В.А. Нуриев (ИЯз РАН)

Ловушки перевода: имена собственные в художественном тексте

Аннотация

В статье вновь привлекается внимание к проблеме перевода имен собственных. На примере конкретного практического материала рассматриваются некоторые сложности, с которыми сталкивается переводчик художественного текста, когда перед ним встает задача перевести имя собственное.

The paper rethinks the problem of translation of proper names. With the help of practical examples taken from literary texts and their Russian translations it tries to consider some difficulties which one faces when translating a proper name.

Ключевые слова

Художественный перевод, имена собственные, практические аспекты

Literary Translation, Proper Names, practical aspects

Существование проблемы перевода имен собственных в теоретическом отношении признается не всеми. Очевидно, подобный скептицизм вызван тем, что в теоретических исследованиях, посвященных данной проблеме, нет недостатка (см., например: [2; 5; 6; 9; 16; 17]). Исследователи выводят некоторый набор приемов, предназначенных для перевода имен собственных, как-то: транслитерация, транскрипция, транспозиция и калькирование (см., например, [6]). Однако в практическом отношении проблема оказывается гораздо сложнее, что мы и попытаемся показать.

При переводе имен собственных нередко выявляются «несовпадения уровней переводимости» (о «переключениях» с одного языкового уровня на другой при переводе см. подробнее [20]). Напомним, что традиционно выделяются следующие языковые уровни:

1) уровень фонем (для письменной речи — графем);

2) уровень морфем;

3) уровень слов;

4) уровень словосочетаний;

5) уровень предложений, сложных предложений и сверхфразовых единств;[41]

6) уровень текста [42].

Преимущественно, говоря о переводе конкретного имени собственного, имеют в виду перевод на уровне фонем: при переводе звуки исходного языка (ИЯ) заменяются наиболее близкими к ним по артикуляции и акустическим свойствам в принимающем языке (ПЯ) (или же графемы ИЯ заменяются передающими сходные звуки графемами в ПЯ). Так, чтобы передать на русский язык французское имя *Paul* [pol], нужно каждой фонеме в составе французского слова подобрать наиболее близкую по артикуляции и звучанию фонему русского языка: [p] заменяется русской фонемой [п], [o] — русской гласной [○], а французская фонема [l] – русским согласным [л']. Таким образом, французское имя *Paul* на русский язык передается как *Поль,* то есть каждой фонеме исходного слова найдено соответствие в фонемном составе русского слова; иными словами, здесь в качестве единицы перевода выступает фонема. Такой перевод, где соответствие между единицами ИЯ и ПЯ устанавливается на уровне фонем, осуществляется с применением приема транскрипции. При этом особенно важно то, что, несмотря на русскую традицию передавать французские имена собственные с заменой французской [l] на русскую мягкую [л'] (см.: [10, 529-534; 18, 22]), это не является единственно возможным и верным вариантом. Есть случаи, когда также применяется прием транслитерации и соответствие устанавливается на уровне графем, то есть передается не звуковой облик, а написание (графическая форма) исходного слова и французское *Paul* передается как *Пауль*. Вывод о целесообразности того или иного

---

[41] Уровень сверхфразового единства выделяется нами и определяется вслед за В.Г. Гаком и [1, 773].

[42] Отнесение текста к числу единиц языка является релевантным для теории перевода, поскольку перевод имеет дело с конкретными речевыми произведениями или текстами.

варианта можно сделать лишь с учетом повествовательных рамок, установленных автором в тексте. Имя *Поль* говорит о французском происхождении героя, или же о том, что местом действия становится франкоязычная страна; *Пауль* выводит нас в немецкий культурный контекст. Третий возможный вариант, *Пол*, имеет отношение к англоязычной культуре. В конечном итоге переводческое решение принимается не только на уровне фонем (графем), но и на уровне всего текста (имена героев выполняют в тексте роль опорных пунктов и в значительной мере способны корректировать интерпретационную кривую смыслопорождения), что заставляет переводчика «примеривать» к будущему переводу лекала переводящей культуры – учитывать культурно обусловленные ассоциативные связи, возможный и иногда нежелательный интертекстуальный потенциал, фоносемантические ассоциации и многое другое. Хрестоматийный пример – изменение имени главной героини в первых редакциях русского перевода книги А. Линдгрен «Пеппи Длинный чулок» (по оригинальному замыслу А. Линдгрен *Пеппи* звали *Пиппи*); переводчица Л.Ю. Брауде впоследствии неоднократно оспаривала правомерность такой правки, называя это редакторским произволом. Тут, однако, следует учитывать особенности целевой группы переводимого текста: книга А. Линдгрен предназначалась, в первую очередь, детской аудитории, имя *Пиппи* могло спровоцировать нежелательную реакцию у русского читателя. Другой пример, тоже из практики перевода детской литературы, относится к нашему времени. В 2008 г. издательство «Махаон» выпустило на русском языке мировой бестселлер К. ДиКамилло «Удивительное путешествие кролика Эдварда» (The Miraculous Journey of Edward Tulane) в переводе О. Варшавер. Сюжет строится вокруг странствий игрушечного кролика из фарфора, который волей авторского замысла переживает ряд необычайных приключений. Одна из первых проблем, с которыми сталкивается русский переводчик, – проблема передачи имен собственных. В первой главе приводится три имени собственных: имя кролика – *Edward Tulane* (в русском переводе – *Эдвард Тюлейн*), девочку -хозяйку кролика - зовут *Abilene Tulane* (в переводе – Абилин Тюлейн), бабушку девочки – *Pellegrina* (в переводе – *Пелегрина*). Наименьшие сложности вызывает перевод имени

бабушки: применяется транслитерация с опущением одной из парных *ll*. *Abilene (географическое название американского города, расположенного в штате Техас, произносится как [`æbəli:n]) чаще всего передается на русский язык по смешанному типу – как Абилин: первая часть слова транслитерируется, вторая – транскрибируется. Возможные варианты – Эбелин, а если принимать во внимание временные координаты повествования, косвенно отсылающие к началу XX века, то – Эбелина / Эвелина (в отечественном переводе тогда была принята традиция феминизации иностранных женских имен на русский манер, этой традиции придерживались до наступления 1990-х гг.). Имя Edward / Эдвард не представляет трудностей для перевода. В то время как фамилия Tulane, переданная как Тюлейн, требует большего внимания. По сюжету семейство Tulane проживает на Египетской улице (предположительно в Лондоне) в родовом особняке и с русским тюленем ассоциироваться у ребенка не должно. Поэтому переводческая задача состоит в том, чтобы избежать фоносемантических «намеков» при помощи незначительных* манипуляций с формой слова (*ю* заменяется на *у*, а *е* на э), что в переводе дает *Тулэйн* [43].

Обращаясь к проблеме перевода имен собственных, иногда сталкиваешься с довольно интересными и неожиданными переводческими решениями, за которыми скрываются не менее неожиданные эксперименты. В одном из русских переводов книги Ф. Саган «Ангел-хранитель» (Le garde du coeur) [44] переводчик, Л. Татко, наряду с транскрипцией и транслитерацией, широко использует другие приемы. В ряде случаев он производит замену формы слова, полностью отходя от подлинника. Таким образом, переводятся имена второстепенных персонажей: *Louella Schrimp* (*Луэлла Шримп*) становится *Лолой Греввет*, а *Frank Saylor* (*Фрэнк Сейлор*) – *Фрэнком Тайлером*. В двух других переводах, у А. Новиковой и Е. Залогиной, *Фрэнк Сейлор* тоже «меняет» фамилию (на *Сеймур*):

---

[43] Примеры цитируются по: DiCamillo K. The Miraculous Journey of Edward Tulane. NY, 2006.
[44] Примеры цитируются по: Sagan F. Le garde du coeur. Paris, 1999. Саган Ф. Ангел-хранитель // Избранные произведения. Перевод А. Новиковой. М., 1997.Саган Ф. Сигнал к капитуляции. Ангел-хранитель. Перевод Е. Залогиной. М., 1992.Саган Ф. Хранитель сердца // Перевод Л. Татко. Ровесник, № 8-12, 1991.

«Frank Saylor. Votre ex-mari. Il s'est tué cette nuit».

- *Фрэнк Сеймур. Ваш бывший муж. Застрелился этой ночью (Н.).*

- *Фрэнк Тайлер. Твой бывший муж. Он покончил с собой сегодня ночью (Т.).*

- *Фрэнк Сеймур. Ваш бывший муж. Он покончил с собой сегодня ночью (З.).*

Однако замена такого плана у них единична, и ее можно объяснить следующим образом: речь, видимо, идет о стремлении переводчика приспособить переводимое произведение к новой культурной среде. Согласно фабуле романа *Фрэнк Сейлор* был когда-то женат на главной героине – *Dorothy Seymour* (*Дороти Сеймур*), разница в фамилиях бывших супругов запустила механизм «переводческой цензуры», который выполняет функцию особого психологического фильтра и участвует в моделировании вероятностных реакций будущего читателя. Унификация фамилий (идущая вразрез с оригинальной авторской интенцией), возможно, в большей степени отвечала логике супружества, сформировавшейся у переводчиц в ходе их собственной социализации. С этих позиций трудно было бы объяснить переводческое решение Л. Татко. Однако, изучая особенности перевода имен собственных на примере вариантов, предложенных Л. Татко, и здесь можно выдвинуть некоторые предложения. Переводческая «вольность» распространяется не только на имена и фамилии персонажей, но и на названия конкретных объектов материальной действительности типа ресторанов и т.д. Рассмотрим один такой случай:

Chez Romanoff's. C'est le Restaurant d'Hollywood où il faut dîner.

- *«У Романова». В Голливуде это один из лучших ресторанов, где принято ужинать* (А.Новикова).

- *У «Чейзена». Это в Лос-Анджелесе единственный ресторан, который стоит тебе посетить* (Л.Татко).

- *К «Романоффу». Это голливудский кабак, у нас принято там показываться* (Е.Залогина.).

А. Новикова, принимая во внимание одну из традиций переложения русских фамилий в английской школе переводоведения, восстанавливает ее исконно-русский вид

(*«У Романова»)*. Е. Залогина сохраняет исходный вариант (*К «Романоффу»)*. Л. Татко допускает абсолютную замену *Chez Romanoff's → У «Чейзена»*. Следует отметить, что Ф. Саган была хорошо знакома с ресторанной культурой тех стран (городов), где путешествовала. Она нередко сохраняла названия ресторанов в своих произведениях, усиливая тем самым местный колорит и укрепляя связь вымышленной реальности с настоящей действительностью путем маскировки фикции под псевдодокументальность за счет расстановки на сюжетной карте произведения меток, отсылающих к известным географическим объектам и людям. Так происходит и с рестораном «У Романоффа» (*Romanoff's*), история которого связана с именем Гершеля Гегузина, известного также как Майк (Михаил) Романов – самозванный племянник Николая II-го, заслуживший прозвище «самый большой лжец Америки в XX в.» (по версии журнала «Лайф»). По данным разных источников, ресторан «У Романоффа» открылся в Беверли-Хиллз между 1939 и 1941 гг. Благодаря исключительному таланту маркетолога Гершель Гегузин сделал свой ресторан одним из самых посещаемых мест в Голливуде. Его завсегдатаями стали Хамфри Богарт, Кларк Гейбл, Фрэнк Синатра, Лана Тёрнер, Гарри Купер, Альфред Хичкок, Отто Премингер, Билли Уайлдер и мн. др. Период процветания «У Романоффа» закончился с наступлением 1960-х гг. Ресторан закрылся в 1962 г. (см. [25; 27; 19]). Однако и ресторан «У Чейзена», название которого появляется в переводе Л. Татко, тоже имеет реальный прототип (ресторан *Chasen's*). Он открылся в Беверли-Хиллз в 1937 г. и назван по имени основателя – бывшего актера Дейва Чейзена; этот ресторан известен тем, что в течение многих лет служил площадкой для проведения торжественного ужина по случаю вручения премии «Оскар». Среди постоянных посетителей «У Чейзена» были Элизабет Тейлор, Мерилин Монро, Ширли Темпл, Кэри Грант, Орсон Уэллс, Дин Мартин, Кирк Дуглас, Ричард Никсон, Рональд Рейган и т.д. Ресторан Чейзена существовал дольше, чем ресторан «У Романоффа», он принимал посетителей и после смерти своего владельца (Д. Чейзен умер в 1973 г.), оставаясь последним оплотом старого Голливуда. Его клиентами оказались и «новые» знаменитости – Шэрон Стоун, Джон Траволта, Джек Николсон, Уоррен Битти, Мэл Гибсон и др. Ресторан закрылся в

1995 г., но в отличие от ресторана «У Романоффа», его не снесли: здание переоборудовали под супермаркет (см. [30; 21; 22]). Прежде, чем выдвигать какие-либо гипотезы относительно причин подобного рода замен в переводе, обратимся к истории создания романа. Он вышел 23 марта 1968 г., был представлен читателям и критикам как детектив, действие которого разворачивается в Голливуде. Главные герои – женщина сорока пяти лет (известный сценарист) и молодой человек двадцати пяти – двадцати шести лет (бродяга-путешественник). Он попадает под колеса ее автомобиля и получает травму ноги, она сначала отвозит его в больницу, потом из жалости – к себе домой, где он будет жить до полного выздоровления. В скором времени один за другим начинают умирать люди, когда-либо дурно с ней обошедшиеся. Судьбу романа определило несколько существенных обстоятельств. «Ангел-хранитель» стал последним произведением Ф. Саган, вышедшим в издательстве «Жюльяр». За два года до его выхода выгодный договор (гарантированный аванс на сумму в два с половиной миллиона франков и двадцать процентов в качестве авторского права с каждого проданного экземпляра) Ф. Саган предложил А. Фламмарион. Однако, чтобы оформить свой переход в новый издательский дом, писательнице предстояло выполнить оставшуюся часть контракта с издательством «Жюльяр» – написать еще одну книгу. Саган решает сменить жанр и обратиться к детективам в духе саги о Джеймсе Бонде Я. Флеминга или произведений Дж. Х. Чейза. В своих мемуарах «Оглядываясь назад» (*Derrière l'épaule* – досл. «Через плечо») 1998 г. писательница говорит, будто первую главу она написала «забавы ради» – для сестры, когда они гостили вдвоем в Ло, сестра заставляла ее писать продолжение каждый день и зачитывать его на ночь. Так, по словам Саган, книга была написана за месяц, который они с сестрой «провели на холодном осеннем солнце, собирая грибы; сестра стряпала восхитительные блюда, а я – отвратительные убийства» [28, 85]. Иначе представляет ситуацию С. Делассен, автор биографии Ф. Саган, говоря, что осенью 1967 г. книга еще не закончена, и в издательство «Ангел-хранитель» попадет лишь в декабре [3, 245]. В марте следующего года роман выйдет без обязательной для крупного автора и издателя автограф-сессии и вообще без широкой рекламной компании,

которая предваряла и сопровождала все предыдущие работы писательницы. Ф. Саган соглашается на интервью в телевизионной программе «Lectures pour tous» («Чтение для всех»), с которой давно сотрудничает. Тут необходимо еще одно историческое отступление. «Lectures pour tous», благодаря ее создателям и ведущим Пьеру Дюмайе и Пьеру Дегропу, долгое время была одной из самых влиятельных передач о современной книжной индустрии на французском национальном телевидении. Интервью в «Lectures pour tous» организовано непосредственно после выхода романа (трансляция прошла 27 марта 1968 г.) и носит благожелательный характер. Тем не менее, в большинстве своем литературные критики прохладно встречают «Ангела-хранителя». Отрицательные отзывы публикует «Фигаро», «Комба», «Журналь де Диманш», «Пари-пресс», «Франс суар» и др., упрекая писательницу, в первую очередь, в небрежном отношении к своему читателю, называя роман развлекательным и необязательным к прочтению (подробнее см. [3, 246-248]). Общая отрицательная реакция литературной критики существенно понижает статус Ф. Саган в глазах читателей и занижает их ожидания от нового романа. Далее майские события 1968 г. (Культурная революция 1968 г.) надолго отвлекают читателей от творчества Ф. Саган. Перевод Л. Татко, где имеет место замена *Chez Romanoff's* → *У «Чейзена»*, является исторически первым русским переводом «Ангела-хранителя», он опубликован в 1991 г. в восьмом-двенадцатом номерах молодежно-развлекательного журнала «Ровесник» в рубрике «Зарубежная литература». Отношение переводчика к тексту и к автору отчетливо прослеживается в изменении сюжетной канвы. Например, изменяется структура коммуникативной схемы романа (личное местоимение *Вы* повсеместно заменено на *Ты*), английские имена собственные транслитерируются на немецкий манер (*Paul* → *Пауль, Lewis*→ *Левис*), что могло бы трактоваться как переводческая ошибка, но наряду с этим мы наблюдаем много других преобразований (изменение имен второстепенных персонажей), которые нецелесообразно классифицировать как исключительно ошибочные. Переводчик моделирует новую, отличную от исходной, фабулу с иным набором лиц, предметных объектов и иногда событий. По истечении почти двадцати лет невозможно достоверно

определить истоки, мотивы таких речевых действий переводчика, однако, можно предположить, что в данном случае медийная история писателя и его произведения немало влияет на отношение переводчика к своему автору. Это просматривается также и в общем отношении к Ф. Саган в постсоветсткие 1990-е гг. Ее книги печатаются либо совсем без вступительной аннотации (см., например сборник романов «Потерянный профиль» издательства «А.Н. Сытин и К» [12]), либо с аннотацией следующего рода: «Основная тема обеих вошедших в книгу повестей – женское сердце. Это откровенный дневник, анатомия любви, описанной так, как она есть, невзирая на не раз предъявленные автору обвинения в излишнем пристрастии к эротике. Действие первой повести переносит читателя в салоны высшего парижского света, второй – в мир Голливуда, но обе они отличаются стремительным сюжетом, почти детективными поворотами событий, неожиданными концовками» [13]. Во-первых, и «Сигнал капитуляции», и «Ангел-хранитель», о которых идет речь, – не повести, а романы. Во-вторых, «Ангел-хранитель» стал единственным детективным произведением в творчестве писательницы, но и он не следует доподлинно канонам детективного жанра, оставаясь детективом-пародией. Очевидно, со стороны издательства «Русанова» опубликованная аннотация, заведомо искажающая литературный образ автора и занижающая читательские ожидания до развлекательного чтения, явилась маркетинговым ходом, направленным на расширение потенциальной целевой группы, которая купит книгу.

Остановимся подробнее на самом произведении. Роман «Ангел-хранитель» вышел с посвящением Жаку (Шазо). Ж. Шазо, танцор Парижской оперы, был близким другом Ф. Саган. Посвящением связь вышедшей в 1968 г. книги и Ж. Шазо не оканчивается: сопоставление фотографий танцора в молодости и портрета протагониста показывает прототипическое сходство. В «Ангеле-хранителе» главная героиня говорит: «… при других обстоятельствах меня бы его красота пугала, отталкивала. Он был слишком тонко отделан, слишком строен, слишком совершенен. Нет, вовсе не по-женски, но он напоминал мне избранную расу, о которой писал Пруст: волосы с отливом, как перья, бархатная кожа. Словом, ему недоставало той детской суровости, которая так

нравится мне в мужчинах» [13, 147]. Введение в повествование ресторана «У Романоффа» еще более усиливает и подчеркивает кажущуюся прототипизацию персонажей романа. Видимо, именно стремлением отыскать реальный прототип каждого конкретного героя можно объяснить абсолютные замены в переводе Л. Татко, но даже если произведение Ф. Саган не предваряется надписью «Любые совпадения с реальными персонажами или событиями носят случайный характер», невозможно согласиться с правомерностью абсолютных замен. Вернемся к замене названия ресторана, провоцирующей не только подмену реального референта, но и значительное смещение временных рамок романа. Введение ресторана в повествование имеет дополнительную функциональную нагрузку для общего восприятия произведения, оно позволяет локализовать описываемые события во времени – ресторан служит единственно выраженной временной меткой: действие романа приходится на период расцвета «У Романоффа», то есть конец 1940-х – начало 1950-х гг.

Продолжая тему перевода имен собственных, нельзя не признать, что гораздо большие трудности вызывает их передача при работе с произведениями, для автора которых характерна такая стилевая особенность как «индивидуальное языковое творчество». В частности, с этой проблемой сталкиваются переводчики французского писателя Р. Кено. Его самый, пожалуй, известный роман «Зази в метро» («Zazie dans le métro») изобилует «говорящими» именами. Роман переводился на русский язык дважды: в 1992 г. (М.К. Голованивской и Е.Э. Разлоговой) и в 2001 г. (Л. Цывьяном). Переводческие варианты значительно различаются. Приведем несколько случаев перевода имен собственных:

Мать главной героини зовут *Jeanne Lalochère* (фамилия образована путем субстантивации несуществующего прилагательного женского рода *lochère*, предположительно образованного от глагола *locher* – трясти плодовое дерево, чтобы сбить плоды [24], к прилагательному присоединяется определенный артикль женского рода *la*). М.К. Голованивская и Е.Э. Разлогова переводят *Жанна Сиськиврось* (сращиваются два слова: *сиськи* и разговорный вариант наречия *врозь* с глухим

согласным в исходе слова), Л. Цывьян – *Жанна Буфера́* (исходная лексема заменяется синонимом слова *грудь*, вульгаризмом, бытующим в разговорном языке и служащим для обозначения женской груди большого размера).

Для другого женского персонажа – *Mado Ptits-pieds* (Мадо Маленькие-ножки, прилагательное *petit* Р. Кено приводит в усеченной форме, характерной для разговорной речи). М.К. Голованивская и Е.Э. Разлогова дают вариант *Мадо Ножка-Крошка* (изменяя следование частей исходного композита, заменяя множественное число единственным и субстантивируя прилагательное, обе составные части композита в переводе пишутся с заглавной буквы), Л. Цывьян – *Мадо На Цырлачках* (заменяя исходный композит предложным словосочетанием, *цырлачки* – цыпочки, пальцы*, стоять на цырлах* – ‘по всей форме, со всем почтением и раболепием прислуживать, угождать кому-то’ [15]) [45]. Интересны изменения, которые привносит Л. Цывьян, осуществляя свой переводческий эксперимент. Очевидно, на стадии мысленного эксперимента реконструкция и последующая проекция вербальной визуализации исходных образов испытывают влияние дополнительных факторов. В качестве одного из таковых выступает одноименная кинолента-экранизация книги Р. Кено (1960 г., режиссер – Луи Маль, главные роли исполняют Филипп Нуаре и Катрин Демонжо). Несмотря на свой «возраст», кинолента долгое время оставалась недоступной российскому зрителю, но в начале 2000-х гг., когда Л. Цывьян работал над новым переводом «Зази в метро», фильм уже можно было посмотреть в России. Прослеживаются некоторые параллели, в частности, исполнительница роли Мадо, Анни Фрателлини, действительно, на экране ходит, пританцовывая на цыпочках, на манер балерины в балетной пачке.

В качестве заключения отметим, что перевод имен собственных в художественном тексте не должен сводиться к механическому подбору соответствующих графем / фонем в переводящем языке, это гораздо более сложная проблема, требующая от переводчика комплексного осмысления принципов восприятия текста читателем и

---

[45] Примеры цитируются по: Queneau R. Zazie dans le métro. Paris, 2006. Кено Р. Зази в метро. Перевод М.К. Голованивской, Е.Э. Разлоговой. Под ред. Н. Ржевской. (1959). М., 1992. Кено Р. Зази в метро. Перевод Л. Цывьяна / Кено Р. Упражнения в стиле. С.-Пб., 2001.

дифференциации подхода к решению конкретной переводческой задачи с учетом целого ряда различных факторов.

Литература

1. Гак В.Г. Теоретическая грамматика французского языка. М., 2004.

2. Гиляревский Р.С., Старостин Б.Л. Иностранные имена и названия в русском тексте. М., 1978.

3. Делассен С. Любите ли вы Саган?.. М., 2003.

4. ДиКамилло К. Удивительное путешествие кролика Эдварда. Перевод О. Варшавер. М., 2008.

5. Ермолович Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур. М., 2001.

6. Казакова Т.А. Практические основы перевода. С.-Пб., 2002.

7. Кено Р. Зази в метро. Перевод Л. Цывьяна / Кено Р. Упражнения в стиле. С.-Пб., 2001.

8. Кено Р. Зази в метро. Перевод М.К. Голованивской, Е.Э. Разлоговой. Под ред. Н. Ржевской (1959). М., 1992.

9. Магазаник Э.Б. Роль антропонима в построении художественного образа. М., 1969.

10. Реформатский А.А. Практическая транскрипция иноязычных собственных имен // Известия Отд. литературы и языка АН СССР. М., 1960. Том XIX. № 6. Сс. 529-534

11. Саган Ф. Ангел-хранитель // Избранные произведения. Перевод А. Новиковой. М., 1997.

12. Саган Ф. Потерянный профиль. М., 1992a.

13. Саган Ф. Сигнал капитуляции. Ангел-хранитель. Перевод Е. Залогиной. М., 1992b.

14. Саган Ф. Хранитель сердца // Перевод Л. Татко. Ровесник. 1991. № 8-12.

15. Смирнов В.П. Большой полутолковый словарь одесского языка. Одесса, 2002.

16. Старостин Б.А. Транскрипция имен собственных. М., 1965.

17. Суперанская А.В. Заимствование слов и практическая транскрипция. М., 1962.

18. Флорин С. Муки переводческие. Практика перевода. М., 1983.

19. Шатерникова М. Остап Бендер в американском варианте // Чайка. 2002. № 18 (34) // http://www.chayka.org/oarticle.php?id=797

20. Catford J.C. A Linguistic Theory of Translation. London, 1965.

21. Chasen's // http://en.wikipedia.org/wiki/Chasen's

22. CHASEN'S SITE 9039 Beverly Blvd., Beverly Hills // http://www.filmsofthegoldenage.com/foga/1996/winter/hollywoodhotspots.shtml

23. DiCamillo K. The Miraculous Journey of Edward Tulane. NY, 2006.

24. Grand Robert (version électronique). Paris, 2005.

25. Michael Romanoff // http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Romanoff

26. Queneau R. Zazie dans le métro. Paris, 2006.

27. ROMANOFF'S 326 N. Rodeo Drive // http://www.filmsofthegoldenage.com/foga/1996/winter/hollywoodhotspots.shtml

28. Sagan F. Derrière l'épaule. Paris, 2000.

29. Sagan F. Le garde du coeur. Paris, 1999.

30. Seeing Stars: Where the Stars Dine: Chasen's // http://www.seeing-stars.com/dine2/Chasens.shtml