49. Jourde P. Littérature monstre. / Littérature monstre : Études sur la modernité littéraire. – Éditions Balland, 2008. [Электронный ресурс] – <http://www.pierrejourde.fr/Essais/Litteraturemonstre.pdf>
50. La Fontaine J. La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf. 1688 [Электронный ресурс] – <http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/greboe.htm>
51. Rimbaud A. Les assis. 1870-1871. [Электронный ресурс] – <https://www.tania-soleil.com/les-assis-de-arthur-rimbaud/>

Справочная литература:

52. Александрова З. Е. Словарь синонимов русского языка. 11-е изд., перераб. и доп. – М.: Русский язык, 2001. —568 с.
53. Бретон А. Надя. 1994. [Электронный ресурс] – https://librebook.me/nadia_1
54. Гак В. Г., Ганшина К. А. Новый французско-русский словарь. – М.: Русский язык, 2008. – 1160 с.

55. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс] –
<http://ruscorpora.ru/>
56. Словарь Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française
[Электронный ресурс] —
<https://www.lerobert.com/dictionnaires/francais/langue>
57. Словарь Multitran [Электронный ресурс] –
<https://www.multitran.com/>
58. Словарь ReversoContext [Электронный ресурс] –
<https://context.reverso.net/>
59. Словарь ассоциаций Reright [Электронный ресурс] –
<http://www.reright.ru/>
60. Словарь русских синонимов Jeck labs [Электронный ресурс] –
<https://jeck.ru/tools/SynonymsDictionary/>
61. Breton A. Nadja. – P.: Éditions Gallimard, 1964. – 215 p.