

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

УДК 81' 42.131.1 "312"
ББК 81.471.1

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕКСТОВИХ КОНЦЕПТІВ У РАКУРСІ КОРЕЛЯЦІЇ МОЖЛИВИХ СВІТІВ І НАРАТИВУ

КАГАНОВСЬКА О.М.

Київський національний лінгвістичний університет

У статті запропоновано новий, комплексний семантико-когнітивний підхід до розгляду текстових концептів французької художньої прози на семантичному, метасеміотичному та метаметасеміотичному рівнях у ракурсі культуромовного буття художнього твору як перекладознавчої проблеми. Дослідження зосереджено на обґрунтуванні нового підходу до класифікації процесу та результату перекладу, який би допоміг зрозуміти, що відбувається із самим вихідним текстом під час трансформації у вторинний. Із цією метою проведено вивчення когнітивної та комунікативної динаміки розгортання текстових концептів у ракурсі теорії можливих світів, що уможливило вибудувати ієрархію текстових концептів, окреслити їхні функції у французьких романах середини ХХ століття й вивчити наративну організацію романів досліджуваного періоду.

Ключові слова: текстовий концепт, можливі світи, наративна організація, перекладознавчий аспект.

The article suggests a new comprehensive semantic and cognitive approach to textual concepts of French literary prose at semantic, metasemiotic and metametaseiotic levels. The research focuses on revealing textual concepts through a new approach of classification in translating process and result view the cognitive and communicative dynamics in the unfolding textual concepts. Such approach allowed to create a hierarchy of textual concepts and define their functions in the mid-20-th century French novels in their correlation of possible world and narrative organization. Such approach results in comprehension of text transformation problem in the novels under consideration.

Key words: textual concept, possible worlds, narrative organization, translating aspect.

У наш час наукова дисципліна, яка розглядає питання художнього перекладу, має велику кількість дослідницьких матеріалів, що стосуються як загальних проблем її предмета, так і окремих результатів перекладацької праці. Однак науковці до зовсім недавніх часів займалися здебільшого пошуками ідеальної моделі перекладу, унаслідок чого трактували його автора лише як знаряддя для досягнення цієї мети. Це й спричинило ситуацію, що їхні зусилля, спрямовані суто на встановлення відповідності перекладу оригінального твору й визначення якості цільного тексту порівняно з вихідним, залишали осторонь таку важливу перекладознавчу проблему, як культуромовне буття художнього твору, зокрема, якщо йдеться про категорії можливих світів і наративну. У розв'язанні цієї проблеми вбачаємо актуальність запропонованої статті, оскільки за такого аналітичного підходу в разі художнього перекладу на перший план виходить різновид художньої діяльності, залежний від історико-культурного контексту,

що означає неможливе цілковите вилучення з аналізу суб'єктивного фактора. Останній жодною мірою не підпорядковує собі об'єктивний, а “надбудовується” над ним, конкретизує його дію на рівні власне тексту та зумовлює вибір способу його реалізації.

На поняття інтерпретації тексту безпосередньо впливає теза про те, що художній текст не має постійного “значення”. Кожне нове прочитання тексту – це нова інтерпретація, яка залежить від багатьох чинників, а саме: особистості й досвіду читача, його пресупозицій, культурної ситуації, стереотипів тощо. Прочитання тексту не просто передає смисли, які вклав у нього автор, а насамперед створює нові смисли. Перекладачеві такий підхід дає величезну свободу – якщо автор “умер”, а оригінал більше не вважається ні священним, ні авторитетним джерелом, то перекладач може грати з ним, як йому заманеться. Інтерпретація й сприйняття тексту, безперечно, залежать від різних чинників дискурсу, однак це не означає, що в змісті тексту взагалі немає інваріанта. Знаки, з яких складається текст, у контексті культури-джерела переважно мають доволі чіткі, соціально постійні смисли, оскільки інакше комунікація була б узагалі неможлива. Інтерпретуючи текст із інтертекстуальними посиланнями, перекладач, на відміну від звичайного читача, має керуватися не суб'єктивними асоціаціями, а смислами компонентів тексту як семіотичних одиниць у контексті культури-джерела. Так, інтертекстуальна іронія виникає при зіставленні двох різних за тональністю контекстів, що містять спільний елемент – фразу, уривок, сюжетну лінію тощо, яка слугує алюзією метатексту на прототекст. Ефект, що виникає при цьому, залежить від ступеня контрасту між двома контекстами – від легкого відсторонення чи заниження тону до цілковитої зміни смислу спільного елемента в новому контексті. Відтак, щоб відтворити в перекладі контекстуальну іронію, треба зберегти якнайбільше контекстів, що потенційно простежуються в оригіналі, а найголовніше – відтворити їхню тональність, водночас залишивши можливість “наївного” прочитання. Тобто цільовий текст, як і оригінал, має бути когерентним уже на поверхні: “глибші” смисли мають бути неочевидними і доступними лише для інтелектуально свідомих читачів. Перекладач повинен проаналізувати, що саме кожний такий знак вносить у текст і які його аспекти потрібно зберегти, а якими варто пожертвувати в процесі перенесення в іншу мову [див. 4].

Метою статті є представлення ієрархії текстових концептів у перекладознавчому аспекті крізь призму можливих світів і наративу. У свідомості людей, об'єднаних мовою та історією, існує певний набір текстів, культурних кліше, уявлень та стандартних символів, за якими закріплений певний смисл, усі вони формують культурну пам'ять носіїв певної мови / культури, без якої неможливе існування жодної комунікативної системи. Ця культурна пам'ять становить так звану інтертекстуальну енциклопедію. Множинність інтерпретацій художнього тексту зумовлена насамперед неоднаковою здатністю читачів розшифровувати ускладнені культурно-специфічні знаки, з яких складається цей текст, щоб створити якісний переклад, перекладач навряд чи може діяти як “наївний” читач і керуватися суто власною уявою чи особистою інтерпретаційною позицією. Натомість йому не варто намагатися стати “ідеальним” читачем, “розшифровуючи” смисли компонентів тексту-джерела як знаків у контексті відповідної культури.

Саме тому становлення концептуального уявлення про світ художнього тексту з виділенням уявного світу, яке позначило розширення первинного концепту. “Світу як обжитого місця” в бік формування поняття ментального світу, також має окреслювати обрії художнього твору як перекладознавчої проблеми. Ментальний, чи уявний, простір художнього тексту формується як простір референції, в основі якого перебуває семантичний простір: “різні світи – це світи референційно різні з тією самою семантикою (виділено автором. О.К.)” [8, с. 67]. Референційний простір окреслюється так: “Подібно до того світу, у якому я справді живу (ходжу, дію), розташований також більш віддалений світ, у якому я можу жити (рухатися, діяти), і ще більш віддалений світ, у якому я міг би діяти, але навряд чи буду (настільки він віддалений),

і ще і ще більш віддалений світ, у якому *я ніколи не можу бути*, такий він далекий, але який *я можу собі уявити* точно таким самим чином, як і всі попередні, але тільки і виключно *в думці* (курсив наш. О.К.)” [9, с. 11].

Лінгвофілософський підхід до семантики можливих світів із розумінням просторового образу світу аргументовано в теорії одного з найбільш нетрадиційних французьких лінгвістів Г. Гійома, підґрунтям якої стало уявлення про мову як форму існування у свідомості людини світу співвіднесених понять разом із навколишнім реальним світом у кореляції “Людина / Всесвіт”. Існування світу двох реалій (конкретних, сприйнятих чуттєвими органами, й абстрактних, позбавлених конкретного буття, які разом із тим досягнені людиною) зумовлює необхідність вивчення мовного і мовленнєвого рівнів із фактів, яким надається подвійна характеристика: “Видимими є ті факти, які ми вміємо побачити. Факт, який ми не змогли побачити, усе одно залишається фактом” [12, с. 225].

Літературно-філософський підхід до семантики можливих світів у загальних рисах окреслив М.М. Бахтін. Зокрема, дослідник вказав на існування можливісного всесвіту, усередині якого багато невизначеностей, які потрібно навчитися “враховувати і вираховувати” [1, с. 314]. Інакше кажучи, текстовий семантичний простір характеризується так: “[...] у повному описі ситуації за моделлю того, що реально мало місце, має стояти інша модель “ніби світ був іншим”, і ці світи рівнозначні. Вони мають спільний “історичний” стрижень, що ставить їх у відношення альтернативі. Такою, у першому наближенні, є вихідна теза семантики можливих світів” [5, с. 35].

Властивість художнього тексту виступати в ролі провідника смислу розгортає світ художнього вимислу в його співвіднесеності з позамовним світом, тобто зі світом реального досвіду. У процесі членування універсуму відбувається його поділ на два світи (“свій” і “чужий”), що мають множинні інтерпретації типу “цей той”, “ми вони”, “далеке близьке”. Проблема “чужого” і “свого” світів, що перебувають у протиставленні типу статичне / динамічне, перетворена на питання про той ракурс, у якому світ убачається як “для мене”, так і для когось ще, але в жодному разі не “для нас”. У художньому поданні подібний світ є лише світом усереднених можливостей, своєрідною порожністю, у якій стверджується існування всіх й одночасно нікого конкретно.

Порожність стає визначальною в членуванні світу на “свій” (тобто сповнений сенсу) і “чужий” (із вихолощеним сенсом, інакше кажучи – *порожній*), що демонструє розгортання текстового макроконцепту [див. 3, с. 60] ПОРОЖНІСТЬ:

[...] *des Rùpublicains qui ont pillù le Bureau doivent ktre partis maintenant. [...] Ce sont les autres qui sont partis. Les Autres: nous. [...] Leur Rùvolution. Dieu sauve le Roi!* (Queneau, OnETBF, 27).

Акціональний код проходить у напрямку від дієслова “*piller*” (“*s’emparer par la violence les biens d’une ville, d’une maison etc.*” [14, с. 781]) до “*partir*” (“*se mettre en chemin, prendre sa course*” [там само, с. 747]). В обох дієсловах на семантичному рівні імплікована сема відходу, тобто віддалення від початкового пункту, перенесення точки відліку.

На метасеміотичному рівні [див. 3, с. 342] додаткові конотації цих дієслів визначаються парою понять: республіканці / монархісти. З одного боку, ті “інші”, хто пограбував контору, це республіканці (*des Rùpublicains qui ont pillù le Bureau*), з другого боку, “інші”, хто пішов, це монархісти: *Ce sont les autres qui sont partis*. Завершена дія в минулому часі Passé Composé підтверджує реальність факту відходу монархістів. Останні також перетворюються на “чужих”, оскільки, залишаючись “нами”, ніби такими вже не є. Світ постає в перекрученому вигляді в думках героїні, звідси виникає й проблема нерозуміння між нами та іншими (*Les Autres: nous*): якщо “ми” це “інші”, то де ж тоді “ми”? Неприйняття чужого світу усвідомлюється

в абстрагуванні від таких характеристик, як *“les autres”* і *“leur”*, а єдина суттєва відмінність, що відділяє світ героїні від чужого світу, реалізується в бажанні відмежувати *“їхню революцію”* від монархічного лозунгу *Dieu sauve le Roi!*

На метаметасеміотичному рівні проходить зміщення логічних зв'язків через інтерпретацію концептів AUTRES \Leftrightarrow NOUS (фактично детермінативів 3^ї та 1^ї особи). *“Абстрагованість”* концепту NOUS і конкретна прив'язка до AUTRES визначає їх нерівнозначний рівень у межах конкретизації / абстрагування: AUTRES – КОНКРЕТИЗАЦІЯ, NOUS – АБСТРАГУВАННЯ. У результаті, рух у напрямі до єдиного концепту *не відбувається*: концептуалізація понять *“республіканці”* і *“монархісти”* не носить поступального характеру, а отже, не приводить до єдиного концептуального начала. У концептуальному плані відсутність руху як у поступальному, так і в регресивному напрямках визначається концептом ПОРОЖНІСТЬ.

Можливість розмежування світів як точок зору була окреслена М.М. Бахтіним у його концепції корелятивних образних категорій *“я – інший”* (пор. *“діалектику внутрішньої і зовнішньої позицій людини”* М. Бубера: *“Я”* і *“Ти”* як сфера безпосереднього чуттєвого ставлення протиставляється світу *“Воно”*, у якому сутності впорядковані й об'єктивовані [2, с. 326]). Специфіка їхньої обопільної актуалізації допускає існування таких варіацій: *“я – для – себе”* бачить світ абсолютно не так, як *“я – для – іншого”* саме тому, що акцент переміщений на цього *“іншого”*. У художньому творі взаємозв'язок реального і можливого постає як науковий метод, за допомогою якого виникає єдино дана в людському досвіді конкретність.

У загальнолінгвістичному плані проблема *“я – інший”* у художньому тексті отримала наукове аргументування в середині 70-х років XX століття і відтоді розглядається в аспекті наратології: *“Сучасна теорія мови потребує описувати мовлення не *“взагалі”*, а з певних точок зору: або від його відправника, або саме повідомлення, незалежно від відправника й одержувача, або від одержувача мовлення”* [6, с. 269]. Розвиток цього положення втілюється пізніше в погляді на існування двох світів, а саме світу, у центрі якого поставлено координату *“я”*, і світу, у якому моє *“я”* винесене на периферію, а центр зайнятий кимось іншим, але не *“мною”*. Загалом ця проблема співвідноситься з розробленою Ю.С. Степановим теорією метафори світу, сутність якої полягає в такому: шляхом метафори зі світу, що визначається координатами *“я – тут – зараз”*, послідовно виділяються інші світи, тобто здійснюється своєрідний перехід від опису об'єктивної реальності природною мовою як первинної модельованої системи до художньої мови як вторинної модельованої системи. Універсальність відношень до *“я”* уможливує проєкцію цієї координати на більш віддалені периферії, що пропонують моделі:

Я – ТУТ – ЗАРАЗ (тобто *“мова-1”*);

ТИ – БІЛЯ ТЕБЕ – ЗАРАЗ (*“мова-2”*);

ВІН – ТАМ – ТОДІ (*“мова-3”*).

Існування подібних модельованих систем із центром біля *“я”* переносить координату *“я”* з одного центру в інші, що становлять окремі світи, оскільки між реальним світом *“він – там – тоді”* і світом, що існує в художній уяві, у семантиці художнього тексту відсутній чіткий неперехідний кордон; роль відіграє швидше ступінь віддалення від реального *“я”* (7, с. 229–230). Іншими словами, через інтегрування в моделі *“мова-3”* моделей *“мова-1”* та *“мова-2”* представлена вторинна модельована система, а саме художня мова, яка породжує можливий світ художнього тексту з текстовими концептами, що розгортаються в його межах. Можливий світ досягається з реального світу [9, с. 19]; між ними існують зв'язки інтегративного типу.

У закордонному мовознавстві цю концепцію до дослідження семантики художнього тексту застосувала, зокрема, М.-Л. Раян, у праці якої [13] проблему можливих світів розглянуто в межах наративної теорії, дотично до поняття точки зору. Основним протиріччям, що розв'язується у зверненні до можливих світів, є дилема між реальністю і можливостями

балансування на межах цієї реальності. Кожна грань художнього твору постає як окремий світ, відмінний від іншого [13, с. VII]. Усі світи (як актуальний, так і альтернативні) певним чином співіснують у *текстовому всесвіті*, що віддзеркалюється в художньому тексті у формі своєрідної мозаїчної структури; така структура інтегрує в собі кілька текстових світів, які в процесі взаємодії складають єдине ціле. Текстовий всесвіт наповнюється змістом у тому разі, якщо один із його світів позначений як актуальний і протиставлений усім іншим світам системи. Відповідно до цього висновку основні положення семантики можливих світів можуть розглядатися з урахуванням наративного підходу до художнього тексту. У такому ракурсі намагання формалізованого розрізнення художнього та реального в семантиці художнього твору визначає опозицію двох виразів, а саме *“література – це життя”* і *“реальність нагадує вимисел”*, що веде в подальшому до руйнування інтеграційної цілісності художнього твору.

Художня комунікація проходить по досить тонкій межі реального й вигаданого світів, і необхідність одночасного існування їх обох не може бути зумовленою лише мовними маркерами, що постульовано у французьких дослідженнях із 70-х років минулого століття. Властивістю художньої реальності є втілення у вигаданому, неконкретному світі без втрати її конкретних характеристик (*“Посилання на місцезоположення Острова скарбів може бути таким же конкретним, як і на Ліонський вокзал”* [11, с. 317]), водночас проблема переходу від реального до допустимого світу художньої реальності розглядається в аспекті *“первинного”* і *“вторинного”* реалізму. Реалізм першого рівня (*“первинний”* реалізм) полягає у неототоженні конкретного об’єкта з його словесною оболонкою. Мету, яку переслідує реалізм другого рівня (*“вторинний”* реалізм), становить опис відношень і віднаходження спільних положень між вимислом і наративними типами, тобто розкриття процедури, шляхом якої відбувається формування наративних типів в одному з вигаданих (чи можливих) світів.

Концептуальний статус простору визначає розгортання текстового мезоконцепту ПРОСТОРОВІСТЬ у романі Ж. Дюамеля *“Le notaire du Havre”*:

La maison! Elle est dans mon souvenir, comme un donjon, comme une citadelle, notre acropole: pierre de taille par-devant, rocailleuse meulière sur les hauts flancs aveugles. Assez neuve, et déjà toute poudrée de flammuches et de suite. Carrée, massive [...].

Une citadelle, certes, un repaire, un creux a nous, ouvert seulement sur les nuages et les clartés du ciel parisien, un asile sacré ou toutes les choses de nous, les espérances, les ambitions, les dûtresses, les discordes, les chimures, tous les mystères de la famille vont, pendant des années, fermenter, cuire et recuire dans une bruyante moiteur.

La porte de la rue est ouverte tout le jour. Le soir elle se referme avec un bruit cavernieux et les gens disent le mot de passe avant de trébucher sur les degrés. Dans sa partie inférieure, l’escalier est obscur, même au front de la belle saison. Un papillon de gaz y languit. L’escalier est de bois. [...] L’escalier monte, monte, a travers les familles et des familles superposées comme des couches géologiques. On entend ici une mandoline, la un petit chien qui jappe, a droite le poitrinaire qui respire avec tant de peine. Et, déjà, c’est la grosse dame a l’éternelle chanson: Je t’aime, comprends-tu ce mot? Et le tap... tap... du monsieur qui travaille chez lui a des choses incompréhensibles. Et, partout, les machines a coudre et des piëtinements d’enfants dans les couloirs, et des voix d’hommes et des femmes qui parlent et se querellent a propos des affaires de leur clan. [...] Et l’on sait ce que l’on mange a toutes les altitudes. L’odeur de l’oignon grimpe comme une bête le long des marches. Elle furute, rûde, s’accroche a toutes les aspérités. Elle va rûveiller le vieux garçon qui travaille la nuit durant et qui se lève a 3 heures. L’odeur de l’oignon! Un trou de serrure lui suffit, une fente, un nœud du bois. On dirait qu’elle fait son chemin a travers la brique et le plâtre. Mais l’odeur du hareng frit est farouche et plus puissante encore. Elle arrive, par paquets, comme une troupe d’assaut: l’odeur de l’oignon prend peur et lèche pied. L’odeur du hareng frit campera la jusqu’a demain. On ne la respire pas, on la touche. Elle est gluante et colle aux doigts (Duhamel, NH, 4849).

Розгортання текстового мезоконцепту визначається ретроспективним описом будинку відповідно до двох його особливостей. З одного боку, будинок є фортецею (*un donjon, comme une citadelle, notre acropole*), зовнішньою опорою для всіх, хто в ній перебуває, своєрідним захистом від можливих неприємностей: *Pierre de taille par-devant, rocailleuse meulière sur les hauts flancs aveugles*. З іншого боку, у переносному смислі – це споруда, що відкрита небесним силам і таємницям людських переживань (*les espérances, les ambitions, les dûtresses, les discordes, les chimures, tous les mystures de la famille*), тобто щось суто особисте, майже інтимне, а отже, позбавлене сталості, мінливе й тому підпорядковане концепту ТВОРЕННЯ:

не-СТАЛІСТЬ = МІНЛИВІСТЬ ⇒ ТВОРЕННЯ.

В описі будинку основні переваги останнього вбачаються швидше в можливості збереження таємничості, якою покрите життя його мешканців, а не в його масивності: *toutes les choses de nous [...] fermenter, cuire et recuire dans une brulante moiteur*. Стабільність асоціює з таємничістю (СТАБІЛЬНІСТЬ ⇔ ТАЄМНИЧІСТЬ), однак такою таємничістю, яка не закриває від людини якихось якостей, а, навпаки, концентрує їх у певному просторі, а саме – в межах конкретної квартири: ТАЄМНИЧІСТЬ ⇒ ПРОСТІР. Якщо таємничість утілена в просторовому вимірі, можна теоретично визначити обсяг цього простору, що представлено поліфонією звуків: піснею на мандоліні, скигненням цуценяти, хворобливим шумним диханням хворого на легені, стукуванням інструментів робітника.

Найбільша концентрація звуків досягається в момент переходу цього простору зі стану відносної незамкненості (*La porte de la rue est ouverte tout le jour*) до стану абсолютної замкненості (*Le soir elle se referme avec un bruit caverneux*). Таким чином, повністю усувається вірогідність витікання будь-якої інформації щодо мешканців, тобто порушення таємничості. Шляхом залучення дейктиків окреслений звуковий діапазон замкненого простору.

Дейктики *ici, la, a droite, dūja, chez lui* імплікують ефект присутності оповідача у всіх просторах одночасно, що підкріплює дейктик узагальнювального плану *partout*. Отже, розгортається єдиний семантичний простір.

Таємничі запахи, якими переповнений будинок, утілені, крім запаху цибулі, у ще більш застрашливому запаху оселедця, що завойовує територію приступом, немов фортецю (*campera la jusqu'a demain*). На закріплених за оселедцем позиціях ніде не можна уникнути зіткнення з його запахом (*Elle arrive, par paquets, comme une troupe d'assaut*). Фактично вже йдеться про поглинання інших запахів, що майже тремтливо оберігаються мешканцями будинку, а не про їхнє зіткнення (*l'odeur de l'oignon prend peur et lève pied*), тоді як замкнений простір будинку перебуває під владою панівного запаху (*Elle est gluante et colle aux doigts*).

Поліфонія запахів і голосів стає тим сутнісним началом, яке сприяє переходу простору, незамкненого для оповідача, у простір, незамкнений для персонажа. Питання осягнення таємниці виходить в іншу площину, а саме в площину ототожнення певного простору з набутими персонажем знаннями: *On entend, l'on sait ce que, On dirait que*. Інакше кажучи, що більший обсяг простору переходить з імплікованого стану до експлікованого, то менша кількість інформації залишається під знаком таємничості. Отже,

якщо ВІДКРИТИЙ ПРОСТІР → ЗАКРИТИЙ ПРОСТІР ⇒ ТАЄМНИЧІСТЬ,
то ЗАКРИТИЙ ПРОСТІР → ВІДКРИТИЙ ПРОСТІР ⇒ ОЧЕВИДНІСТЬ.

Концептуальний простір мезоконцепту ПРОСТОРОВІСТЬ розгортається у процесі переходу ТАЄМНИЧОСТІ в ОЧЕВИДНІСТЬ.

У просторово-часовій моделі художнього тексту поряд з експліцитним світом оповідача існує множинність імпліцитних світів персонажів, у зв'язку з чим на семантичному рівні світ оповідача може бути представленим зовсім іншою інформацією. Очевидно, те саме відбувається і з персонажними світами, які, у свою чергу, кореговані цілим комплексом взаємовідношень.

Авторський і персонажний світи визначаються внутрішньотекстовими факторами семантики художнього твору. Водночас у семантиці можливих світів слід також виходити з урахування психологічного і соціокультурного світів учасників текстової комунікації. Психологічний світ як оповідача, так і персонажів художнього твору відзначається відомою двоїстістю: з одного боку, світ кожного окремого персонажа є його внутрішнім психологічним світом, і останній як незалежна особистість прагне зберегти цей світ недоторканим, подалі від стороннього погляду. З другого боку, психологічний світ має бути єдиним для кількох персонажів; йдеться про так званий зовнішній психологічний світ, мета якого полягає в узгодженні ціленастанов оповідача й персонажів, і саме цього вимагають правила прирощення смислу, відповідно до яких *кожний* через взаємодію з *іншими*, шляхом виявлення *себе* в *іншому* (інших) формує *новий* смисл, не зведений до простої суми складників. З точки зору можливості діалогування з “іншим” показовою є відома формула В. Іванова, яка переносить доміную в іншу особистість і сутність якої розкривається у ствердженні чужого “я” не як об’єкта, а як іншого суб’єкта – “ти єси” [цит. за: 1, с. 15]. Балансування на межі між численними світами, можливими за одних обставин і неможливими за інших, розгорнутих у просторі й часі, визначає постійне звернення до двоїстості бачення художнього світу як реального і одночасно опосередкованого у відчуттях. Саме тому проблема “семантичної типології простору й часу” в розгортанні текстових концептів художнього твору набуває загальнотеоретичного значення: “Ми не зрозуміємо спосіб функціонування мови, якщо [...] не розберемося в логіці процесів, шляхом яких ми встановлюємо, відповідають чи не відповідають ті або інші нескінченні образи тому фрагменту світу, якого вони стосуються” [10, с. 54], що пов’язує її з когнітивними засадами семантики можливих світів.

Центральне питання про те, що саме відбувається з первинним текстом у процесі його трансформації у вторинний, пов’язане з перенесенням дослідницького інтересу з розгляду перекладу як результату дії певної перекладацької стратегії на його розуміння як одного зі способів розкриття закладеного в художньому творі смислового потенціалу, що потребує розгортання, побудови реципієнтом у комунікативному просторі [4, с. 1]. Тому при зверненні до художнього тексту з позицій представлення можливих світів і наративну крізь призму текстових концептів перекладознавча проблема не виокремлюється як така, а повністю інтегрується в коло загальнонаукових дослідницьких проблем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – Изд. 4-е. – М. : Советский писатель, 1979. – 317 с.
2. Бубер М. Я и Ты : Пер. с нем. / Мартин Бубер // Квинтэссенция : Философский альманах, 1991. – М. : Политиздат. – 1992. – С. 294–370.
3. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози: когнітивна та комунікативна динаміка (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя): дис. ... доктора філол. наук : 10.02.05 / Олена Марківна Кагановська. – К., 2003. – 502 с.
4. Кам’янець А. О. Культуромовне буття художнього твору як перекладознавча проблема : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / А. О. Кам’янець . – К., 2009. – 20 с.
5. Переверзев К. А. Высказывание и ситуация : об онтологическом аспекте философии языка / К. А. Переверзев // Вопросы языкознания. – 1998. – № 5. – С. 24–52.
6. Степанов Ю. С. Французская стилистика / Юрий Сергеевич Степанов. – М. : Высшая школа, 1965. – 355 с.
7. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка : Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства / Юрий Сергеевич Степанов. – М. : Наука, 1985. – 332 с.

8. Степанов Ю. С. Пространства и миры “новый”, “воображаемый”, “ментальный” и прочие / Юрий Сергеевич Степанов // Философия языка : в границах и вне границ / Международная серия монографий. Вып. 2. – Харьков : Око. – 1994. – С. 318.
9. Тураева З. Я. Лингвистика текста на исходе второго тысячелетия / Зинаида Яковлевна Тураева // Вісник КЛУ. Серія Філологія. – Т. 2, № 2. – К. : Вид. центр КДЛУ. – 1999. – С. 17–25.
10. Хинтикка Я. Логико-эпистемологические исследования. Логика и методология науки / Я. Хинтикка : Сб. избр. ст. : Пер. с англ. – М. : Прогресс, 1980. – 448 с.
11. Ducrot O. Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique / O. Ducrot. – P. : Hermann, 1972. – 387 p.
12. Leçons de linguistique de Gustave Guillaume. 1956/1957. Quebec ; Lille, 1982. – 245 p.
13. Ryan M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory / M.-L. Ryan. – Bloomington : Indiana University, Bloomington and Indianapolis Press, 1991. – 291 p.

ДОВІДНИКИ

14. Petit Larousse illustré. – P. : Larousse-Bordas, 2008. – 1786 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

15. Duhamel G. Le notaire du Havre / G. Duhamel. – M. : Radouga, 1983. – 160 p.
16. Queneau R. On est toujours trop bon avec les femmes / R. Queneau. – Collection folio. – P. : Gallimard, 1992. – 221 p.

Дата надходження до редакції 20.10.2016