

Карлов университет г. Праги
Философский факультет
Отделение переводоведения

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

Карел Срп: Тойен.

Комментированный русский перевод первой и второй глав книги Карела Српа «Тойен». Praha: Argo, 2000

Karel Srp: Toyen.

Komentovaný ruský překlad první a druhé kapitoly z knihy Karel Srp: Toyen. Praha: Argo, 2000

Annotated translation of the first and the second chapters of Karel Srp's book „Toyen“

Выполнила:
Студентка **О. А. Соловьёва**

Научный руководитель:
PhDr. Danuše Oganješjanová, CSc.

Прага
2014

Благодарность

Я выражаю благодарность своему научному руководителю PhDr. Дануше Оганесяновой, CSc. за ведение моей бакалаврской работы, а также за ценные советы и замечания.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V dne

podpis

Аннотация

Бакалаврская работа состоит из двух частей. Первая часть представляет собой перевод выбранных глав из книги Карела Српа «Тойен». Вторая часть содержит комментарий к переводу и состоит из следующих глав: анализ текста оригинала, переводческая концепция, переводческие проблемы и пути их решения.

Ключевые слова: перевод, анализ перевода, переводческая концепция, переводческая проблема, переводческая трансформация, сюрреализм, искусство

Anotace

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou částí. První část je překladem vybraných kapitol z knihy Karela Srpa *Toyen*. Druhá část představuje odborný komentář k překladu, který obsahuje následující části: překladatelská analýza výchozího textu, překladatelská koncepce, typologie překladatelských problémů a posunů.

Klíčová slova: překlad, překladatelská analýza, překladatelská koncepce, překladatelský problém, překladatelský posun, surrealismus, umění

Abstract

This bachelor thesis consists of two parts. The first part is a translation of selected chapters from the book *Toyen* written by Karel Srp. The second part represents a commentary of the translation. The commentary is divided into the following sections: translation analysis of the source text, translation method, typology of translation problems and translation shifts.

Key words: translation, translation analysis, translation method, translation problem, translation shift, surrealism, art

Содержание

Введение.....	9
1. Перевод.....	10
2. Комментарий к переводу.....	28
2.1 Анализ текста оригинала.....	28
2.1.1 Об авторе.....	28
2.1.2 О книге.....	28
2.1.2.1 Общая характеристика и тематика.....	28
2.1.2.2 Стил ь и жанр.....	31
2.1.2.3 Лексические особенности.....	34
2.1.2.4 Синтаксические особенности.....	35
2.2 Переводческая концепция.....	35
2.3 Переводческие проблемы и пути их решения.....	36
2.3.1 Лексический уровень.....	36
2.3.1.1 Имена собственные.....	36
2.3.1.1.1 Антропонимы.....	36
2.3.1.1.2 Прочие имена собственные.....	36
2.3.1.2 Термины.....	37
2.3.1.3 Слова иностранного происхождения.....	38
2.3.1.4 Труднопереводимые слова и словосочетания.....	39
2.3.2 Синтаксический уровень.....	41
2.3.3 Прагматический уровень.....	43
Заключение.....	45
Резюме.....	46
Resumé.....	47
Summary.....	48
Список использованной литературы.....	49
Приложение: Текст оригинала	

Использованные сокращения

др. – другое

О – текст оригинала

П – текст перевода

прим. перев. – примечание переводчика

проч. – прочие

т. е. – то есть

т. к. – так как

т. п. – тому подобное

чеш. – чешский

яз. – язык

Введение

Целью данной бакалаврской работы является перевод выбранных глав из книги чешского искусствоведа Карела Српа «Тойен». Эта книга посвящена творчеству чешской художницы-сюрреалистки, а также развитию искусства в первой половине 20 в., которая была богата на новые направления в живописи. В настоящее время история этого периода продолжает осмысляться и выходит множество книг на данную тему, в том числе в России. Именно поэтому перевод книги мог бы быть интересен российскому читателю. Во второй части работы будет произведен анализ текста оригинала, на основе которого будет выбрана переводческая концепция и описаны возникшие переводческие проблемы на лексическом, синтаксическом и прагматическом уровнях.

1. Перевод

Многогранное имя

Стоит один раз увидеть какую-нибудь из картин сюрреалистического периода Тойен, и ее, пожалуй, уже не забудешь. Лучшие работы художницы производят чарующее впечатление. Они ставят вопросы, на которые нет однозначных ответов ни на уровне интуиции, ни на уровне разума; они выше каких-то дополнительных обоснований и не поддаются анализу. Примером может служить картина «После представления» (1943), одно из самых известных произведений чешской живописи 20-го в. Странное сочетание трех элементов: тела девушки, выброшенного бумажного пакета и прислоненной к стене мухобойки – выглядит очень внушительно. Это сильное впечатление сохраняется на протяжении десятков лет. Одни ее картины рождались без предварительной подготовки, а на создание других уходили долгие годы. Они появлялись благодаря сочетанию реальных импульсов, увиденных в окружающем мире, и источников, сосредоточенных в бессознательном и им несдерживаемых. Более пятидесяти лет Тойен посвятила художественному творчеству, главным образом, живописи, рисунку, коллажу, графике и иллюстрации. Вначале ее судьба мало чем отличалась от судеб других родившихся на рубеже веков авторов, которые начинали работать примерно в 1918 г. и активно участвовали в авангардном движении межвоенного периода. Однако в 1947 г. она была вынуждена эмигрировать. Оставшуюся часть жизни Тойен прожила в Париже, космополитичная среда которого, даже несмотря на появление новых друзей, никогда не стала ей такой же близкой по духу, как пражская.

Хотя со смерти Тойен прошло совсем мало времени, многие аспекты ее личности остаются неизвестными. Свое прошлое она успешно скрывала за псевдонимом, разделившим всю ее жизнь на две неравные главы, название одной из которых – Мария Черминова, ее настоящее имя, а другой – Тойен. В мире искусства ее знают именно под этим вымышленным именем. О втором «рождении», на этот раз за столиком в кафе весной 1923 г., ходит много легенд, и едва ли когда-нибудь удастся обнаружить, как оно на самом деле произошло и кто был его истинным вдохновителем. Последняя попытка объяснить происхождение псевдонима была сделана Ярославом Сейфертом в книге воспоминаний «Вся красота мира»: «Мы с Манкой сидели в

«Национальном кафе», и ей предстояла выставка, на которой она ни за что не хотела экспонироваться под своим настоящим именем. Пока она ходила за каким-то журналом, я большими буквами написал на салфетке ТОЙЕН. Вернувшись и прочитав имя, она без размышлений приняла его и носит до сих пор...»¹ Однако к свидетельству Сейферта нужно относиться критически. События в «Национальном кафе» вполне могли складываться по-другому. В конце концов, до этой сравнительно поздней версии существовало и несколько других. Немаловажным является свидетельство Карела Тейге, опубликованное в монографии о Индржихе Штырском и Тойен, тоже относящееся к 1923 г.: «Кажется, именно тогда, составляя каталог выставки или готовя к печати первый номер журнала «Диск»..., мы прямо за столиком в кафе и окрестили ее именем таким же несклоняемым, как и ее искусство...»² В обоих текстах говорится о месте, где Мария Черминова приняла свое новое имя, а также подчеркивается важность момента. Шла ли речь о выставке «Базар современного искусства», на которую намекал Сейферт, или о публикации первого номера журнала «Диск», упоминаемой Тейге, но осенью 1923 г. Тойен готовилась впервые предстать перед широкой публикой вместе с активной художественной группой «Деветсил», существовавшей уже на протяжении нескольких лет. Гораздо более распространенными являются, однако, два других толкования имени. Одно из них было в ходу среди парижских сюрреалистов, а в 1966 г. его, вероятно, подтвердила и сама Тойен в разговоре с Отакаром Шторхом-Мариеном³, объясняя происхождение своего загадочного имени сокращением от французского слова „citoyen“ (‘гражданин’). Второе толкование встречалось в кругу психоаналитика Богуслава Броука, проводившим параллель между псевдонимом Тойен и словосочетанием „to je on“ («это он» в переводе с чеш. яз. – прим. перев.), что подчеркивало, и этим не стоит пренебрегать, мужественность ее образа, которым она поражала не только поколение своих ровесников из «Деветсила», но о котором упоминали и ее друзья 40–50-х гг. На некоторых photographиях она изображена в шляпке и элегантном костюме по последней моде. Именно так ее, между прочим, описывал и Адольф Гоффмейстер в одном из фельетонов своего времени. Однако гораздо чаще встречаются воспоминания о том, что она носила мужскую одежду, а

¹ Jaroslav Seifert, *Všecky krásy světa*, Praha 1982, s. 343.

² Karel Teige, Doslov, in: Vítězslav Nezval – Karel Teige, *Štyrský a Toyen*, Praha 1938, s. 190.

³ Otakar Štorch-Marien, *Ohňostroji*, Praha 1992, s. 348. Подобно имени Тойен, к 1920 г. стали появляться и названия передовых художественных техник. Вероятно, самым примечательным примером может служить сокращение «мерц», которое с 1919 г. стал широко использовать Курт Швиттерс для своих коллажей, отбросив начало и конец у слова «kommerziel».

говорила и вела переписку в мужском роде.⁴ Однозначно сказать, какая из версий более верна, не представляется возможным. Это могло быть и более вольное толкование Сейферта, указывающее на моду того времени придумывать новые слова и имена, или же какое-либо другое, учитывающее важность содержательных аспектов ее нового имени. Для каждого из толкований можно найти свои доводы. Каждое с определенной точки зрения характеризует скрытную личность Тойен, которая выбрала псевдоним также и в качестве защиты от внешнего мира. Вероятно, наиболее точную версию предложил лишь Андре Бретон, который на основе псевдонима «каббалистическим» методом раскрывает характер Тойен, действуя в обратном направлении в отличие от других толкователей: «Тойен – думаю, это имя тебе все-таки о чем-то говорит: его не отнесешь ни к чему-то среднему, ни к чему-то посредственному. Тойен – это не «между» тем-то и тем-то, это не общее для того-то и того-то, но это что-то сияющее».⁵ Через имя Бретон обращается к внутренней сущности Тойен, приоткрывая ее маску. Что касается подписей на картинах первой половины 20-х гг., то там видны еще определенные колебания между настоящим именем и псевдонимом. Подпись «Мария Черминова» (или просто М. Ч.) появляется даже на некоторых работах 1924–1925 гг. (как раз на тех, которые в каталоге ее парижской выставки 1926 г. были датированы 1920 г.), т. е. между периодом, когда использовалось имя Черминова, и периодом, когда использовалось имя Тойен, нельзя провести четкой границы. Впрочем, псевдонимы не были чем-то из ряда вон выходящим для авторов, работавших после 1918 г. Помимо Тойен на «Базаре современного искусства» выставлялся и Ремо, настоящее имя которого в каталоге никак не фигурировало. За этим псевдонимом скрывался Иржи Елинек, член «Деветсила», который по воспоминаниям Незвала, якобы будучи вместе со Штырским, познакомился с Тойен во время летних каникул на острове Корчула (1922), где были написаны некоторые из их ранних картин и рисунков. Елинек, в отличие от Тойен вскоре отказавшийся от своего псевдонима, был единственным художником, с которым общались Штырский и Тойен – эта совсем недавно образовавшаяся пара, после «Базара современного искусства» неразлучно вместе выставлявшаяся и публиковавшаяся. На него повлияли их картины и рисунки 1923–

⁴ Karel Honzík, *Ze života avangardy*, Praha 1963, s. 50. Что касается смены имени, то Гонзик добавляет: «Некоторые члены «Деветсила» выступали под псевдонимами. Иржи Елинек в списках фигурировал под именем Ремо, которое ему придумал Тейге. Подобным же образом художница Манка Черминова приняла имя Тойен».

⁵ André Breton, Předmluva ke katalogu výstavy Toyen, Paříž 1947, *Ateliér*, 1996, č. 21, 10. 10., s. 4.

1924 г., а также второй половины 20-х гг., когда Елинек, находясь в Париже, некоторое время у них жил.⁶

Незвал и Сейферт, если упомянуть две самые известные личности, которые были знакомы с Тойен с 1923 г., имеют много общего в своих воспоминаниях. По мнению Витезслава Незвала, Мария Черминова выбрала псевдоним, прежде всего, для того, чтобы подчеркнуть равноправность как своей личности, так и своего искусства. Сейферта, в свою очередь, поразила ее намеренная «стилизация под мужчину», уже обычная для парижской богемы, но вызывающая для консервативной Праги, принимающей любое авангардное искусство с крайней неохотой. Незвал в книге воспоминаний «Из моей жизни» отмечал, что Тойен говорила «я был» и «не терпела намеков на то, что между ней и Штырским могли быть какие-то другие отношения, кроме дружеских. Мрачным тоном она все отрицала. У нее была своеобразная раскачивающаяся походка, и несмотря на то, что жила она со своей старшей сестрой в пражском районе Смихов, Тойен заявляла, что никакой семьи у нее не было и нет»⁷. Сейферт объяснял перемену облика в книге «Вся красота мира» как возможную защиту от предложений эротического характера со стороны молодых участников «Деветсила»: «Мы были молоды, нам нравились красивые, элегантные девушки, и Тойен нас всячески убеждала, что за ней водится тот же грешок. Но я думаю, что это была всего лишь игра и один из способов стилизации под мужчину, доставлявший ей немалое удовольствие. Впрочем, мы не имели ничего против».⁸ Незвал, Сейферт и Тейге независимо друг от друга подтверждают, что в годы взросления она, как и они, вращалась в анархо-коммунистических группировках. Тейге в брошюре «Сюрреализм против течения» упомянул о ее политическом прошлом: «Тойен состояла в первой пражской коммунистической группировке с момента ее возникновения, она жила в пражской анархо-коммунистической среде и реально принимала участие в постпереворотных забастовках шахтеров и в декабрьских мятежах»⁹. По воспоминаниям Незвала 50-х гг., Тойен даже «съела какой-то коммунистический документ, когда грозила опасность того, что он будет у нее найден». Анархо-

⁶ См. прим. 4, s. 50. Карел Гонзик наглядно иллюстрирует дружбу между тремя художниками: «Ремо, Штырский и Тойен составляли неразлучную и очень яркую тройцу. Ремо - высокий, с гладко выбритой головой, с резкими чертами заморского маори и с красным шарфом вокруг шеи. Штырский – в берете и длинном реглане, с мечтательной улыбкой и лазурным взглядом. Тойен – в мужском костюме и рубашке, в берете, с руками, по обыкновению, в карманах, а иногда и с сигаретой в уголке рта. Ее небрежная, раскачивающаяся походка как бы говорила: "Мне все равно, что вы обо мне думаете". О себе она выражалась в единственном числе мужского рода: "Я был на выставке, я говорил, что пойду в кафе"».

⁷ Vítězslav Nezval, *Z mého života*, Praha 1965, s. 130.

⁸ См. прим. 1, s. 346.

⁹ Karel Teige, *Surrealismus proti proudu*, Praha 1938, s. 49.

коммунисты хотели не только уравнивать женщину в правах, но и впоследствии изменить ее социальное положение. Тойен не переставала восхищаться реформаторами общества. В анкете начала 50-х гг., опубликованной в журнале «Медиум» (№ 2 и 3, 1953), выдающиеся личности сюрреализма того времени обсуждали то, перед кем бы они открыли двери своего дома. Тойен бы с удовольствием увидела Ленина, с интересом встретила с Фурье и с чувством великого дружелюбия впустила Маркса. Ее радикальная левая позиция не была пассивной. Будучи членом авангардных и сюрреалистических объединений, она подписывала их политические заявления, однако в отличие от Индржиха Штырского, который в конце 30-х гг. показал свое однозначное отношение к напряженной исторической ситуации и несколькими картинами, более скрыто выражала в творчестве свое мнение о текущих событиях.

Несмотря на то, что Тойен держалась от мира женщин на некотором расстоянии, она, как ни парадоксально, стала самой знаменитой художницей в чешском искусстве первой половины 20-го в. С 80-х гг. ее произведения анализировали с двух точек зрения. С одной стороны, с точки зрения роли женщин в сюрреализме. Именно в этой сфере, занятой самыми различными художницами, она имела исключительное положение благодаря старанию отрицать в себе наличие чего бы то ни было женского. С другой стороны, наблюдался живой интерес к творческим союзам и партнерствам, ведь самые важные годы своей жизни Тойен провела в тесном творческом контакте со всеобщим одаренным Индржихом Штырским, а позже и с Индржихом Гейслером.¹⁰

Вероятнее всего, Штырский и Тойен могли так долго сотрудничать благодаря противоположным качествам характера. В рамках широкого движения своего поколения они составляли мини-группу, точнее пару дополняющих друг друга сформировавшихся художников, где Тойен представляла элемент стабильности, в то время как у Штырского было несколько ролей: он придумывал новые художественные приемы, писал программы, которые Тойен, скорее всего, только подписывала, возбуждал споры и полемизировал с современниками. В отличие от интровертной Тойен он на протяжении всей жизни занимал активную общественную позицию по самым разным вопросам.

Определенные различия между Штырским и Тойен очевидны с первого взгляда. Если Тойен умалчивала о своем прошлом, отказывалась о нем как-то говорить, отвергала семейные связи, то Штырский о них постоянно упоминал и даже предложил

¹⁰ К важным публикациям относятся, например: Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors, Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln and London 1994; *La femme et le surréalisme*, Lausanne 1988 (ed. Erika Billeter a José Pierre).

их как один из возможных ключей к пониманию своего творчества. Если личная жизнь Тойен оставалась скрытой за картинами, то Штырский находил в ней стимулы для своего противоречивого воображения. Тойен, которая о своем детстве и взрослении открыто не упоминала, давала опубликовать, в отличие от Штырского, только пару случайных предложений, часто всего лишь необходимые ответы на вопросы коллективных анкет. Она предоставляла возможность зрителям самим выискивать секретные источники своего воображения и не говорила больше, чем требовалось. Ее главное послание было сосредоточено, главным образом, в картинах.

Хотя письменные документы и не содержат никакой информации о детстве Тойен, некоторые давние тайно переживаемые чувства приоткрывает творчество пика ее сюрреалистического периода. В 40-е гг. на рисунках Тойен появляются образы школьниц и девочек со скакалками, какие-то сломанные игрушки и конструкторы (тема детства затронута, главным образом, на рисунках из циклов «Стрельбище», «День и ночь», «Животные спят»). Эти образы иногда можно встретить уже на иллюстрациях 30-х гг. Детские сюжеты вызвали тревожные чувства. По мнению Индржиха Халупецкого, именно они стали наибольшим вкладом художницы в европейский сюрреализм.¹¹ Они были связаны не только со Второй мировой войной, во время которой она создавала циклы рисунков и которая служила, скорее, лишь как кулисы, освобождающие забытые воспоминания, сопровождавшие Тойен на протяжении почти всей жизни. Тревога, представлявшая, очевидно, самую сущность способности Тойен чувствовать, не зависела ни от времени, ни от стиля. Казалось, что она ждала любой возможности себя проявить, можно даже сказать, что те произведения, в которых ее присутствие видно сильнее всего, производят наибольшее впечатление.

С точки зрения творчества, двадцатилетние отношения между Штырским и Тойен нельзя назвать простыми. Вскоре укрепилось представление о том, что они обменялись мужскими и женскими ролями, благодаря чему стало возможным взаимное сосуществование двух самодостаточных личностей. Каждый имел что-то от другого. Образ решительной и суровой Тойен контрастировал с образом утонченного Штырского. Их взаимное отражение друг в друге вылилось в плодотворный творческий диалог, затрудняющий ответ на вопрос о возможном личном первенстве в использовании определенных сюжетов и техник. Этот вопрос, впрочем, оставался открытым и для современников, воспринимавших, в особенности в эпоху артифициализма и сюрреализма, обоих художников как единое целое. И хотя Сейферту

¹¹ Jindřich Chalupský, *O dada, surrealismu a českém umění*, Praha 1980, s. 21.

в книге «Вся красота мира» сначала казалось, «что молодая художница пишет картины как бы в тени своего старшего товарища», который в отличие от нее был более профессионально подготовлен, потому что четыре года проучился в Академии изобразительных искусств в Праге, он сразу же отмечает, что «это было не совсем так...»¹² На сегодняшний день различия проявляются отчетливее. Штырский гораздо больше экспериментировал и выражал себя через разнообразные формальные средства (фотографии, тексты, коллажи, записи сновидений). Он даже не колебался прекратить на несколько месяцев писать, причем не столько из-за проблем со здоровьем, которые сопровождали его всю жизнь, сколько для того, чтобы уделить время другим своим увлечениям: в конце 20-х гг. он закончил первую чешскую монографию об Артуре Рембо, а в 30-х начал писать похожую работу о маркизе де Саде. В этом Тойен сильно отличалась от Штырского. Главной областью, где она выражала свою сущность, была, прежде всего, живопись.

Несмотря на то, что картины Штырского и Тойен иногда были настолько похожи, что даже нельзя было различить, кто из них какую написал, на протяжении этого долгого сотрудничества они дополняли друг друга по форме (например, в период артифициализма и сюрреализма) и по содержанию (если обратить внимание на переход между тревогой и меланхолией). Однако то, чем занимался один, не всегда совпадало с тем, чем занимался другой. Тойен был далек фетишизм и нарциссизм Штырского. Иногда их человеческие качества и художественные подходы могли отличаться, но, тем не менее, не было момента, когда бы они отдалились друг от друга и им грозил бы разрыв.

Еще незадолго до 1914 г. в авангардном движении появляется несколько пар, работающих вместе, но мало в которой из них были такие гармоничные и взаимно вдохновляющие отношения. Эти отношения продолжались столько лет, прежде всего, благодаря тому, что Тойен и Штырский были личностями, руководствовавшимися своими собственными побуждениями, которым они впоследствии могли придать общую форму. И без присутствия другого творчество каждого из них остается самостоятельным, ясным и понятным. Они сохраняли между собой дистанцию, не пытаясь, к примеру, написать вместе одну картину. Самым большим было совместное участие в 1925–1927 гг. в создании нескольких книжных обложек, а также эскизов к ним, впоследствии неопубликованных. Но это не означало, что один не мог написать картину за другого. Скорее всего, это могло происходить во время болезни Штырского,

¹² См. прим. 1, s. 346.

когда приближалась вторая выставка сюрреалистов в 1938 г., или позже, когда Штырский из-за проблем со здоровьем уже совсем перестал писать. Под его руководством Тойен могла создать некоторые картины. Однако никто из пары не провозглашал себя инициатором определенного подхода и не пытался продвигаться за счет другого.

Вопреки внешнему сходству, иногда столь очевидному, источники вдохновения у них не совпадали. У Тойен, в отличие от Штырского, они не были преимущественно автобиографическими, хотя и имели личный характер. Можно даже сказать, что стимулы для своей деятельности они находили в разных областях и на разных уровнях сознания, которые сближались между собой уже при последующей реализации. Глядя на картины Тойен, создается впечатление, что она погружалась в более скрытые слои психики или же не показывала все это так демонстративно, как Штырский, будто бы это обеспечивало ей большую естественность и художественную цельность. Она, скорее, черпала вдохновение в стихийной силе природы, в том состоянии мира, которое существовало еще до самого его сотворения, в сферах, упомянутых поэтом Бенжаменом Пере в монографии «Тойен» 1953 г.: «В ее глазах мир всегда способен к совершенствованию, достаточно лишь немного его направить, чтобы он снова пришел в движение, как в древности, когда медленно и постепенно формировался некий порядок в беспорядке четырех стихий, безжалостно борющихся между собой. Нигде еще не было стабильности, а из куриного яйца могла появиться и черная, как агат, обезьяна».¹³

Помимо нового имени, в жизни Тойен был и еще один переломный момент. По политическим причинам она была вынуждена покинуть Прагу. В 1947 г. она переехала в Париж, получив разрешение на вывоз не только собственных картин и рисунков, но и наследия Индржиха Штырского.

Что касается творчества, то в Париже почва для работы была подготовлена. С одной стороны, она хорошо знала среду, в которой жила какое-то время во второй половине 20-х гг., а с другой, в 30-е гг. она познакомилась с главными представителями сюрреализма, Андре Бретоном и Бенжаменом Пере. При выборе друзей в Париже она сохраняла тот же самый принцип и встречалась преимущественно с поэтами, а не с художниками. Если ее предшествующие отношения с Индржихом Штырским были с этой точки зрения исключением, то бывших пражских коллег, Витезслава Незвала, Франтишека Галаса, Константина Библа, а позже и Индржиха Гейслера, ей в 50–60-е гг.

¹³ Benjamin Péret, Toyen, cit. dle: Vratislav Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu*, Praha 1969, s. 199.

заменяли более молодые личности, собиравшиеся вокруг Андре Бретона. Вскоре после приезда в Париж Тойен познакомилась с молодым поэтом Жоржем Гольдфейном, в первой половине 50-х гг. с Радованом Ившиком, в конце 50-х она иллюстрировала сборник стихов Шарля Фламана, а во второй половине 60-х сотрудничала с Анни Ле Брюн. Поэты были Тойен ближе, чем художники, от которых она сильно отличалась своими методами самовыражения. И в Париже ее картины, весьма уникальные для чешского искусства межвоенного периода, сохранили свою специфическую манеру, где они оказались в непосредственной конфронтации со сложной ситуацией в искусстве 50-х и, главным образом, 60-х гг. В последние десятилетия жизни Тойен становилась все более одинокой.

В Париже и Праге она познакомилась с довольно широким кругом разных людей. Многие из них приблизились к ней настолько, что могли спрашивать ее о прошлом, в особенности о периоде, когда она еще не состояла в «Деветсиле». По различным свидетельствам, Тойен на их вопросы почти не реагировала: она хотела существовать в своей живописи, оставив личную жизнь в стороне, включая возможные воспоминания о детстве. На первом месте для нее стояло «изображение», была ли это картина, рисунок, коллаж или эстамп.

Поэзия жонглерского духа

Первые работы Тойен, появившиеся после 1918 г., не сильно отличались от работ ее современников. В них было стремление к непосредственному освоению современных направлений европейского искусства, где стимулов было больше, чем в художественных школах у профессоров. Тойен быстро вникала в язык современного искусства, сильно упрощенный после Первой мировой войны. Направления, доминирующие до 1914 г., такие как кубизм, футуризм, абстракционизм, испытывали существенный кризис взглядов. Казалось, что для начала выходом мог бы стать так называемый сознательный или намеренный примитивизм, имевший влияние в начале 20-х гг. и принесший очищение формы и выражения. С этой точки зрения можно рассматривать «Натюрморт» (1921), одну из самых ранних картин Тойен. На овальной продолговатой тарелке рыбы лежат одна к одной, накладываясь друг на друга и образуя общую массу, где яркой деталью выделяются глаза. К этой картине, с позиции живописи не очень выразительной, у нее была сильная личная привязанность. Она поместила ее в начале двух своих монографий, опубликованных при жизни в 1938 и

1953 гг.¹⁴ Однако «Натюрморт» с рыбами был не только юношеским вступлением на стезю живописи. В нем уже видны некоторые черты, оставшиеся у Тойен неизменными, например, отношение целого к части или своеобразный прямоугольный формат полотна.

Важность «Натюрморта» подтверждается еще сильнее после того, как обнаруживается, что в монографии 1938 г. отсутствуют все остальные картины начала 20-х гг., которые с художественно-исторической точки зрения кажутся даже более значимыми и которые можно отнести к направлениям кубизма и пуризма. В «Натюрморте» заметно влияние активно развивавшегося стилевого течения, которым как раз таки в 1921 и 1922 гг. восторгалось поколение «Твердошейных» (Tvrdošijní (чеш.) – группа чешских художников, основанная в 1918 г., среди членов которой были Йосеф Чапек, Вацлав Шпала, Рудольф Кремличка и др. – прим. перев.) и начинающее объединение «Деветсил». Благодаря непосредственной простоте оно производило впечатление естественности. Несмотря на то, что Тойен приступает к работе сдержанно, здесь намечается все ее дальнейшее развитие в области формы (одинокие глаза контрастируют с аморфной массой) и содержания (Тойен привлекал влажный мир воды). К сюжету с рыбами Тойен прибегала еще несколько раз: в 40-е гг. на значимой картине «Между длинными тенями», с которой начинается период заморозки скелетами, на рисунках из цикла «Спрячься, война!» и на картинах перелома 60–70-х гг., таких как «Отражение отлива» (1969) и «Пир аналогий» (1970), снова возвращавшихся к мотиву рыб на тарелке, и в особенности на картине «Ловушки реальности» (1971), вероятно, вообще последней, где лишь одна одинокая рыба плывет по вольным просторам. С заведомым упрощением можно сказать, что именно рыба, в отличие от других животных, которых Тойен время от времени изображала и на гораздо более выдающихся картинах, представляет собой сюжетное связующее звено в ее творчестве: с нее оно начинается и ею заканчивается.

Тойен стала регулярно заниматься живописью где-то с 1922 г., когда познакомилась с Индржихом Штырским и Иржи Елинеком. Стало быть, неслучайно, что их ранние работы 1922–1923-х гг. похожи. Некоторые картины Тойен являлись еще отголоском группы «Твердошейных», другие, на которые повлияло пребывание в Югославии или которые, вероятно, именно там и были написаны, напоминали популярную, сильно облегченную версию кубизма со свойственным ей предельным

¹⁴ Vítězslav Nezval – Karel Teige, *Štyrský a Toyen*, Praha 1938; André Breton – Jindřich Heisler – Benjamin Péret, *Toyen*, Paris 1953.

упрощением и лаконичным пониманием формы. Подобным образом в то же самое время работал и Штырский, чье непродолжительное присоединение к кубизму проявилось более сильно. Благодаря своему воображению Тойен вскоре стала избавляться от обычных сюжетных клише, характерных для живописи того времени. Она обращалась даже к таким мотивам, которых большинство художников и, главным образом, художниц избегало. Такой была, к примеру, смелая сцена в публичном доме, названная «Подушка» (1922), очень редкая для чешской живописи того времени, продолжением которой через несколько лет стал «Рай чернокожих» (1925). Обе эти необычные картины создали определенные предпосылки для развития интереса к эротике, который постепенно развивался на рубеже 20–30-х гг. Оттенок примитивизма одновременно позволил Тойен избавиться от психического содержимого, характерного еще для поколения кубоэкспрессионистов и «Твердошейных». На картине «Кафе» (приблизительно 1922 г.) представлено резко уходящее внутреннее пространство, которое Тойен, в виде исключения, использовала вновь лишь в своих послевоенных работах.

В отличие от картин самого начала 20-х гг. новые работы 1923 г. отражают сильное упрощение формы, произошедшее, вероятнее всего, под влиянием пуризма, горячей новинки на пражской художественной сцене, появившейся после издания второго ежегодного сборника «Жизнь» (1922).¹⁵ В основном им заинтересовались художники, ориентировавшиеся на Париж, который и после 1918 г. непрерывно оставался главным центром мирового искусства. Влияние пуризма заметно на двух картинах Тойен, «Чудак» и «Мороженое» (обе 1923 г.), а также на рисунке «Натюрморт с сифоном». По всей видимости, именно с этого рисунка, представлявшего собой некую упрощенную версию картины «Мороженое», была сделана ее первая репродукция, которую напечатали в первом номере журнала «Диск» (1923).

Тойен представила картины и рисунки 1923 г. на «Базаре современного искусства» (1923), ставшем для «Деветсила» переломным моментом, и на выставке «Новое искусство» (1924), являвшейся вольным вариантом «Базара» в Брно. Хотя многие работы с этих выставок на сегодняшний день утеряны, по сохранившимся каталогам можно сделать вывод, что она отдавала предпочтение рисункам и живописи маслом. Она лишь наблюдала за развитием визуальной поэзии, которую в 1923 г. Тейге провозгласил самым актуальным способом художественного выражения и которой он

¹⁵ О влиянии пуризма на чешское искусство: Claude Leclanche-Bouléová, Šíření purismu ve střední a východní Evropě, *Umění* 35, 1987, č. 1, s. 16–28.

посвятили себя совместно со Штырским и Ремо. Впоследствии к ним присоединилось еще несколько художников. Тойен же, наоборот, довела до неких крайних позиций импульсы синтетического кубизма и пуризма. Примером может служить картина «Чудак», которая наглядно показывает, как легко после войны молодой художник мог переоценить систему форм современного искусства, к которой много лет шли его основоположники, причем с немалыми усилиями. Ясно определившийся подход предвоенного поколения стал после 1918 г. распространенным и мгновенно ко всему приспособляющимся стилем. Казалось, что началось возрождение современного искусства, что появилась четкая граница между предвоенным «формализмом» – именно так теоретики, появившиеся около 1920 г., часто называли кубизм, футуризм и экспрессионизм – и актуальным «содержимым», которое вносилось новым поколением, сформировавшимся во время Первой мировой войны и благодаря своей молодости, как правило, не участвовавшим в военных действиях. Важно было лишь определиться, что из предшествующих «открытий» использовать. Отдельные направления были в свободном распоряжении как возможности для создания индивидуального языка, они предоставляли элементарную основу для появления собственного стиля. Это значит, что в 1918 г. художники не начинали с нуля. Еще до того, как они приступили к работе, современное искусство уже прошло развитие от постимпрессионизма к кубизму, что требовалось воспринимать не с точки зрения хронологии, а с точки зрения синхронности. Характерный для эпохи примитивистский способ мышления можно понимать и как намеренную реакцию на известное отсутствие формы, свойственное, главным образом, синтетическому кубизму и достигшее кульминации в чешском варианте пуризма, которые теперь были переоценены и обогащены новыми, часто прямо противоположными сюжетами. После войны многолетняя традиция современного искусства дождалась первой теоретической и исторической обработки своего хотя и относительно короткого, но впечатляющего пути развития. Публиковавшиеся обзоры появлялись с учетом современной ситуации, а что в особенности касается репродукций, то они захватывали и настоящее время. Они содействовали тому, что в необычайно быстром темпе осмысливались самые разнообразные направления. Это заметно и по быстрому развитию Тойен, которая неполные два года работала некоторыми скачками, перейдя от «Натюрморта» с рыбами к «Чудаку». По словам Тейге, на «Базаре современного искусства» «она впервые предстала перед публикой, показав свои композиции, состоящие из прямоугольных вертикальных, горизонтальных и наклонных плоскостей, геометрическая строгость

которых уравнивалась мягкими цветами без теней, какими-то тонкими полутонами, из которых серый, песочный и приглушенный зеленый надолго оставались в памяти... Проблема деления пространства на части, а потом объединения этих частей вновь не характерна для этих композиций. Они больше напоминают мизанпаж (верстка – прим. перев.), нежели кубистические конструкции; мягкие, мрачноватые и светлые цвета заключены в форматы, которые своей геометричностью явно обязаны кубизму, но ощущения плоскостных декораций при этом не возникает...»¹⁶ Точную характеристику картин Тойен 1923 г., данную Тейге, можно дополнить замечанием о влиянии пуризма, восприятие которого было хоть и непродолжительным, но ярким и определяющим этапом для нового поколения художников, до этого времени посвящавших себя сентиментальному наивизму, свойственному Весенней выставке (1922), в которой Тойен еще, однако, не участвовала.¹⁷

С появлением Штырского и Тойен были связаны и первые отчетливые попытки «Деветсила» встать на один уровень с представителями современной международной художественной сцены. С этой точки зрения оба художника, наряду с Йосефом Шимой, который был членом «Деветсила» уже с 1922 г., стали важным открытием на «Базаре современного искусства», ясно показавшим то, в каком направлении будет в дальнейшем развиваться это авангардистское объединение. В универсальном европейском стиле, развивавшем импульсы синтетического кубизма и ставшего декоративным абстракционизма, Штырский и Тойен вскоре определились с собственной позицией, которая была основана на соединении пуризма с характерным для эпохи цивилизмом (направление, восхваляющее достижения техники и цивилизации – прим. перев.), достигшим своего пика в чешском искусстве в 1923–1925 гг., т. е. прямо перед их совместным отъездом в Париж. Особенностью подхода Тойен было переосмысление современного языка формы с характерной градацией цветов в абстрактных композициях и нетрадиционными сюжетами. У картины «Чудак», предзнаменовавшей появление «Ярмарки» (1925), концепция формы отражала и сам сюжет, не противореча ему: картина сама стала «чудаковатой» эксцентричной композицией, составленной из множества разноцветных диагональных плоскостей.

Тойен не совсем удовлетворял модернистский посткубистический подход к форме. В 1924 и 1925 гг., когда можно было ожидать, что именно его она и будет развивать, Тойен даже на несколько лет оставила более прогрессивные творческие

¹⁶ См. прим. 2, s. 191.

¹⁷ Атмосферу «Деветсила» раннего периода, еще до вступления Штырского и Тойен, хорошо отразил Адольф Гоффмейстер (*Předobrazy*, Praha 1962).

приемы и посвятила себя малоформатным картинам, проникнутым атмосферой народного наивного искусства и ставшим поздним откликом на творчество Анри Руссо, иными словами, она обратилась к приемам, от которых авангардное движение после 1923 г. быстро отдалялось. Общий характер этих картин больше соответствовал раннему этапу «Деветсила» примерно 1920 г., нежели середине 20-х гг., когда они на самом деле появились. В каталоге парижской выставки Тойен (1926) их, возможно, по ошибке и отнесли к более раннему периоду. Вероятно, она хотела, чтобы они стояли в самом начале ее художественного творчества, где было их логическое место. Между относящимися к первой половине 20-х гг. представлениями Тейге о конце эпохи традиционных картин, т. е. тех, что принято вешать на стену, и поэтическими работами Тойен в «народном стиле», обладающими неповторимым очарованием и созданными в то же самое время, различие лишь мнимое. Еще кубоэкспрессионисты предшествующего поколения восхищались живописью на стекле и искусством уличных художников, произведения которых они выставляли и репродуцировали. Они сознательно искали до этого никем не замечаемые сферы, где сохранялась художественная простота и естественность, не нарушенные никакой профессиональной подготовкой. Этот интерес разделял и «Деветсил».¹⁸ Тойен приступала к работе над своими разнообразными полотнами, появлявшимися лишь с виду вне каких бы то ни было программных течений, с позиции современного автора, знакомого с самыми последними достижениями в мире искусства. У «Венецианского карнавала», «Трех волхвов», «Китайнок», «Вавилонского царя», «Похорон в Сорренто», «Танцовщиц», «Глотателей мечей», «Рая чернокожих» и «Гарема» была похожая композиция: на однотонном фоне, разделенном, как правило, на плоские прямоугольные абстрактные участки, разрушающие иллюзорное пространство (этот подход стал результатом модернистской редукции, которая в данном случае парадоксально приблизилась к народной живописи), расположены отдельные фигуры и предметы, которые своей стилизованностью и красочностью вносят в картину элементы наивизма. Их атмосферу хорошо удалось передать Витезлаву Незвалу: «На этих картинах Тойен красивые девушки с кожей опалового цвета олицетворяют упоительные воспоминания о детских фантазиях: когда она грезила о Китае, Индии и Египте; о табачных и рисовых полях, о девственных лесах. Они олицетворяют поэзию ее мечтаний о путешествиях и ее

¹⁸ Karel Srp, Mladý Teige, in: Karel Teige, Praha 1994, s. 7–19 (ed. K. Srp).

любовь к экзотическим видениям».¹⁹ Воображение Тойен охватывало главный круг понятий раннего «Деветсила», и для некоторых его членов, например для поэта Константина Библа, эти понятия стали настолько притягательны, что позже они начали двигаться в этом направлении. Однако Тойен не пользовалась современными средствами выразительности авангарда, т. е. преимущественно фигурными стихами, целью которых было отречение от традиционного понимания картины как объекта, вешаемого на стену.

Зарождение многих картин в стиле наивизма, созданных в 1925 г., объясняет небольшой, до сих пор не опубликованный альбом для эскизов из парижской частной коллекции. На более чем пятидесяти листах зафиксировано ее путешествие по Франции зимой 1924 г. и весной 1925 г. Стиль простых линейных рисунков, иногда выполненных в цвете, превосхищает наивные картины, часто подписанные лишь буквой «С», и дает возможность прояснить связанные с ними неясности. У каждого рисунка из альбома Тойен не только ставила дату, но и подписывала место, где он был сделан: на картине «Глотатели мечей» у подписи «С 25» в левом нижнем углу указано также и название города Тулон. Судя по альбому, она, вероятно, увидела эту сцену шестого января 1925 г. в Тулоне, как раз тогда, когда через него проезжала. Таким образом, на картинах 1925 г. каждая сцена основана на реально увиденном, идет ли речь о «Пристани», «Трех танцовщицах» или «Венецианском карнавале», о котором в детальных подробностях рассказывают рисунки из альбома. Во время путешествия Тойен больше всего интересовали цирки, варьете, уличные представления разных комедиантов и кафешантаны. Она посетила варьете «Фоли-Бержер» и цирк «Медрано», видела представление танцевальной группы «Хоффман-Герлз», а также уделила внимание некоторым достопримечательностям (особняку Клюни, собору Парижской Богоматери, музею Карнавале) и известным местам (Елисейским Полям, кладбищу Пер-Лашез и «Казино де Пари»). Была она и на представлении «Легенда Нила», вдохновившем ее на создание картины «Три танцовщицы», за спинами которых находилось нарисованное полотно с пирамидами. Под теми же впечатлениями могла возникнуть и картина «Гарем». При таком богатстве эмпирического материала, собранного Тойен во время нескольких месяцев пребывания во Франции, можно предположить, что эта работа не стала всего лишь плодом вымысла.

¹⁹ Vítězslav Nezval, K výstavě Štyrského a Toyen, in: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)*, Praha 1967, s. 216 (ed. M. Blahynka).

Свои впечатления от этого путешествия в Париж Тойен сохранила на всю жизнь. Более поздний интерес к вертикальным постройкам (о котором явно свидетельствует, к примеру, картина «Закон природы», 1946 г.) был очевидно связан с тем, каким ей увиделось здание «Отель де Факюльте» (см. эскиз с надписью «Sorbonne, 16.1.1925», указывающей на название улицы, где находился этот отель). Многие места, зафиксированные Тойен в альбоме, приводятся в путеводителе по Парижу, который она подготовила совместно со Штырским и Нечасом (в 1927 г. он был выпущен издательством «Одеон»).

Обычно считается, что наивистские работы Тойен являются несколько запоздалой реакцией на раннюю пролетарскую программу «Деветсила» 1920–1922 гг., однако именно они, если абстрагироваться от связей с авангардом, на удивление четко соответствовали заявлению Тейге о том, что «клоуны, танцовщицы, акробаты и туристы – это современные поэты», и отображали главное его представление о том, что «поэтизм есть ... искусство жить, преобразованное эпикуреизмом», ставящее под вопрос бездушные профессиональные достижения и подчеркивающее мгновения, когда «мир смеется».²⁰ Эротические картины Тойен 1924 и 1925 гг. отражали гедонистическую атмосферу, связанную с моментом, когда «Деветсил» оставил свою пролетарскую направленность и начал открывать для себя мир, главным образом, его чувственные преимущества. Он идеализировал путешествия, цирки, деревенские развлечения и карнавалы – одним словом, все, что выходило за грань обыкновенной серости и превращало, по представлениям Тейге, Волькера и Сейферта, будний день в праздник.

Некоторые работы наивистского периода Тойен привнесли в ее дальнейшее творчество важные мотивы. И хотя с художественной точки зрения они представляют отдельную группу, созданную в пределах лишь неполных двух лет, со смысловой точки зрения в них содержатся подсказки для объяснения всего ее дальнейшего развития в живописи. Андре Бретон, к примеру, заметил, что сюжет со «связанной фигурой» на картине «Связанная-Развязанная» (1925 г.; в упрощенной версии «Глотателей мечей») повторяется в более утонченной форме на картине «Прометей» (1934)²¹, а также, постепенно сходя на нет, и на переломе 50–60-х гг. в творчестве ее парижского периода. Другим ярким мотивом являются двери, которые появляются на картине «Три волхва» (1925), через два десятилетия на «Мифе света» (1946), а потом и на «Тайной

²⁰ Karel Teige, Poetismus, in: *Svět stavby a básně. Studie z 20. let*, Praha 1966, s. 125 (ed. J. Brabec, Vr. Effenberger, Kv. Chvatík a R. Kalivoda).

²¹ André Breton, Úvod do díla Toyen, Paříž 1953, *Ateliér*, 1996, č. 21, 10. 10., s. 4.

комнате без замка» (1966). Подобно уже упомянутым рыбам, эти сюжеты представляют определенные тематические центры, обеспечивающие смысловую целостность работ Тойен и указывающие на символические и психологические источники ее творчества, на закрытость и недоступность, на отделение мира общества от мира личности и индивидуальности.

Между примитивистскими работами Тойен и народными картинами, которые отличает то, что они понятны для большинства, есть определенная художественная и профессиональная дистанция. Можно предположить, что до некоторых сюжетов она сама себя проецировала. На уже упомянутой неприметной картине «Связанная-Развязанная» 1925 г., которую в 1948 г. она подарила супруге Андре Бретона Элизе, кроме сюжета, наблюдаемого Бретоном, впервые ясно проявляется и важный мотив одинокой женской фигуры, которая станет объектом ее постоянного интереса, начиная с сюрреалистического периода и до самых последних лет. В то время как на картине «Связанная-Развязанная» женская фигура находится еще в положении лежа (вероятно, она показывала излюбленный ярмарочный номер с освобождением от оков без посторонней помощи), на остальных – часто в виде торса – она была уже в вертикальном положении.

Женская фигура на картине «Связанная-Развязанная» олицетворяла не только внутренние эмоции, она стала уникальной моделью, которая каждый раз могла получать новую форму, несмотря на то, что ее «психическая» сущность оставалась той же самой. Если женщину с картины «Связанная-Развязанная» назвать скрытым автопортретом, то становится ясно, что, глядя на последующие картины с женскими телами, часто изображаемые Тойен после 1934 г., можно говорить о прямых намеках на саму себя. Торс служил ей для объективизации состояний, граничащих с внешним и внутренним, позволял выявить скрытое содержимое, указать на собственную телесность, и при этом он стал мотивом, который с виду не имел к ней отношения. Необычное положение тела на картине «Связанная-Развязанная» отражает закрытость психики: двойственную природу закрытого и открытого, получившую конкретное выражение в связанности или в пустом внутреннем пространстве, Тойен использовала и в сюрреалистическом периоде, когда делала акцент на фигуре при помощи ее физического отсутствия, изображая, к примеру, пустой корсет. Таким образом, на картине «Связанная-Развязанная» видно зарождение дальнейшего подхода, который она развивала, главным образом, в годы, следовавшие за артифициализмом. Стройная связанная девушка, некий прообраз всех последующих работ, на которых

присутствуют женские фигуры, представляет ранний пример выражения определенного внутреннего опыта, визуализированного с помощью характерного для времени сюжета. Несмотря на то, что в ее работе есть явные автобиографические черты, она не обращается к собственной судьбе или к повествовательной истории, но к выражению постоянного, постепенно наслаивающегося ощущения, бессознательным источникам которого нельзя дать точного определения. Способы его художественного запечатления для Тойен первичны, даже если они обусловлены жизненными судьбами или существующей направленностью интересов в изобразительном искусстве. Под поверхностью ее картин живет динамическое напряжение, которое является их внутренним импульсом и развивается независимо от этого ощущения. Картина «Связанная-Развязанная» указывает не только на отношение Тойен к собственным телесным и душевным переживаниям, которые на ней демонстрируются, но и к ее окружению, которому она отдана на произвол (стоит обратить внимание на мотив одинокого пустого стула, стоящего за лежащей женской фигурой). Нельзя сказать, что между интроспективным опытом и самими картинами была прямая зависимость, они не являлись и односторонним отражением: на определенных этапах ее творчества эта зависимость становилось более сильной и явной, а на других теряла интенсивность и постепенно исчезала. «Народные» картины Тойен могли быть и запоздалым откликом на схожие подходы Штырского, «Кукольный театр» и «Вдова» которого появились, очевидно, еще в 1922 г.

2. Комментарий к переводу

2.1 Анализ текста оригинала

2.1.1 Об авторе

Карел Срп (*1958) – чешский искусствовед, закончивший Карлов университет и занимающийся историей искусства перелома 19–20 вв., межвоенного периода и современности. В 1996 г. его наградили премией Йосефа Красы, которую ежегодно присуждает Художественно-историческое общество (Uměleckohistorická společnost) исследователям, не достигшим сорока лет. Долгое время Срп был куратором Галереи г. Праги, а в 2005–2007 гг. и ее директором. Он является соавтором концепции первой постоянной коллекции чешского современного искусства во Дворце ярмарок (Veletřní palác) и в доме «У золотого кольца» (Dům U Zlatého prstenu). Он принимал участие в организации выставок различных художников, таких как Карел Тейге, Тойен, Индржих Штырский, Альфонс Муха и других. Срп также известен своими книгами, среди которых, к примеру, «Чешский сюрреализм 1929–1953» (Český surrealismus 1929–1953), «Рудольф Кремличка» (Rudolf Kremlička), «Индржих Штырский» (Jindřich Štyrský) и проч.

2.1.2 О книге

2.1.2.1 Общая характеристика и тематика

Книга Карела Српа «Тойен» была выпущена в 2000 г. издательством «Арго» совместно с Галереей г. Праги. Ее публикация связана с ретроспективной выставкой картин чешской художницы Марии Черминовой, известной под именем Тойен и ставшей видной представительницей сюрреализма не только в Чехии, но и в Европе. Выставка проходила с мая по август 2000 г. в доме «У каменного колокола» (Dům U Kamenného zvonu), а ее куратором был автор книги Карел Срп.

Прежде чем начать разговор о Тойен, необходимо сказать несколько слов о том, что представляет из себя направление сюрреализм, которое затронуло разные сферы искусства 20 в., такие как литература, живопись, графика, скульптура, кино и другие. Это слово в буквальном переводе с французского языка (*surréalisme*) означает ‘сверхреализм’. Его появление связывают, прежде всего, с Францией, которая стала ориентиром для остальных стран. Сюрреализм прочно связан с именем французского

поэта и прозаика Андре Бретона и его группой, куда входили также представители других стран (Германии, Италии, Испании, Бельгии, США, Англии, Румынии), что повлияло на его международный характер. Официальной датой возникновения этого направления можно считать 1924 г., когда Бретон опубликовал первый «Манифест сюрреализма». Следует отметить, что само слово появилось несколько раньше, в 1917 г. Для сюрреализма был характерен интерес к психоанализу и оккультизму. В своей работе художники-сюрреалисты опирались на принципы автоматического письма и объективной случайности, на галлюцинации, сновидения и эксперименты с подсознанием.

В Чехии сюрреализм также получил широкое распространение. В 1934 г. была создана Группа чешских сюрреалистов, куда вошли поэты Витезслав Незвал и Константин Библ, художники Штырский и Тойен, писатель Карел Тейге, теоретик психоанализа Богуслав Броук и многие другие. Группа организовывала выставки, издавала сборники, а в 1935 г. пригласила в Прагу Андре Бретона и Поля Элюара для проведения лекций о сюрреализме. Тем не менее, нельзя говорить о единодушии среди членов этого объединения. В 1938 г. Незвал распустил группу из-за политических разногласий с Тейге и некоторыми другими ее членами. Иными словами, деятельность чешских сюрреалистов состояла из череды спадов и подъемов.

В России сюрреализм в прямом смысле слова представлен не был. Однако, как отмечается в «Энциклопедическом словаре сюрреализма», «некоторые русские прозаики и поэты 20 в. в своем творчестве оказывались близки к теории и художественной практике европейских сюрреалистов» [6, с. 423]. Близки к сюрреализму были, например, русские футуристы и члены группы ОБЭРИУ. В советское время существовало совсем немного переводов и публикаций об этом направлении в искусстве. Это могло быть связано с тем, что идейный лидер сюрреалистов Бретон симпатизировал Льву Троцкому и его идеям перманентной революции, а также критиковал сталинские репрессии. Начиная с 1990-х гг., ситуация меняется, растет интерес к искусству 20 в., включая сюрреализм, и начинают появляться книги, посвященные данной тематике. Публикуются альбомы, энциклопедии, словари и монографии. Выходят, к примеру, многочисленные переводы текстов Сальвадора Дали, испанского представителя сюрреализма, а также его обширная биография, написанная Яном Гибсоном. Следует отметить «Энциклопедический словарь сюрреализма», вышедший в 2007 г. в издательстве ИМЛИ РАН и являющийся наиболее полным научным изданием о

сюрреализме на русском языке. Тем не менее, история сюрреализма в Чехии лишь фрагментарно освещена в русских источниках, в особенности это касается живописи. Именно по этой причине книга Карела Српа «Тойен» может быть интересна российскому читателю, знакомя его с одной из самых неординарных представительниц данного направления, речь о которой пойдет ниже.

Тойен (1902–1980) родилась в Чехии, но очень долгое время жила в Париже, где умерла и была похоронена. Она носила мужскую одежду, имела радикальные взгляды, симпатизировала анархистам и не поддерживала связей с семьей. В начале своего творческого пути Тойен познакомилась с другим известным чешским художником Индржихом Штырским, с которым сохраняла близкие дружеские отношения вплоть до его смерти в 1942 г. Вместе они входили в авангардное объединение «Деветсил», а в 1925 г. совершили совместное путешествие в Париж. Там у них возникла идея нового абстрактного направления – артифициализма. Они говорили, что он представляет собой «осознание действительности, как абстракции, обостренное поэтическим восприятием памяти» [5, с. 268]. Художники этого направления использовали «радикальные методы живописной обработки полотна, такие, как набрызгивание краски, использование трафаретов, оттисков предметов, а зачастую и самих предметов» [5, с. 268]. В начале 30-х гг. Тойен начинает писать первые сюрреалистические картины. В 1934 г. она со Штырским входит в Группу чешских сюрреалистов. В годы Второй мировой войны ей приходилось работать тайно, без возможности выставляться, т. к. нацисты считали сюрреализм дегенеративным искусством. Теме войны посвящены серии рисунков «Стрельбище» (Střelnice) 1940 г. и «Спрячься, война!» (Schovej se, válko!) 1944 г. В 1947 г. она навсегда оставила Чехословакию, которая находилась на грани коммунистического переворота, и уехала в Париж, забрав с собой работы. Именно поэтому большая часть ее произведений находится в заграничных коллекциях, главным образом, во Франции. С этим же связана и ее большая известность за границей, нежели у себя на родине. В Париже Тойен присоединилась к группе Бретона и состояла в ней вплоть до ее роспуска в 1969 г. Она занималась не только картинами, но и рисунками, иллюстрациями книг, коллажами. К творчеству Тойен наблюдается постоянный интерес, о чем говорят продажи ее работ на аукционах наряду с другими чешскими художниками, такими как Франтишек Купка, Индржих Штырский, Эмиль Филла, Йосеф Чапек и другие. Самым дорогим ее произведением стала картина 1937 г. «Спящая» (Spící), проданная в 2009 г. за 20 миллионов чешских крон [19] и вошедшая в тройку самых дорогих картин, проданных в Чешской Республике после 1990 г. [17]

Отрывок для перевода был взят из начала книги (первая глава полностью и большая часть второй главы). Там идет речь о периоде становления художницы: о том, как появился странный псевдоним; о первых исканиях в области кубизма, пуризма, наивизма, т. е. о работах первой половины 20-х гг., еще до того, как Тойен обратилась к сюрреализму (конец 20-х–начало 30-х гг.); о судьбоносном знакомстве со Штырским; о первом путешествии в Париж и интересу к циркам, кабаре, варьете и т. п.

2.1.2.2 Стиль и жанр

Книга Српа «Тойен» относится к жанру монографии. Этот жанр принадлежит к научному стилю, главной функцией которого является передача знаний. К основным особенностям научного стиля относят объективность, точность, обобщенность, логичность, относительную безобразность и безэмоциональность изложения материала. В зависимости от подстиля (собственно научный, научно-деловой, научно-учебный, научно-популярный [7, с. 79]) эти особенности могут несколько меняться.

На уровне лексики для научного стиля характерно использование терминов, т. е. «специальных слов и выражений, принятых для обозначения чего-нибудь в той или иной среде, профессии» [15], причем они могут быть как узкоспециализированными, так и общеупотребительными. Многие термины образуются от латинских или греческих корней и имеют международный характер. Кроме них широко используется абстрактная лексика, т. е. слова с отвлеченным значением (возможность, сущность, изучение, свойство и т. п.)

Что касается синтаксиса, то научный текст состоит из длинных предложений со сложной структурой. Было подсчитано, что среднее предложение в русском языке состоит из 25 слов [7, с. 73], а в чешском из 19,97 [8, с. 183]. Причем сложноподчиненные предложения преобладают над сложносочиненными. Также присутствует большое количество страдательных конструкций, делающих речь обезличенной. Употребляются неопределенно-личные, безличные, обобщенно-личные предложения. Автор обычно не пишет в первом лице единственном числе, а использует авторское «мы» или безличные конструкции. В научных текстах речь носит именной характер, что подразумевает использование отглагольных существительных, отыменных предлогов и т. п. Кроме того, она тяготеет к сжатости, поэтому появляются цепочки существительных в родительном падеже (наращивание детерминаций). С другой стороны, происходит

ослабление глагольности. В тексте присутствуют неспрягаемые формы глагола: причастия, деепричастия, инфинитивы. Ослабляется семантика глагола, о чем говорит большое количество глаголов-связок (есть, являться, встречаться и т. п.) и глагольно-именных сочетаний. Для связности и логичности текста используются вводные слова и указательные местоимения. Важно вертикальное членение на главы, разделы, подразделы, а также нумерация и использование разных шрифтов, что облегчает ориентацию в тексте.

После краткой характеристики научного стиля в целом необходимо сказать, что понимается под жанром монографии. В «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова монография определяется как «научная книга, посвященная исследованию какого-нибудь одного вопроса, одной теме» [15]. Большая советская энциклопедия уточняет, что в монографии «обобщается и анализируется литература по данному вопросу» [12], и она «сопровождается обширными библиографическими списками, примечаниями и т. д.» [12] Книга Српа соответствует данным определениям, т. к. посвящена рассмотрению одной довольно узкой темы, а именно творчеству художницы Тойен, при этом параллельно затрагиваются и другие вопросы развития чешского искусства в первой половине 20 в. Для монографии также характерны черты интертекстовости, что подразумевает обращение к другим текстам, т. к. автор обычно не начинает исследование с чистого листа, а пользуется источниками, в которых данная тема уже рассматривалась. В книге встречается большое количество ссылок на самые разные источники: на книги воспоминаний, монографии, журналы и др. Всего в переводимом отрывке встретилась 21 ссылка. Срп цитирует как чешских (Сейферт, Тейге, Незвал), так и иностранных авторов (Бретон, Пере). В конце монографии можно ознакомиться с различными документами, манифестами и письмами того времени. В книге также встречается множество иллюстраций, без которых невозможно представить издание о живописи.

Важную роль играет отнесение текста к конкретному подстилю. Данный текст нельзя назвать строго научным. Он скорее близок к научно-популярному подстилю. Главной целью этого подстиля является популяризация научных достижений для широкой аудитории, когда специалист обращается к неспециалисту и доносит уже известные знания. «Сравнительно велико жанровое разнообразие текстов этого подстиля – от наиболее строгого жанра энциклопедии до беллетризованного изложения в изданиях типа “Жизнь замечательных людей”» [7, с. 81]. В таких текстах может не

выдерживаться типичная структура, т. е. деление на введение, основную часть и заключение, что свойственно и для переводимой книги. Особенностью научно-популярного подстиля считается также использование средств образной выразительности, которые в собственно научном подстиле почти не встречаются. Характерна так называемая беллетризация, т. е. «сочетание научно-документального материала с элементами художественного повествования» [16].

Приведем несколько примеров, иллюстрирующих предположение о принадлежности текста к научно-популярному подстилю. Автор описывает смену имени художницей как „*druhý zrod*“, причем это выражение он берет в кавычки, подчеркивая метафоричность высказывания:

„*O jejím druhém „zrodu“, tentokrát u kavárenského stolu na jaře roku 1923, koluje mnoho pověstí...*“ [О, с. 10].

«*О втором «рождении», на этот раз за столиком в кафе весной 1923 г., ходит много легенд...*» [П, с. 10].

Говоря о влиянии пуризма в Чехии, автор называет его „*žhavá novinka*“, используя выражение, которое чаще встречается в публицистическом стиле:

„...*pod vlivem purismu, žhavé novinky na pražské umělecké scéně...*“ [О, с. 17].

«...*под влиянием пуризма, горячей новинки на пражской художественной сцене...*» [П, с. 20].

Интересно, как автор играет со словами, говоря, что картина „*Výstředník*“ и сама стала „*výstředníkem*“:

„*Tvarové pojetí Výstředníka ... vyjadřovalo i vlastní námět obrazu, s nímž nebylo v rozporu: obraz sám se stal „výstředníkem“, excentrickou kompozicí...*“ [О, с. 22].

«*У картины «Чудак» ... концепция формы отражала и сам сюжет, не противореча ему: картина сама стала «чудаковатой» эксцентричной композицией...*» [П, с. 22].

Кроме упомянутых средств выразительности, нужно обратить внимание на названия глав (например, *Hrany jména*, *Poezie žonglérského ducha*), которые своей образностью более характерны для публицистической или художественной литературы, нежели для чисто научной. Несмотря на то, что автор занимается анализом творчества

Тойен, он не может не затронуть и ее биографии, которая строится как повествование, а не преподносится лишь в виде сухих фактов.

Таким образом, более точно жанр книги можно определить как научно-популярную монографию, которая является «одним из типов речевых произведений, обращающихся в научно-популярной разновидности интеллективного (научного) регистра речи» [4]. Ниже на основе характеристик стиля и жанра рассматриваются лексические и синтаксические особенности оригинала, знание которых необходимо для последующего решения переводческих проблем.

2.1.2.3 Лексические особенности

Научный стиль относится к книжно-письменному, для которого характерна книжная лексика. В данном тексте она встречается часто, например, относительные местоимения *jenž* и *jež*, союзы *jelikož* и *tudíž*. Широко представлена и абстрактная лексика, например, слова, оканчивающиеся на *-ost*: *osobnost*, *rovnoprávnost*, *vlastnost*, *obrazivost*, *představivost*, *pocitovost*, *podobnost*, *sevřenost*, *přirozenost*, *celistvost* и т. п.

В тексте присутствуют термины из области изобразительного искусства, причем большинство из них являются общеупотребительными, такие как *kresba*, *grafika* или *koláž*, а также названия художественных направлений, например, *kubismus*, *abstrakce*, *primitivismus*. Использование понятных для широкой аудитории терминов характерно для научно-популярного подстиля, однако иногда встречаются и узкоспециализированные, например, *mise-en-page*. Употребляется много слов иностранного происхождения, чаще от латинских (*image*, *antedatovat*, *latentně*, *subtilní*, *aktivita*, *konstantní*, *juvenilní*, *lapidární*, *narativní*, *reverzibilita*) или греческих корней (*autonomní*, *geneze*, *krystalizovat*).

Помимо терминов в тексте встречается большое количество имен собственных, а именно антропонимы, топонимы (как чешские, так и французские), названия картин, книг и т. п., что также является проблемой для переводчика, решение которой будет рассмотрено в разделе «Переводческие проблемы и пути их решения».

2.1.2.4 Синтаксические особенности

Важной особенностью текста является его сложная структура. Он состоит преимущественно из длинных сложноподчиненных и сложносочиненных предложений. Часто встречаются причастные обороты, глагольно-именные сочетания (например, *podat výklad* вместо *vyložit*) и цепочки существительных в родительном падеже (например, *hlediska vzniku jejího jména* [О, с. 10]). В тексте также много страдательных конструкций, т. е. он обезличен, но, несмотря на это, иногда можно увидеть, как автор выражает свое отношение к тому, о чем пишет. Например, в самом начале первой главы:

„Spatříme-li nějaký obraz ze surrealistického období Toyen, pravděpodobně si její okamžitě zapamatujete. Její nejlepší práce působí uhrančivě“ [О, с. 10].

«Стоит один раз увидеть какую-нибудь из картин сюрреалистического периода Тойен, и ее, пожалуй, уже не забудешь. Лучшие работы художницы производят чарующее впечатление» [П, с. 10].

Определив стиль и жанр текста, а также его лексические и синтаксические особенности, можно перейти к выбору переводческой концепции.

2.2 Переводческая концепция

Б. Хохел отмечает, что при переводе важно учитывать два фактора: время и пространство [9, с. 28]. С одной стороны, важно, когда и где было написано произведение, а с другой, когда и где, т. е. в какой культуре, появится его перевод. Автор и текст постоянны, а реципиент и принимающая реальность меняются.

В нашем случае нет сильного временного сдвига, т. к. промежуток между моментом выхода книги (2000 г.) и написанием перевода небольшой. Тем не менее, будет наблюдаться пространственный сдвиг, т. к. текст переносится в другую традицию. Следовательно, у реципиента могут возникнуть проблемы, обусловленные незнанием реалий чужой культуры. Целью перевода являлось создание текста, который бы ближе познакомил российского читателя с чешской культурой. В связи с этим применялась комбинированная концепция (элементы экзотизации и адаптации). С одной стороны, сохранялось все своеобразие и стиль оригинала, а с другой, при необходимости, связанной с недостатком фоновых знаний, в текст перевода были в ограниченном количестве включены пояснения.

2.3 Переводческие проблемы и пути их решения

2.3.1 Лексический уровень

2.3.1.1 Имена собственные

2.3.1.1.1 Антропонимы

Под антропонимом понимается «имя собственное (или набор имен, включая все возможные варианты), официально присвоенное отдельному человеку как его опознавательный знак» [3, с. 38]. В тексте эта группа представлена довольно широко, причем встречаются, в основном, чешские и французские имена и фамилии. При передаче имен собственных на русский язык могут применяться приемы транскрипции (воспроизводится звучание слова) или транслитерации (воспроизводится графическая форма). В переводческой практике используется преимущественно транскрипция. Тем не менее, когда речь идет об исторических или культурных событиях, необходимо определить, нет ли в языке перевода уже закрепившихся традиционных соответствий. Особую проблему представлял перевод имени художницы, которым и была названа книга. Рассматривались два варианта: *Тойен* (основанный на транслитерации) и *Туайен* (основанный на транскрипции). С одной стороны, второй вариант может показаться более предпочтительным, т. к. он основан на транскрипции, чаще применяемой переводчиками. Кроме того, в книге дается одно из возможных его толкований, а именно то, что оно образовано от французского слова *citoyen*. Таким образом, вариант *Туайен* больше бы соответствовал реальному произношению. Было необходимо обратиться к печатным источникам. Несмотря на то, что в русском языке нет достаточного количества книг, освящающих историю чешского сюрреализма, в двух специализированных изданиях, «Сюрреализм» (иллюстрированная энциклопедия) и «Энциклопедический словарь сюрреализма», в статьях о художнице используется вариант *Тойен*, поэтому именно он и был выбран для перевода. Остальные имена также были сверены со словарями, главным образом, с «Энциклопедическим словарем сюрреализма».

2.3.1.1.2 Прочие имена собственные

Помимо антропонимов в тексте встречаются топонимы, названия картин, книг, выставок, увеселительных заведений, кафе и т. п. Подобно антропонимам, эти имена связаны с чешской и французской культурной средой. Перевод топонимов не вызвал

проблем, т. к. почти все они уже имеют устоявшиеся соответствия в русском языке, например, остров Корчула, город Тулон и т. п. Говоря о книгах и картинах, следует отметить, что традиции оформления этих названий в чешском и русском языках отличаются. В чешском языке название книги или картины написано без кавычек и выделено курсивом, в русском курсива нет, но есть кавычки «елочки», например, *Po představení* – «После представления». То же самое касается и названий кафе, издательств, выставок, увеселительных заведений и художественных объединений, за исключением того, что в этих случаях в чешском тексте отсутствуют не только кавычки, но и курсив, а название выделено лишь тем, что начинается с заглавной буквы.

2.3.1.2 Термины

Как было сказано выше, в тексте встречаются термины преимущественно из области изобразительного искусства, а именно названия художественных направлений, технических приемов и т. п. Многие из них стали общеупотребительными и не вызвали проблем при переводе. Например:

„Toyen se více než padesát let věnovala umělecké tvorbě, zejména malířství, kresbě, koláži, grafikám a ilustracím“ [О, с. 10].

«Более пятидесяти лет Тойен посвятила художественному творчеству, главным образом, живописи, рисунку, коллажу, графике и иллюстрации» [П, с. 10].

Встречались в тексте и узкоспециализированные термины, например, из области полиграфии:

„Místo o kubistické konstrukci mohli bychom u těchto obrazů mluvit spíše o jisté mise-en-page; něžné, nývé a světelné barvy jsou uzavřené ve formátech, jejichž geometrismus je evidentně kubistického původu...“ [О, с. 19].

«Они больше напоминают мизанпаж (верстка – прим. перев.), нежели кубистические конструкции; мягкие, мрачноватые и светлые цвета заключены в форматы, которые своей геометричностью явно обязаны кубизму...» [П, с. 22].

В этом примере автор, описывая картину, использует слово *mise-en-page*, которое является французским и очень редко встречается как в русском, так в чешском языках. Это явно сделано намеренно для создания некоторого эффекта, поэтому в переводе

сохраняется французское слово, но кажется необходимым дать в скобках и пояснение для читателя.

Иногда слово появляется не в своем обычном значении, а в более узком, т. е. в том, которое используется лишь в определенной области. Примером служит слово *lomený*, главное значение которого 'ломаный, дробный' [11]. Но если говорить о цвете, то оно будет означать '*nemající barevné živosti, tlumený*' [18]:

„...*geometrická strohost byla moderována jemnými barvami světél bez stínu, jakýmisi delikátními polotóny, z nichž šedá, písková a lomená zelená barva nám trvale utkvěla v paměti...*“ [О, с. 19].

«...*геометрическая строгость которых уравновешивалась мягкими цветами без теней, какими-то тонкими полутонами, из которых серый, песочный и приглушенный зеленый надолго оставались в памяти...*» [П, с. 22].

2.3.1.3 Слова иностранного происхождения

В чешском тексте встречается большое количество слов иностранного происхождения, причем многие из них существуют и в русском языке с теми же самыми корнями, например, *autonomní* – автономный. Однако для некоторых из них лучше искать другие эквиваленты-синонимы, т. к. эти слова употребляются в русском нечасто и чаще связаны с конкретными науками и областями, например, *latentní* – тайный (в широком значении), латентный (в медицине, физике); *fascinace* – заворуженность, очарование (в широком значении), фасцинация (в психологии в значении «эффекта, вызываемого специально организованным вербальным (словесным) воздействием, предназначенным для уменьшения потерь семантически значимой информации при восприятии сообщения реципиентами» [13]); *juvenilní* – юношеский (в широком смысле), ювенальный (в юриспруденции). Ниже приведены еще некоторые примеры:

„*Podivná konstelace tří motivů – dívčího těla, odhozeného papírového pytlíku a plácačky na touchy opřené o zed', je velmi sugestivní*“ [О, с. 10].

«Странное сочетание трех элементов: тела девушки, выброшенного бумажного пакета и прислоненной к стене мухобойки – выглядит очень внушительно» [П, с. 10].

Английское слово *image* (имидж), можно сказать, уже прижилось в русском языке, однако в следующем предложении слово *образ* кажется более подходящим:

„...spojení „to je on“, které podtrhovalo, a to není zanedbatelné, její mužský image...“ [О, с. 10].

«...словосочетанием „to je on“ («это он» в переводе с чеш. яз. – прим. перев.), что подчеркивало, и этим не стоит пренебрегать, мужественность ее образа» [П, с. 11].

Интересен также перевод слова *kryptoautoportrét*, употребленного в том значении, что художница как бы изображает себя, но делает это завуалированно и неявно. Приставка *kripto* означает ‘тайный’, ‘скрытый’ и встречается в словах *kриптограмма* и *криптография*. В данном случае было принято решение перевести эту приставку с помощью прилагательного:

„Lze-li označit ženu z obrazu *Svázaná-Rozvázaná* za kryptoautoportrét...“ [О, с. 30].

«Если женщину с картины «Связанная-Развязанная» назвать скрытым автопортретом...» [П, с. 26].

Слово *reverzibilita* также вызвало определенные сложности при поиске точного эквивалента и, исходя из смысла, было переведено словосочетанием:

„*Extrémní pozice těla na obraze Svázaná-Rozvázaná odráží uzavřenost psychickou: reverzibility sevřeného a otevřeného ... využila Toyen i v surrealistickém období*...“ [О, с. 30].

«Необычное положение тела на картине «Связанная-Развязанная» отражает закрытость психики: двойственную природу закрытого и открытого ... Тойен использовала и в сюрреалистическом периоде...» [П, с. 26].

2.3.1.4 Труднопереводимые слова и словосочетания

Перевод некоторых слов и словосочетаний вызвал затруднения, т. к. было сложно найти прямые однозначные соответствия в языке перевода. Примером может служить абстрактная лексика:

„Dobový primitivizující idiom lze chápat i jako záměrnou reakci na určitou tvarovou vyprázdněnost, zejména syntetického kubismu, vrcholící v české variantě purismu, zde obohacené a přehodnocené novými, často protichůdnými náměty“ [О, с. 19].

«Характерный для эпохи примитивистский способ мышления можно понимать и как намеренную реакцию на известное отсутствие формы, свойственное, главным

образом, синтетическому кубизму и достигшее кульминации в чешском варианте нуризма, которые теперь были переоценены и обогащены новыми, часто прямо противоположными сюжетами» [П, с. 21].

Сложности вызвало слово *idiom*, которое переводится на русский язык как *идиома*, т. е. устойчивый оборот речи, непередаваемый дословно на другой язык, а во втором значении – местное наречие, говор [15]. Ни одно из этих значений не подходит для перевода, поэтому в предложении был использован прием описательного перевода (экспликация), основанный на передаче смысла.

В следующем примере для характеристики девушек на картине используется слово *opálový*. Очевидно, подразумевается цвет их кожи. Вариант *опаловые девушки* для русского языка кажется неестественным, поэтому был применен прием добавления:

„*V krásných opálových dívkách oněch minulých obrázků Toyen je ztělesněna vzpomínka na dětské snění...*“ [О, с. 24].

«*На этих картинах Тойен красивые девушки с кожей опалового цвета олицетворяют упоительные воспоминания...*» [П, с. 23].

Интересен перевод словосочетания *závěsný obraz*, для которого не удалось найти такого же краткого выражения в русском языке, т. к. сочетание *подвесная картина* в нем практически не встречается. Снова был применен прием описательного перевода, что привело к удлинению предложения:

„*Nevyužívala ovšem k tomu soudobých výrazových prostředků avantgardy, tedy zejména obrazových básní, jejichž cílem bylo popření závěsného obrazu*“ [О, с. 24].

«*Однако для этого Тойен не пользовалась современными средствами выразительности авангарда, т. е. преимущественно фигурными стихами, целью которых было отречение от традиционного понимания картины как объекта, вешаемого на стену*» [П, с. 24].

Тот же прием был использован при переводе словосочетания *námětový svorník*. В словаре дается лишь значение болт, штырь или замок [11]. В переносном смысле это может означать что-то, что объединяет между собой какие-то части в одно целое, т. е. некое связующее звено:

„S jistým zjednodušením by se dalo říci, že právě ryba, na rozdíl od jiných živočichů, jež Toyen během doby ztvárňovala i na mnohem významnějších dílech, představují určitý námětový svorník, jímž se její tvorba zahajuje a uzavírá“ [О, с. 16].

«С заведомым упрощением можно сказать, что именно рыба, в отличие от других животных, которых Тойен время от времени изображала и на гораздо более выдающихся картинах, представляет собой сюжетное связующее звено в ее творчестве, с нее оно начинается и ею заканчивается» [П, с. 19].

2.3.2 Синтаксический уровень

Выше было сказано, что для книжно-письменного стиля свойственен именной характер речи, причем в русском языке он выражен сильнее, чем в чешском. Некоторые чешские наречия, к примеру, переводятся на русский язык сочетанием прилагательного с существительным:

„...André Breton, vyvozující charakter Toyen „kabalisticky“ z jejího pseudonymu...“ [О, с. 10].

«...Андре Бретон, который на основе псевдонима «каббалистическим» методом раскрывает характер Тойен...» [П, с. 12].

В следующем примере чешское придаточное предложение было переведено отглагольным существительным с зависимыми словами:

„Zbytek života prožila v Paříži, kde sice našla nové přátele, ale jejíž kosmopolitní prostředí se jí nestalo nikdy tak důvěrně blízké jako pražské“ [О, с. 10].

«Оставшуюся часть жизни Тойен прожила в Париже, космополитичная среда которого, даже несмотря на появление новых друзей, никогда не стала ей такой же близкой по духу, как пражская» [П, с. 10].

С другой стороны, для книжно-письменного стиля характерно ослабление глагольности. Это выражается в появлении неспрягаемых форм глагола: причастий, деепричастий и инфинитивов. И. Б. Голуб отмечает, что для научного стиля в особенности характерно использование причастий и причастных оборотов [2, с. 135]. Приведем примеры:

„Jelínek, jenž na rozdíl od Toyen záhy od svého pseudonymu ustoupil, byl jediným výtvarníkem, s nímž se stýkala nově ustavená dvojice Štyrský – Toyen, jež od Bazaru moderního umění nerozlučně vystavovala a publikovala“ [O, с. 11].

«Елинек, в отличие от Тойен вскоре отказавшийся от своего псевдонима, был единственным художником, с которым общались Штырский и Тойен – эта совсем недавно образовавшаяся пара, после «Базара современного искусства» неразлучно вместе выставлявшаяся и публиковавшаяся» [П, с. 12].

В оригинале присутствует три относительных придаточных предложения. При переводе была произведена замена двух из них на причастные обороты, что позволило избежать частого повторения относительных местоимений *который, которая*.

Причастный оборот был также использован при переводе притяжательных прилагательных, которые в русском языке встречаются гораздо реже, чем в чешском:

„Teigovi přesnou charakteristiku obrazů Toyen z roku 1923...“ [O, с. 19].

«Точную характеристику картин Тойен 1923 г., данную Тейге...» [П, с. 22].

Теперь приведем примеры деепричастных оборотов. Они использовались при переводе обстоятельственных придаточных предложений:

„Když si jméno po svém návratu přečetla, bez promýšlení je přijala a nosí je podnes...“ [O, с. 10].

«Вернувшись и прочитав имя, она без размышлений приняла его и носит до сих пор...» [П, с. 11].

„...teprve tehdy, kdy jsme sestavovali výstavní katalog, nebo dávali do tisku první číslo revue Disk... pokřtili jsme ji...“ [O, с. 10].

«...именно тогда, составляя каталог выставки или готовя к печати первый номер журнала «Диск»..., мы прямо за столиком в кафе и окрестили ее...» [П, с. 11].

В примере ниже деепричастный оборот заменяет относительное придаточное предложение:

„Tvarové pojetí Výstředníka, předznamenávající budoucí Jarmark (1925), vyjadřovalo i vlastní námět obrazu, s nímž nebylo v rozporu...“ [O, с. 22].

«У картины «Чудак», предзнаменовавшей появление «Ярмарки» (1925), концепция формы отражала и сам сюжет, не противореча ему...» [П, с. 22].

В следующем примере использовался грамматический прием объединения предложений. Второе предложение, по смыслу тесно связанное с первым, при переводе было преобразовано в деепричастный оборот и присоединено к предыдущему:

„...nejznámějším příkladem může být zkratka Merz, již razil Kurt Schwitters od roku 1919 pro své koláže. Oddělil předponu a příponu ze slova kommerziel“ [О, с. 10].

«...самым примечательным примером может служить сокращение «мерц», которое с 1919 г. стал широко использовать Курт Швиттерс для своих коллажей, отбросив начало и конец у слова «kommerziel» [П, с. 11].

2.3.3 Прагматический уровень

Прагматический аспект перевода подразумевает обеспечение желаемого воздействия на рецептора перевода [14] с помощью «изменений, вносимых в текст перевода с целью добиться необходимой реакции со стороны конкретного рецептора перевода» [14].

Книга «Тойен», будучи научно-популярной монографией, предназначена для широкой аудитории от искусствоведов и до всех интересующихся данной тематикой. Предполагается, тем не менее, что у читателя уже есть базовое представление об основных направлениях живописи в Чехии и в Европе начала 20 в. и о сюрреализме, в частности. Автор не дает в тексте никаких дополнительных пояснений относительно фамилий, названий художественных техник и направлений. В переводе все же возникла необходимость адаптировать некоторые понятия для российского читателя.

Разъяснения и дополнения были сделаны при передаче некоторых топонимов и названий увеселительных заведений:

„...třebaže žila se svou starší sestrou na Smíchově...“ [О, с. 11].

«...несмотря на то, что жила она со своей старшей сестрой в пражском районе Смихов...» [П, с. 13].

„Navštívila Folies- Bergère...“ [О, с. 24].

«Она посетила варьете «Фоли-Бержер»...» [П, с. 24].

Название картины *Tři králové* было переведено не как «Три короля», а как «Три волхва», потому что именно такой вариант закрепился в русском языке, когда речь идет о мудрецах, пришедших поклониться Иисусу.

Пояснения были сделаны и с помощью переводческих примечаний. В переводе они указаны у тех слов и реалий, которые скорее всего вызовут непонимание у читателя:

„*Zátiší poznámenal vliv silně se rozvíjejícího stylového proudu, obdivovaného právě v letech 1921 a 1922 generací Tvrdošíjných...*“ [О, с. 16].

«В «Натюрморте» заметно влияние активно развивавшегося стилевого течения, которым как раз таки в 1921 и 1922 гг. восторгалось поколение «Твердошейных» (Tvrdošíjní (чеш.) – группа чешских художников, основанная в 1918 г., среди членов которой были Йосеф Чапек, Вацлав Шпала, Рудольф Кремличка и др. – прим. перев.)...» [П, с. 19].

„...*Štyrský a Toyen záhy našli vlastní stanovisko, založené na spojení purismu a dobového civilismu...*“ [О, с. 22].

«...*Штырский и Тойен вскоре определились с собственной позицией, которая была основана на соединении пуризма с характерным для эпохи цивилизмом (направление, восхваляющее достижения техники и цивилизации – прим. перев.)...*» [П, с. 22].

Заключение

Данная бакалаврская работа была посвящена переводу выбранных глав из книги Карела Српа «Гойен». Вторая часть представляет собой переводческий комментарий. В комментарии был произведен подробный анализ текста оригинала, рассматривались автор, тема, стиль, жанр, лексические и синтаксические особенности. На основе этого была выбрана переводческая концепция, заключающаяся в комбинированном подходе между экзотизацией и адаптацией. В последней части были рассмотрены переводческие проблемы, а потом пути их решения с описанием примененных переводческих трансформаций.

Резюме

Целью данной бакалаврской работы был перевод двух глав из книги Карела Српа «Тойен». Вторая часть работы посвящена переводческому комментарию. Он разделен на три части. В первой рассматриваются особенности переводимого текста, во второй выбирается переводческая концепция и в третьей разбираются переводческие проблемы на лексическом, синтаксическом и прагматическом уровнях.

Resumé

Cílem této bakalářské práce bylo vypracování překladu dvou kapitol z knihy Karela Srpa *Toyen*. Druhá část byla věnována odbornému komentáři. Komentář se skládá ze tří částí. První se zabývá analýzou výchozího textu, druhá výběrem překladatelské koncepce a třetí řeší překladatelské problémy na lexikální, syntaktické a pragmatické úrovni.

Summary

The aim of this bachelor thesis was to translate the first two chapters of the book *Toyen* written by Karel Šrp. The second part represents a commentary of the translation. It consists of three parts. The first analyses the source text, the second is devoted to the translation concept and the last gives a typology of translation problems on lexical, syntactical and pragmatic levels.

Список использованной литературы

Основные источники:

1. Srp K. Toyen. – Praha: Argo, 2000. ISBN 80-7203-273-9

Дополнительные источники:

2. Голуб И. Б. Грамматическая стилистика современного русского языка. – М.: Высшая школа, 1989. – 208 с. ISBN 5-06-000196-2
3. Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур. – М.: Р. Валент, 2001. – 200 с. ISBN 5-93439-046-5
4. Сухая Е. В. Сущностная характеристика жанра научно-популярной монографии // Лингвистика, перевод и межкультурная коммуникация: Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. – Обнинск: ИАТЭ НИЯУ МИФИ, 2011. с. 62 – 65.
5. Сюрреализм (Иллюстрированная энциклопедия). – СПб.: ООО «СЗКЭО “Кристалл”», 2005. – 320 с. ISBN 5-9603-0014-1
6. Энциклопедический словарь сюрреализма. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – с. 584. ISBN 987-5-9208-0274-x
7. Bělčikov J. A. Stilistika sovremennogo ruskogo literaturnogo jazyka (lekcií). – Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986.
8. Čechová M. Současná česká stylistika. – Praha: ISV nakladatelství, 2003. ISBN 80-86642-00-3
9. Hochel B. Preklad ako komunikácia. – Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990.
10. Levý J. Umění překladu. – Praha: Ivo Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-X
11. Velký česko-ruský slovník. – Leda spol. s r. o., 2005. ISBN 80-7335-048-3

Электронные источники:

12. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]: <http://bse.sci-lib.com/> (дата обращения 09.01.2014)
13. Национальная психологическая энциклопедия [Электронный ресурс]: <http://vocabulary.ru/dictionary> (дата обращения 09.01.2014)
14. Паршин А. Теория и практика перевода [Электронный ресурс]: <http://teneta.rinet.ru/rus/pe/parshin-and-teoria-i-praktika-perevoda.htm> (дата обращения 09.01.2014)
15. Толковый словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова [Электронный ресурс]: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp> (дата обращения 09.01.2014)
16. Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка Ефремовой Т. Ф. <http://www.mirslovesfremovoy.ru/> (дата обращения 09.01.2014)
17. idnes.cz [Электронный ресурс]: http://kultura.idnes.cz/platno-malirky-toyen-se-v-parizi-prodalo-za-sedm-milionu-korun-p7t-vytvarne-umeni.aspx?c=A110602_092427_vytvarneum_jaz (дата обращения 09.01.2014)
18. Příruční slovník jazyka českého [Электронный ресурс]: <http://bara.ujc.cas.cz/psjc/> (дата обращения 09.01.2014)
19. Týden.cz [Электронный ресурс]: http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/obraz-avantgardni-malirky-toyen-se-prodal-za-10-milionu_290641.html#.Us6RpJ7hZLM (дата обращения 09.01.2014)