

екзистенцію-хвилювання. Проведене дослідження дозволило зробити **висновки**, що такі слова є центром образу, символічне значення якого виявляється у системному вживанні, та призводять до формування стійкої образно-асоціативної структури тексту в результаті семантичних нашарувань.

¹Паскаль Б. Мысли. – М., 1994.– С.64; ²Макаров А. Світло українського бароко.– К., 1994. – С.44-45; ³Астаф'єв О. Українська екзистенціальна поезія: “смертельна ” гра видимостей // Вісник КНУ. Серія Літературознавство. Мовознавство. Фольклор. К., 2002, вип.12-13, С.86-87; ⁴Тарнашинська Л. “Паралельна дійсність” у координатах притчі: Вільям Голдінг та Валерій Шевчук // Всесвіт. – 1999. – №2. – С.109.

Список умовних скорочень назв джерел

Б – Шевчук Вал. Барви осіннього саду: Повісті, оповідання.– К., 1986; **ВТ** – Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел.– К.; Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2001.– 1440 с.; **Д** – Дрозд В. Листя землі: Роман.– К.: Укр. Письменник,1992.– 559 с.; **І** – Іваничук Р. Журавлиний крик: Іст.роман.– Львів: Каменяр, 1989.– 375с.; **НПС** – Шевчук Вал. На полі смиренному: Роман.– К.: Дніпро, 1983.– 191 с.; **Ст.** – Шевчук Вал. Стежка у траві ; **ТЛ** – Шевчук Вал. Три листки за вікном.

М. П. Лук'яченко, асп.

ФРАНЦУЗЬКА ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ПРОЗА: ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ СИЛЬНИХ ПОЗИЦІЙ ТЕКСТУ

THE FRENCH EXISTENTIAL PROSE: PROBLEMS OF TRANSLATION OF STRONG TEXT POSITIONS

У статті проведено концептуальний аналіз сильних позицій окремих прозових творів А. Камю та Ж.-П. Сартра і проаналізовано відтворення найважливіших концептуальних складових заголовків, початків і кінців цих творів в українських перекладах.

The article presents the conceptual analysis of strong positions of separate prose works by A. Camus and J.-P. Sartre. The reproduction of the most important conceptual components of titles initial and final passages of works in Ukrainian translations has been analyzed.

На сучасному етапі розвитку теорії художнього перекладу важливим видається залучення до аналізу першотвору методики, запропонованої когнітивною лінгвістикою, а саме методу концептуального членування тексту. Теоретичні засади концептуального аналізу вже опрацьовувались російськими вченими О.С. Кубряковою¹, Ю.С. Степановим² та вітчизняними науковцями С.А. Жаботинською³ О.М. Кагановською⁴. Застосування цього методу перекладознавчою наукою ще не набуло широкого розповсюдження, що розкриває нові горизонти у дослідженнях текстів оригіналу та перекладу. Метод концептуального аналізу тексту дозволяє проникнути в глибинну семантику твору з метою розпізнання тих завуальованих смислів, які автор вніс у свій твір.

Оскільки французькі екзистенціальна проза в українському перекладознавстві майже не досліджувалась, а її українські переклади детально не аналізувались, то актуальність теми зумовлена необхідністю освоєння українською перекладознавчою наукою творчого доробку французьких письменників-екзистенціалістів А. Камю і Ж.-П. Сартра. Нашим завданням є вивчення базових концептів екзистенціальної прози, мовних засобів їхнього втілення та шляхів відтворення в українських перекладах.

Аналіз концептів ґрунтується на дослідженні мислительних процесів людини і діяльності людської свідомості. Більшість дослідників розглядають концепт як подвійну ментальну сутність, у якій наявні дві сторони – психічна і мовна, розділяючи ці два аспекти наступним чином: в психіці – це об'єкт ідеальної природи, образ, в якому відображені певні культурно обумовлені уявлення носія мови про світ і одночасно є праобразом, прототипом, “ідеєю” групи похідних понять. У мові концепт має певне ім'я, оскільки реальність відображається в свідомості саме через мову⁵.

Вивчення концептосфери проводиться також в соціально-культурному контексті, оскільки вона “чутливо реагує на зміни в суспільстві, житті того чи іншого етносу. Кожне соціальне моделювання у мовній спільноті тягне за собою мовне моделювання, при якому зміст концепту може видозмінюватись у залежності від конкретних обставин, сприйнятливості до змін носіїв тієї чи іншої мови”⁶.

Концепт є одночасно індивідуальним і загальним уявленням. Таке його розуміння зближує його з художнім образом, що містить як узагальнюючі, так і конкретно-чуттєві моменти. Сислове коливання

між понятійним і чуттєвим, образним полюсами робить концепт гнучкою, універсальною структурою, здатною реалізуватися в дискурсах різного типу, в тому числі й різномовних.

Концептуальна організація оригінального твору може бути менш чи більш вдало реконструйована перекладачем завдяки його власній внутрішній інтроспекції, його вмінню побачити за фактом певну закономірність. Розуміння художнього тексту як концептуального цілого вимагає від перекладача високого ступеня абстрагування при аналізі твору, оскільки концепт як одиниця пізнання світу, може мати різну міру інформаційного насичення, залишаючись при цьому цілісним утворенням, здатним поповнюватись, змінюватись і відображати людський досвід.

Метою концептуального підходу до перекладу є збереження базових концептів художнього твору. Адже слова та інші мовні одиниці активізують ті сутності, знаковими замінниками вони є. Вони збуджують в пам'яті і мисленні людини певні концепти, які, втілюючись в художніх творах, набувають форми текстових концептів. Ці концепти “на текстовому рівні імплікують сукупність певних ознак метаобразів художнього твору для подальшої їх експлікації”⁷. Текстові концепти утворюють певну ієрархію і таким чином формують цілісний мегаконцепт художнього твору, складовими якого їх слід розуміти.

Ідентифікація текстових концептів є першочерговим завданням перекладача, оскільки дозволяє визначити інтенцію автора, а також зберегти спрямування тексту на перцептивні можливості читача перекладу.

Чи не найважливіша роль в ідентифікації текстових концептів належить сильним позиціям художнього твору, тобто заголовку, епіграфу, початкові і кінцеві тексту. В сильних позиціях концептуальна інформація всього художнього тексту не тільки проявляється, а ніби фокусується. Початок і кінець твору утворюють своєрідне обрамлення тексту, яке прийнято називати терміном “рама” (фр. *cadre*). “Рама надає твору характер завершеності, посилює його внутрішню єдність”⁸. Вона “тонізує” внутрішню текстову концептуальну інформацію. Першим сигналом цієї інформації є, як правило, заголовок, назва художнього твору. Сконцентровуючи в собі концептуальну сутність усього художнього тексту, він – “перший знак тексту, що дає читачеві цілий комплекс уявлень про книгу. Саме він формує у читача попереднє розуміння тексту”⁹.

Заголовок імплікує головну ідею художнього твору, яка проявляється в його мегаконцепті, інтегруючись на основі авторського задуму та його світоглядної позиції і “є важливою частиною початкового стимулу, який визначає хід і результат будь-якої людської діяльності”¹⁰.

Визначення первинної концептуальної інформації художнього твору, закладеної в заголовку, є важливим завданням перекладача, так як від ступеня адекватності відтворення заголовка, а потім і всього художнього тексту, залежить “життя” перекладеного твору в літературі того народу, на мову якого зроблено переклад.

Спробуємо розкрити втілення базових концептів філософії екзистенціалізму в назвах творів А. Камю і Ж.-П. Сартра. Розглянемо оригінальний заголовок повісті “Сторонній” (“L’Etranger”). Словник В.Г. Гака, К.А. Ганшиної подає наступні значення слова “l’être étranger” – 1) іноземець; 2) чужий, сторонній, стороння людина, чужак; 3) чужинець, ворог; 4) афр. гість¹¹. Порівнявши ці значення з даними французького тлумачного словника “Petit Larousse”¹², найвідповіднішими варіантами перекладу є значення 2 і 3. Процедура такого співставлення проводилась нами у кожному з наступних прикладів. Таким чином, концептуальний зміст французького оригінального заголовку знаходить своє відтворення в українському слові “сторонній”. Сторонній – це чужа, стороння людина в цьому світі, це чужак і навіть ворог. Він одночасно і “абсурдна людина” філософії екзистенціалізму, яка є відчуженою, самотньою, приреченою на нерозуміння, осуд і смерть. Як бачимо, базові концепти екзистенціальної філософії, а саме концепти “абсурдної людини” і “неминучості людського кінця – смерті” знайшли своє яскраве вираження в заголовку цієї повісті та її перекладі.

Проаналізувавши словникові значення заголовку роману “Чума” (“La Peste”) – 1) чума, мор, язва, зараза; 2) кара, лихо, ми знову стикаємося з концептом “смерть”, який прихований уже в самому слові “чума”. Адже відомо, що чума – це тяжка, практично невиліковна хвороба, яка завжди несла людям страшні страждання і смерть. Вважаємо, що ця назва імплікує також мегаконцепт “абсурд”, оскільки чума – це і є абсурд, це відсутність будь-якої логіки. Її ніби й немає, і тим не менше вона завжди присутня, зв’ялюється нізвідки, адже бацила чума ніколи не вмирає.

Український і французький заголовки – ідентичні. Слово чума викликає в україномовних читачів перекладу такі ж концептуальні асоціації, що й французька оригінальна назва у носіїв мови.

Звернемось тепер до назви повісті “Падіння” (“La Chute”). У словнику знаходимо такі значення цього слова: 1) падіння, опадання; 2) зниження, зменшення, спад; 3) перен. падіння, провал; 4) гріхопадіння; 5) спуск, нахил; 6) каналізаційний спуск, сміттєпровід; 7) кінцівка. Якщо вдуматись, то будь-яке з вищевказаних значень містить концепт смерті: невдале падіння може бути смертельним; катастрофічне зниження життєвого рівня, наприклад, теж інколи призводить до фатальних наслідків; надто крутий спуск може бути причиною смерті; каналізація – це смерть для всього живого, окрім звичайно шурів і різних мікробів. Що ж до гріхопадіння, то тут, мабуть, слід звернутись до біблійної легенди, яка говорить – якби не гріхопадіння Єви, то людині було б дароване вічне життя і не було б смерті.

Вважаємо, що окрім знову ж таки присутності в заголовку концепту “смерть”, тут також імплікується мегаконцепт “свобода вибору”, котрий притаманний філософії екзистенціалізму в цілому. Саме ця свобода стала причиною первинного гріхопадіння. Ми наполягаємо, що цей концептуальний нюанс є особливо вагомим. Далі у тексті знаходимо цьому підтвердження. Головний герой не запобіг самогубству молодій жінці, не виконавши тим самим одну з Заповідей Божих: “Полюби ближнього свого, як самого себе”, що, по суті, можна витлумачити як “не будь байдужим до долі ближнього”. Цей концептуальний аспект частково втрачається в українському заголовку.

Зупинимось ще на заголовках двох творів Ж.-П. Сартра “Нудота” (“La Nausée”) і “Mur” (“Le Mur”). Словник подає два значення слова “la nausée”: 1) нудота; 2) відроза, огида. Ця назва безпосередньо втілює концепт “екзистенціальної нудоти”, яка огортає людину разом з усвідомленням буття, що імплікує відрозу, огиду до нього, тобто небуття, а небуття – це смерть.

Отже, знову маємо відображення основних концептів екзистенціальної філософії. Цей заголовок, як і саме слово “нудота” викликає однакові асоціації у різномовних людей.

Слово “le mur” має декілька значень, але нас цікавитимуть лише наступні: 1) стіна, загорожа і 2) перен. глуха стіна, перешкода, перепона, завіса. Мегаконцепт цього твору співзвучний з

мегаконцептом “Стороннього” А. Камю: сторонній перед забороненими дверима чи людина перед глухою стіною. І там, і тут людина виступає ізольованою, самотньою перед лицем всепоглинаючої неблаганності людського кінця – смерті.

В усіх проаналізованих нами назвах проявляється те концептуальне навантаження, яке незмінно слід шукати в філософській доктрині екзистенціалізму.

Неменш важливу роль в ідентифікації концептуальної інформації художнього твору відіграють також початок і кінець тексту. Початок тексту є висхідною точкою творчої активності перекладача в процесі вірогідного прогнозування концептуального насичення всього художнього твору. На думку І.В. Арнольд, саме початок тексту мобілізує уяву і тут відбувається попередній прогноз кола можливих образних узагальнень. Початок підкреслює також естетичну функцію тексту¹³.

Очевидним є той факт, що текст вибудовується на основі певного смислового „острова”, який являє собою не що інше, як концептуальну структуру всього художнього твору в сконцентрованому вигляді. Початок тексту якраз і містить ту базову концептуальну інформацію, яка тут представлена з максимумом компресії. Вона вважається релевантною для тексту і навіть впливає на його побудову. Далі вона стає зв’язувальною ланкою художнього тексту. Концептуальна інформація зав’язки утворює певну даність, на основі якої формується розуміння всього тексту і робиться висновок про його інформативність.

Розв’язка, або кінець тексту, як одна з сильних позицій, теж володіє статусом ідентифікатора текстових концептів. Вона завершує ланцюжок прогнозування концептуальної інформації тексту, який починається з заголовку, поступово поглиблюється, в процесі знайомства з твором і повністю усвідомлюється лише після завершення цього знайомства. Кінець тексту є, безумовно, апогеєм прояву концептуального навантаження художнього твору.

Отже, сильні позиції виступають “контейнерами” базової концептуальної інформації художнього твору. Зміст цієї інформації стає все більш зрозумілим і значнішим у зв’язку з усім текстом. „Розв’язка демонструє “вершинну” концептоідентифікувальну роль, зумовлену її “статусом” максимальної стабільності. Окреслений у заголовку текстовий мегаконцепт імплікується у подальшому в епіграфі та зав’язці, набуваючи остаточних форм в розв’язці,

призначенням якої стає своєрідна фіксація ідентифікованого раніше текстового концепту. З урахуванням однаковості текстового концепту на всіх етапах його ідентифікації, висвітлюється метаобразна функція сильних позицій та їхня роль у розгортанні мегаконцепту художнього твору”¹⁴.

Проаналізуємо початок повісті “Сторонній” А. Камю.

“Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile : “Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués”. Cela ne veut rien dire. C’était peut-être hier”¹⁵.

“Сьогодні не стало нені. А може, вчора, не знаю. З притулку надійшла телеграма: “Мати померла. Похорон завтра. Щиро співчуваємо”. Не збагнеш. Можливо, і вчора”¹⁶.

Вже ці кілька рядків в дуже стислому вигляді виявляють нам втілення двох базових текстових концептів, а також імплікують текстовий мегаконцепт всього твору.

По-перше – це концепт смерті. Невипадково сам початок тексту містить повідомлення про смерть матері головного героя. Бо мати – це початок, початок життя кожної людини, а смерть матері – це кінець якогось дуже важливого життєвого етапу. Смерть батьків розриває зв’язок поколінь. Отже, якщо мати – це початок, то смерть матері – це кінець. Фактично, кінець знаходиться начебто в препозиції, нейтралізуючи таким чином початок, що повинно асоціюватися з завершенням життєвого циклу, тобто зі смертю. Все сказане вище приводить нас до висновку, що один з базових концептів екзистенціальної філософії, а саме концепт невідворотності людського кінця – смерті, імплікується в першому реченні повісті “Сторонній”.

По-друге, читання трьох рядків телеграми, яку отримав головний герой, наводить нас на думку, що тут прихований концепт “відчуження” окремого індивіда, байдужість до його долі. Бо що ж означає фраза “Sentiments distingués” (“Щиро співчуваємо”)? Адже всім відомо, що це – стандартна формула, яка наявна в кожному письмовому повідомленні. Насправді, вона не виражає ніяких щирих почуттів, тобто фактично імплікує відчуження, байдужість, які, виявляючись, все більше і більше поглиблюються, доводячи індивіда до духовного і морального омертвіння.

На наш погляд, початок повісті містить також імплікацію текстового мегаконцепту всього твору, а саме “абсурдної людини”. Головний герой не знає, коли померла його мати – сьогодні чи вчора,

та й не намагається дізнатись. Для нього не має ніякого значення – осиротів він на день раніше чи на день пізніше. Для будь-якої людини це мало б значення, але не для людини абсурду.

Отже, маємо наочне втілення основного мегаконцепту повісті, а також двох найважливіших текстових концептів (смерть і відчуження), які лежать в площині філософії екзистенціалізму.

Розглянемо тепер закінчення цієї повісті у дещо скороченому вигляді. Наведені нижче фрагменти заключного абзацу видаються нам концептуально маркованими.

“Lui parti, j’ai retrouvé le calme <...> Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m’était à jamais indifférent <...> Il m’a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d’une vie elle avait pris un “fiancé”, pourquoi elle avait joué à recommencer <...> Si près de la mort, maman devait s’y sentir libérée et prête à tout revivre <...> Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre <...> je m’ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l’éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j’ai senti que j’avais été heureux, et que je l’étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu’il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu’ils m’accueillent avec des cris de haine” (p. 100-101).

“І тоді я зразу заспокоївся <...> Вони звітували, що кораблі відпливають у далекий світ, який був мені тепер (і вже назавше) байдужий <...> Здається, я збагнув, чому на схилі життя вона завела собі “нареченого”, чому вона грала у воскресіння життя <...> На порозі смерті мама, певне, відчула себе визволеною і готовою все пережити заново <...> І так само, як вона, я теж відчуваю готовність усе пережити заново <...> я вперше відкрив свою душу тихій байдужості світу. Я збагнув, який він подібний до мене, ніби мій брат, і тому я відчуваю – я був щасливий, я щасливий і зараз. Для повного завершення моєї долі, для того, щоб я відчув себе не таким самотнім, мені залишається побажати лише одного: хай у день моєї страти збереться багато глядачів – і хай вони зустрінуть мене криками ненависті” (с. 115-116).

Як уже відзначалось, в кінці тексту попередня ідентифікація концептуальної інформації підтверджується. В останньому абзаці мегаконцепт абсурдної людини повісті “Сторонній” не лише підтверджується, але й навіть розширюється, розчиняючись в концепті абсурдності світу в цілому. Якщо навколишній світ ворожий до окремої людської особистості, він відчужує її, залишаючи

самотньою і відбираючи надію на завтрашній день, тобто прирікаючи на смерть, то можна жити безапеляційно і покинути цей світ без жалю, у цілковитій байдужості. Абсурдність якраз в тому і проявляється, що людина перед лицем неминучої смерті не мучиться докорами сумління, не переосмислює все своє життя, пригадуючи глобальні життєві помилки, не мечеться в безвиході, а врешті відкриває свою душу тихій байдужості світу і тим самим начебто досягає своєрідного примирення з цим світом. Та подолати самотність абсурдній людині – головному героєві – так і не вдається. Йому тільки залишається висловити побажання, щоб у день його страти зібралось якомога більше глядачів і щоб вони зустріли його хоча б криками ненависті, лиш би не залишались байдужими.

Перейдемо тепер до розгляду роману “Чума”. Його початок звучить наступним чином:

”Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produit en 194..., à Oran. De l’avis général, ils n’y étaient pas à leur place, sortant un peu de l’ordinaire. A première vue, Oran est, en effet, une ville ordinaire et rien de plus qu’une préfecture française de la côte algérienne” (p. 105).

“Цікаві події, що взято сюжетом цієї хроніки 194... року в Орані. Всі гадають, що ці події для такого міста просто-таки неймовірні, оскільки було в них щось незвичайне. А Оран, на перший погляд, місто звичайне, така собі французька префектура на алжирському узбережжі” (с. 118).

Перший абзац роману містить антитезу, яка відразу дозволяє виявити мегаконцепт цього твору. Звичайне місто і неймовірні події, які явно виходять за рамки буденного. Цей стилістичний прийом імплікує мегаконцепт роману “Чума”, який визначається нами як „абсурд”. Абсурд і є відсутність будь-якого смислу, він – випадковість. Подальший розвиток сюжету роману це доводить. Адже, справді, абсурдним і випадковим є виникнення в маленькому щасливому містечку жакливної епідемії чуми, яка всюди сіє смерть і страждання. Безнадійною і безрезультатною є також боротьба з нею, ця боротьба також призводить до смерті. Отже, чума – це всепоглинаюче зло і абсурд.

Підтвердженням цьому служить кінець роману.

“Écoutant, en effet, les cris d’allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée. Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu’on peut lire dans des livres,

que le bacile de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse" (p. 330).

"І справді, дослухаючись до радісних криків, що долинали з центру міста, Ріс згадав, що будь-яка радість – під загрозою. Бо він знав те, чого не відала ця щаслива юрма і про що можна прочитати в книжках: бацила чуми ніколи не вмирає, ніколи не щезає, десятиліттями вона може дрімати десь у закутку меблів або в стосі білизни, вона терпляче вичікує своєї години в спальні, в підвалі, у валізі, в носовичках та в паперах, і, можливо, настане день, коли на лихо і в науку людям чума розбудить пацюків і пошле їх конати на вулиці щасливого міста" (с. 370).

Абсурдно намагатися викоренити зло, воно завжди десь поряд і тільки вичікує своєї години. Абсурдно, що будь-яка радість завжди під загрозою. Людина не може просто радіти, не може бути щасливою без остраху. Адже існує абсурд і зберігається можливість абсурдної випадковості, яка може все знищити.

Таким чином, маємо наочне втілення текстового мегаконцепту роману „Чума”, тобто абсурду, який являється одним з основних понять філософії екзистенціалізму. У заключному абзаці цього роману вбачається також імплікація одного з базових концептів екзистенціальної літератури – концепту смерті. Його містять слова „загроза” (у тексті „бути під загрозою”), „бацила”, „чума”, „пацюки”.

На нашу думку, українські переклади А. Перепаді якнайточніше передають концептуальну сутність романів А. Камю „Сторонній” і „Чума”.

Звернемося до роману Ж.-П. Сартра “Нудота”. Проаналізувавши початок і кінець цього твору, ми спробуємо віднайти втілення детермінованого раніше мегаконцепту роману „усвідомлення буття = екзистенціальна нудота”.

“Le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour. Tenir un journal pour y voir clair. Ne pas laisser échapper les nuances, les petits faits, même s'ils n'ont l'air de rien, et surtout les classer. Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est cela qui a changé. Il faut déterminer exactement l'étendue et la nature de ce changement”¹⁷.

“Краще за все, мабуть, описувати події день при дні. Вести щоденника, щоб доскіпатися до суті. Не опускаючи в ньому жодних відтінків, жодних подробиць, навіть якщо вони і здаються недоречними, а, головне, все впорядкувати. Показати, як я бачу цей стіл, вулицю, пачку тютюну, бо саме ці речі зазнали змін. Треба тільки точно визначити масштаб і характер цих змін”¹⁸.

Підкреслені в даному абзаці фрази видаються нам концептуально маркованими. Саме в них ми вбачаємо приховування текстового мегаконцепту цього роману. Екзистенціальна філософія стверджує, що усвідомлення буття є дуже особистісним відчуттям, яке, одного разу виникнувши, вже не покидає людину. Воно з’являється нізвідки, з цієї щоденної людської суєти, непотрібність якої лише раз досягається людиною. „І все починається з цієї нудоти, злегка забарвленої відразою”¹⁹.

З аналізованого нами абзацу видно, що з героєм щось відбулося, щось змінилось в звичному ході речей – він став бачити їх інакше: цей стіл, вулицю, на які ще вчора дивився, як на звичайний стіл, вулицю і т.п. Навіть щось найнезначніше стає іншим. Ця глобальна зміна, яка сталася з героєм, і є усвідомленням буття.

Вважаємо за доцільне зауважити, що в початковому абзаці роману французькою мовою зустрічається вираз „n’avoit l’air de rien”, який в українському перекладі набув вигляду „бути недоречним”. Чому саме „недоречний”? Адже незначний (як це повинно б бути) і недоречний – це різні речі. Заміна слова незначний словом недоречний дещо змінює зміст речення, тому що, як пише автор, все незначне якраз і має значення, бо саме воно змінилося.

Впродовж усього роману це усвідомлення поповнюється і все більш поглиблюється, а в самому кінці твору – це вже доконаний факт. “Un livre. Naturellement, ça ne serait pas d’abord qu’un travail ennuyeux et fatigant, ça ne m’empêcherait pas d’exister ni de sentir que j’existe. Mais il viendrait bien un moment où le livre serait écrit, serait derrière moi et je pense qu’un peu de clarté tomberait sur mon passé. Alors peut-être que je pourrais, à travers lui, me rappeler ma vie sans répugnance. Peut-être qu’un jour, en pensant précisément à cette heure-là, à cette heure morne où j’attends, le dos rond, qu’il soit temps de monter dans le train, peut-être que je sentirais mon coeur battre plus vite et que je me dirais: “C’est ce jour-là, à cette heure-là que tout a commencé”. Et j’arriverais – au passé, rien qu’au passé – à m’accepter” (p. 249).

“Так. Книжку. Спочатку, звісно, буде нудна, втомлива праця, яка не увільнить мене ні від існування, ні од відчуття, що я існую. Але настане така мить, коли книжку буде завершено, все буде позаду, і тоді трохи ясного світла проллється на моє минуле. І, може, в цьому світлі я дивитимусь на своє життя без відрази й огиди. Може, коли-небудь, одного дня, згадуючи саме цю годину, цю безживну годину, коли, згорблений, я стояв і чекав свого потягу, моє серце заб’ється радісніше, і тоді я скажу собі: “Цього дня, о цій годині все й почалось”. І в минулому – лише в минулому – я прийму себе, як блудного сина” (с. 182).

Як ми вже визначали, усвідомлення буття є одночасним усвідомленням неминучості смертного призначення людини. Такі принципи екзистенціальної філософії. Але кінець роману „Нудота” містить також дуже важливий нюанс, який в цілому невластивий екзистенціалізму і з’явився лише раз у творчості письменника-філософа. Сартр робить „ескіз” своєрідного способу уникнення невблаганної долі і бачить він його в творчості. Писати – це порятунок. Але висновок цей – неостаточний, так як він незмінно супроводжується словом „можливо” (peut-être).

Зроблений вище концептуальний аналіз сильних позицій деяких прозових творів А. Камю і Ж.-П. Сартра має пряме відношення до проблеми адекватності перекладу, оскільки змістом сильних позицій є дуже важлива концептуальна інформація тексту в цілому. Цей зміст стає все зрозумілішим і вагомим в процесі взаємодії з рештою тексту, що не применшує ролі самих сильних позицій при його інтерпретації. Художній текст – це постійне звернення до подвійного бачення художнього світу твору, характер якого і задається сильними позиціями тексту. Світ художнього твору – це не лише безпосередньо існуюча даність, він підлягає багаторазовій інтерпретації і передається через почуття. Тому поглиблений, осмислений підхід до тексту є запорукою успішності перекладу, тобто досягнення максимальної адекватності. А адекватність саме в тому і полягає, щоб добитися рівноцінного оригіналові впливу на почуття читачів перекладу.

¹Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М., 1996. – С.90-93; ²Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования. – М., 1997. – С.40-76; ³Жаботинская С.А. Концептуальный анализ: типы фреймов // Вісник Черкаського університету. Серія Філол. науки. – Вип. 11. – Черкаси. –

1999. – С. 12-25; ⁴Кагановська О.М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики ХХ сторіччя). – К., 2002; ⁵Сарапіна Л.Г. Концептуальна та семантична природа лексеми політика в українському газетно-публіцистичному стилі // Вісник Черкаського університету. Серія Філол. науки. – Вип. 29. – Черкаси. – 2002. – С. 26; ⁶Полюжин М.М., Венжинович Н.Ф. Концепт як базова когнітивна сутність // Мовні і концептуальні картини світу: 36. Наук. праця №5 / КНУТШ / Гол. ред. О.І. Чередниченко та ін. – Київ, 2001. – С.183; ⁷Кагановська О.М. Зазнач. праця. – С.24; ⁸Ламзина А.В. Заглавие // Введение в литературоведение. Литературные произведения, основные понятия и термины. – М., 1999. – С. 95; ⁹Там само. – С.96; ¹⁰Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 4. – С. 24; ¹¹Гак В.Г., Ганшина К.А. Новый французско-русский словарь. – 6-е изд., стереотип. – М., 2001. – С.425. Словникові значення наступних прикладів див. на стор. 809, 199, 725, 718; ¹²Petit Larousse illustré. – Paris, 1973. – P. 401. Далі див. „la peste” p.767, „la chute” p.208, „la pause” p.687, „le mur” p.678; ¹³Арнольд И.В. Указ. раб. – С.28; ¹⁴Кагановська О.М. Зазнач. праця. – С.124; ¹⁵Camus A. L’Etranger. La Peste. – Moscou, 1969. – P.27. Далі сторінки вказані безпосередньо в тексті; ¹⁶Камю А. Вибрані твори: пер. з фр. – К., 1991. – С.30. Далі сторінки вказані безпосередньо в тексті; ¹⁷Sartre J.-P. La nausée: Etude et notes de George Raillard. Agrégé des lettres. – Paris, 1966. – P.9. Далі стор. див. у тексті; ¹⁸Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова: Пер. з фр. – К., 1993. – С.4. Далі стор. див. у тексті; ¹⁹Lichet Raymond. Lire Camus. – Paris, 1969. – P.14.

А.А. Калетнік, асп.

ЛІНГВІСТИЧНА МОТИВАЦІЯ ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ НЕОКЛАСИЧНОГО ТЕКСТУ.

У статті аналізуються принципи мовознавчого аналізу неокласичного тексту з увагою до інтерпретативних методологій в сучасній ідіостилюстиці.

In the article the principles of linguistic analysis of neoclassical text are analyzed with the attention to interpretative methodologies.

Постановка проблеми аналізу неокласичного тексту важлива для сучасної філології, тому що дозволяє розглянути літературно-мистецький процес початку ХХ століття як цілісність естетико-мовного феномену.