

ЗМІСТ

ВСТУП	Error! Bookmark not defined.
РОЗДІЛ 1. Теоретичні передумови дослідження відтворення авторського стилю і засобів виразності сучасного французького художнього тексту	Error! Bookmark not defined.
1.1.Засоби виразності при перекладі французького художнього тексту українською мовою.....	Error! Bookmark not defined.
1.2. Мовні засоби реалізації стилю художнього твору.....	14
1.3. Роль лексико-граматичних засобів у формуванні авторського стилю і образності художнього тексту	Error! Bookmark not defined.
Висновки до розділу 1	42
РОЗДІЛ 2. ЛЕКСИКО-ГРАМАТИЧНІ ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ СТИЛЮ УЕЛЬБЕКА В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ Л.КОНОНОВИЧА РОМАНУ “La carte et le territoire”	Error! Bookmark not defined.
Висновки до розділу 2.....	60
ВИСНОВКИ.....	Error! Bookmark not defined.
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	69
ДОДАТКИ.....	Error! Bookmark not defined.
Додаток 1.	Error! Bookmark not defined.

ВСТУП

Переклад художнього тексту є надзвичайно складним і особливим видом перекладацької діяльності, оскільки перекладач художнього твору має стати певним чином співавтором і побудувати міст між двома лінгвокультурами. Тим не менш оригінал відносно його перекладу незмінно зберігає первинність авторської і національної приналежності. Проте щодо текстів художньої літератури справедливо і зауваження про те, що переклад також носить індивідуально-авторський характер. Таким чином, реально існуючий перекладний твір вилучається і з середовища літератури мови оригіналу, і з середовища літератури мови перекладу.

Виникла думка про те, що художній переклад в просторі міжкультурних комунікацій займає особливу наднаціональну нішу, про що пише Р. Р. Чайковський: “із виникненням художнього перекладу починають існувати дві літератури: національна література мови оригіналу і література мови перекладу. Як відомо, основною ознакою літературно-художнього стилю є підпорядкованість усіх його мовних засобів завданню створення художнього образу.

Актуальність дослідження зумовлена його фокусуванням на перекладознавчій проблемі відтворення індивідуального стилю сучасного французького письменника, а також на особливостях передачі образності сучасного французького художнього тексту лексико-граматичними засобами експресивності української мови.

Об'єктом дослідження є лексико-граматичні конструкції художнього твору.

Предметом розгляду є структурно-граматичні і лексико-семантичні трансформації у перекладі Л. Кононовича роману Мішеля Уельбека «Карта і територія».

Мета дослідження визначити та проаналізувати лексико-граматичні засоби передачі образності і стилю роману Мішеля Уельбека «Карта і територія».

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

1) виявити засоби створення образності у перекладі роману Мішеля Уельбека «Карта і територія»;

2) окреслити лексичні і граматичні трансформації, які були застосовані при перекладі роману Мішеля Уельбека «Карта і територія»;

3) розкрити закономірності відтворення авторського стилю лексико-граматичними засобами при перекладі тексту.

Наукова новизна даної роботи полягає у тому, що на даному етапі ще немає великої кількості праць стосовно аналізу лексичних труднощів, які виникають при перекладі сучасної літератури.

Теоретична значимість дослідження полягає у визначенні лексико-граматичних особливостей. Проведений аналіз дає можливість визначити формальну структуру твору. Представлене дослідження дозволяє розширити уявлення про функціонування аналізованих лексичних одиниць у сучасній французькій мові.

Практична цінність роботи визначається тим, що її результати можна застосовувати для розв'язання практичних проблем, пов'язаних з англо-українським та україно-англійським перекладом.

Методи дослідження. Метою і конкретними завданнями роботи зумовлено використання різних методів дослідження.

Як основний обрано метод лінгвістичного опису з його універсальними прийомами спостереження, семантизації, інтерпретації мовних фактів. У роботі використовуються також зіставний метод, елементи компонентного аналізу, метод кількісної характеристики. Використання сукупності зазначених методів сприяє комплексному дослідженню термінологічних одиниць.

Структура роботи відповідає меті та розв'язанню основних завдань дослідження. Відповідно до поставленої мети і завдань робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку літератури, додатків.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ І ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНОГО ФРАНЦУЗЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТА

1.1 Засоби виразності при перекладі французького художнього текста українською мовою

Засоби виразності - це спеціальні художньо-риторичні прийоми, лексичні та граматичні засоби мови, що привертають увагу до висловлення. Ці засоби використовуються для надання мови експресії, емоційності, наочності, роблять її більш цікавою і переконливою. Здавна засоби виразності розглядаються як важлива складова риторичного канону. Засобами виразності є тропи і фігури.

Тропи - це мовні звороти, що полягають у вживанні слова або виразу в переносному значенні (епітет, порівняння, метафора і т.д.). Фігури мови, або риторичні фігури, - це особливі форми синтаксичних конструкцій, за допомогою яких мова стає більш яскравою, підвищується її ступінь впливу на адресата (повтор, антитеза, риторичне питання і т.д.). Взагалі в основі тропів лежить словесна образність, а в основі фігур - синтаксична образність. Є декілька основних різновидів тропів.

I. Порівняння - образний вислів, побудований на зіставленні двох предметів або станів, що мають спільну ознаку. Порівняння може мати три компоненти: по-перше, предмета, явища, який порівнюється, по-друге, того, з чим порівнюється, по-третє, ознаки або причини порівняння одне з одним . Наприклад можна згадати висловлювання знаменитого фізіолога І. П. Павлова: "Як крило птаха, воно ніколи не змогло б підняти її вгору, не спираючись на повітря. Факти - це повітря вченого. Без них ви ніколи не зможете злетіти. Без них ваші "теорії" - порожні потуги ".

II. Епітет - художнє визначення, що дає можливість більш яскраво охарактеризувати якості предмета або явища і тим самим збагачує зміст висловлювання. Наприклад, вчений-геолог А. Е. Ферсман використовує

епітети, що описують дорогоцінні камені: яскрасочний смарагд, то густий, майже темний, прорізаний тріщинами, то блискучий яскравою сліпучі зеленню; яскраво-золотистий «хризоліт» Уралу, прекрасний іскристий камінь демантоїд; ціла гама тонів пов'язує слабо зеленуваті або синюваті берили з густо-зеленими темними аквамаринами.

III. Метафора - це використання слова в переносному значенні на основі схожості двох предметів або явищ (за різними ознаками): "золота осінь", "мертва тиша", "залізна воля", "море квітів" . Метафорою також називають образне висвітлення в художній, поетичній мові або в публіцистиці якогось предмета або явища на основі його схожості з іншим предметом або явищем: акули капіталізму, політичні ігри, набирати очки, націоналістична карта, параліч влади, доларова ін'єкція. Метафора дуже відрізняється від порівняння, яке зазвичай оформляється за допомогою таких союзів, як - "як", "немов", "ніби" або може бути виражено формою орудного відмінка іменника. Влучна метафора покращує сприйняття, добре запам'ятовується:

У двох кроках підноситься купол музею, внизу кипить - я зробив немаленький коло (Л. Кабаков. Все поправимо).

"І взагалі, - говорив Перхушков, давлячись тугою, - як страшно і важко жити на світі, друзі! Які драми, колізії, урагани, бурі, смерчі, циклони, антициклони, тайфуни, цунамі, Містралі, Баргузин, хамсин і Бореї, що не кажучи вже про лонженьфінах, трапляються на кожному кроці в духовній нашого життя!" (Т. Толстая. Лімпопо).

Справа Щербінського стало тим "урановим стрижнем", який, будучи опущеним в наш російський політичний реактор, запустить процес ділення громадянського ядра ("Підсумки". 2006. М 13).

У публіцистичних текстах і художніх творах можна зустріти розгорнуту метафору, яка будується на декількох асоціаціях за подібністю:

Корабель вашого здоров'я сів на мілину. Його треба взяти на буксир, зняти з мілини, а потім, коли у нього під кілем буде вільна вода, він попливе

сам. Ліки - це буксир, вільна вода - це час, а можливість плисти самому - це відновилися адаптаційні можливості (реклама).

Метафори відіграють значну роль у формуванні картини світу. Відомий дослідник політичної риторики А. П. Чудінов виходить з того, що система метафор - це свого роду ключ до розуміння духу часу. Він дослідив наступні базові метафори сучасної російської дійсності: кримінальна ("політичні розборки"), мілітаристська ("табір опозиції", "виступити єдиним фронтом"), медична ("параліч влади", "синдром сепаратизму"), ігрова ("націоналістична карта" , "набирати очки"), спортивна ("прийти до фінішу", "набирати швидкість").

У свідомості сучасного суспільства міцно утвердилося уявлення про те, що поняття політики можна визначити за характером його мовної поведінки, особливо по тих метафоричним моделям, які він вбирає в себе. Наприклад, той факт, що досі існує мілітаристська модель "Росія - військовий табір" можна пояснити тим, що численні війни вплинули на свідомість усіх поколінь росіян. Ця модель сприяє мовному розгортанню сценарію "Війна і середовище різновиду": психологічна війна, виборча кампанія, ідеологічний, передвиборчий фронт, перехід в наступ, кругова оборона, димова завіса, взяти реванш, стан облоги, економічна блокада, рядові солдати партії, інформаційна війна. Військова метафора несе шкоду тим, що спрощує дійсність, нав'язуючи альтернативи: або ворог - або друг, або чорне - або біле, із крайнощі в крайність, чогось середнього не існує.

IV. Метонімія заснована на суміжності. Створюючи метафору два предмети, явища, дії повинні бути чимось схожі один на одного, а при метонімії два предмети або явища, що мають одну назву, повинні бути тісно пов'язаними один з одним. Прикладами метонімії є використання назв столиць у значенні "уряд країни", а також таких слів, як "аудиторія", "клас", "школа", "квартира", "будинок", "завод", "колгосп" , щоб описати людей, називати вироби з матеріалу так само, як і сам матеріал (золото, срібло, бронза, фарфор, чавун, глина), наприклад: Москва готує відповідний візит;

Лондон ще не прийняв остаточного рішення; Переговори між Москвою і Вашингтоном; П'ять будинків нашого району змінили керуючі компанії; Золото і срібло здобули наші спортсмени, бронза дісталася французам.

V. Перифраза - заміна слова описовою фразою, яка дозволяє охарактеризувати які-небудь ознаки того, про що говориться. Часто в основі перифраз лежить метафоричний перенос.

Перифрази часто можна зустріти в засобах масової інформації. Влучні, нововведенні перифрази сприяють поживленню мови, допомагають уникнути повторів, покращують емоційну яскравість: землетрус - "підземна буря", ліс - "зелене багатство", ліс (ліси) - "легені планети", журналісти - "четверта влада", СНІД - "чума ХХ в.", шахи - "гімнастика розуму", Швеція - "земля вікінгів", Санкт-Петербург - "Північна Венеція", Японія - "країна висхідного сонця".

VI. Гіпербола - це образне вираження, що перебільшує будь-яку дію, явище, предмет або його характеристику. Гіпербола вживається з метою посилення художнього враження, емоційного впливу ("Він мчав швидше блискавки"; "Ягоди цього року зросли з кулак"; "Він такий худий, прямо скелет"). За рахунок гіперболи предмет мови постає винятковим, часто неймовірним: *"Від Уралу до Дунаю, До великої ріки, Колихаючись і виблискуючи, Рухаються полки"* (М. Лермонтов). Гіпербола вже неодноразово використовувалась, як в рекламі для перебільшення функціональних якостей і художніх властивостей товарів і послуг ("Баунті - райська насолода"), так і в пропаганді ("доленосні рішення", "єдиний гарант Конституції", "імперія зла").

VII. Літота - троп, антитетичний гіперболі і полягає в свідомому ослабленні, зменшенні властивості або ознаки, про яку йдеться. Наприклад: *"мужичок з нігтик", "в двох кроках звідси", "почекайте секундочку"*.

VIII. Іронія - використання найменування або навіть цілого висловлювання в протилежному буквальному сенсі, навмисне твердження протилежного того, що насправді думає мовець. Найбільший ступінь прояву іронії - сарказм. Іронія виражається зазвичай не прямо, а на основі фонових знань або сенсу ("Послухайте цього інтелектуала: зараз він розставить всі крапки над і" - про малоосвічену людину; "Ну хіба міг ця людина честі порушити закон" - про шахрая).

IX. Для демонстрації сильного почуття серед риторичних фігур треба виділити - повтор. Часто це просто повтор окремого слова, яке вже було використано раніше у тексті чи реченні. Наведемо приклад використання прийому повтору у виступі Д. С. Лихачов:

“Російська культура включає до свого складу культури десятки інших народів і з давніх часів була пов'язана з сусідніми культурами Візантії, Скандинавії, південних слов'ян, Італії, Німеччини, народів Сходу і Кавказу, але разом з цим культура є універсальною і терпимою до культур інших народів. Цю межу чітко охарактеризував письменник Федір Достоєвський у своїй знаменитій промові на Пушкінських торжествах. Російська культура ще й тому називає себе європейською, що вона завжди у своїй основі була віддана ідеї свободи особистості “ [3,67]

Є декілька видів повтору:

1. Анафора - повторення слів, словосполучень в засадах суміжних відрізків мовлення. Наприклад: "подаруйте собі неповторну вишуканість французького макіяжу, подаруйте собі частинку французького шарму".

Відома промова борця за права чорношкірого населення США – Мартіна Лютера Кінга, побудована на анафорі "У мене є мрія". Ще один приклад анафори - уривок статті відомого поета В. І. Іванова "Думки про символізм":

“ Отже, я не символіст, якщо не буду невлотимим натяком або впливом в серці слухача відчуттів непередаваних, схожих деколи на споконвічне спогад ... деколи на далеке, невиразне передчуття, горою на трепет чийогось знайомого і бажаного наближення ...

Я не символіст ... якщо мої слова не переконують його безпосередньо в існуванні прихованої життя там, де розум його не підозрював життя; якщо мої слова НЕ рухають в ньому енергії любові до того, чого доти він не вмів любити, бо не знала його любов як багато у неї обителей.

Я не символіст, якщо слова мої рівні собі ...” [4,78]

2. Епіфора - це повторення слів в кінцях суміжних відрізків мовлення. Можна навести приклад фрагмент з промови американського президента Ф. Д. Рузвельта "Про чотири свободи":

“У майбутньому перед нами відкривається світ, побудований на основі чотирьох невід'ємних свобод людини. Перша з них - свобода слова де б то не було на світі. Друга - свобода релігійних культур усядах на світі. Третя - свобода від потреби, яка означає взаєморозуміння у сфері економічних відносин, що забезпечує для кожної держави мирну заможне життя його громадян усяди на світі. Четверта свобода - це свобода від страху, яка означає скорочення у всьому світі озброєнь в такій мірі, що жодна держава не буде в змозі здійснити акт агресії проти будь свого сусіда ніде на світі.” [5,123]

3. Стик - це повторення слів па кордонах суміжних відрізків у пропозиції або на межі пропозицій. Як приклад: "Тільки у нас, у нас і більше ніде"; "Це не можна не назвати злочином. Злочином слід назвати й інші дії влади".

4. Синтаксичний паралелізм - це повтор сталих синтаксичних одиниць в схожих синтаксичних позиціях. Як приклад використання цієї фігури можна взяти слова академіка Д. С. Лихачова:

“Нехай будуть у нас герої духу, подвижники, що віддають себе на служіння хворим, дітям, бідним, іншим народам, святі, нарешті. Нехай знову країна наша буде батьківщиною сходознавства, країною "малих народів", збереження їх в "червоній книзі людства". Нехай беззвітне прагнення віддавати всього себе якомусь святому справі, що так відрізняло російських в усі часи, знову займе своє гідне місце.” (“Про національний характер росіян”). [8, 189]

В рекламі також використовується синтаксичний паралелізм. Наприклад: “Діти будують для задоволення, ви будуйте для них.”

Синтаксичний паралелізм може супроводжуватись антитезою: "Сильний губернатор - великі права, слабкий губернатор - ніяких прав; публічний політик - республіка відома в країні, непублічний політик - про неї ніхто не знає".

X. Антитеза - фігура, що будується на протиставленні порівнюваних понять, наприклад в прислів'ях і приказках: "Розумний навчить, дурень знудить"; "Легко подружитися, важко розлучитися". Антитезу використовував навіть Цицерон у відомій промові проти сенатора Катіліни:

“На нашій стороні бореться почуття честі, на тій - нахабство; тут - сором'язливість, там - розпуста; тут - вірність, там - обман; тут - доблесть, там - злочин; тут - непохитність, там - шаленство; тут - чесне ім'я, там - ганьба; тут - стриманість, там - розбещеність; словом, все доблесті борються з несправедливістю, розбещеністю, лінощами, безглуздям, всілякими пороками; нарешті, достаток бореться з убогістю, порядність - з підлістю, розум - з безумством, нарешті, добрі надії - з повною безнадією.”

XI. Інверсія - переставлення частин пропозиції, порушення звичного порядку слів для виокремлення певних слів. Це буває пов'язано з випадками, коли присудок стоїть перед підметом, щоб виділити в реченні новоз'явлену інформацію. Наприклад: "Гарні весняні вечори"; "Історію роблять люди, а не

якісь об'єктивні закони історії"; "Вшановували героя дня всім колективом"; "Як би важко не було, зробити це повинні ми". Інверсія може використовуватися і для стилізації: "Сидимо за столами довгими, дубовими, непокритими. Подають слуги квас сухарний, щі добові, хліб житній, яловичину розварну з цибулею та кашу гречану" (В. Сорокін. День опричника).

XII. Парцеляція - це розподіл вихідного висловлювання на два або кілька самостійних, інтонаційно виокремлених відрізків, наприклад: "Вони знають. Пам'ятають. Вірять"; "Людина завжди був гарний, якщо його ім'я звучало гордо. Коли був бійцем. Коли був відкривачем. Коли дерзав. Коли не пасувати перед труднощами і не падав па коліна перед бідною"; "Він теж пішов. У магазин. Яблука купити".

Парцеляція служить для трансмісії в письмовому тексті ознак живої усної мови і активно використовується в художніх творах і публіцистиці: "А вона не захворіла. Вона набрехала. Але є брехня, і є. І брехати варто тільки сильному противнику, і тоді брехня - подія . Можна збрехати - і померти. Або вбити. А від брехні в тобі нічого не змінюється. Ні убиває, ні прибуває. "(А. Гостева. Дочка самурая).

Парцеляція неможлива в офіційно-діловому та науковому стилі мови.

XIII. Риторичне питання - питання-вигук, що не вимагає відповіді, а залишає звіт про щось: "Ви думаєте, що мені це невідомо?"; "Чи є інший таке місто, як наш!"; "Про що це говорить? ... Відомий реформатор," архітектор реформ ", не зміг нічого зробити проти прийняття закону. Як же тепер вірити такій країні?".

Д. С. Лихачов використовував у своєму виступі "Про національний характер росіян" сукупність риторичних вигуків і риторичних питань

Століттями відпрацьовувались засоби виразності і сьогодні вони є найважливішим методом створення ефективної, впливової мови, проте тільки вміле і доречне їх використання дозволить уникнути штучності і помилкового пафосу.

1.2. Мовні засоби реалізації стилю художнього твору.

Головною і найяскравішою одиницею мови, звичайно, є слово. Воно дійсно може стати основою художнього образу. Тобто значення слова формується широким контекстом, іноді художнім твором, з наміром висловлення наскрізний поетичної думки-ідеї.

Сенс слова в художньому творі рухливого і гнучко, тому читач має сприймати текст творчо. Читач не тільки читає твір письменника, його думки і фантазію, а й творить і фантазує разом з ним, підставляючи в його твір свої власні нові змісти. І в цьому змісті можна сміливо говорити про "співтворчість читача з автором.

В об'єкті зображення часто закладена образність слів, і його властивості викликають у читача певні асоціації, оцінки, емоції. Об'єкти, які обираються автором для зображення є важливими, так само, як і значимі слова, які називають їх. В оповіданні І. Тургенева "Бірюк" житло центрального персонажа описано так: "Хата лісника складалася з однієї кімнати, закоптілої, низької і порожньої, без підлоги і перегородок. Рваний кожух висів на стіні. На лавці лежало одноствольна рушниця, в кутку валялася купа ганчірок ; два великих горщика стояли біля грубки. Лучина горіла на столі, сумно спалахуючи і згасаючи. Посеред хати висіла колиска, прив'язана до кінця довгої жердини ... "У цьому фрагменті є лише одне слово з прямою емоційною оцінкою-" сумно ". Але саме перелік предметів, що становлять інтер'єр, створює емоційно-експресивний фон, який і виявляє образність слів, хоча вони і вжиті в прямому значенні.

Автор твору буває допомагає читачеві зрозуміти і розшифрувати сенс деяких слів, як це робить, наприклад, Ю. Нагібін в оповіданні "Річка Геракліта", де протиставляється міське і сільське небо. У місті "немає тиші, немає неба, не можна ж вважати небом ту істеричну височінь, загіджену, де моторний рев давно погасив музику сфер. А зараз наді мною простягалося небо. Тихе небо над притихлої землею. Повний беззвучие". Слово "небо" несе в собі тут високий і поетичний сенс, яким воно зазвичай не наділене.

Іноді відтінки значень слів різняться і важко визначити однозначно про що йде мова, особливо в поезії. Як писав відомий французький письменник ХІХ століття А. Мюссе, "всякий хороший вірш поета містить у декілька разів більше того, що хотів сказати сам поет, завданням читача залишається доповнити, в міру своїх сил та думок, передану суть". Проза також має справу з відтінками значень слів. Одна з розповідей К. Паустовського має назву "Дощовий світанок". Слово, винесене у заголовок, має ряд варіантів сенсу, і є однією з найважливіших частин всього композиційно-сміслового цілого: дощовий світанок - це і смуток річної негоди, і досвітні туманні далі, і невизначеність долі персонажів, і смуток розлуки.

Одне і те ж слово у різних авторів може мати різні емоційно-експресивні значення. До революції "канарейка" була символом домашнього затишку в небагатих патріархальних сім'ях. За радянських часів цей символ був переосмислений і зміцнився в якості ярлика для позначення ситого аполітичного міщанства. У В. Маяковського у вірші "Про погані" канарейка висловлює негативну експресію: "Маркс зі стінки дивився, дивився ... ; І раптом роззявив рот, та як закричить: " Заплутали революцію обивательщини нитки.; Швидше голови канарейка поверніть...; щоб комунізм канарейками не був побитий! "Складні оціночні обертони має слово" канарейка "в романі Д. Мережковського" Олександр І ". в описі квартири Рилєєва ряд словотворчих (серпанкові фіранки, горщики з бальзаміном, клітина з канаркою і т . п.) - теж символи затишку, але велика кількість слів із

зменшувально-пестливих суфіксами (квартирка , лимончик, постілки), оціночна лексика (веселеньке, невинне, простеньке, іменини чи молодят і т. п.) зазвичай висловлюють поблажливо-іронічну авторську позицію. Для письменника революційність ідей декабриста, що вигадали змінити весь державний лад Росії, знижується або навіть зовсім знищується міщански-провінційними смаками дружини господаря та його самого, проте виражено це в підтексті, а не прямим текстом.

Таким чином, в художньому творі в залежності від авторської установки кошти загальнонаціональної мови можуть перетворюватися в емоційно-образному і естетичному відношенні; виступаючи як форма словесного мистецтва, вони сприяють найбільш повного втілення художнього задуму.

Сучасна філологія розглядає художній твір як цілісну структуру, всі елементи якої зводяться до єдиного центру - образу автора.

В залежності від авторської установки в художньому творі елементи загальнонаціональної мови можуть перетворюватися в емоційно-образному і естетичному відношенні і виступати як форма словесного мистецтва, також вони сприяють найбільш повному втіленні художнього авторського задуму.

Сучасна філологія розглядає художній твір як цілісну структуру, де образ, вкладений автором є єдиним центром.

Цікавість до вивчення художньої літератури взагалі, і до засобів створення експресії і образності в художніх текстах зокрема, ніколи не слабшав. В чому «таємниця» ваги художньої літератури на читача, яка роль у цьому мовної тканини твору в чому специфіка художньої мови стосовно інших видів мови, всі ці питання давно займають уми вчених, письменників, критиків. Нерідко силу впливу художньої літератури бачать у її змісті. Це вірно, але лише частково. Якщо будь-хто перекаже будь-який художній твір з

усіма його подробицями і з точним описом ідеї, він все ж не проявить того враження, яке можна отримати під час читання, текст втратить багато своїх компонентів, як образних, так і емоційних.

Читач проникає у світ образів художнього твору через його мовну тканину. І тому роль мови у створенні й вираженні художнього образу важко переоцінити. Був час, коли мова художньої літератури вивчалася виключно з літературознавчих позицій. З середини ХХ ст. художня література стала об'єктом вивчення мовознавства і стилістики. Про зосередженість на художньому слові говорять численні статті та монографії, присвячені питанням стилю і мови художньої літератури. Така увага науковців до даної проблематики пояснюється активним розвитком нових напрямків у мовознавстві (лінгвостилістика, когнітивна лінгвістика), які забезпечили можливість адекватного опису сутності і функцій засобів виразності в тексті. Незважаючи на наявність цілого ряду досліджень, багато питань залишаються дискусійними, а деякі аспекти неповно вивченими. Все ці думки змушують говорити про безсумнівну вагомість і актуальність вивчення лексико-граматичних засобів виразності.

Кожний художній твір є результатом образного пізнання і відображення реальної дійсності автором-художником. Художній літературний твір раціонально та емоційно впливає на читача завдяки індивідуально-образним зображенням світу літератури за допомогою слів. Зображуючи дійсність, письменник відображає своє бачення світу, своє ставлення до нього, поєднує правду і вигадкування. Художній текст передає той сенс, який не може бути виражений синонімічними висловлюваннями. Художній зміст, незалежно від мовного оформлення, не може бути семантично представлений. Зміна мовного оформлення тягне за собою або руйнування конкретного сенсу художнього тексту, або створення зовсім нового.

Тож, суперечною рисою художнього твору є те, що він містить не тільки семантичну, а й художню або естетичну інформацію. Ця художня

інформація проявляється тільки в межах особливої художньої структури, тобто конкретного художнього тексту. «Носіями художньої інформації в тексті можуть бути будь-які його елементи рівня мови» [17. 231]. Будь-які формальні елементи мови, включаючи графічні ефекти, можуть набувати одиничну значимість. Вони обидві можуть бути в тексті носіями естетичної інформації.

Мовні елементи будь-якого рівня мають емоційний вплив не лише в системі тексту, але також в певній текстовій структурі, де вони виступають не відокремлено, а у взаємодії з іншими мовними елементами в певному контексті, подовженість якого різна - від мікроконтексту словосполучення до цілого тексту.

Художня мова для стилістики- це не тільки форма, і не стільки форма, скільки спосіб передачі думок автора. Це один з видів мовного спілкування - спілкування в галузі естетичної. З цих позицій треба в даному випадку визначати специфіку художнього мовлення, і критерії визначення специфіки при цьому не можуть збігатися з літературознавчим, хоча між цими аспектами є точки дотику.

Якщо говорити про більш загальні, типові властивості художнього мовлення, то з функціонально-стилістичної точки зору, слід виходити:

1) з задумів і задач спілкування в галузі літератури, як художньо-образного віддзеркаленні світу, при цьому треба враховувати мету мистецтва як особливої форми суспільної свідомості - задовольняти естетичні потреби людей, що здійснюється завдяки впливу художніх творів не тільки на розум, а й на уяву і почуття читачів;

2) з характеру неповторності творчого мислення автора, тобто образного мислення

3) із специфічності предмета та змісту мистецтва і, отже, предмета і типу змісту художньої мови .

Але для визначення специфіки художньої мови та цього ще недостатньо. Діяльність слова в художньому тексті і структура художньої мови залежать певним чином від особливостей сприйняття художнього твору, і це не може, хоча б інтуїтивно, не враховуватися письменником. Відомо, що за законами психології ступінь розуміння залежить від структури висловлювання. Це суттєвіше для літературної творчості, яка сама по собі представляє мистецтво слова. Якщо письменник хоче дійсно бути зрозумілим для читача, то для здійснення правильного впливу на читача йому недостатньо передати лише сенс, основну ідею твору через слово. Необхідно так передати суть тексту словами, щоб це неодмінно змусило працювати уяву та почуття читача, а не тільки його думки. Тобто, комунікативної ролі мовлення тут не вистачає, ще впливає і образотворче мовлення, яке активізує фантазію і почуття читача. Якщо мова будить уяву читача і є виразною та емоційною, то спілкування може здійснюватися повною мірою, тобто, якщо мова виконує ще й естетичну функцію» (Виноградов, 1959). Лише професійно побудована і особливим чином організована мова може виконувати естетичну функцію, що містить в собі література і така мова може вважатися художньою.

Саме художня конкретність і образність, а разом з цим нерозривність сприйняття і вираження світу є своєрідними ознаками художнього твору і найважливішими засобами, що впливають на читача. А емоційність, що складає невід'ємну і насичену рису також публіцистичної і побутової сфер спілкування, в художній літературі - явище нібито похідне від образності» [15; 63].

1.3 Роль лексико-граматичних засобів у формуванні авторського стилю і образності художнього тексту.

Вирішальним поняттям у сфері лінгвістичного вивчення творів художньої літератури є категорія «індивідуальний стиль». За визначенням Д. Розенталя, індивідуальний стиль – це своєрідна, історично обумовлена, складна, але структурно єдина, система засобів, форм словесного вираження в її розвитку. Відповідно до художнього задуму письменника, у його стилі об'єднані, естетично виправдані і внутрішньо об'єднанні всі використані художником мовні засоби, – зазначає автор [11, с. 238].

Проблема індивідуального стилю письменника пов'язана, на думку В. Виноградова, з виділенням того стилістичного ядра, тієї системи засобів вираження, якою користується автор. Визначити індивідуальний стиль письменника можливо лише за умови попереднього докладного аналізу змісту його літературнохудожніх творів з виділенням сукупності основних стильових елементів у їх композиційному розгортанні [3]. При виокремленні індивідуального стилю письменника найважливішим є саме характеристика його мовлення, оскільки, як зауважував М. Бахтін, будь-який вислів – усний чи письмовий, початковий чи другорядний і в будь-якій сфері мовленнєвого спілкування – індивідуальне, а тому може відтворити індивідуальність мовця (або того, хто пише), тобто може мати індивідуальний стиль. Особливо сприятливим для виявлення індивідуального стилю є жанри художньої літератури [1, с. 432].

Основним засобом відтворення авторського мовлення є текст, через сприймання якого читач розуміє не лише зміст висловлювань, а й сприймає його образно. Текст (від латин. *textum* – тканина, зв'язок, побудова) – це писемна або усна композиція, що становить послідовність висловлень, лінійно побудованих та об'єднаних у близькій перспективі смисловими і формально-граматичними зв'язками, а в загальнокомпозиційному плані – спільною тематикою і сюжетом; одиницею текста є реально вичленований найменший словесний модельний ряд, що складається з лінійно

розташованого комплексу речень, об'єднаних у тематичну і структурну цілісність (Н. Бабич); висловлювання, яке складається з декількох речень, має певну змістову і структурну завершеність (М. Пентиліук); усний або писемний твір, що являє собою єдність певного подекуди завершеного смислу і мовлення, яке формує і виражає цей зміст, бо смисл тексту – це конкретна інформація (логічна, емоційна, естетична й інша), виражена мовленням і з його допомогою, сформована у свідомості людини (Б. Головін).

Отже, текст у широкому сприйнятті – це твір, загалом в літературі – це художній твір, що висвітлює ставлення автора до події, що описується, а відтак читач, щоб зрозуміти його суть, повинен мати добре розвинене художнє сприймання, образне мислення, уяву. Зазначимо, що специфіка сприймання твору обумовлена також характером його мовлення, яке визначається лінгвістами як художнє мовлення, яке є джерелом розвитку образності мовлення. Художнє мовлення – це категорія мовно-естетична, оскільки з нею пов'язане уявлення про красу і витонченість словесної форми художнього твору, досконалості його внутрішнього змісту. Але образність властива як художньому, так і нехудожньому; у цьому смислі образність ширше художності, – зазначає А. Єфимов [5, с. 12].

Мовлення художньої літератури іноді називають поетичним. Так, автори літературознавчого словника-довідника (Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін.) поетичне мовлення розглядають як мовлення художньої літератури, що відрізняється високою емоційністю та образністю, насичене тропами, стилістичними фігурами. Поетичне мовлення найбільш притаманне ліриці з її яскравими естетико-виражальними елементами та вишуканою мелодійністю. Поетичне мовлення живиться невичерпними джерелами національної мови, її активним і пасивним словником, щоразу набуваючи неповторного колориту в доробку автора, стає визначальною рисою його стилю [7, с. 58].

При дослідженні особливостей поетичної образності, Д. Розенталь зазначав, що більш глибоке розуміння її виявляється у тому, що вона полягає

не тільки і не стільки в тропях і фігурах, скільки у внутрішній суті поетичного мовлення, як своєрідної системи втілення уявного або естетично відображеного світу та в функціональній специфіці її естетичної структури. Поетична функція мови опирається на комунікативну, витікає з неї, але будує над нею підпорядкований естетичним, а також соціально-історичним закономірностям мистецтва новий світ мовленнєвих сенсів і співвідношень [11, с. 147].

У різних мовленнєвих стилях, особливо в стилі художньої літератури, широко використовуються мовленнєві засоби, що посилюють якість висловлювання, через те, що до логічного його змісту додаються різні експресивно-емоційні відтінки. Слід зауважити, що позначаються вони різними термінами. У дослідженні Н. Бойко зазначається, що сукупність усіх лексичних одиниць, які не лише називають, а й оцінюють та характеризують, отже, використовують і називну, і експресивні функції позначають термінами: «зображально-виражальні лексичні засоби», «емоційно-експресивні лексичні засоби», «лексичні одиниці емотивного змісту», «образна лексика», «емоційна лексика», «емоційно забарвлена лексика», «характеризуючі лексика», «емоційно-експресивно забарвлена лексика», «експресивний шар «фонд» лексики», «емоційно-оцінна лексика», «стилістично забарвлена лексика», «експресивно-стилістична лексика», «експресивна лексика» та ін.

Таку кількість перерахованих термінів автор пояснює існуванням в науковій літературі різних підходів, концепцій і тлумачень проблеми експресивності, формуванням у сучасній лінгвістиці нових аспектів і методик вивчення семантики слова в контексті модифікації лінгвістичної парадигми, що передбачає перехід від статичної до динамічної, активізацію антропоцентричного напрямку, вивчення та аналіз мовних процесів, зважаючи на людський чинник: суб'єктивно-модальне ставлення до позначуваного, особливості взаємодії об'єктивного і суб'єктивного в мові та мовленні, нерозривного зв'язку раціонального й емоційного. Слід зауважити,

що даний перелік стосується лише лексики, однак різні засоби вираження емоцій, оцінки надають нам й інші розділи мовознавства: фонетика, морфологія, синтаксис, словотвір, фразеологія тощо. У стилістиці вони іменуються стилістичними засобами (ресурсами) мови і визГ начаються як елементи мови, що мають стилістичне забарвлення (емоційно-експресивне, оцінне, функціонально-стильове).

Мова художньої літератури - особливе нібито дзеркало літературної мови. Якщо багата література, то багата і літературна мова. Творцями національних літературних мов стають великі поети та письменники, і це не випадково. Художня мова є вершинним досягненням мови. У художній мові можливості національної мови представлені в найбільш повному її розвитку.

Якщо розмовна мова виконує комунікативну функцію - функцію безпосереднього спілкування, наукову та офіційно-ділову, функцію повідомлення, то художній стиль виконує естетичну функцію, функцію емоційно-образного впливу на читача. Художня мова повинна проявляти в нас почуття прекрасного, краси. Звичайно, ця функція властива певною мірою і іншим стилям. Кожен з них прагне виражатись по-своєму. Проте для художнього стилю установка на виразність являється головною і визначальною.

Слово в художньому творі ніби подвоюється: воно має те саме значення, що і загалом в літературній мові, а також є додатковим, збільшеним, пов'язаним з художнім світом та змістом даного твору. Тому в художній мові слова набувають особливої якості, якоїсь глибини, і навіть означають більше того, що вони значать у звичайній мові, аде залишаються на вигляд тими ж словами. «Так відбувається трансформація звичайної мови в художній, так сказати, механізм дії естетичної функції в художньому творі» [23; 197].

Художня мова, водночас розрахована на сприйняття і розуміння його на тлі загальнонаціональної мови, відрізняється загальнонародної тим, що

дійсність мови художнього твору - це дійсність суцільного художнього світу, в результаті чого мовні та позамовні сторони художнього твору причіплені значно міцніше, ніж в інших функціональних стилях. Тому умови побудови художньої мови пояснюються не граматичними та синтаксичними правилами, а правилами виникнення сенсу, мови зі своїми прямими значеннями ніби всього перекинутого в тему і ідею художнього задуму [20; 99]. Внаслідок чого, виникає семантична подвійність художньої мови як результат зіткнення об'єктивної значимості слів з їх суб'єктивною смисловою спрямованістю. Цим пояснюється поява додаткових значень, які «як би просвічують крізь прямі значення слів у поетичній мові» [12;204]

Серед особливостей мови художньої літератури потрібно указати на надзвичайно багатий, різноманітний словник. «Якщо лексика наукової, офіційно-ділової та розмовної мови дещо обмежена тематикою і стилістикою, то лексика художнього стилю необмежена» [23;69]. Тут можуть використовуватися елементи всіх інших стилів - як терміни, так і офіційні висловлення, розмовні слова і звороти. Ясно, що всі ці різнобічні засоби піддаються естетичній трансформації, виконують певні художні завдання, використовуються у своєрідних комбінаціях. Проте принципів заборон або обмежень, що стосуються лексики, не існує.

Мова включає в себе багату скарбницю зображально-виражальних якостей. Вони як стилістичні (мовні) засоби, втягнуті в жанрово-стилістичну діяльність, є предумовними. Матеріал мови має свій "емоційний тембр», свій «асоціативний ореол», несе за собою певний психічний ефект, певні експресивно-оціночні обертони. Саме ці обертони ми і сприймаємо, але вони не мають своїх знаків у мові, також вони накладаються на загальний функціональний зміст, при цьому утворюють вислів другого порядку. Такі структури висловлювань другого порядку, які виникли на основі первинних висловлювань, виражених за допомогою системи знаків природної мови, називаються конотаціями і лінгвістиці. «Конотація - додатковий зміст слова чи висловлювання, його семантичні або стилістичні різновиди, які

наносяться на його основне значення і служать для вираження різного роду експресивно-оцінних обертонів» [15; 184]

Як результат людської майстерності та прояву людських почуттів, з'явилися зображально-виражальні засоби мови. Вони створені людиною і як такі здатні передати найтонші відчуття внаслідок своїх особливих властивостей. Їх дослідження дозволяє краще пізнати зміст, бачити більш яскраво, чути більш голосно, відчувати, більш палко. Зазначені якості мови - це не пропащі прийоми, якими користуються лише майстри слова. Вони є суспільним здобутком, що включає в себе пластичні, гнучкі, експресивні форми разом з своїм життєвим змістом.

«Художньо-виразний потенціал будь-якої мови - це порівняно стабільна, суспільно значуща система образних і експресивних засобів мови, що мають інваріантні значення» [18; 97].

Виявлення та опис цих елементів - завдання власне лінгвостилістики, предметом якої вони і є. Однак всі стилістично значущі елементи не вичерпуються лише наявністю конотативного рівня мови. Мова має в собі здатність освоювати більш широкий ареал оціночних змістів, ускладнювати деякі способи і засоби адаптації до більш широкої системи функціонування, та забезпечувати вихід за межі стилю жанру в функціональний стиль і тип тексту. «В результаті творчої переробки інформації на базі природних експресивних можливостей мови виникають різні стилістичні прийоми, яких немає у мовній системі» [12; 78]. Основним методом їхнього утворення є навмисні зрушення у ситуації, дистрибуції мовних одиниць. Так, практика художньої, ораторської та судової промови виробила свої певні традиційні системи стилістичних фігур.

Існують стилістичні прийоми і, як результат їх суто індивідуальне мовне вживання. «Однак для такої групи стилістичних прийомів основною

вимогою є їх загальнозрозумілою, яка коріниться в об'єктивності конструктивних принципів і правил мови» [12: 86].

Зображально-виражальні засоби мови, стилістичні прийоми, елементарні форми є передумовним стилістичним матеріалом, тому що мають таку властивість, як абстрактна значимість. Так як в музиці матеріалом музики є не звук, а його властивості: темп, мелодія та ін, в живописі - не фарба, а колір, світлотінь, так і в мові стилістичним матеріалом є не відтінки почуттів, образи чи оціночні конотації і т . д., а вміння на цій основі створювати загальну експресивність тексту, зокрема такі його якості, як теплота, холод, іронічність, безпосередність, тобто в загальному настрої тексту, як засіб реалізації естетико-прагматичної функції тексту.

Абстрактна значимість стилістичних засобів обумовлює їх багатозначність, їх варіативність, вони можуть бути використані в комунікативно-мовленнєвих умовах. Це дозволяє мовцеві проявляти творчу активність в процесі вибору слів і конструкцій, всякий раз використовувати їх по-новому. Абстрактна важливість стилістичних засобів переходить у значимість конкретно-ідеальну тільки в складі завершеного словесного твору. Стилiстичні засоби мови в якості передумовного, початково-даного матеріалу виступають як сукупність зображально-виражальних засобів у складі національної мови, а також стилістичних прийомів. Однак можна говорити про стилістичні засоби і в аспекті результату мовленнєвої та мовної діяльності щодо створення твору, оскільки будь-який словесний твір, як продукт творчості є певною знаковою системою, що несе інформацію про стилістичні якості тексту. Мова сама по собі цілісно індиферентна, вона завжди є слугою і ніколи не є метою, вона служить пізнанню, мистецтву, практичній комунікації [4; 153].

Художній стиль, відрізняючись від інших функціональних стилів особливою естетичною функцією, містить не тільки семантичну, а й так звану художню або естетичну особливість.

До особливостей мови художньої літератури можна віднести і навдивовижу багатий і різноманітний словник. Художня мова постає як найбільше досягнення мови.

Також своєрідними ознаками художнього твору і найбільш впливовими засобами його на читача є яскравість, художня конкретність, а разом з тим цілісність сприйняття і вираження світу.

1.3. Роль лексико-граматичних засобів у формуванні авторського стилю і образності художнього тексту

Художньо-виразний потенціал будь-якої мови - це порівняно стабільна, значима для всього світу система образних і експресивних засобів мови, що мають інваріантні значення. Стилїстичні засоби є значущими і варіативними, вони також можуть бути використані в будь-яких комунікативно-мовленнєвих умовах. Вони створені людиною і як такі здатні передати найтонші відчуття, внаслідок своїх особливих властивостей.

Загальновідомо, що читання є засобом вивчення всіх інших видів мовленнєвої діяльності: аудіювання, монологічного та діалогічного мовлення, письма; а також сприяє створенню фонетичної, граматичної та лексичної компетенції на уроках іноземної мови [3, с. 106]. Саме аналізуюче читання є основним видом роботи з художнім текстом.

Лексичний аналіз тексту полягає у визначенні лексичного складу уривку, що може включати [6, с. 228-229]:

1) Нейтральні слова (*Les mots neutres*). Ці слова не мають жодних додаткових відтінків. До них належать :

- Слова, що позначають окремі предмети (*les mots qui designent les objets concrets*), р. ex. *le parapet, le quai, le relief* etc.

- Слова, що позначають конкретні дії (*les mots qui désignent les actions concrètes*), р. ex. : *acheter, meubler, payer, faire, mettre* etc.;

- слова, що позначають конкретні явища (les mots qui montrent des phénomènes concrets), р. ех. : le matin, le jour, la nuit, le lac, la nature, là forêt etc.;

- слова, що позначають конкретні явища (les mots qui représentent des qualités concrètes), р. ех. : la bonté, la beauté etc.;

- слова, що позначають точні поняття (les mots qui désignent les termes précis), р. ех. : les mathématiques, la physique, le compte etc

Нейтральні слова наявні в будь-якому стилі. Вони служать для опису епохи, середовища, суспільно-політичного складу, для створення об'єктивного портрета дійової і навколишнього середовища;

2) слова з додатковим семантичним відтінком, слова зі стилістичним забарвленням (Les mots à valeur sémantique):

- слова, що передають емоції, відчуття, переживання (les mots qui transmettent les émotions, les sentiments, les sensations), р. ех. : l'amour, la tristesse, la passion, l'humiliation etc.;

- слова, що мають пейоративний відтінок (les mots avec une couleur péjorative), р. ех. : rouge-rougeaut, rapin etc.;

- слова, що вживаються в піднесеному стилі (les mots qui sont utilisés au style élevé), р. ех. : comparaître, chaste etc.;

- слова, що належать до певного стилю мови (les mots appartenant au style déterminé), р. ех. : le style parlé – mamselle, mémé, péré, m'dame etc.;

- слова, що несуть в собі абстрактні поняття з оціночними елементами (les mots qui expriment les phénomènes abstraits ou des éléments de la notion), р. ех. : la vivacité, l'abnégation, la volonté etc.

Роль даної категорії слів полягає в передачі автором почуттів і думок персонажа, а також свого ставлення до дійсності.

Особливу увагу слід приділити вживанню автором синонімів, антонімів, омонімів.

Синоніми – (les synonymes) це слова, що значать одне і те ж явище або дію, однак мають іншу назву і підкреслюють в назві різні його сторони або

хоча б цю річ із різних точок зору (р. ex. Etonne – stupefait, parmi – entre, etc.) [2,с.59].

Антоніми (les antonymes) – слова різні за звучанням, які означають протилежні, але є співвідносні одне з одним (р. ex. : la supplice – la félicité, grande – petite, monter – descendre) [2, с. 58].

Омоніми (les homonymes) – слова, що однакові за звучанням, але несуть в собі різні значення, які співпадають між собою у звучанні (les homophones) (uncar et un quart – comme nom et car comme préposition) і написанні (les homographes) (entre – comme préposition et comme verbe ; pouvoir comme nom et comme verbe).

Під час аналізу вживання синонімів, антонімів і омонімів важливо звернути увагу на їх роль в тексті, що полягає в прагненні автора підкреслити певні характеристики персонажів або їх протилежність.

Не менш важливим моментом у лексичній характеристиці є пошук в тексті архаїзмів і історизмів.

Архаїзми (les archaïsmes) – слова, що за певних причин замінилися іншими для позначення того ж поняття, предмета, явища (р. ex. : un goupiril – un renard, une lourde – une porte) [7, с. 55].

Історизми (les historismes) – слова, що позначають поняття, що вже зникли з використання (р. ex. : un redingote, un chapeau tremblon, un écu, un franc) [7, 56].

Архаїзми та історизми використовуються автором у характеристиці героїв або під час опису певної епохи.

Поряд із зникненням застарілих слів у мові відбувається процес збагачення лексики, тобто виникнення неологізмів (les néologismes), (р. ex.: le mail, le fax, le téléachat, le CD, etc.).

Під час аналізу тексту також варто звернути увагу на вживання автором термінів. Терміни (les termes) –це слова, що дають точно виразити предмет, явище, поняття (р. ex. : un piano, une symphonie, la mesure, la gamme etc.). Термін зазвичай є однозначним та вживається в певній відокремленій

сфері. Вони зустрічаються в наукових і політичних статтях, в критичній літературі. Терміни дозволяють точніше показати дійсність, відобразити той чи інший процес роботи або творчості.

Схема лексичного аналізу тексту може бути представлена таким чином: нейтральні слова (Les mots neutres); слова з додатковим семантичним відтінком, слова зі стилістичним забарвленням (Les mots à valeursé mantique); синоніми (les synonymes); антоніми (les antonymes); омоніми (les homonymes); архаїзми (les archaïsmes); історизми (les hystorismes); неологізми (les néologismes); терміни (les termes) [1, с. 7].

Після аналізу словникового складу переходимо до стилістичного складу тексту. Слід звернути увагу на виразні засоби, що найчастіше зустрічаються - епітети (les épithètes); порівняння (les comparaisons); метафори (les métaphores); метонімії (les métonymies); гіперболи (les hyperboles)

Епітет, або образне визначення- виділяє і підкреслює особливі властивості, якості або характерну рису особи, предмета, явища; (р. ех. : Un regard tendre, souriant, un peu fixe. Une maison blanche). Треба врахувати різні граматичні форми епітета такі, як прикметник (р. ех.: une légèreroseur), дієприкметник теперішнього або минулого часу (р. ех.: un regard absorbé), прислівник (р. ех.: regard erfixement), словосполучення, іменник з прийменником (р. ех.: la maison enbrique, la maison debrique), підрядне речення (р. ех. : Autour d'elle secreusait un vide que ne parvenait pas encore à complir lesv aleurs nouvelles) [2, с. 54].

Порівняння складається із зіставлення подібності (la ressemblance) двох предметів або явищ, які зв'язані загальною ознакою. Порівняння починаються зазвичай з особливих слів : сполучники, прислівники, дієслова, р. ех. : comme, pareil, ressembler (р. ех. : Pâle comme la mort. La conversation de Charles était plate comme un trottoir derue) [2, с. 34].

Метафори являють собою приховане або імпліцитне порівняння (la similitude) (р. ех. : La tête qui me brûle, le sommet de la gloire, le déclin de la vie,

le puits de science, le pivot d'un problème, le soleil se lève, un paquet d'eau) [2, с. 30].

Метонімія - це перенесення значення слова на основі спорідненості (la contiguïté). Найбільш розповсюдженими є наступні відношення:

1) зміст замість того, що містить (р. ех. : La ville était en vahie. Toute la chambre a élu à l'unanimité);

2) частина замість цілого (р. ех. : Les pavillons s'approchaient);

3) абстрактне замість конкретного (р. ех. : Si la jeunesse savait, si la vieillesse pouvait);

4) одиниця замість множини (р. ех. : Son oeil s'injectait de sang et devenait terrible) [2, с. 42].

Гіпербола – стилістичний прийом, що полягає в перебільшенні; також він підкреслює певні якості і властивості предметів, роль окремих дійових осіб, їх загальновідомі риси (р. ех. : Plaignez infini. T'es vachement belle ! C'est super ! C'est monstrueux!) [2, с. 46].

Після того, як визначили всі стилістичні прийоми, слід перейти до аналізу граматичних явищ : 1. Вживання часів (Особлива система часів у французькій мові – Concordance des temps) [1, с. 19]. 2. Синтаксичні засоби виділення (Mise en opposition, mise en relief, discours indirect libre) [2, с. 20].

Необхідно звернути увагу на обсяг і тип речень, під час граматичного аналізу тексту. У діалогічному мовленні, як правило, обсяг речень невеликий: це звичайні речення. В оповіданні, навпаки, зустрічається складнопідрядні, складносурядні, безсполучникові речення. Слова, що використовуються в мовленні, завжди пов'язані з формою речення або висловлювання, тому цю ознаку завжди варто брати до уваги.

Стверджувальні речення вживаються для того, щоб констатувати будь-яке явище (р. ех. : Il se porte bien aujourd'hui), заперечні – відкинути наявність того чи іншого факту (р. ех. : Il n'est pas parti, comme nous voyons); нерідко заперечні речення вживаються в стилістичних цілях (р. ех. : Il n'est point malade aujourd'hui.) Значення питального речення – звернення уваги читача

до якоїсь події або явища (р. ех. : Où as-tu mis ton chapeau ?); стилістичний прийом – риторичне питання, яке фактично не потребує відповіді(р. ех. : Sur quel point du continent? Quel était le correspondant du capitaine Nemo?) [2, с. 68–69].

У нейтральному стилі вживаються часи, які позначають минуле, теперішнє, майбутнє, тоді як в цілях експресії вираження вводяться часи, які передбачають наказ (Futur de l'indicatif), сумнів, припущення (Futur antérieur, Conditionnel, Subjonctif) [1, с. 24–25].

Під час аналізу тексту варто звертати увагу на форму вираження думки: пряму мову, непряму мову, не власне пряму мову. Пряма мова використовується в монологіях та діалогах, в розмовах (р. ех. : «Vous êtes du moins Andalouse ?). Непряма мова зазвичай має місце в літературі, науковому стилі та деяких інших. (р. ех. : On commence à dire à l'atelier que Fantine «écrivait des lettres» et qu'elle «avait de la culture»). Не власна пряма мова дозволяє автору точніше передати почуття, думки героя; як правило, відсутня вказівка, якій особі належать думки. Це визначається всім макроконтекстом (р. ех. : Àccablé de honte, plus encore que de désespoir, elle quitta l'atelier ; sa faute était donc maintenant connue de tous!) [1, с. 20].

Особливу увагу звертаємо на стилістичне вживання інверсії, виділення слів у реченні (р. ех. : Ronflel epoêle, gémit levent).

Будь-який член речення може бути підкреслений за допомогою виділення - презентативів (с'est... que ; с'est ... qui...). (р. ех.: С'est donc avec un sentiment d'orgueil que j'entraï dans le petit logis qu'il habitait).

Реприза та антисипація (la reprise et l'anticipation) можуть слугувати засобами для виділення в реченні (р. ех.: Il m'ennuie, cemonsieur, avec sesconsignes. La femme ne s'arrêta pas, elle. La poésie, je l'ai bien apprise) [1, с. 32].

Тож, граматичний аналіз тексту направлений на визначення типології речень, порядку слів в реченні, використання часів, засобів виділення членів

речення (*lamise en relief*), а також визначення та розмежування прямої, непрямої та не власне прямої мови.

Важливий аспект розробки часткових теорій перекладу, окремо для пари різноструктурних мов, якими є французька і українська, є вивчення граматичних і лексико-граматичних проблем перекладу з однієї мови на іншу.

Як наслідок особливого наукового інтересу набуває саме аналіз перекладацьких відповідників французьких граматичних форм і конструкцій в українській мові. Однією з таких форм є інфінітив. У французькій та українській мовах інфінітив вивчено в аспекті його структурних, граматичних та функціональних характеристик. Однак багато часу було використано задля аналізу способів відтворення цієї неособової форми дієслова, а саме у перекладах українською мовою французьких романів та інших художніх творах, а також задля аналізу чинників, які зумовлюють перекладацькі трансформації, ще не проводилось.

Вивчати перекладацькі трансформації при відтворенні французького інфінітива у перекладі українською мовою та аналізувати чинники, що їх зумовлюють було і є метою дослідження. Матеріалом для нього слугували художні тексти французьких авторів ХХ-ХХІ ст. та їх опубліковані переклади українською.

Було використано схему трьох типів еквівалентності В.Г. Гака та Ю.І. Львін [6, с. 12], а також теорію еквівалентності О.Д. Швейцера для аналізу перекладацьких відповідників. [13, с. 83-85]. На основі класифікації граматичних трансформацій В.Н. Комісарова [10, с. 175] та класифікації лексичних перекладацьких трансформацій Я.І. Рецкера, було здійснено класифікацію перекладацьких трансформацій [12, с. 45].

Аналіз роботи та задач інфінітива та інфінітивних конструкцій у художніх текстах французькою мовою та їх перекладацьких відповідників демонструє, що формальні еквіваленти (еквівалентність) , що здійснюється на синтаксичному рівні, характеризується збереженням аналогічних мовних

форм та синтаксичного інваріанта. Таким чином французький інфінітив передається аналогічно українською формою із збереженням синтаксичної функції першоджерела, наприклад, функції підмета: *Lui dévoiler ses délires nocturnes n'était pas sans risque* [28, с. 73]. – Розповідати йому про свої нічні марення було досить ризиковано [11, с. 75].

У досліджених перекладах задля досягнення семантичного рівня еквівалентності використано змістові та ситуаційні еквіваленти, що здійснюються з різноманітними лексичними та граматичними трансформаціями. Серед граматичних трансформацій виділено транспозицію частин мови. Інфінітив може бути заміненим іменником: *J'ai essayé ce feutre pour rire* [19, с. 38]. – Я примірила той капелюх просто так, знечів'я, заради сміху [9, с. 17]. В даному реченні французьке *pour rire* можна було б перекласти дослівно - аби посміятись. Однак, іменна конструкція має більше семантичних відтінків, ніж інфінітивна. [15, с. 27]. Задля сміху може мати на увазі "щоб посміявся той, хто вдяг капелюха а також ті, хто його оточують", але "аби посміятися" відноситься швидше до суб'єкта дії. Вочевидь, цим можна пояснити використання перекладацької трансформації.

Дієприкметник також слугує перекладацькими відповідниками інфінітива : *Je reux t'affirmer que tu l'as confondu* [21, с. 116]. – Переконаний, що ти його з кимось переплутала [18, с. 117] та прикметник: *Ne me fais pas payer des choses pour lesquelles je n'y suis pour rien* [21, с. 92]. – Не роби мене відповідальним за ті речі, до яких я не маю жодного стосунку [10, с. 99]. Слід вказати, що перше речення також можливо дослівно перекласти: можу тебе переконати, що ти його з кимось переплутала, та він менш узуальний в українській мові. А в другому перекладі, перекладацька трансформація пояснюється тим, що інфінітив оригіналу функціонує у складі фактивної конструкції.

У досліджуваних текстах при перекладі інфінітива мають місце також зміни у структурі речення. Інфінітив у функції додатка перекладається підрядним з'ясувальним реченням із сполучником *що*: *Noé craignait de ne plus*

pouvoir nourrir les habitants de son arche [24, с. 59]. – Ной боявся, що не матиме чим прогодувати всіх мешканців ковчега [17, с. 65].

Інфінітив у функції означення може перекладатись

- підрядним з'ясувальним із сполучником щоб: *Ce n'est pas le jour à se moquer de moi* [21, с. 82]. – Це невдалий день, щоб сміятися з мене [18, с. 86];

- простим дієслівним предикатом: *Je serai la première à partir* [18, с. 31].

– Я піду від неї перша [6, с. 29];

- безособово-інфінітивним реченням: *Pour les fils il n'y avait pas de crainte à avoir* [19, с. 33]. – За синів нема чого боятися [7, с. 28];

- іменником з функцією додатка: *Quelle drôle de façon de vivre* [21, с. 30]. – Який дивний спосіб життя [20, с. 36];

- підрядним означальним, що використовуємо за допомогою слова щоб: *En faisant signe à son père d'être le plus silencieux possible* [21, с. 77]. – Зробила знак батькові, щоб він тримався якомога тихіше [20, с. 80];

- відокремленим означенням: *Nous nous permettions ce luxe de ne pas vouloir manger* [18, с. 17]. – Ми могли дозволити собі таку розкіш – відмовитися від їжі [6, с. 11].

Слід розглянути приклад: *L'idée de rester seul avec elle m'éprouvait* [13, с. 31]. – Думка про те, що мені доведеться залишитися з нею наодинці, налякала мене [17, с. 32], де французький інфінітив у функції означення передається з'ясувальною частиною складнопідрядного речення, що приєднується за допомогою сполучника що та співвідносного слова у головному реченні. Інфінітив у функції означення є можливим перекладацьким відповідником: Думка залишитися з нею налякала мене, оскільки іменники, що виражають потенціальну дію, здатні пояснюватися інфінітивами [19, с. 31].

Але треба зазначити, що в українській мові інфінітив у функції означення вживається нечасто і, в основному, після іменників із значенням бажання, здатності до дії [18, с. 30-32]. Вочевидь, саме цим пояснюється використання цієї трансформації у перекладі.

У французькій мові інфінітивний зворот є вживаним, до його складу входить об'єктний інфінітив, суб'єкт якого збігається з прямим додатком головного предиката (так зване інфінітивне речення – *proposition infinitive*).

Просте французьке речення, яке містить цей зворот, в перекладі на українську має еквівалентами:

- двоскладне підрядне з'ясувальне речення, де інфінітив перетворюється на особову форму дієслова, що може виконувати функцію присудка підрядного речення, а суб'єкт інфінітива оригіналу стає підметом підрядного речення: *Tu aurais dû les voir se précipiter vers les cafés* [22, с. 102]. – Побачила б ти, як вони накидалися на каву [18, с. 117];

- односкладне підрядне означальне речення із такими сполучниками як - що, який: *Je sentais la chaleur de ce corps étroit me gagner doucement* [23, с. 28]. – Я відчував ласкаве тепло, яке йшло від його вузького тіла [17, с. 29].

В даних перекладах можемо спостерігати також трансформацію інфінітива, який входить до складу інфінітивного звороту, на іменник: *Les Sully auraient vu pleurer la tribu entière* [25, с. 19]. – Сюллі довелося побачити ридання всього племені [17, с. 19].

Французький інфінітив у поєднанні з особовою формою дієслова може створювати конструкції граматичного типу, наприклад, дієслівну перифразу, що може розглядатись, як єдиний член речення. [4, с. 382]. Використана у функції додатка, така конструкція передається в українській мові підрядним з'ясувальним реченням: *Merci à toi d'avoir ruiné ma cérémonie de mariage* [21, с. 66]. – Я повинна подякувати тобі за те, що ти зруйнував церемонію мого одруження [10, с. 67] або простим двоскладним реченням: *Il doit avoir camouflé un émetteur radio dans la chapelle désaffectée* [23, с. 153]. – Напевно, в недіючій каплиці він заховав радіоприймач [17, с. 58]. В обох наведених прикладах простий дієслівний присудок вживається у минулому часі для вираження еквівалентного значення відбування дії у минулому.

Однією з особливостей функціонування інфінітива у французькій мові є також його вживання з простими та складеними прийменниками (прийменниковий інфінітив) або без них. Прийменник при інфінітиві виконує такі функції: слугує для формального оформлення інфінітива в реченні; виконує функцію зв'язування інфінітива з іншими членами речення; розрізняє, яким членом речення є інфінітив, та уточнює семантику інфінітива у функції обставини.

Інфінітив з прийменником *à*, що вживається у функції обставини способу дії, показує схожість до герундія, тобто виражає дію, що здійснюється одночасно з дією головного предиката. В перекладі на українську такий прийменниковий інфінітив відтворюється або за допомогою особової форми дієслова: *Les deux amis restèrent à se regarder en silence* [22, с. 37]. – Двоє друзів якусь хвилину мовчки дивились одне на одного [9, с. 35], або однорідних присудків: *Je serais déjà assis dans l'avion à emmerder les hôteses*. – Я б уже сидів у літаку й надокучав стюардесам .

Заміну інфінітива однорідними присудками можна спостерігати також при перекладі інфінітива французької мови у функції обставини мети, що показує на розгортання дії, що виражається інфінітивом, за дією основного предиката одночасно або послідовно, наприклад: *Elle tourna les talons pour fuir la discussion* [21, с. 32]. – Вона розвернулася й відійшла [10, с. 33].

Особливої уваги заслуговує аналіз перекладів досить поширеної у французькій мові конструкції інфінітива з прийменником *sans*, що не має формального відповідника в українській мові. В такому випадку експліцитно виражається одна з головних функцій інфінітива – позначення супроводжувальної дії. Часом коли особова форма дієслова є носієм абсолютного минулого часу у французькій мові, прийменникова конструкція *sans* + інфінітив подається як дієприслівник доконаного виду, який вказує на завершену дію у минулому: *Il raccrocha sans laisser la moindre chance à Julia d'avoir le dernier mot* [21, с. 90]. – Він відключився, не давши Джулії жодного шансу сказати останнє слово [10, с. 105].

Щоб передати дію разом з дією, вираженою особовою формою дієслова, прийменникова конструкція *sans* плюс інфінітив перекладається дієприслівником недоконаного виду і вказує на незавершеність дії: *Sans chercher les meilleurs, je me mis à débiter tout mon stock de blagues* [26, с. 28]. – Не гаючи часу на пригадування найсмішніших жартів, я почав видавати весь запас анекдотів [18, с. 28].

У даних текстах перекладу виокремлено також перекладацькі трансформації, при яких конструкції з інфінітивом, що виражають у французькому варіанті більш м'який наказ, рекомендацію, прохання, як, наприклад: *Tu ne vas pas t'y mettre maintenant* [26, с. 74], передаються дієсловом у наказовому способі: Тож не роби цього й тепер [9, с. 76].

Як наслідок аналізу перекладацьких відповідників виокремлено також таку граматичну трансформацію, як підміна пасивної інфінітивної конструкції особовою формою дієслова активного стану: *C'est à ton bras que je veux être conduite à mon mari* [11, с. 17]. – Я справді хочу, щоб ти взяв мене під руку й привів до мого чоловіка [10, с. 14], що пояснюється більш широким застосуванням в українській мові активних дієслівних конструкцій замість пасивних [8, с. 100].

При перекладі французьких інфінітивних конструкцій, для досягнення семантичного рівня еквівалентності, поряд з граматичними використовуються лексичні трансформації, як приклад, конкретизація значення, вираженого інфінітивом: *Je lui ai trouvé un sourire arrogant, un peu l'air de se moquer* [18, с. 21]. – У нього трохи зверхня посмішка – здається, що він насміхається з усього і всіх [10, с. 17].

Найбільш уживаними перекладацькими трансформаціями французьких інфінітивних конструкцій виявилися лексико-граматичні заміни, які допускають збереження при перекладі традиційної для української мови побудову речення з урахуванням вихідного лексичного значення. Так, до лексикограматичних замін слід віднести переклад складеного інфінітивного присудка французької мови простим дієслівним предикатом, що слідує разом

з трансформацією опущення інфінітива або особової форми дієслова, яка пояснюється зрозумілістю значення із оточуючого контексту: *Ton père avait passé quelques mois de sa vie à travailler dans cette tour* [21, с. 109]. – Твій батько провів кілька місяців свого життя в цьому хмарочосі [13, с. 106]. Прогулюючись містом, батько показує доньці хмарочос, де він працював. Говорячи, що він провів там декілька місяців свого життя, в наступній фразі він додає: "Тобі не цікаво, що я в ньому робив?" і пояснює, як він заробляв свої перші гроші. Вочевидь, що внаслідок наявності уточнення у подальшому контексті, перекладач не використав слово *travailler*, хоча воно є одним із ключових семантизаторів висловлювання.

Лексико-граматичні заміни виявилися менш вживаними, при яких інфінітив замінюється підрядним означальним з конкретизацією значення: *Elle laissa longtemps couler l'eau sur sa peau* [21, с. 73]. – Вона довго стояла під струменями води, які лилися їй на шкіру [10, с. 75]. Інфінітив перекладається іменником, який супроводжується описовим перекладом, в якому значення неозначеного артикля відображається за допомогою умовного способу для того, щоб підкреслити невпевненість здійснення дії: *Chaque jour le père Pons venait nous voir sans nous camoufler les difficultés qu'il avait à me dégoter un foyer d'accueil* [26, с. 33]. – Отець Понс навідував нас щодня. Він не приховував труднощів, на які наражався в пошуках сім'ї, що прийняла б мене [17, с. 34].

Окремої уваги заслуговує "дієслівна перифраза стану" [4, с. 637] з каузативними дієсловами *faire / laisser + інфінітив*, "семантичний суб'єкт яких не співпадає з підметом" [4, с. 717]. Фактитивна конструкція утворюється з дієсловом *faire*, а з дієсловом *laisser* – пермісивна [6, с. 87]. Різниця між цими конструкціями постає у ступені об'єднання складових їх елементів: у фактитивній конструкції між дієсловом *faire* та інфінітивом не може бути ані суб'єкта, ані об'єкта, а у пермісивній вони можуть бути присутні. Можна сказати *Je fais parler Pierre*, але не *Je fais Pierre parler*; *Je laisse Pierre parler* або *Je laisse parler Pierre* [2, с. 88]. Те, що суб'єкт інфінітива

у даних каузативних конструкціях замінюється на займенник, ще раз підтверджує, що каузативні конструкції слід розглядати як складений присудок, суб'єкт інфінітива яких є об'єктом речення [20, с. 210].

Перекладацькі відповідники, найчастіше, відносяться до категорії формальних еквівалентів, в той час як інфінітив фактивних конструкцій може замінюватись в перекладі на особову форму дієслова: *Tu m'as fait sortir de la réunion* [20, с. 91]. – Ти витягла мене зі зборів [10, с. 76], або перекладатись інфінітивом: *Ma mère lui fait broder des draps* [18, с. 30]. – Моя мати доручає їй шити для мене плісировані сукні [9, с. 24], при цьому спостерігається трансформація конкретизації дієслова широкої семантики *faire*.

На прагматичному рівні еквівалентність реалізується через більш вільні трансформації вихідних речень з урахуванням цілі комунікації та з орієнтуванням на реципієнта повідомлення. Наприклад, у перекладі речення: *Qu'est-ce que je suis en train de faire ?* [27, с. 69]. – Але чого я, зрештою, так переймаюся нашою розмовою? [10, с. 68] тут вжито трансформацію конкретизації, зважаючи на попередній контекст у розмові з батьком, Джулія вичитувала його за всі ті роки, що він не спілкувався з нею, але потім зрозуміла, що в цьому немає ніякого сенсу, бо її батько думав, що інакше він зробити не міг.

Таким чином, аналіз представлених перекладацьких відповідників французького інфінітива дозволяє зробити висновок про те, що граматичні та лексикограматичні трансформації, використовувані при перекладі українською мовою, зумовлені, загалом, такими чинниками: структурними розбіжностями між французькою та українською мовами; винятковістю граматичних та функціональних характеристик інфінітива у двох мовах; специфічністю будови речення у французькій та українській мовах.

Плани подальших досліджень можна побачити у вивченні семантико-граматичного аспекту перекладу французького інфінітива українською мовою.

Висновки до розділу 1

Розгляд проблематики художнього перекладу як особливого виду перекладацької діяльності з позицій літературознавства збагатив знання про художній переклад концепцією так званої „літератури мовою перекладу”. Достатньо давно намітилося головне питання, що визначає проблемний характер вказаного явища. Це питання про національну прив'язаність літератури до мови перекладу.

Переклад художньої літератури кардинально відрізняється від інших видів. Адже головним принципом художнього перекладу є домінування поетичної комунікативної функції. Це означає, що окрім донесення до читача інформації, літературний переклад тексту несе естетичну функцію. Створений у творі художній образ (будь то образ героя або ж природи), покликаний вплинути на читача. Так що майстри літературного перекладу повинні враховувати таку особливість тексту. Саме поетична направленість в перекладі художніх текстів відрізняє даний вид перекладу від, скажімо, інформативного виду.

РОЗДІЛ 2. ЛЕКСИКО-ГРАМАТИЧНІ ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ СТИЛЮ УЕЛЬБЕКА В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ Л.КОНОНОВИЧА РОМАНУ “La carte et le territoire”

Автор твору “Карта і територія” Мішель Уельбек, сучасний французький письменник, що наробив багато шуму. Полеміка, провокації, весела поведінка ... у цього автора було абсолютно все, щоб заінтригувати читачів своїм стилем. Роману було присвоєно Гонкурівську премію у 2010 році – найпрестижнішу з літературних премій Франції . Першим сюрпризом було зустріти того самого персонажа Мішеля Уельбека, який носить те саме ім'я, здійснює ту саму діяльність . Ще більше дивним було, коли він розповів про власне вбивство, з жахливими деталями умов злочину, з подальшим оповіданням власного поховання. і хоча Мішель Уельбек є дуже суперечливим автором, зрозуміло, що письменник спокушає своєю унікальною писемністю.

Як всім відомо, кожне нове видання письменника провокує у Франції багато реакцій: критики, суперечки та полеміки, які широко розповсюджуються засобами масової інформації. Дійсно, часто провокаційні політичні, ідеологічні чи соціологічні позиції Мішеля Уельбека заслуговують на жорстоку критику. Від сучасних страхів до занепокоєння повсякденного життя та психічних проблем Мішель Уельбек змальовує реальність сучасного суспільства. Цей автор, який черпає натхнення з ХІХ століття, ідеально вписується в літературний контекст, пов'язаний із сучасним світом та усім, що тягне за собою.

Як ми говорили раніше, Мішель Уельбек, як людина і письменник, може бути пов'язаний з кількома персонажами в «Карта і територія». В першу чергу зрозуміло, що автор ховається за своїм головним героєм Джемом Мартіном, який буде виконувати функцію двійника. Мішель Уельбек (автор) також відображений і у своєму власному характері, який він відображає у

герої Мішель Уельбек. Дійсно, є ідеальна омонімія, оскільки містер Уельбек вирішує дати своєму герою те саме ім'я, а також те саме ім'я пера. Він надає цьому персонажу ту саму професійну діяльність, і він придумує подібне життя. Він розповідає про власне існування через своїх персонажів, але завжди дбає про те, щоб розкрити своїм читачам усі епізоди з життя кожного героя.

Як висновок слід зазначити, що автор, інсценуючи власне життя, власні думки та власні бажання, справді лежить в основі роману "Карта та територія". Насправді, виявилось, що ми можемо знайти в декількох його романах певну омонімію і, коли мова не йде про Мішеля Уельбека, то в основі сюжету з'являється ніхто інша, як його матір. Так відбувається, наприклад, з відголосками характеру Люсі Секальдї.

Опис різних періодів власного життя могло б дати змогу автору краще пізнати себе, світ та людей навколо нього. Автор прагнув до прозорості та повній відвертості зі своїми читачами. Самоопис - це також спосіб протистояти часу, майбутньому, «після смерті». Зазвичай прийнято, що автор прагне показати свій ідеалізований сяючий образ, який залишився б у спогадах. Але у випадку даного французького автора самоопишування дає можливість виявити те, що приховано в глибині його душі і думок, писати про себе - це пізнати самого себе краще та інколи навіть, перебудувати. У даному творі показується бажання письменника підвести підсумки свого власного життя. Ця ідея підкріплюється депресивним та відстороненим характером автора. Наче Мішель Уельбек вважав себе занадто старим, щоб продовжувати літературу, ніби його кар'єра закінчується, і він хотів зробити остаточну оцінку своєї праці і життя взагалом.

Ці зауваження зустрічаються в інших місцях на Картах та на території, стор. 248 і 249, поки він повертається назад до французької провінції і пояснює Джеду, що він закінчив розповідні романи. Крім того, пан Уельбек, відомий

також своєю сильною позицією, пише про сучасне суспільство і розміщує його у "Карті та території", наприклад:

« Les gens achètent rarement ce type de radiateur à titre individuel. Les clients ont en général des entreprises de construction, comme celle que dirigeait votre père, et ils achètent des radiateurs par dizaines, voire par centaines d'exemplaires ».

(Michel Houellebecq, 2010 : pp. 137)

Цей уривок прекрасно демонструє інтерес Мішеля Уельбека до суспільства та сучасних звичаїв.

Здається важливим нагадати, що автор «Карті та території» постійно грає з реальністю та вигадкою. Це заважає читачеві шукати істини, оскільки іноді перетинаються межі реального і вигадки. Мішель Уельбек, схоже, боїться повністю розкрити себе перед читачами, а також перед суспільством та засобами масової інформації. Можна було б зрозуміти, що він обирає вигадку, щоб відповісти на оксиморон: розкрити себе, при цьому ховаючись. І це коливання між істинним і хибним автор показує протягом усього роману.

Здавалося б, усі чутки та провокації приваблюють читачів, і таким чином їх цікавість неминуче призводить до продажу книг Мішеля Уельбека. Більше того, він вигадує власне вбивство. Це літературне рішення, надзвичайно служить автору. Дійсно, автор виділяється серед інших письменників і вигадує багато, щоб заінтригувати своїх читачів. Це, знову ж таки, стратегія продажу нашого автора. Мішель Уельбек нападає на споживче суспільство, в якому ми живемо, і засуджує потяг до строкових матеріальних благ, віддзеркалює наше сучасне суспільство.

Здається, що в черговий раз Мішель Уельбек прагне спровокувати читачів і критиків до засудження. Адже писати про власну смерть у літературі не прийнято, а писати про власне вбивство - тим більше. Письменник розповідає в останній частині свого роману кілька неприємних подробиць про його

смерть, мухи та личинки, що пожирають трупи, плями крові, що вкривають килим, і відрубана голова, автор не шкодує чутливості своїх читачів.

З одного боку, вбивство героя може викликати жалість, співчуття та захист автора, а з іншого, ця жорстока смерть може розглядатися автором як можливий кінець. Кінець його як письменника, думця та особистості. На закінчення можна сказати, що такий вибір самописування у мертвому стані викликає обурливі реакції і дозволяє Мішелью Уельбеку висловити свою волю.

Твір базується на античній традиції художнього роману. Він представляє мандрівку сучасного художника Джеда Мартіна, висхідного діяча міжнародного ринку мистецтв, художника знаменитостей передового капіталізму. Поряд з ним розвивається персонаж письменник на ім'я Мішель Уельбек. Він є предметом великої картини Джеда Мартіна. Докладно описуючи його, читач дізнається, що він представляє знаменитого Мішеля Уельбека за письмовим столом, прикріпленим до стін свого кабінету. Художника знаходять у той момент, коли в творчому захопленні він вносить виправлення до свого рукопису. Після різних пригод ми знаходимо відомого вбитого письменника та декількох персонажів, які висвітлюють автора та його твори. Твору присутня літературна хитрість, яка дозволяє Мішелью Уельбеку говорити про Мішеля Уельбека з погляду нащадків.

“Карта та територія” досліджує наслідки та проблеми перетворення людей на зображення радості, тобто лиш удавання цієї емоції . З 1760-х років доступ до знаменитостей пробуджує глибоку амбівалентність, увічнену для нас . Антуан Лілті каже:

Voltaire ou Jean-Jacques Rousseau ont ainsi éprouvé une célébrité à double tranchant : hissé au-dessus du commun, l'individu est exposé aux yeux de tous et risque de devenir « polichinelle » (Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot) ou «

marionnette » (Voltaire). *C'est-à-dire un pantin soumis à toutes sortes de manipulations* (Lilti, 2014, p. 36).

Але повернемося до “ Карти та території ”, роман вирішує питання художнього «реалізму». У тривалому дидактичному діалозі, спільному для романістів, персонаж Мішель Уельбек жорстоко засуджує Пабло Пікассо. Пабло Пікассо заявляє, що зробив портрет Дори Маар, в центр якого він не поставив Дору Маар, а " un monde hideusement déformé " з власне " hideuse " душею (Houellebecq, 2010, с.172). На противагу до голландського живописця: « Le portrait de Ducon, appartenant à la Guilde des Marchands, par Van Dyck, là c'est autre chose ; parce que ce n'est pas Ducon qui intéresse Van Dyck, c'est la Guilde des Marchands » (Houellebecq, 2010, p. 172).

Трансперсональне мистецтво, до якого він закликає, повертається спиною до режиму сингулярності, який керував мистецьким полем понад два століття. У романі це, звичайно, мистецтво голландця Антуана Ван Діка, але також картина Джеда Мартіна. У двох художників дійсно є соціологічний проект: *ils envisagent un « homme » dans les termes mêmes auxquels la civilisation l'a configuré, soit à partir de, je cite, « sa place dans le processus de production »* (Houellebecq, 2010, p. 154).

Тонка інсценування образів знаменитостей у цьому романі розкриває прогалину, яка розділяє представництво та його референта у кожному мистецтві, іншими словами: карта та територія. Назва роману натякає на формулу спеціаліста загальної семантики Альфреда Коршибського "Карта - це не територія", що стала відомою в сучасному мистецтві (Коршибський, 1998), а також у Жана Бодрільярда, "Карта створює територію" . Але Мішель Уельбек оновлює ці вирази, застосовуючи їх до свого роману, який ставить під сумнів між вірним уявленням та естетизацією світу. Тут саме зображення (намальований портрет) замінює референта (автора) і спричинює його

руйнування. Дійсно, персонаж Мішель Уельбек вмирає від рук того, хто краде картину, на якій він і зображений .

Іншими словами, людина плоті помирає через своє художнє уявлення. Вбивство письменника відноситься до техніки Джексона Поллока: він обезголовлений, разом із собакою, порізаний смужками, а шкіра розподіляється на землю візуально згідно з роботою над матеріалами, у крові. Тут можна побачити, що Мішель Уельбек надзвичайно уважний до виконавчого виміру сучасного мистецтва. Що він інтегрується у свій проект, поринає у нього повністю з головою.

Маленька байка про це вражаюче вбивство за зображенням і ще раз нагадує, що представлення (карта) взяло перевагу перед реальним референтом (територією): іншими словами, що на цьому етапі автор це більше, ніж відповідник його образу, оскільки він зараз перший, векторний, далеко залишаючи за собою людину плоті та кістки, її смертне тіло. Роман Мішеля Уельбека, який розповідає про образ письменника Мішеля Уельбека.

Первинність представлення на моделі - це давнє питання в історії форм знаменитості: Антуан Лілті наводить приклад актриси Сари Сіддонс, об'єкт усіх захоплень у Лондоні 1780 р. Художник Джошуа Рейнольдс і так писав для Королівської академії. Її портрет, одразу відтворений на популярних принтах, зробив Сару Сіддонс більше ніж знайомою публікою фігурою, квазі-ідолом (Lilti, 2014, с. 56-60). Відтоді, з нагоди своїх публічних читань, вона займала ту саму меланхолійну позу, що і зафіксована на її портреті в Королівській академії.

Повернемося до вбивства персонажа Мішеля Уельбека та художньої постановки, здійсненої вбивцею. Як інтерпретувати таку розв'язку? Щоб зрозуміти це, нам потрібно перейти до механізму праці автора: показавши, що Мішель Уельбек запозичує свої моделі художнього втручання з сучасного мистецтва, а не з літературної галузі. Розглядати його лише як

«письменника» - це нехтувати цілим розділом художнього механізму, який він розгортає. Він, безумовно, досліджував різні літературні жанри (поезію, роман, нариси, передмови, листування), але постійно випробовує інші сфери : виступ актора, запис та концерт, кураторство виставки , сценарій, постановка фільмів і фотографій тощо. Іншими словами, статус "письменника" це свого роду узагальнена вистава, що охоплює межі дисциплін. У такому розгортанні підрозділ має відповідну назву "Houellebecq", яка тоді повинна бути етикеткою. Це єдине ім'я для публіки виражає всі риси, вчинки та слова його носія.

У такому процесі індивід споруджується та оголюється як одиниця, але в той же час він відрізаний від будь-якого внутрішнього чи приватного світу. Він стає дивним і собі, і оточуючим, вкладаючи в примірник свою так звану унікальність. Саме амбівалентність однини описана Климентом Россетом: "Сингулярне не є унікальним, як це було б незвично чи дивно, але дивно і дивно, як унікально" (Россет, 1979, 33).

Для виконання художніх пропозицій або декларацій ЗМІ, власне назва "Houellebecq" тепер функціонує як бренд (і це, без сумніву, збіг, що романи письменника настільки хороші для брендів, як ефекти реалізм).

Саме над цим брендом письменника Ерік Шевілллард насміхається кілька разів. На відміну від Мішеля Уельбека, Ерік Шевілллард уникає телебачення, обмежує розповсюдження своїх фотографій і, за новим романом, за іронією будь-якого реалістичного проекту. У своїх афоризмах він здивував гордість автора (включаючи свою власну) і глузував з бажанням, щоб нащадки не мали свого власного імені:

« Un réflexe étrange précipite les gens dans les librairies dès que meurt un écrivain, on est pris soudain du désir de le lire, on veut... mais... pardon... oh ma tête... mon cœur...aaaaaaah... couic » (Chevillard, 2010, 4 février 2009, § III, p. 173).

« Dois-je l'avouer ? Un certain découragement me vient parfois à la pensée de tous ces livres immortels qu'il me reste à écrire » (Chevillard, 2010, 24 juillet 2009, § II, p. 229).

Вплив засобів масової інформації на літературну діяльність та її рецесію було предметом сатири, які розглянуто в цьому дослідженні: сатирична романська література, у художній літературі самого Мішеля Уельбека, твору Ноель Реваз; критика сатири Еріка Шевіллара, який чітко визначає сучасників, найбільш залежних від медіа-всесвіту; мальовнича сатира, нарешті, на полотні Ульріха Ламсфуса, що представляє Мішеля Уельбека. Щоб повернутися до Ла-Карт та на територію, цей роман - це десакралізуюча медитація на образ, який митці покликані схвалювати. Він по-звірячому відзначає шлюб сучасного мистецтва з літературою. Поставлений у недвозначні дзеркала знаменитостей, персонаж Мішель Уельбек втомився від персони, яку він приречений втілити перед іншими. У цьому найвидатнішому сатиричному романі його кривава доля є і пафосною, і комічною: таким чином можна було прочитати «Карту» та «Територію» як провокаційну та самопародійну відповідь автора Мішеля Уельбека на медіа-сварки, що ознаменували його власні публікації. Романіст вимушений бути знаменитістю, як загроза смерті: колективне створення громадського діяча - це глухий кут для реальної людини. Громадянин Мішель Томас, під псевдонімом Мішель Уельбек створює розкол його персонажа, таким чином, залишається розумово недоступним для оточуючих, а лише створеним роздвоєним образом.

У романі цей вибір втілений у вигляді інтриги у вигляді алюзії на Генрі Девіда Торо та його емуляторів: герой Мішель Уелбек має лише одне бажання - покинути літературну сцену та повернутися додому Луарет, де в дитинстві будував «хати». Ностальгія, яка оживляє його, його потреба займатися грайливою діяльністю, пропорційна огиді, яка вселяє йому роль письменника, якої він став гірким полоненим. Персонаж Мішель Уельбек

зараз розглядає себе як простого комерційного чоловіка: ім'я його автора виявляється позолоченою в'язницею або місцем тортур ЗМІ, щоб якнайшвидше втекти. Він міг би перейняти те, що в Панамі сказав персонаж Томаса МакГуан:

« Le risque du métier, en faisant de soi un spectacle qui n'en finit pas, c'est qu'à un moment donné, on achète soi-même un billet pour aller se voir... » (McGuane, 1992 [1978]).

Інші твори Мішеля Уельбека переслідують прагнення до виходу із статусу та ролі, яку світ потребує, щоб він грав. Цей відгук стосується і ставлення відстороненого спостерігача - Артур Шопенгауер запозичує Лукрецію на яку Мішель Уельбек часто посилається:

« N'est-il pas surprenant, merveilleux même, de voir l'homme vivre une seconde vie in abstracto à côté de sa vie in concreto ? [...] Là, de ces hauteurs sereines de la méditation, tout ce qui l'avait poussé, tout ce qui l'avait fortement frappé en bas lui semble froid, décoloré, étranger à lui-même, du moins pour l'instant ; il est simple spectateur, il contemple » (Schopenhauer, 1998, p. 124).

За словами Фредеріка Бегбедера : ««Карта і територія» - це шедевр, який буде вивчатись століттями, щоб розгадати таємницю, вкладену в сюжет твору. Мені подобається чи ні, кожен роман Мішеля Уельбека переосмислює мистецтво роману. Романіст, гідний цього імені той, хто постійно цікавиться, причиною написання роману. Просто розповісти історію цього вже недостатньо, оскільки для цього є кінотеатр. Щодо "мистецтва для мистецтва", формалізму, Джеймса Джойса, який привів нас до Нового Романа (в гіршому випадку) та до Оуліпо (в кращому випадку).

Отже, це роман, який розповідає про життя художника, що малює важливих людей свого часу; саме це робить автор. Самотність творця, його нерозумні, хоч і заслуговують поваги, пошуки слави та грошей, труднощі та глузування художників у той час, коли мистецтво вмирає - ось предмети цієї

відчайдушної та веселої картини. Ми пам'ятаємо вірш Боле: «Ніщо прекрасне, але істинне, єдина правда - це добро». Проблема в тому, що гарний роман - це також брехня.

Роман не є реальністю, вигадка - це лише комічне, нігілістичне чи романтичне уявлення про світ. Не обманюйте романтику, давайте кинемо виклик розповіді! Якщо вірити Уельбеку, світ гнилий, жахливий, і небезпечний, і миготливий. Щодо митців, то вони є мегаломанськими і напористими, а також ледачими і фальшивими критиками. Але ми знаємо, що все це помилково, ха-ха! Єдина правда полягає в стилі, завжди лаконічному, соціологічному, депресивному та веселому: "Він знайшов хвилину для перегляду порнофільму, але заснув, перш ніж зрозумів, яка буде оплата за перегляд". Оригінальність цього роману полягає в напрузі між правдою та вигадкою, постійною грою дзеркал, яка повертає нас до нашого способу життя, розірваного між бажанням та споживанням, рекламою та віртуальною реальністю, життєвим проектом та організацією смерті. "Карта та територія", шедевр на наступні століття? Пробачте за те, що насмілюся написати це другові: Карта та територія - це шедевр, який ми не закінчили досліджувати, кожен куточок і крихітку."

М. Уельбека і Ф. Бегбедера об'єднує мистецтво поєднувати літературу і філософію, ідеї та ліві переконання, фривольність, ставлення до ісламізму, безліч еротичних сцен. Останнім часом письменницю Анну Гавальда критики асоціюють з Уельбеком, тільки називають її «ніжним Уельбеком». Зупинимось докладніше на цих трьох представниках сучасної масової французької літератури.

В інтерв'ю журналу «Иностранная литература» за круглим столом Мішель Уельбек (р.1958) на прохання представитися відповів: «Я пишу книги, їх читають люди, хоча, чесно кажучи, я їх погано розумію ...» [2:233]. А читають Уельбека, тому що «твори його значні й популярні, конкретні,

доступні» [3:188]. У своїй творчості він торкається практично всіх тем, якими рясніє сучасна преса: клонування, сексуальна свобода, поширення капіталізму, сект і т.і.

1.2 Особливості перекладу Л.Кононовича.

Мішель Уельбек не набув компромітаційної репутації в Україні та країнах СНД. Можливо, в силу нашого менталітету, ми інакше ставимося до подібного роду творів. Але теми, що порушує французький письменник, дуже цікаві для широкого кола читачів нашої країни. Також роман Уельбека «Карта і територія» («La carte et le territoire») був радісно досліджений французькими критиками. Славний літературний критик Рафаель Рероль вважає, що цей роман – один із найкращих романів, написаний в 2010 році. Твір «Карта і територія» українською мовою було перекладено Л. Кононовичем у 2012 році у видавництві «Фоліо», а російською М. Зоніною, а вийшов він у видавництві «Астрель». У романі українською мовою слід відзначити якість перекладу Леоніда Кононовича.

Існує декілька варіантів перекладу твору «Карта і територія» на різні мови, а україномовна версія лише одна – українським перекладачем Леонідом Кононовичем.

Щоб зробити переклад художнього іншомовного тексту перекладач бере до уваги міжмовні комунікації, створюючи при цьому такий переклад, який повністю відобразить літературну особливість й емоційно-естетичну цінність тексту оригіналу. Перекладач створює так звану копію вихідного тексту, іншими словами відтворює першотвор рівноцінним (еквівалентним) текстом у перекладі. У зв'язку з цим, виникає питання щодо ступеня рівноцінності таких текстів. Треба зазначити, що у тексті перекладу повинен відобразитись психологічний і естетичний ефекти вихідного тексту. Для того, щоб зобразити вищезазначені складові оригінального тексту, слід вживати перекладацькі трансформ ації комплексного характеру.

Багато хто з перекладознавців включають в свою систему прийом перекладацької трансформації як заміну якихось з частин мови. Ж. Дарбельне, Ж.-П. Віне звикли називати цей тип перетворення транспозицією, а також відносити його до непрямого перекладу [7, с. 56], тоді як Л. К. Латишев зараховує транспозицію до типу морфологічних трансформацій [5, с. 117].

Перекладацькі трансформації здійснюючись мовними одиницями, мають план змісту і план вираження, а також вони носять формально-семантичний характер, перетворюючи як форму, так і значення вихідних одиниць. [3, с. 43]

Під час описування перекладу перекладацькі трансформації можуть розглядатися не тільки в статистичному плані, а і як засіб аналізу відношень між одиницями перекладної мови та їх відповідниками у словнику, а в активному плані як способи перекладу, які перекладач зміг би використовувати при тлумаченні різних оригіналів тоді, коли словниковий еквівалент відсутній або не може бути використаний згідно з умовами контексту. Залежачи від характеру одиниць мови оригіналу, які розглядаються як вихідні одиниці в процесі перетворення, перекладацькі трансформації поділяються на лексичні та граматичні. [3, с. 94]. Також, існують комплексні лексико-граматичні трансформації, коли перетворення або стосується одночасно лексичних і граматичних одиниць оригіналу, або є міжрівневими і здійснюють перехід від лексичних до граматичних і навпаки.

В реальності перекладу є шість найбільш поширених лексичних трансформацій, тож дане дослідження буде з метою дізнатися, як вони відтворюються в українських перекладах франкомовних .

Лексичний елемент, як відомо, перекладається не самотійно, в ізоляції від контексту речення та тексту, в якому він вживається, а в комплексі його контекстуальних зв'язків та функціональних характеристик. [2, с. 300] Тільки

таким способом досягається точність та еквівалентність перекладу слів (в тому числі й термінів). Чим більше враховуються перекладачем всі характеристики перекладного слова, тим більш еквівалентним буде його переклад.

Однією з найважливіших характеристик є норми та традиції вживання слів у тій чи іншій сфері мовлення. Необхідною умовою еквівалентного перекладу лексики є знання словникових відповідників, але це є недостатнім. Переклад лексичних елементів не обов'язково передбачає лише вибір словникових відповідників, окрім цього, важливим є вміння підібрати контекстуальні відповідники, що не завжди фіксуються у перекладних словниках.

Важливим типом вибору контекстуального відповідника слова є перекладацька лексична трансформація, що полягає у конкретизації значення, що зумовлене розбіжностями у функціональних характеристиках словникових відповідників лексичних аспектів оригіналу та традиціях мовлення.

Перекладач має творчо підходити до перекладу лексики із застосуванням конкретизації. Конкретизація значення – це лексична трансформація, внаслідок якої слово (термін) ширшої семантики в оригіналі замінюється словом вузької семантики [4, с. 377], наприклад:

“Dans la cuisine, quelques pas derrière lui, le chauffe-eau émit une succession de claquements secs. ”

“За декілька кроків од нього, в кухні, сухо заклекотів казан центрального опалення.”

В даному прикладі слово *le chauffe-eau* в словниках представляється як водонагрівач, нагрівач, але Кононович переклав його більш точно, як *казан центрального опалення*, що має більш вузьке значення і творчий підхід до передачі змісту речення.

Тотожна відповідність у перекладі буває не завжди: через різні лексичні та граматичні особливості мов оригіналу та перекладу. Також через несумісність у мовленнєвих нормах перекладачу доводиться використовувати трансформацію заміни частини мови, буває так що, іменник замінюється у перекладі на прикметник, а прикметник – на дієслово та багато інших випадків. Ця трансформація може використовуватись зі словами майже всіх частин мови, але частіше всього це спостерігається у випадку таких частин мови, як іменник, дієслово, прикметник та прислівник:

Джеф Кунс допіру схопився з місця, простягнувши руки в палкому пориві.

Jeff Koons venait de se lever de son siège, les bras lancés en avant dans un élan d'enthousiasme.

Заміна однієї частини мови на іншу може супроводжуватися часто частковою або повною перебудовою структури речення, що перекладається:

Il y avait décidément un problème avec Koons.

З Кунсом вочевидь було непросто.

Така трансформація, як заміна застосовується тоді, коли збереження характеристики частини мови перекладного слова призводить до порушення норм слововживання та граматичних норм перекладу.

je chie sur vous du haut de mon fric

я такий багач, що начхати мені на вас

Перекладач від себе не може нічого вилучати з тексту, що перекладається, при трансформації вилучення. Вилучати можна лише ті смислові елементи, що певним чином повторюються в оригіналі за нормами мови оригіналу або передача яких мовою перекладу може порушити норми останньої. [6, с. 44]

Для цього застосовується трансформація вилучення – з точки зору еквівалентності перекладу виправдана трансформація, в першу чергу норм

мови перекладу, усунення в вихідному тексті плеонастичних або тавтологічних лексичних елементів, які за нормами мови перекладу є частинами імпліцитного смислу тексту, наприклад:

Assis en face de lui sur un canapé de cuir blanc partiellement recouvert de soieries, un peu tassé sur lui-même, Damien Hirst semblait sur le point d'émettre une objection ; son visage était rougeaud, morose.

Трохи згорбившись, Даміан Герст, сидить на білому шкіряному дивані, застеленому шовковим покривалом, обличчя його багрове, понуре, схоже, він щось заперечує.

En somme il y avait différents aspects, mais que l'on pouvait combiner dans le portrait cohérent, représentable, d'un artiste britannique typique de sa génération.

Одне слово, тут було чимало різних відтінків, та треба було пов'язати усе те і написати портрет британського митця, представника свого покоління.

Дуже часто при перекладі художніх текстів використовується лексична трансформація додавання. [1, с. 21] Використовуючи трансформацію додавання слова, слід зауважити, що перекладач не повинен щось додавати від себе до змісту тексту, що перекладається:

Derrière eux, une baie vitrée ouvrait sur un paysage d'immeubles élevés qui formaient un enchevêtrement babylonien de polygones gigantesques, jusqu'aux confins de l'horizon ; ...

За ними видніє панорамне вікно, з котрого відкривається краєвид зі стрімкими хмарочосами, - якесь вавилонське нагромадження велетенських кубів та прямокутників, що прямують аж до обрію.

Тож, трансформація додавання при перекладі додає лексичні елементи, що відсутні в оригіналі, для того, щоб правильно передати смисл речення в оригіналі та дотримання мовленнєвих і мовних норм, що існують в культурі мови перекладу, наприклад:

La nuit était lumineuse, fair d'une limpidité absolue.

Ніч світла, повітря чисте й прозоре, мов кришталь.

Як ми можемо зрозуміти, що мова не йдеться про зміни сенсу оригіналу способом вилучення частини мови із загального смислу оригіналу або додавання її до загального смислу.

On aurait pu se trouver au Qatar, ou à Dubai ;...

Враження таке, наче перебуваєш у Катарі чи Дубаї,

Трансформація додавання використовується для того, щоб дотримуватись норм мови перекладу та забезпечувати більшу вмотивованість та ясність перекладених слів, наприклад:

Vers six heures du matin, il avait utilisé les derniers litres du ballon d'eau chaude pour une toilette sommaire...

О шостій ранку сяк-так умився, витративши для цього рештки теплої води, ...

Під час перекладу лексичних елементів текстів перекладні відповідники можуть утворюватися причиною є не тільки звуження значення французьких слів, а й розширення значення. Лексичною перекладацькою трансформацією, що використовується і водночас, що протилежна за напрямком трансформації конкретизації, є генералізація, внаслідок якої слово із вузьким значенням, замінюється у перекладі на слово із ширшим значенням.

Не менш популярним при дослідженні перекладу твору «Карта і територія» Леонідом Кононовичем, але завжди доцільним є так званий "антонімічний" переклад, коли форма слова чи словосполучення замінюється на супротивну (позитивна - на негативну і навпаки), а зміст одиниці, що перекладається, залишається в основному схожим. Наступний приклад яскраво демонструє особливості вживання такого типу трансформації:

Selon une configuration empruntée à une toile mineure de Lorenzo Lotto, chacun d'entre eux évitait le regard des deux autres.

Згідно з розстановкою, запозиченою з маловідомої картини Лоренца Лотта, вони не дивилися одне на одного.

Ця трансформація подана трьома видами:

- 1) негативація (слово або словосполучення без формально вираженого суфікса або заперечувальної частки замінюється в перекладі на слово з префіксом не- або словосполученням з часткою не;
- 2) позитивація (слово або словосполучення з формально вираженою заперечувальною часткою замінюється в перекладі на слово або словосполучення, яке не має формально вираженого негативного компонента;
- 3) скасування двох наявних у реченні негативних семантичних компонентів.

У наступних реченнях наведені приклади використання негативації:

Il ressemblait en réalité un peu à Jed – moustache mise à part.

Він був дуже схожий на Жеду, звісно, якщо не враховувати вусів.

Mais moins que d'une authentique réparation il s'agirait au vrai d'un bricolage, ...

Проте це буде не ремонт, а радше халтура, ...

...– les agressions contre les voitures, même, n'étaient pas rares aux feux rouges.

...а як поїхати автом, то його могли побити, коли станеш на червоне світло.

Висновки до розділу 2.

Однією з цілей дослідження, серед усього іншого, було розшифрувати літературні стратегії, якими користувався автор під час написання свого роману, та визначити автобіографічність твору. Але складність питання полягає у двозначному характері автора. Точне визначення виду “Карті та території” - це завдання, ускладнене оригінальністю виконання, запропонованої письменником. Можна було б повірити, що він вигадує, що творить за допомогою цього роману новий автобіографічний жанр, який ще не визначений. Це своєрідна суміш жанрів, що включає характеристики автобіографії, автопортрету, автобіографічного роману чи автофікції. Було виявлено, що характер Мішеля Уельбека та літературні стратегії, які використовує автор, лежать в основі його книги. Ці аналізи дозволили нам прийти до третього висновку, яке полягає у розумінні мотивації автора до самостійного написання чи принаймні навіювання мотивацій.

Отже, ми в цій останній частині перерахували всі мотиваційні елементи Мішеля Уельбека для опису самого себе. Було зрозуміло, що автор завжди більш-менш інтегрував свого персонажа у свої романи. Але до цього він завжди робив це в меншій мірі: через персонажа на ім'я Мішель, шляхом введення власної матері в Елементарні Частишки або шляхом розповіді власного життєвого досвіду. На відміну від цих творів, Мішель Уельбек виходить на сцену як такий у «Карті та території» і чітко ставить свого героя як письменника на сцену.

У творі Мішель Уельбек не встановлює жодного пакту зі своїм читачем. Говорити правду і тільки правду - дуже складне завдання, адже навіть якщо автор має наміри чесності, читачі можуть ненавмисно припустити вигадки. Тому ми розглядаємо, в першу чергу, проблему запам'ятовування. Що людина могла б запам'ятати - кожную секунду свого існування, кожную деталь свого досвіду, кожного почуття чи обурення? Більше того, неможливо описати в письмовій формі ціле існування, що неминуче змушує автора вибирати, відбирати ті частини життя, якими він

хоче поділитися зі своїм читачем. Він також може з якихось причин додати цензуру до певних уривків свого життя або, наближено до істини, змінити їх.

І для цього автор «Карти та території» використовує літературні стратегії. Серед цих стратегій, очевидно, можна відзначити таку, як поставити себе в центр подій. Це він робить через інших персонажів, у тому числі свого головного героя - Джеда Мартіна. Цей головний герой представляє автора в книзі, його поведінкою, думками, а також його життєвим досвідом. Більше того, Мішель Уельбек в значній мірі покладається на спогади, що лежать в основі його роману.

Крім того, він використовує меморіалістичні прийоми, щоб представити себе в сучасній реальності. Він також чітко заявляє про своє бажання показати справжнє, реальне, наприклад, заперечуючи споживче суспільство, яке його оточує.

Нарешті, стосовно мотивів Мішеля Уельбека на самописування ми запропонували декілька варіантів причин. Перші мотивації, які ми запропонували, ґрунтуються на психології Мішеля Уельбека. Таким чином, можна сказати, що у автора, ймовірно, були мотивація та прагнення до прозорості по відношенню до своїх читачів. Дійсно, минулі провокації, критика та полеміка, змусять автора, можливо, захотіти розкрити себе перед своїм читачем, а також відмовити журналістам, які безжально намагаються розпускати плітки про письменника. Автор хоче просто балансувати між описом свого існування та своєї кар'єри, широко представленої в романі власним персонажем. Крім того, автор ніби перебуває у пошуках внутрішньої істини. Він, схоже, хоче описати себе, щоб пізнати себе в глибині душі, і це робить, спираючись на погляди сучасників на нього самого. Мотиви Мішеля Уельбека до самоопису також економічні, оскільки можна подумати, що письменник написаним романом розкриває свою стратегією продажів. Так як, читачі люблять більше знати про автора. Нарешті, можна подумати, що мотивації автора - це також особисті мотивації. Письменник ніби присвячує останню частину свого роману вираженню своєї волі. При читанні маєш

відчуття, що Мішель Уельбек дає вказівки щодо подальшої смерті. Словом, він, схоже, робить свій роман справжнім заповітом.

Ми прагнули продемонструвати, що Мішель Уельбек займає особливе місце у своїх романах, а ще більше в «Карта та територія», оскільки він лежить в основі роману. Було досліджено, якою мірою автор перебуває в центрі своєї творчості, як це робить і чому, які причини та мотивації

Таким чином, ми можемо запитати себе, чи саме автор лежить в основі роману чи роман обертається навколо характеру автора. У першому випадку можна подумати, що автор справді намагається висунути себе, що хоче показати себе самого і поговорити про це, однак в іншому випадку можна подумати, що автор більше шукає пізнання себе та вплив на його характер, ситуацію: сучасне суспільство, в якому він живе.

ВИСНОВКИ

Література займає особливе місце серед інших видів мистецтв. Порівняно з музикою та образотворчим мистецтвом, які впливають на людей різних національностей прямо, через зір і слух, і притаманні всім здоровим людям, література усвідомлюється лише завдяки засобам мови, специфічних для кожного народу. Тому літературний твір подекуди зустрічається з великими перепонами на шляху до читача, якщо рідна мова читача відрізняється від мови автора твору. Так як навіть полілінгвізм і білінгвізм не можуть вирішити цю проблему через те, що існує велика кількість мов, тоді на допомогу приходить переклад, інакше кажучи такий вид творчості, в процесі якого твір, який є в одній мові, відображається в іншій.

Переклад виконує надважливу соціальну функцію, що полягає у забезпеченні можливості міжмовної комунікації людей. Поширення письмових перекладів надало змогу людям зрозуміти культурні надбання інших народів, а також дало можливість взаємодіювати та взаємозбагачувати літературу та культуру. Змога перекладати з однієї мови на іншу відіграла важливу роль у становленні багатьох національних мов і літератур, адже досить часто перекладні твори передували виникненню оригінальної літератури та розробці нових мовних та літературних форм [33, с. 8].

Переклад - це винятковий вид мистецтва, так як він надає можливість не лише ознайомитися з сучасним різноманітним багатокультурним світом, а і усвідомити велич і безмежні можливості рідної мови, яка передає найтонші нюанси першотвору. Твір в оригіналі співвідноситься з перекладом так, що переклад за обсягом своїх функцій перевершує оригінал, адже переклади знайомлять з твором більш широке коло читачів, яке виходить далеко за кордон. Література перекладу нерозривно входить у національний культурний контекст і збагачує її літературний фонд.

Художній переклад - це особливий спосіб міжкультурної комунікації, в основі якого є певна система вербальних форм, що несуть в собі сенс та зміст, що виражені засобами однієї мови (мови оригіналу) та перекодовані у

іншу (мову перекладу) шляхом різноманітних трансформацій, що відбуваються на всіх рівнях обох мовних систем [25, с. 40.]

Деякі сучасні дослідники перекладознавства запевнюють, що саме художній переклад є одним із провідних компонентів системи міжкультурного спілкування. Так, Р.П. Зорівчак говорить: «Вплив перекладної літератури на світовідчуття людства - загально визнаний. Яку роль відіграє художній і науково-технічний переклад в створенні і продукуванні норм літературної мови - основної прикмети повноцінної нації, доводити нема потреби.» [19, с. 128].

Важливість художнього перекладу постає головним чином у тому, що читач має можливість ознайомитися з художніми творами своєю рідною мовою. Своєрідність окремих художніх творів, що можуть бути класифіковані в синхронічній (художні жанри, напрямки) та діяхронічній (література певних історичних проміжків часу, літературні течії) площині, породжує і винятковість проблем, що постають перед перекладачами. Подолання цих проблем стає можливим лише за умови оволодіння перекладачем здобутків теорії та практики перекладу [26, с. 87].

Переклад - важливий чинник, що впливає на літературний процес, адже кожен різновид літератури орудується певним видом перекладу. Так, художня література користується художнім перекладом, який, насамперед, є одним з найпоширеніших проявів взаємодії між культурами різних країн світу. Дійсно він є важливою частиною національно-літературного процесу так, як являється посередником між літературами, і складає вагому частину процесу взаємодії та взаємного збагачення світових літератур. Тож, художній переклад можна розглядати як особливий вид перекладу, який відтворює думки та почуття автора прозового або поетичного твору-оригіналу за допомогою іншої мови, а також перевтілює образи оригінального твору за допомогою засобів іншої мови [19, с. 137].

Художній переклад працює не лише з комунікативною функцією мови, але і з її естетичною функцією тому, що слово виступає як «першоелемент»

літератури. Цей чинник вимагає від перекладача особливої сумлінності та ерудованості. У художньому творі відображаються не тільки достеменні події, а й художні, філософські погляди автора, які або мають продуману та чітко визначену систему, або являють собою розмаїття різних теорій та вподобань. Саме через це перекладач повинен володіти так званими фоновими знаннями, тож володіти достатніми для перекладу знаннями з найрізноманітніших сфер: філософії, естетики, етнографії (необхідної для змалювання деталей побуту), географії, біології, історії мистецтв, тощо. Ідейно-образна композиція оригіналу може бути в перекладі мертвою схемою, якщо перекладач через нестачу або відсутність відповідної компетенції не в стані збагнути історичну площину, в якій з'явився певний твір, причини його написання, а відтак, і головну ідею оригінального твору [19, с. 140].

Ще одна проблема художнього перекладу - взаємовідношення контексту автора і контексту перекладача. У художньому перекладі контекст перекладача дуже наближається до контексту автора твору. Мірою співпадіння, або, навпаки, розходження обох контекстів є міра співзв'язок даних дійсності і даних, взятих з літератури. Автор обмірковує дійсність і своє її сприйняття до закріпленого словами образу. Іншими словами, коли переважають дані дійсності, то йдеться про авторську діяльність. Перекладач іде від наявного тексту і відтворюваної в уяві дійсності за допомогою її «наведеного» сприйняття до нового образного втілення, закріпленого в тексті перекладу. Тобто, йдеться про контекст перекладача, якщо переважають дані літературного походження. [14, с. 173].

Тож, художній переклад проявляється не лише об'єктивними факторами (конкретно-історичним літературним каноном, нормативним існуванням), але й суб'єктивними (поетикою перекладача). Ні один переклад не може бути абсолютно точним, оскільки сама система мови приймаючої літератури за своїми об'єктивними даними не передає досконало зміст оригіналу, що невідхильно призводить до загублення певного об'єму

інформації. Тут також має місце особистість перекладача, який при перекодуванні тексту обов'язково опустить щось із сенсу, а також його схильність продемонструвати чи не продемонструвати усі особливості оригіналу [16, с. 53].

У художньому перекладі до усіх цих факторів додається ще й індивідуальність перекладача який, як уже було зазначено, в цій ситуації є більшою чи меншою мірою й автором. Твір не можна вирвати із стихії рідної мови і закинути в нове середовище, він повинен народитися заново у іншій мовній ситуації завдяки умінням і талантові перекладача. Кожний мовний елемент, що використовує найтонші асоціативні зв'язки, впливає на свідомість носія цієї мови і створює конкретно-чуттєвий образ.

Достеменно відомо, що при перекладі твору на іншу мову, в силу розбіжностей мов, ці асоціативні зв'язки значною мірою руйнуються. Для того, щоб твір міг жити як мистецький витвір в новому мовному середовищі, перекладачу потрібно перейняти на себе функції автора і певною мірою повторити творчий процес його написання і наповнити твір новими асоціативними зв'язками, які викликали б нові картини, властиві даній мові.

З приводу передавання образної складової Є. Еткінд стверджував: «Творчість перекладача полягає в тому, щоб, відтворюючи твір іноземного письменника, йти одночасно і від оригіналу, і від життя, тобто, від живої дійсності, що оточує письменника. Йти одночасно, і у вторинному, відображеному витворі словесного мистецтва створити єдність книжного і живого, іноземного і свого, прочитаного і підслуханого» [55, с. 30].

Інша, співвідносна з попередньою, проблема художнього перекладу - проблема тотожності і правильності. Що з цих двох мірил впливовіше і чи можливо їх об'єднати в одному перекладі? Ще Максим Рильський з приводу поетичного перекладу писав: "Вважаю неможливим, як хтось того вимагає, щоб автор поетичного перекладу, отже і сам поет, цілком забув про себе, цілком підкорився індивідуальності іншого поета. Це навіть, здається мені,

небажано: таким способом можна стерти пилوک з крилець того метелика, що зветься поезією." [23; 56]

У поетичному перекладі більш чітко відображається ця перекладацька концепція. Поетичний твір - об'єднання думок, образів, слів, звукопису, ритму, інтонації, композиції. Неможливо змінити один компонент, щоб це не вплинуло на загальну структуру твору. Видоміна одного компоненту обов'язково спричинює зміну усієї системи. Намагання відтворити у поетичному творі усі конструктивні елементи обов'язково призведе до втрати злагодженості твору, тож потрібно визначити які елементи в творі є головними і відтворити їх з усією можливою точністю, не звертаючи, або звертаючи неістотно, увагу на інші [18, с. 45].

Мистецтво перекладу поезії знаходиться у владі двох суперечливих тенденцій: з одного боку вірші, що перекладаються повинні справляти на читача безпосереднє яскраве враження, а з іншого вони мають вносити в літературу щось нове, збагачувати читачів незнайомими до того моменту поетичними образами, ритмами, строфами.

У першому випадку вони покликані пристосувати інакше мистецтво до сприймання читача, у другому - показати читачу все різноманіття мистецтва, донести до нього всю красу відмінних національних форм, історичних нашарувань, індивідуальних творчих систем.

Як стверджує В. Левик, переклад мусить звучати як оригінальний вірш і це один з аспектів точності чи вірності. Але через призму інакшої мови повинні чітко відчуватись національний дух та національна форма оригіналу, а також індивідуальний стиль поета. Він порівнює перекладача з талановитим актором. Актора завжди впізнають, яку роль він би не грав. і в той же час усі будуть захоплюватися тим, як вдало йому вдалося перевтілитися в образ. Водночас перекладач повинен залишатись самим собою і з кожною новою роллю показувати своїм глядачам щось нове, а інколи й чуже для себе особисто.

За Коптіловим, перекладач повинен залучати нові широкі верстви читачів до шедеврів літератури усього світу й заглиблювати в поетичні простори світів їх авторів. Тож слід відзначити, що художній переклад має подвійну природу. З одного боку він є продуктом комунікації між різними літературами, але водночас час він багато в чому обумовлює і визначає її. Переклад має дві основні функції: інформативну, тобто посередницьку, і безпосередньо творчу [27, с. 9].

Індивідуальний стиль автора має бути необхідною складовою дослідження стилістичних особливостей того чи іншого перекладу. Так як художній твір за своїм змістом - не просто набір деяких змістових, лексичних, синтаксичних одиниць, а, перш за все, втілення авторської думки, авторської інтенції.

В умовах головною задачею перекладача стає пошук таких оптимальних рішень, за допомогою яких інтенція автора буде максимально наближеною до інтенції читача, що забезпечить розуміння читачем іноземного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Щерба Л. В. Спiрні питання російської граматики // Російська мова в школі. 1939. № 1. С. 10.
2. Пешковський А. М. Принципи і прийоми стилістичного аналізу та оцінки художньої прози. М., 1927. С. 14.
3. Див .: Виноградов В. В. Поетика російської літератури. Вибрані праці. М., 1976. С. 430.
4. Див .: Кожевникова В. В. Словесна інструментування // Слово і образ. М., 1964. С. 122.
5. Див .: Григор'єв В. П. Паронімія // Мовні процеси сучасної російської художньої літератури. Поезія. М., 1977. С. 226.
6. Виноградов В. В. Про теорії художньої мови. М., 1971. С. 8.
7. Ейхенбаум Б. М. Лєсков і сучасна проза. Л., 1927. С. 214.
8. Бахтін М. М. Проблеми творчості Достоевського. Л., 1929. С. 21.
9. Див .: Виноградов В. В. Проблема авторства і теорія стилів. М., 1961. С. 86.
10. Див .: Соколов А. Н. Теорія стилю. М., 1968; Пospelов Г. Н. Проблеми літературного стилю. М., 1970; Палиевський П. В. Постановка проблеми стилю // Теорія літератури. Основні проблеми в історичному освітленні. Стель. Твір. Літературний розвиток. М., 1965.
11. Vinay J.P., Darbelenet J. Stylistique comparee du francais et de l'anglais. Methode et traduction. Paris, 1958.
12. Агеева В. Філософія жіночого існування / В кн.: Сімона де Бовуар. Друга стаття. - К.: Основи, 1994. - с. 7 - 19.
13. Алимов В.В. Теория перевода. - М.:КомКнига, 2006. - 280 с.
14. Венгренівська М. Магістерські дослідження з перекладу і сучасна французька художня література // Іноземна філологія. - К., 2007. - Вип. 41. - с. 34-37.
15. Літературознавчий словник-довідник [уклад. Гром'як Р. Т., КоваліГ в Ю. І.]. - К.: ВЦ «Академія», 1997. - 752 с. 8.

- 16.Пентилюк М. І. Культура мови і стилістика / М. І. Пентилюк. – К.: Вежа, 1994. – 240 с.
17. Пономарів О. Д. Стилiстика сучасної української мови: [пiдручник] / О. Д. Пономарiв. – Тернопiль: Навчальна книга – Богдан, 2000. – 248 с.
- 18.Попова І. І. Розвиток образного мовлення дiтей старшого дошкiльногo вiку засобами поетичного гумору: дис. ... канд.. пед. наук: 13.00.02 / Попова Ірина Іванiвна. – Одеса, 2006. – 302 с.
- 19.Розенталь Д. Э. Практическая стилистика русского языка / Д. Э. Розенталь. – М.: Высш. шк., 1987. – 399 с.
- 20.Яскевич К. О. До питання про ознаки стилiв. Основнi поняття стилiстики / К. О. Яскевич // Українське мовознавство [респ. збГк]. – Вип. 5. – К., 1977. – С. 68-72.
21. Виноградов В.В. О теории художественной речи - М.: Высшая школа, 1971. - 240 с.
22. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961. - 315 с.
23. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). - М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. - 224 с.
24. Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. - М.: 1978. - 256 с.
25. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. - 544 с.
- 26.Комиссаров В.Н. Лингвистика и перевод. - М., 1980. - 231 с.
27. Комиссаров В.Н. Слово о переводе. - М., 1973. - 275 с.
28. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Курс лекций. - М.: Издательство ЭТС, 1999. - 170 с.
29. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. - М.: 2004. - 253 с.
- 30.Бархударов Л.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода /Л.С. Бархударов. – М.:Международные отношения,1975. – 237 с.

31. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. / В.І. Карабан. – В.: Нова книга, 2004. – 576 с.
32. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учебн. для ин-тов и фак. иностр. яз. / В. Н. Комиссаров. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.
33. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : підручник / І. В. Корунець. – К. : Нова Книга, 2000. – 448 с.
34. Латышев Л. К. Технология перевода / Л. К. Латышев. – М. : Академия, 2001. – 320 с.
35. Рецкер. Я. И. Теория перевода и переводческая практика: очерки лингв. теории пер. / Я. И. Рецкер. – М.: «Междунар. отношения», 1974. – 216 с.
36. Vinay, Jean-Paul, and Jean Darbelnet. Comparative Stylistics of French and English: a Methodology for Translation, translated by C. Sager and M.-J. Hamel. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins, 1995. – 331 p.