# Введение

В рамках настоящей работы на примере четырех произведений будут рассмотрены некоторые особенности построения текстов Ремона Кено. Работа включает в себя два аспекта: стилистический анализ текстов и подробный разбор элементов формалистического письма, встречающихся в этих произведениях.

Выбор автора – не случаен. Ремон Кено – один из писателей в значительной степени изменивших в 20 ом в., лицо французской литературы (это относится как к прозе, так и к поэзии) [1. Стр. 28]. Однако, несмотря на то, что на родине имя этого писателя хрестоматийно (три произведения Кено: “Zazie dans le métro”, ”Exercices de style” и ”Les fleures bleues” – включены в обязательную школьную программу, а в Плеяде издается полное собрание его сочинений, что свидетельствует о признании Кено современным классиком), российскому читателю автор этот практически незнаком. Этот факт объясняется, главным образом, несовпадением эстетических принципов Кено и советской эстетики, а, кроме того, еще и тем, что произведения этого писателя явно нельзя отнести к разряду легко поддающихся переводу.

Р. Кено присуще четкое и сознательное структурирование текста. Элементы формалистического письма встречаются почти во всех его произведениях, где “ничто не оставлено на волю случая”. Его романы предназначены для многоуровневого прочтения: одни читатели получат удовольствие просто прочитав увлекательную историю, другие же имеют возможность насладиться всем внутренним богатством романов Кено, попытаться отыскать в его произведениях все то, что заложил в них сам автор [2. Стр. 25].

Однако, в отличие от обычного читателя, человек, поставивший своей целью перевод подобного произведения, должен не только **понять**, но и **правильно передать авторскую интенцию**.

Как мы знаем, добиться соответствия перевода доминантной функции оригинала (основная задача переводчика) возможно лишь в случае смысловой, прагматической и жанрово-стилистической близости трянслята и текста оригинала [3. Стр. 228-229].

Из вышесказанного следует, что адекватность перевода формалистического произведения немыслима и невозможна без соответствующего предпереводческого анализа [4]. Поэтому переводчик, работа которого должна вестись одновременно по трем направлениям: передача смысловой, содержательной стороны; передача особенностей авторской речи; передача формы – обязан предварительно выявить все особенности авторского стиля, чтобы воплотить их затем в тексте перевода [4].

Цель настоящей работы – показать в ходе анализа четырех произведений Р. Кено основные особенности авторского стиля, а также выявить формальные принципы построения его текстов. Мы считаем, что настоящая работа может рассматриваться как часть такого предпереводческого анализа и, следовательно, может впоследствии быть полезной для создания адекватного перевода.

Выбор произведений, предложенных для анализа, также не случаен:

**во-первых**, на наш взгляд, это наиболее показательные и наиболее известные работы Ремона Кено;

**во-вторых**, эти произведения, созданные автором в разные периоды его жизни, позволят выделить **основные** особенности авторского стиля.

Таким образом, ниже будут последовательно рассмотрены общие для Кено стилистические (гл. 1) и формалистические (гл. 2) приемы.

# Глава IСтиль

Несомненно, Ремон Кено был одним из тех людей, которые в значительной степени повлияли на развитие литературы в 20 в. [1. Стр. 28]. Среди его последователей выделяют таких писателей, как Ионеско и Сан-Антонио. Даже сам Итало Кальвино, современный классик итальянской литературы, почитал Кено своим «мэтром».

В начале своей литературной деятельности Р. Кено присоединился к группе французских сюрреалистов. Однако, первый его роман, появившийся в 1933 году вызвал достаточно жесткую критику с их стороны. [1. Стр. 28]. Причиной тому послужило противоречие между бессознательностью сюрреализма и отказом Кено от любого рода случайностей и от автоматического письма в его творчестве; писатель также выступал против романтизации вдохновения (подробнее см. гл. 2). В последствии Кено отдалился от сюрреалистического направления в литературе.

Другим моментом повлиявшим в дальнейшем на все творчество Кено стало его негативное отношение к стремлению Французской Академии сохранить тот язык, на котором создавались произведения 18 в. Именно этот французский члены академии считали единственно приемлемым для написания литературных произведений и пытались оградить его от влияния современного французского, в то время как Кено отдавал приоритет разговорному языку, считая, что это новый материал, из которого и надо создавать «новую литературу - живую, молодую, настоящую» [5 .]. Кено полагал, что новый язык дает новые идеи. Разговорная речь беспрестанно рождает новый синтаксис, фонетические трансформации, новую грамматику. Зачем писать на мертвом языке, когда есть живой? Кено был уверен, что вскоре из разговорной речи появится «нео-французский язык». Однако при этом писатель отмечал, что для перехода от классического французского, родившегося в период Ренессанса и слегка обновленного романтиками, а также более поздними писателями, к литературному варианту современного языка, языка, на котором говорят сегодня, необходима тройная реформа [6. Стр. 20]. По сути, речь идет об использовании разговорных элементов в синтаксисе и лексике, что в свою очередь должно найти отражение орфографии.

Относительно первой части этой реформы Кено был вполне спокоен, полагая, что в этой области языка революция уже свершилась. В качестве доказательства он часто приводил произведения Селина [6. Стр. 20].

Что же касается второго пункта реформы, то здесь Кено сам сделал значительный вклад. В своих произведениях он очень широко использовал богатства разговорного французского, показав, что последний ни в чем не уступает законсервированному языку Французской Академии. Однако, Р Кено отмечал, что используя разговорную речь, не следует злоупотреблять арго [6. Стр. 20]. Писатель признавал, что арго представляет собой благодатный источник всевозможных неологизмов, но считал его слишком недолговечным. Поэтому замену французского на арго, который сам по себе языком не является, Кено полагал нецелесообразной, абсурдной. В произведениях Кено вкрапления арго довольно редки по сравнению с широко представленной в них разговорной лексикой (фамильяризмами, просторечием). Даже в книге “Exercices de style”, в которой автор 99ю различными способами пересказывает одну и ту же историю можно встретить лишь два текста, написанных от начала и до конца на двух разновидностях арго: Loucherbem и Janavais (в настоящее время обе разновидности устарели, в современном французском остались только отдельные элементы, перешедшие из арго в разговорную речь). Что же касается других примеров использования арготичной лексики (как то *pallas*, *coyons*, *tringler* и устаревшее *chopin* в “Les Fleurs Bleues”, *tarte* и *arpion* в “Exercices de style”, а также примеры из “Zazie dans le métro”), то здесь уместнее говорить о заимствованиях из арго [7. Стр. 207].

Кено также призывал уделять большее внимание иноязычным заимствованиям и различным авторским неологизмам, и сам охотно участвовал в ассимиляции первых и создании вторых (см. табл.№ 1), что также, наверное, следует рассматривать как выражение оппозиции автора по отношению к консерватизму Французской Академии, защищавшей французский язык от «иноязычного вторжения», и как солидарность Кено со взглядами Рабле на необходимость повышения «проницаемости языка», т.е. его развития [8. Langage]. Кстати, следует отметить, что наряду с заимствованиями из современных иностранных языков Кено использует слова из латыни и гальского языка (см. табл. №1). Если же речь идет о неологизмах, то для Кено это означает не только максимальное использование словообразующих средств языка, но и их приумножение. Так автор берет на вооружение удивительную гибкость английского языка для бессуффиксального способа образования глаголов от существительных и прилагательных. Иногда Кено совмещал несколько приемов, что давало довольно интересные находки; например *factidiversialité* в “Zazie dans le métro” или *camp de campagne pour les campeurs* и *après avoir itémissaesté* в “Les Fleurs Bleues” (в последнем случае автору удалось применить типично английское правило словообразования для латинского корня). Но самым любопытным примером интеграции иностранных слов в системе французского языка, а также использование неологизмов стали два текста из “Exercices de style”: Anglicismes и Composition de mots. Рассмотрим в качестве иллюстративного материала отрывки этих двух текстов:

|  |  |
| --- | --- |
| 1. AnglicismesUn dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec un grète nèque et unhatte avec une quainnde de lèsse tréssés. Soudainement ce jeugne manne biqueumze crézé et acquiose un respectable seur de lui trider sur les toses. Puis il reunna vers un site eunoccupé.A une lète aoure je le sie égaine; il vouoquait eupe et daoune devant la Ceinte Lazare stécheunne. Un beau lui guivait un advice à propos de beutone. | 2. Composition de motsJe plate-d‘autobus-formais cofoultitudinairement dans un espace-temps lutécio-méridiénnal et voisinais avec un longicol tresseautourduchapeauté morveux. Lequel dit à quelconquanonyme: «Vous me bousculapparaissez». Cela éjaculé, se placelibra voracement. Dans une spatiotemporalité postérieure, je le revis qui plqcesaintlazarait avec un X qui lui disait: tu devrais boutonsupplémenter ton pardessus. Et il pourquexpliquait la chose. |

Первый текст представляет собой типичный пример franglais (смесь французского и английского языков)[9. Стр. 158-159]. Основной прием – транскрибирование английских слов средствами французского языка. При этом учитываются правила чтения французского языка, в том числе нормы произношения для английских заимствований. Так английский звук [Λ] преобразуется в звук [ ] (буквосочетание EU), звук [W] передается с помощью буквосочетания OU. Дифтонги и трифтонги либо сокращаются до монофтонга
(day → dai [de], take → tèque [tєk]) либо распадаются на несколько монофтонгов (down → daoune [daun], hour → aoure [aur]). Неудобные для произношения буквосочетания также видоизменяются. Таким образом, орфография превращается в фонетическую.

Грамматика текста остается французской, однако она достаточно проста, чтобы быть в то же время и английской. Любопытный момент представляет собой использование глаголов, которые спрягаются по правилам французских глаголов первой группы, что достаточно типично для заимствованных английских глаголов в разговорном языке [9. Стр. 159].

Во втором тексте автор решает рассмотреть проблемы словосложения. В данном случае автор манипулирует корнями слов и значение неологизмов достаточно ясно, хотя в произведениях Кено нередко встречаются более сложные словообразования, требующие нередко дополнительного и не всегда стопроцентного толкования [9. Стр. 157] (см. табл. №1).

Когда Р. Кено говорил о том, что не следует писать на «мертвом языке», он, разумеется, предлагал не замену академического литературного французского на современную разговорную речь, но их гармоничное сочетание, в котором эти два языка дополняли бы друг друга. Кено никогда не отказывался от богатства французского языка, накопленного литературными деятелями прошлых веков.

Кено никогда не исключал возможности использования архаизмов в литературе, но, напротив, сам охотно пользовался ими при создании своих произведений [9. Стр. 158]. Так, например, в романе “Les Fleurs Bleues” историзмы и архаизмы играют очень важную роль. Кено тщательно отбирал первые, чтобы они выполняли функцию своего рода ориентиров, помогая читателю определить эпоху, которую в данный момент описывает автор (подробнее см. гл. 2). Это, например, *mire* в 1264 году, *couleuvrines et bombardes* в 1439, *athanors* и *aludel* в 1614, *préadamites* в 1789 и т.д. Что же касается архаизмов, создается впечатление, что автор намеренно вводит их в текст романа без какой-либо системы, в качестве дополнения к анахронизмам и для усиления комического эффекта. Архаизмы встречаются также и в других произведениях Кено; однако там они служат уже для другой цели. Так в сборнике “Cent mille millards de poèmes” мы встречаем устаревшие формы слов *avec (avecque)* и *encore (encor)*,употребление которых объясняется необходимостью сохранения одинакового количества слогов в строках сонета.

В произведениях Р. Кено часто встречаются разного рода орфографические деформации, особенно любопытны случаи фонетического письма: *ltipstu, cors, espliques* и др. Следует сказать, что одно время Кено был сторонником фонетической орфографии и даже считал, что вскоре она придет на смену классической (третья фаза языковой реформы). Однако, позднее писатель отказывается от столь радикального подхода [6], что не помешало ему использовать этот стилистический прием во многих произведениях, как еще один способ передачи особенностей разговорной речи и народной этимологии. Возьмем в качестве иллюстрации хотя бы две таких хрестоматийных фразы, как *Doukipudonktan* и *Skeutadittaleur* из “Zazie dans le métro” или такое слияние, как *Jm’en fous* из “Les Fleurs Bleues” (подробнее см. табл. №1).

Столь сильная приверженность Р. Кено к разговорной речи, разумеется, не могла не найти свое отражение и в грамматике. В книге “Zazie dans le métro” в диалогах мы встречаем множество грамматических искажений, типичных для просторечья, например: *je nous le sommes réservé,* где «грамматическая конкуренция» между *je* и *nous* привела к тому, что говорящий согласовал вспомогательный глагол *être* с косвенным дополнением, стоящим в препозиции [5 ].

Писателю очень нравилось пародировать наивные ошибки, свойственные просторечию. В книге “Les Fleurs Bleues” Кено с очевидным удовольствием иронизирует по поводу согласования participe passé:

*…- Je vous remercions, dit l'Iroquoise canadienne, et je vous prions de m'excuser d'avoir troublé votre sieste, mais on m'avait dit que les Français étaient si obligeants..., si serviables...*

*- C'est un on-dit.*

*- Alors je me suis permise...*

*- Permis.*

*- Permis? Pourtant... l'accord du participe?*

- Vous y croyez encore?!…

 Среди всех стилистических приемов, которыми автор блестяще пользовался при создании своих произведений, особого внимания заслуживают, пожалуй, лишь два (поскольку они представляют известную трудность для перевода): зевгма и каламбур. Примеры первого мы включаем в таблицу №1; что же касается второго, приведем в качестве иллюстрации небольшой отрывок из книги “Les Fleurs Bleues”:

… il quitta son poste de guet pour les étages inférieurs du château en se livrant au passage à son humeur qui était de battre.

Il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois; il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie et, en fin de compte, ses flancs.

Помимо всего вышеизложенного, некоторые исследователи творчества Р. Кено выделяют еще один прием, свойственный этому автору. Прием этот известен в литуратуре под названием «пародия». Несмотря на то, что этот прием иногда рассматривается как типичный УЛиПо [24. Стр. 32], а соответственно, связанные в той или иной степени с понятием «ограничение», мы решили включить его разбор в первую главу работы, поскольку литературная пародия все же ближе по своей природе к стилистическому приему, чем к формальному ограничению.

Пародия может принимать две различные формы [24. Стр. 32-33]: «самопародия», когда автор с помощью более или менее явных аллюзий отсылает читателя к своим более ранним произведениям, и «гетеропародия» - имитация произведений (или их частей) других авторов. Многие романы Кено (среди прочих “Les Fleurs Bleues” и “Zazie dans le métro”) просто изобилуют примерами обеих форм литературной пародии.

Для иллюстрации гетеропародии, достаточно взглянуть на первую страницу романа “Les Fleurs Bleues”, где Кено делает отсыл сразу к двум произведениям других авторов: Ф. Р. де Шатобриана (”Les Aventures du dernier Abencérage”) и Г. Флобера (“L’Education sentimentale”). Другой яркий пример этой формы пародии мы встречаем в романе “Zazie dans le métro” в рассуждениях Габриэля под Эйфелевой башней. Этот «монолог – размышления о жизни» Кено составил из различных известных и не слишком известных цитат:

1. Прежде всего бросается в глаза несколько измененная цитата из известного монолога Гамлета “To be or not to be”, которая дает здесь Etre ou le néant, voilà le problème;
2. Известная французская пословица «Tant va la cruche à l’eau qu’à la fin elle s’emplit» (прежде измененная Бомарше «…qu’à la fin elle se casse») превращается в «…tant fait l’homme qu’à la fin il disparaît»;
3. «…la tour n’y prend garde» отсылает нас к «La tour prend garde à toi» - цитата из «Le Bossu» Феваля;
4. «Un taxi l’amène, un taxi l’emporte» - изменение «Un vent l’amène, un vent l’emporte»; тоже можно сказать и про «Paris n’est qu’un songe» вместо «La vie n’est qu’un songe»;

Быстрый, но в тоже время плавный переход от одной цитаты к другой вызывает неожиданные ассоциации. Таким образом, создается интертекстуальность – расширяются границы произведения. При этом элементы пародии играют роль ссылок, своеобразных «паролей», позволяющих увидеть связь одного произведения с другим и тем самым помещаю первое в более обширный контекст. В том случае же, когда эти ссылки не слишком очевидны, можно говорить о некоторой потенциальности прочтения.

Что касается самопародии, в творчестве Кено она занимает едва ли не первое место. Возьмем, например, всю ту же пару произведений “Les Fleurs Bleues” и “Zazie dans le métro”:

1. Короткий монолог Сидролена (“Les Fleurs Bleues” стр. 19) «Il sont à peine partis que c’est à peine si je ,e souviens d’eux…» напоминает уже упоминавшийся выше монолог Габриэля (“Zazie dans le métro” стр. 120) «Les voilà presque morts puisqu’ils sont des absents»
2. (“Les Fleurs Bleues” стр. 23) Герцог Д’Oж приезжает полюбоваться на *Sainte-Chapelle, joyau de l’art gothique* – фраза – лейтмотив “Zazie dans le métro”;
3. Название “Les Fleurs Bleues” дублирует пожелание Зази вдове Муак, которой она желает bonnes fleurs bleues

Роль, которую играет самопародия похожа на роль гетеропародии, разница заключается лишь в том, что первая связывает произведение не с литературой вообще, а с предыдущими произведениями автора, соединяя их в единое целое.

В своей статье “Lettérature potentielle” Жак Бенс отмечает, что самопародия представляет собой задачу более сложную и достойную похвал. Более сложную, поскольку отнюдь не все ранее созданные произведения какого-либо автора могут сравниться по своей известности с “To be or not to be”, а, следовательно, самая тонкая аллюзия или цитата вполне могут остаться незамеченными.

Итак Кено, смешивая архаизмы, «высоконаучный язык», арго, неологизмы, просторечие и фамильярную лексику и приправляя все это великолепным набором стилистических приемов (гротеск, элементы пастиша, реприза, гипербола, богатый ряд эпитетов и др. помимо вышеупомянутых), создает свой особый язык, единственный и неповторимый. Именно этот язык и является ядром его произведений. Именно он обуславливает появление разного рода каламбуров и дает нам, читателям, возможность многоуровнего прочтения. Именно ему мы обязаны тем наслаждением, которое мы получаем, следуя, словно Тезей за нитью Ариадны, за авторской игрой слов по сложнейшему лабиринту его книг.

Таблица №1

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Стилистичес-кие приемы | Типы | Примеры |
| Неологизмы | 1. Морфологические словообразования:
 | UNESCO → unescaldingue → pardingueprétention → prétentiardnéologisme → néologiser |
| 1. Сложение слов:
 | métro+troleybus → métroleybuscornélienne+copernicienne → conicienne cornelienne+racinienne →quelconque+anonime → quelconquanonimeplace+libre → se placelibrertresse+autour+du+chapeau →→ tresseautourduchapeauté |
| 1. Переход одной части речи в другую
 | ils furent pris de fou-rire → ils fou-rirent |
| Иноязычные заимствова-ния | 1. Из современных языков
 | campigne (англ.)standigne (англ.)guiver (англ.)stope (англ.)bloudgjinnes (англ.)giorne (итал.)treccie (итал.)cappel (итал.)ferchtéer (нем.) |
| 1. Из древних языков
 | Leprechaun (гальск.)Antéprandiale (лат.) |
| Орфографи-ческие деформации | 1. Выпадение звука и буквы
 | ainé → amépetit → ptitStèphe se tut et Sthène aussi → Stèfstu estéociexclamer → esclamer |
| 1. Подстановка звука и буквы
 | ung jourz verse midirzun bjourlla aplateforme |
| 1. Перестановка букв и звуков
 | catholique → catoliche |
| 1. Народная этимология
 | nécromant → nigroman |
| Каламбуры |  | deux Huns (2/1)Alains seuls («un seul» или «linceul»)Sarrasins de Corinthe (raisins de Corinthe)Les Romains fatigués (есть выражение «un travail de Romain») |

# Глава II Ограничение в творчестве Ремона Кено.

Термин “ограничение” (contrainte) появился и утвердился в своем значении после создания УЛиПо. Идея ограничения у создателей этой группы была своего рода реакцией на бессознательность сюрреализма и его попытки освободиться от контроля разума, представляющие собой псевдосвободу, и на ангажированность в духе Сартра, т.е. полное подавление свободы моралью и чувством ответственности [10. Стр. 28].

В своей книге “Le voyage en Grèce” Р. Кено делает следующий вывод: поэт никогда не испытывает вдохновения, если допустить, что вдохновение зависит от настроения, температуры, политической ситуации, различных случайностей субъективного характера или идущих от подсознания <…>. Поэт никогда не испытывает вдохновения, ибо он вдохновлен всегда, ибо вся мощь поэзии всегда находится в его распоряжении, подвластна его воле, подчинена его деятельности”[4]. И не случайно Кено с почтением относился к классицистам с их культом рационального и строгими правилами. Он считал, что классицист, пишущий трагедию согласно определенным правилам, которые он сознательно соблюдает, более свободен в своем творчестве, чем поэт, пишущий все то, что придет ему в голову, но в действительности являющийся рабом других правил, о которых он не имеет ни малейшего представления.

Ограничения же, сознательно вводимые писателями и поэтами в их творчество и близкие по своему характеру правилам написания классической трагедии или сонета [12], позволяют продемонстрировать не только виртуальные возможности языка, но и виртуозность самого автора, а, следовательно, помогает перейти от наивного использования языка к использованию действительно литературному.

При этом парадокс ограничения заключается в том, что оно отнюдь не ограничивает, но, наоборот, пробуждает воображение и позволяет обходить все прочие ограничения, не относящиеся к языку, и, поэтому, дает дополнительную свободу [10. Стр. 31-32].

Исследователи отмечают, что ограничение имеет, как правило, формально-математическую природу и направлено на материальную форму знака (букву, слог, слово, фразу и т.д.), на который оно воздействует по заранее определенному алгоритму [4]. Таким образом, ограничение можно определить как «логико-формальную категорию производящую письмо и текст с помощью предустановленной системы» [13. Стр. 45]. Подобный подход к созданию произведения позволяет некоторым исследователям говорить о гиперконструкции текста [14. Стр. 17-18].

Вопрос о том, является ли то или иное ограничение, выбранное автором, произвольным, несомненно, важен с точки зрения перевода, (если ограничение несет в себе какую-либо смысловую нагрузку, это обязательно следует отразить в переводе). Однако, для того, чтобы ответить на данный вопрос, необходимо рассматривать каждого автора отдельно, поскольку даже внутри УЛиПо нет единого мнения по этому поводу [15. Стр. 78-79].

Что касается Р. Кено, он, очевидно, считал ограничение произвольным[16. Стр. 20]. Это позволяет исследователям его творчества говорить о том, что подобное ограничение, будучи принципом построения текста, не является при этом носителем формального смысла [4].

Вероятно, одним из наиболее ярких примеров формирования структуры произведения посредством формального ограничения можно считать роман “Les Fleurs Bleues”, написанный Кено в 1965 г. т.е. уже после создания УЛиПо. Хотя “Les Fleurs Bleues” не считаются типичным УЛиПо произведением, структура романа основана на четком алгоритме: Х = Х’ + 175. Роман состоит из 21главы (Число неслучайное: 21=7х3; цифра 7 – своеобразный знак Кено.)[[1]](#footnote-1): через каждые 4 главы автор делает своего рода скачок, перепрыгивая 175 лет. Поэтому на протяжении всего романа один из его героев оказывается сначала в 1264 г., затем в 1439, 1614, 1789 и 1964. Даты эти (за исключением первой и последней), разумеется, вводятся автором косвенным образом: упоминание вскользь по ходу диалога известных исторических событий, реалий, свойственных той или иной эпохе, и т.д. Например:

* 1439г – восстание дворян и феодалов, в котором принимает участие будущий Людовик XI;
* 1614г. – созыв генеральных штатов Катериной Медичи;
* 1789г. – взятие Бастилии.

Структура романа обусловлена и некоторыми другими правилами. Так, например, персонажи не появляются и не исчезают случайным образом. В связи с этим некоторые исследователи отмечают наличие своего рода «рифмы» в этом произведении [17. Стр 346-347]. Такая рифма наблюдается на разных уровнях:

* Схожесть персонажей (Сидролен и герцог д’Ож): каждый из них вдовец, имеет по три дочери; название баржи, на которой живет Сидролен (l’Arche) созвучно с названием местечка, где расположен замок герцога (Larche, près du pont);
* Схожесть ситуаций, в которые попадают герои;
* Схожесть их действий, желаний и интересов: оба большие любители поесть и пофилософствовать; любимое время провождение – сон; любимый напиток – загадочный “essence de fenouil avec l‘eau plate“;
* Фразы, которые персонажи повторяют друг за другом: “Encore un de foutus…” и др.

Однако, рифма между персонажами – неполная, что, впрочем, ни сколько не вредит общей композиции романа, в основе которой лежит древняя китайская легенда [17. Стр. 44]: крестьянин во сне представляет себя бабочкой, но не бабочка ли это на самом деле, которая во сне думает, что она – бодрствующий крестьянин. Эта матрица, на основе которой автор и создает свое произведение, также обуславливает развитие романа, например, чередование сна и бодрствования у главных героев: если один из них засыпает, другой тотчас же просыпается – эта очередность жестко соблюдается вплоть до 17 гл., в которой Сидролен и герцог встречаются в 1964 г.

Здесь следует отметить, что такая матрица, хоть и задает определенный алгоритм, едва ли может быть отнесена к формальным ограничениям (быть может, мы вправе считать ее, хотя бы частично, семантическим ограничением, что также вполне вписывается в круг работ УЛиПо). Что же касается формальных ограничений, примеры их функционирования можно встретить в романе “Les Fleurs Bleues” на уровне предложений и абзацев. Так, например, на уровне одного абзаца можно наблюдать комбинаторное ограничение, получившее внутри УЛиПо название “X prend Y pour Z”. Отметим по ходу, что это ограничение является личным изобретением самого автора. На деле это ограничение функционирует следующим образом:

Joachim d’Auge se tut et fit la mine de réfléchir.

Le chapelain devina que le duc envisageait de passer à la rébellion ouverte. Le héraut devina la même chose. Le duc devina que les deux autres avaient devné. Le chapelain devina que le duc avait déviné qu’il avait déviné, mais ne devinait point si le héraut avait lui aussi deviné que le duc avait déviné qu’il avait déviné. Le héraut, de son côté, ne devinait point si le chapelain avait deviné que le duc avait déviné qu’il avait déviné, mais il devinait que le duc avait déviné qu’il avait déviné.

Действия (или, в данном случае, ход мыслей) персонажей описанные в этом отрывке укладываются в определенную матрицу:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| где D – le duc d’Auge; Ch – le chapelain; H – le héraut. | D | Ch | H |
| D | + | + | + |
| Ch | + | + | - |
| H | + | - | + |

Рассматривая комбинаторное ограничение в творчестве Р. Кено, нельзя обойти вниманием такой любопытнейший пример их использования как “Cent mille millards de poèmes”. Сборник этот составляют 10 сонетов, строки которых позволяют, путем их различного сочетания, создать 1014 стихотворений. Так, при рифме ABAB в катренах и CCDCDD в терцетах первая строка любого сонета рифмуется с третьей строкой любого сонета, вторая – с четвертой, подобный комбинаторный принцип сохраняется и в терцетах.

Следует отметить, что сонеты, входящие в сборник, несколько отличаются по своей форме от классического варианта. Это касается системы рифм, которая нетипична для классического сонета, хотя и не противоречит его правилам: АВАВ вместо обычной АВВА. В качестве стихотворного размера автор выбрал Александрийский стих, что вполне типично для сонета французского, но не считается обязательным правилом для сонета вообще.

В своем предисловии к сборнику (Mode d’emploi) Кено объясняет и другие принципы, которыми он руководствовался[18]:

1. Рифмы не должны были быть ни слишком простыми (чтобы избежать банальности и монотонности), ни слишком редкими, что в значительной степени усложнило бы задачу;
2. Катрены должны были включать не менее 14 различных слов, а терцеты не менее 20;
3. Грамматическая структура должна была оставаться неизменной при любой перестановке строк, но при этом каждая строка (за исключением строк последнего сонета) должна была представлять собой не законченное предложение, но часть сложного.

Кроме того, Р. Кено, естественно, следил за согласованием прилагательных и определяемых существительных в роде и числе при перестановке строк.

Таким образом, как отмечает Франсуа Ле Лионе [19. Стр. 40], речь не идет о простом упражнение типа “Cadavre exquis”. Кроме сохранения рифмы (что не является ничем необычным) Кено обеспечил сохранение синтаксиса (что типично для УЛиПо ) и семантического содержания (что типично для Кено).

П. Фурнель, ссылаясь на Клода Бержа, заметил [20. Стр. 303], что не все полученные таким образом стихотворения будут отвечать строгим правилам написания классического сонета, которые запрещают повторное использование в сонете какого-либо значимого слова для образования рифмы (слово *marchandise* встречается в конце 5ой строки 10го сонета и в конце 7ой строки 3го). Этим объясняется название сборника (“Cent mille millards de poèmes”), который содержит 99⋅1012 сонетов, т.е. название остается верным.

Следует также подчеркнуть, что использование такой формы, как сонет – ограничение в известном смысле математического характера, поскольку автор явно не придерживается идеалов «высокого стиля», используя в сонетах разговорную лексику (*écrabouiller, emberlucoquer, grignoter, empocher* и т.д.), англицизмы (*c’était à cinq o’clock que sortait la marquise*), а также всевозможные трансформации слов (corned-beef => cornédbîf, exquise => exeuquise и т.д.). Тоже можно сказать и про тексты Tanka, Sonnet и Alexandrin из “Exercices de style”[9. Стр. 162].

Следует также отметить, что ограничение может не только служить основой для создания текста, но и применяться к уже существующему тексту, в результате чего уже создается новое произведение.

На наш взгляд, книга Р.. Кено “Exercices de style” вполне может быть использована в качестве иллюстрации. Идея написания этого произведения зародилась у Кено после того, как он прослушал концерт Р. Баха “L’Art de la fugue” [7. Стр. 171]Эта книга включает в себя 99 текстов, в которых автор рассказывает одну и ту же историю 99 различными способами. Количество текстов случайностью не является [9. Стр. 154]. Это симметричное построение: 49+1+49, при этом 49=7х7 (7 может расцениваться, как своеобразный знак писателя: в его имени и фамилии по 7 букв, а родился Кено 21(3х7) февраля). Тип используемых для написания текстов ограничений можно отнести к переводу (traduction). Речь идет о внутриязыковом переводе, который становится возможным за счет изменения звуков, слов, синтаксиса и, даже, литературного жанра и смысла. В связи с этим, представляется целесообразным повторить классификацию подвидов этого ограничения, разработанную членами УЛиПо[21. Стр. 143-158]:

1. Омофонический перевод: сохраняется только фонетическая структура.

Homophonique

*Ange ouvert m’y dit sur la pelle à deux formes d’un haut obus (est-ce), j’à peine sus un je nomme (ô Coulomb!) ovec de l’adresse autour du chat beau. Sous daim, il intrepella son veau à zinc qui (dix hait-il?) lui maraîcher sur l’évier expré. Mais en veau (hi! han!) une pelle à ce vide ici près six bêtas à bandeau non l’a dit ce cul: Sion…*

1. Омосинтаксический перевод: сохраняется синтаксис. Наиболее показательным примером будет, наверное, ограничение S+7.

Translation

*Dans l’Y, en un hexagone d’affouragment. Un typhon dans les trente-deux anacardiers, chapellerie modeste avec coréopsis remplaçant la rubellite, couchette trop longue comme si on lui avait tiré dessus. Les gentillesses descendent. Le typhon en quêteur s’irrite contre un voiturier. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu’il passe quelqu’un tondeur pleurnechard qui ce veut méchant comme il voit une placette libre, se précipite dessus…*

В роли переносимого объекта здесь выступают существительные, каждое из которых автор заменяет другим существительным, стоящим от первого на определенном расстоянии (в этом случае на расстоянии шести слов от исходного) в любом выбранном автором словаре, служащим в качестве оси, по которой и осуществляется перенос.

1. Омосемантический перевод: сохраняется лишь смысл с легкими лексическими изменениями. В качестве примера можно привести тексты Litotes и Métaphoriquement

Métaphoriquement

Au centre du jour, jeté dans le tas des sardines voyageuses d’un coléoptère à l’abdomen blanchâtre, un poulet au grand cou déplumé harangua soudain l’une, paisible, d’entre elles et son langage se déploya dans les airs, humide d’une protestation. Puis, attiré par un vide, l’oisillon s’y précipita…

1. Омосемантический перевод с изменением литературной формы: переход от стихотворной формы к прозе и наоборот: Tanka, Sonnet, Alexandrin и Ode, где автор пересказывает историю в форме танки, сонета, александрийского стиха и оды соответственно

Tanka

Un autobus arrive

Un zazou à chapeau monte

Un heurt il y a

Plus tard devant Saint-Lazare

Il est question d’un bouton

1. Омосентаксический перевод с изменением литературного жанра: сохраняется смысл при изменении литературного жанра. Примерами могут послужить тексты Récit, Comédie, Précieux

Comédie

ACT PREMIER

Scène I

(Sur la plate-forme arrière d-un autobus S, un jour, vers midi.)

LE RECEVEUR. – La monnaie, s’iou plaît.

(Des voyageures lui passent la monnaie.)

Scène II

(L’autobus s’arrête.)

LE RECEVEUR. – Laissons descendre. Priorité? Une priorité! C’est complet. Drelin, drelin, drelin.

ACT SECOND

Scène I

(Même décor.)

PREMIER VOYAGEUR (jeune, long cou, une tresse autour du chapeau). – On dirait, monsieur, que vous le faites exprès de me marcher sur les pieds chaque fois qu’il passe des gens.

SECOND VOYAGEUR (hausse les épaules).

Scène II

(Un troisième voyageur descend.)

PREMIER VOYAGEUR (s’adressant au public). – Chouette! une place libre! J’y cours. (IL se précipite dessus et l’occupe.) <...>

1. Транслексический перевод: сохраняется синтаксис и смысл, но лексика заменяется словами, взятыми из какой-либо другой области. Наиболее репрезентативным примером будет текст Botanique

Botanique

Après avoir fait le poireau sous un tournesol merveilleusement épanoui, je me greffai sur une citrouille en route vers le chm Perret. Là, je déterre une courage dont la tige était montée en graine et le citron surmonté d’une capsule entourée d’une liane. Ce cornichon se met à enguirlander un navet qui piétinait ses plates-bandes et lui écrasait les oignons. Mais, des dattes! fuyant une récolte de châtaignes et de marrons, il alla se planter en terrain vierge. <...>

1. Транслексический перевод с литературным ограничением: тот же текст пишется с использованием какого-либо ограничения, направленного на материальную форму знака (букву). Например, текст под названием Lipogramme, где Р. Кено исключил самую частотную во французском языке букву «Е»

Lipogramme

Voici.

Au stop, l’autobus stoppa. Y monta un zazou au cou trop long, qui avait sur son caillou un galurin au ruban mou. Il s’attaqua aux panards d’un quida, dont arpions, cors,durillons sont avachis du coup; puis il bondit sur un banc et s’assoit sur un strapontin où nul n’y figurait. <...>

1. Грамматический перевод – это может быть изменение лица у глагольных форм, залога или изменение времени, в котором ведется повествование, как это сделал Р. Кено в текстах Présent, Passé simple, Imparfait

Imparfait

C’était midi. Les voyageurs montaient dans l’autobus. On était serré. Un jeune monsieur portait sur la tête un chapeau qui était entouré d’une tresse et non d’un ruban. Il avait un long cou. Il se plaignait auprès de son voisin des heurts que ce dernier lui infligeait. Dès qu’il apercevait une place libre, il se précipitait vers elle et s’y asseyait. <...>

Систематический подход УЛиПО к его изучению и использованию языковых ограничений дал новый толчок в развитии литературы 20го в. Что же касается ограничений придуманных Р. Кено, то они с успехом использовались в последствии такими известными авторами как Жорж Перек и Итало Кальвино.

В завершение нашего разбора такого понятия как «ограничение» остается задаться вопросом об эстетической ценности формалистических произведений. Рассуждая о формализме в литературе, Р. Кено однажды заметил: «Мы не касаемся вопроса об эстетической ценности, но это не означает, что мы ей пренебрегаем [22. Cтр. 279]. Прямым подтверждением тому служат отзывы критиков. Так П. Фурнель, например, отмечает, что Кено (писавший, по его собственному утверждению, каждый из своих романов в течение 7 лет), всегда думал о своих читателях… Они для него не являются ни препятствием, ни величиной, которой можно пренебречь» [23. Cтp. 25]. Все произведения Кено написаны великолепным языком, полны остроумия и здорового юмора, а, поэтому, доставят удовольствие любому читателю. Хотя, такое относительное понятие, как эстетическое удовольствие, разумеется, крайне субъективно, что уже, на наш взгляд, является достаточной причиной для того, чтобы познакомить русскоязычного читателя с произведениями такого незаурядного писателя и поэта, как Ремон Кено.

# Заключение

Поскольку на сегодняшний день существует всего лишь одна (неидеальная) попытка перевода Р. Кено на русский язык, предлагается считать данную работу элементом предпереводческого анализа.

Все вышеизложенное подтверждает выводы, сделанные Д. Шлепневым в одной из его статей, посвященных проблемам перевода («От потенциальной литературы к потенциальному переводу: ограничения») [4]. Как это видно из названия, автор статьи рассматривает возможность потенциального перевода, перевода, подчиненного ограничениям, функционирующим в тексте оригинала. При этом Д. Шлепнев полагает, что пренебрежение формальной стороной приведет к неадекватности, поскольку будет иметь место искажение авторской интенции. Однако, при переводе подобных текстов возникают дополнительные сложности:

1. Проблема интерпретационного свойства: не все ограничения, функционирующие в тексте оригинала, очевидны и различимы даже для весьма внимательного читателя. Поэтому, для выполнения своей задачи переводчик обязан повторить опыт автора [15. Cтр. 76–78)], выявив все использованные ограничения, чтобы затем определить, насколько они будут воздействовать на воссоздаваемый текст [4].
2. Проблема переводимости. Как отмечает Д. Шлепнев [4], потери (порой весьма значительные) неизбежны при переводе подобных текстов, что обусловлено несоответствием знаковых систем. Поэтому, соотношение лингвистической близости оригинала и перевода в некоторых будет весьма условным [4]. Кроме того, расхождения будут неизбежны, в силу объективной невозможности передать буквально авторскую игру слов (зевгма, каламбур и т.д.). В связи с этим одним из основных приемов перевода представляется компенсация, как единственное средство сохранить стиль Кено со всеми присущими ему свойствами.

В заключение скажем, что такая сложная тема, как проблема перевода формалистических произведений, затронутая лишь тезисно в настоящей работе, несомненно, требует более детального рассмотрения, чему и будет наша дипломная работа.

# Список использованной литературы

1. Roudaut J. *Une oeuvre en progrès //* Magazine littéraire, №228, 1996.
2. Fournel P. *Un modèle d’écrivain //* Magazine littéraire, №228, 1996.
3. Комиссаров В. Н. *Теория перевода*. Высшая школа, 1990.
4. Шлепнев Д. Н. *От потенциальной литературы к потенциальному переводу: ограничения*
5. *Pouvoir du langue: Queneau R.* // Littérature XX часть 2
6. Queneau R. *Ecrit en 1937* // Batons, chiffres et lettres. Folio Essais, 1994.
7. Renard J.-P. *Dossier* // Exercices de style. Folio Plus, 1995.
8. Официальный сайт Ремона Кено.
9. Шлепнев Д. Н. *Ограничения в практике УЛиПо и переводе*. Вопросы теории, практики и методики перевода. Нижний Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова,1998.
10. Bénabou M. *OuLiPo, société discrète //* Page, №40, 1996.
11. Queneau R. *Le voyage en Grèce*. Paris, 1973./ Перевод Д. Н. Шлепнева.
12. Roubaud J. *La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau* // Oulipo Atlas de littérature potentielle. Folio Essais, 1981.
13. Camarero J. *Penser l’écriture, faire la théorie: sur quelques théories récentes* // Formules, № 1, 1997-1998.
14. Baetens J., Schiavetta B. *Ecrivains, encore un effort pour être absolument modernes* // Formules, № 1, 1997-1998.
15. Jouet J. *Ma mère-grande, que vous avez de grands dogmes* // Formules, № 1, 1997-1998.
16. NRF № 253, 1974.
17. Brassel D., Garica P. L’accompagnement pédagogique // Lese fleurs bleues, La bibliothèque Gallimard, 1999.
18. Mode d’emploi
19. Le Lionnais F. *Raymond Quenequ et l’Amalgame des Mathématiques et de la littérature* // Oulipo Atlas de littérature potentielle. Folio Essais, 1981.
20. Fournel P. *Poésie et combinatoire* // Oulipo Atlas de littérature potentielle. Folio Essais, 1981.
21. *Travaux et recherches* // Oulipo Atlas de littérature potentielle. Folio Essais, 1981.
22. Queneau R. *Littérature potentielle* // Batons, chiffres et lettres. Folio Essais, 1994.
23. Magné B. *Les cahiers des charges de Georges Perec* // Magazine littéraire, № 316, 1996.
24. Bens J. *Queneau oulipien* // Oulipo Atlas de littérature potentielle. Folio Essais, 1981.
1. Подобные игры с числами очень типичны для этого автора и встречаются во многих его произведениях [↑](#footnote-ref-1)