

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

КИРИЛОВА ВІРА АНДРІЯНІВНА

УДК 81'255.4(44)

**ВІДТВОРЕННЯ ЛІНГВОПОЕТИКИ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО
У ФРАНЦУЗЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ**

Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
д. філол. н., проф.
Смущинська Ірина Вікторівна

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВОПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ І ПЕРЕКЛАДУ.....	12
1.1 Художній текст як об'єкт лінгвопоетичного дослідження.....	12
1.2 Методологічна основа аналізу оригінального художнього тексту та моделі його перекладу.....	16
1.3 Віхові події українського літературного процесу у французьких перекладах.....	35
1.3.1 Українська художня література у перекладах французькою мовою XIX-XXI ст.....	35
1.3.2 Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде – французькі дослідники-перекладачі творчої спадщини М. Коцюбинського.....	40
Висновки до Розділу 1.....	47
РОЗДІЛ 2 ВІДТВОРЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПРОЗИ М. КОЦЮБИНСЬКОГО У ФРАНЦУЗЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ Е. КРЮБИ ТА Ж.-К. МАРКАДЕ.....	49
2.1 Поняття жанрової форми: великі, середні та малі жанри.....	49
2.2 Імпресіонізм та психологізм творів М. Коцюбинського у французьких перекладах.....	55
2.3 Відтворення архітектоніки та композиції творів М. Коцюбинського у французьких перекладах.....	67
2.3.1 Передача жанрових особливостей повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» у перекладах Е. Крюби та Ж.-К. Маркаде.....	81
2.3.2 Переклад художніх деталей та авторських відступів у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків».....	94
2.4 Стилiстичні особливості творів М. Коцюбинського та їх відтворення у перекладах.....	105
2.4.1 Стилiстичні особливості повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» у французьких перекладах Е. Крюби і Ж.-К. Маркаде.....	105

2.4.2 Відтворення майстерності М. Коцюбинського-новеліста в перекладах Е. Крюби.....	115
Висновки до Розділу 2.....	123
РОЗДІЛ 3 ЛІНГВОПОЕТИКА М. КОЦЮБІНСЬКОГО У ФРАНЦУЗЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ.....	125
3.1 Лексико-семантичні особливості творів М. Коцюбинського та їх переклад французькою мовою.....	125
3.1.1 Національно-маркована лексика творів М. Коцюбинського у французьких перекладах Е. Крюби і Ж.-К. Маркаде.....	125
3.1.2 Емоційно-експресивна лексика творів М. Коцюбинського у французьких перекладах Е. Крюби і Ж.-К. Маркаде.....	137
3.2 Лінгвостилістичні особливості творів М. Коцюбинського у французьких перекладах.....	145
3.2.1 Метафорика як основний засіб вираження експресивності автора у французькому перекладі.....	152
3.2.2 Українські колоративи М. Коцюбинського та їх французький переклад.....	161
3.3 Відтворення синтаксичних особливостей творів М. Коцюбинського у французьких перекладах.....	166
3.3.1 Синтаксичні особливості посилення експресивності тексту оригіналу та перекладу.....	166
3.3.2 Синтаксичні фігури у створенні додаткової емоційності художнього тексту.....	172
3.4 Фонографічні особливості мелодики творів М. Коцюбинського та їх відтворення в перекладі.....	179
Висновки до Розділу 3.....	187
ВИСНОВКИ.....	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	194

ВСТУП

*«Творчість Михайла Коцюбинського
відображає розвиток літературного мистецтва всієї епохи.
Заслуга письменника полягає в тому,
що він розкрив для нас українську літературу у всій красі і
багатогранності, зробив свій самобутній внесок у її розвиток.
Завдяки Коцюбинському українська література посіла
своє гідне місце у світовій літературі»*
Е. Крюба [329, с. 585].

Кожен художній твір є неповторним та багатозначним, саме тому він може викликати різні, подекуди протилежні, інтерпретації. Складніший для розуміння твір пропонує більше можливостей для його тлумачення. В основі перекладацької діяльності лежить інтерпретація, адже будь-який переклад – це процес народження нового тексту, що ґрунтується на розумінні вихідного тексту. Найсуттєвішим та найскладнішим моментом у цьому процесі є здатність перекладача відтворювати образний світ художнього твору, зберігаючи при цьому стиль та манеру письма автора.

Світ художньої літератури – це змодельований автором і забарвлений його свідомістю світ, в якому велике значення має авторське світобачення і світосприйняття [186]. Художня майстерність М. Коцюбинського була об'єктом аналізу багатьох науковців, як лінгвістів, так і літературознавців, зокрема, М. Богдан [15], Н. Букатевича [20], Л. Дядечко [64], М. Зерова [72], Н. Калениченко [81], П. Колесника [99], В. Коптілова [110], М. Наєнка [147], А. Скачкова [181], Ю. Тимченка [201; 202] та ін. Досліджувалися особливості його стилю, перш за все, використання метафор, порівнянь, синтаксичних конструкцій, фразеологічних одиниць, діалектизмів, екзотизмів, фольклорних елементів тощо. Переклади творів М. Коцюбинського здійснювалися англійською мовою, зокрема Г. Андрусишиним, А. Бернгардом,

Дж. Гуральським, М. Джамболом, А. Микитяком, А. Мистецьким, М. Скрипник; іспанською – Х. Борисюком; французькою – Е. Крюбою, Ж.-К. Маркаде.

Наша робота присвячена дослідженню самотньої спадщини видатного українського прозаїка Михайла Михайловича Коцюбинського (1864-1913), зокрема особливостей відтворення лінгвопоетики його повісті «Тіні забутих предків» (1911) та новел «Що записано в книгу життя» (1911), «Intermezzo» (1908), «Він іде!» (1906), «Поєдинок» (1902), «На камені» (1902), «Цвіт яблуні» (1902) у французьких перекладах Е. Крюби (нар. в 1935) – «*Les ombres des ancêtres disparus*», «*Inscrit dans le livre de la vie*», «*Intermezzo*», «*Il arrive!*», «*Un duel*», «*Sur le rocher*», «*Les Fleurs de pommier*» (1971) та Ж. –К. Маркаде – «*Les ombres des ancêtres oubliés*» (1970).

Актуальність теми дисертації об'єктивована необхідністю дослідження сприйняття української художньої прози у франкомовному культурному просторі, визначення ролі перекладів української класики у розвитку літературних і культурних взаємин українського та французького народів. Потреба різноаспектного перекладознавчого аналізу франкомовних перекладів української класичної прози, обґрунтування специфіки перекладацьких методів та прийомів, а також брак спеціальних наукових праць, присвячених перекладу творів М. Коцюбинського французькою мовою, зумовили вибір теми дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження відповідає науковій проблематиці кафедри теорії та практики перекладу з романських мов імені М. Зерова Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка та виконано в межах комплексної науково-дослідної теми «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самотність» (№11БФ044-01), що розробляється мовними кафедрами Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Метою дисертації є всебічне дослідження лінгвопоетичних особливостей різножанрових творів М. Коцюбинського у французькому художньому перекладі.

Реалізація визначеної мети передбачає виконання таких **завдань**:

- проаналізувати теоретичні праці з лінгвопоетики художнього тексту;
- обґрунтувати доцільність і перспективність використання методів та прийомів лінгвостилістичного та лінгвопоетичного аналізу художнього тексту і моделей його перекладу;
- дослідити відображення українського літературного процесу у французькому перекладі;
- схарактеризувати творчість французьких дослідників-перекладачів Е. Крюби та Ж.-К. Маркаде;
- розглянути жанрово-стилістичні особливості прози М. Коцюбинського та їх відтворення у французьких перекладах Е. Крюби та Ж.-К. Маркаде;
- визначити лінгвопоетичні особливості прози М. Коцюбинського з метою виявлення специфіки їх відтворення у французьких перекладах Е. Крюби та Ж.-К. Маркаде.

Об'єкт дослідження – лінгвопоетика творів М. Коцюбинського та її відтворення у французьких перекладах Е. Крюби і Ж.-К. Маркаде.

Предметом дослідження є лінгвостилістичні засоби та прийоми відтворення лінгвопоетики творів М. Коцюбинського у французьких перекладах Е. Крюби і Ж.-К. Маркаде.

Матеріал дослідження становлять оригінальні твори М. Коцюбинського, зокрема повість «*Тіні забутих предків*», новели «*Що записано в книгу життя*», «*Intermezzo*», «*Він іде!*», «*Поєдинок*», «*На камені*», «*Цвіт яблуни*» та їх французькі переклади, зроблені Е. Крюбою («*Les ombres des ancêtres disparus*», «*Inscrit dans le livre de la vie*», «*Intermezzo*», «*Il*

arrive!», «*Un duel*», «*Sur le rocher*», «*Les Fleurs de pommier*») та Ж.-К. Маркаде («*Les ombres des ancêtres oubliés*»).

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці вітчизняних та зарубіжних учених із загальної теорії перекладу та теорії художнього перекладу – Л. Бархударова, О. Дубенко, Р. Зорівчак, О. Івасюк, В. Карабана, Т. Кияка, Л. Коломієць, В. Комісарова, В. Коптілова, Е. Крюби, Л. Латишева, О. Огуя, В. Радчука, Я. Рецкера, М. Стріхи, О. Фінкеля, О. Чередниченка, Т. Шмігера, У. Еко, Д. Гуадека, А. Гуту, Б. Гасана, Ж. Ламбера, Г. Мірама, Дж. Штайнера, Л. Венуті; з лінгвостилістики, літературознавства та лінгвокультурології – В. Агеєвої, М. Бахтіна, В. Виноградова, В. Гака, С. Гаспаряна, І. Денисюка, О. Корнілова, І. Кочан, Ю. Кузнецова, В. Кухаренко, Г. Логвина, В. Маслової, А. Пермінової, І. Смущинської, Н. Слухай, Л. Супрун, М. Рильського, А. Ткаченка, Н. Ференц, І. Франка, З. Хованської, О. Черненко, А. Брісе, М. Кресо, Е. Крюби; з лінгвопоетики – В. Бурбело, В. Задорнової, Л. Карпової, Г. Климовської, Л. Краснікової, А. Ліпгарта, О. Маленко, А. Науменко, Р. Якобсона та ін.

Методи дослідження. У дисертації застосовано комплекс сучасних загальнонаукових методів та прийомів, вибір яких зумовлений специфікою об'єкта дослідження. Основними з яких є *методи зіставного, стилістичного та лінгвопоетичного аналізів* для виявлення фонетичних, лексико-семантичних, риторико-стилістичних і синтаксичних особливостей оригінальних художніх творів та їх перекладів французькою мовою. Для виявлення особливостей вербалізації певних смислів, специфічних для кожної мови, ми користувалися *методом перекладознавчого аналізу оригінальних і перекладених текстів*. Для дослідження реалізації задуму автора та для спостереження над словом у прозаїчних текстах та їх перекладах був використаний *контекстуально-інтерпретаційний метод та метод лінгвокультурологічної інтерпретації*. У роботі також застосовуються

лінгвокультурологічний аналіз для виявлення національної самобутності оригінального твору.

Наукова новизна роботи полягає у виробленні авторської комплексної зіставної методики порівняльного аналізу лінгвопоетики оригінального твору та перекладу. *Уперше:* а) застосовано комплексну міждисциплінарну лінгвопоетичну методику до аналізу перекладів Е. Крюбою та Ж.-К. Маркаде різножанрових творів М. Коцюбинського; б) досліджено засоби відтворення жанрово-стилістичних, лексико-семантичних, лексикостилістичних, синтаксичних та фонографічних особливостей творів М. Коцюбинського у французьких перекладах Е. Крюби та Ж.-К. Маркаде; в) з'ясовано сукупність різноаспектних методів та прийомів відтворення різножанрових творів М. Коцюбинського у французьких перекладах; г) поглиблено розуміння адекватності перекладу на основі інтегрованого підходу до різновекторних перекладацьких методів та синтезу перекладознавчої, лінгвостилістичної та лінгвопоетичної методології. *Подальшого розвитку набуло* уявлення про традиційні методи та прийоми перекладача.

Теоретичне значення роботи полягає у збагаченні теоретичних підходів до вивчення оригінального художнього твору та особливостей його перекладу французькою мовою, розширенні та доповненні знань про лінгвопоетичні та лінгвостилістичні засоби відтворення особливостей художньої мови автора при перекладі.

Практична цінність роботи полягає в тому, що зроблені автором спостереження та висновки можуть бути використані при викладанні нормативних і спецкурсів із художнього перекладу та редагування, з інтерпретації франкомовного художнього тексту; нормативних курсів із французької мови та порівняльної стилістики; в укладанні підручників і навчальних посібників, фахових довідникових видань із художнього перекладу; при написанні курсових, дипломних робіт, предметом яких є

відповідні аспекти аналізу індивідуально-художнього стилю письменника та його відтворення в перекладах. Зроблені у дослідженні висновки дозволять перекладачеві-практику уникнути помилок при відтворенні в перекладі індивідуально-художнього стилю письменника.

На захист виносяться такі положення:

1. Переклад художнього твору має здійснюватися з урахуванням особливостей лінгвостилістики та лінгвопоетики оригінального твору автора, зі збереженням експресивності та емоційності як основних категорій художнього тексту.

2. Лінгвопоетичний аналіз художнього твору, що полягає в дослідженні мовної та структурної організації тексту з естетичних позицій і поєднує в собі лінгвістичний, стилістичний та літературознавчі підходи, має бути першим етапом, що передує власне перекладознавчому аналізу художнього твору.

3. До основних рис перекладацького методу Е. Крюби належать: використання методу контекстуально-функціональної компенсації задля максимального наближення до тексту першоджерела; цілеспрямований відбір мовних засобів з орієнтацією на мовностилістичні особливості автора; застосування описового перекладу для відтворення безеквівалентних одиниць; уникнення діалектної лексики шляхом використання нейтральної чи емоційно забарвленої лексики розмовного стилю.

4. Французькі перекладачі Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде в перекладі повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» відтворюють перш за все імпресіонізм та психологізм твору, використовуючи як процес перевираження засобами мови перекладу смислового і концептуального наповнення оригінального твору та перекладацькі трансформації різних типів, зокрема лексико-граматичні, лексико-семантичні, семантико-синтаксичні і стилістичні.

5. Суттєвою різницею між перекладацькими підходами Е. Крюби та Ж.-К. Маркаде є тяжіння останнього до буквального перекладу без проникнення у внутрішню семантику оригінального твору та часткова втрата римування, що значно зменшує емоційність оригіналу. Якщо Е. Крюба "проживає" твір, то Ж.-К. Маркаде перекладає його, хоча завдяки розлогим тлумаченням українських реалій побуту саме переклад Ж.-К. Маркаде вважається своєрідною енциклопедією, що відкриває французькомовному світові культуру і звичаї гуцульського народу.

6. Порушення ідейно-художньої та естетичної рівноваги між текстами оригінальних творів та їхніх перекладів зумовлені як суб'єктивними, так і об'єктивними обставинами: бажанням перекладачів максимально наблизити твір до розуміння французькою читацькою аудиторією з прикладним використанням різноманітних перекладацьких методів та прийомів.

7. У процесі перекладу різножанрових українських творів М. Коцюбинського французькими перекладачами Е. Крюбою і Ж.-К. Маркаде внаслідок збереження смислового і концептуального наповнення оригінальних творів створено самодостатні тексти, які можуть бути повноцінною заміною оригінального твору.

Апробація результатів дисертації. Основні положення і результати дисертаційної праці обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та практики перекладу з романських мов імені М. Зерова Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: Всеукраїнській науковій конференції за участі молодих вчених «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (11 квітня 2013 р., м. Київ), Міжнародній науковій конференції «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (17 жовтня 2013 р., м. Київ), Всеукраїнській науковій конференції за участі молодих вчених «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (10 квітня 2014 р., м. Київ), Наукових

читаннях «Античний світ і сучасність», присвячених 20-річчю відновлення спеціальності «Мова і література (класичні)» (10 квітня 2014 р., м. Київ), Міжнародній науковій конференції «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми» (9 жовтня 2014 р., м. Київ), Міжнародній науково-практичній конференції «Филология и культурология. Актуальные научные исследования. Теория, практика» (30–31 березня 2015 р., м. Познань, Польща), V Всеукраїнській науковій конференції романістів «Структурно-семантичні і когнітивно-дискурсивні парадигми сучасного романського мовознавства» (17–18 вересня 2015 р., м. Одеса).

Публікації. Основні положення дисертації, результати й висновки проведеного дослідження висвітлено у семи одноосібних наукових статтях, з яких 6 опубліковано у наукових виданнях, затверджених ДАК України як фахові, та одна – у зарубіжному фаховому виданні в Угорщині.

Обсяг та структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури, джерел ілюстративного матеріалу. Загальний обсяг дисертації становить 227 сторінки, із яких 193 – основного тексту. Список використаної літератури містить 330 позицій, у тому числі 90 іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВОПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ І ПЕРЕКЛАДУ

1.1. Художній текст як об'єкт лінгвопоетичного дослідження

Дослідження літературного твору як естетичного об'єкта та історичного документа певної епохи та культури останнім часом становить чималий інтерес не лише для філологів, але й для фахівців із багатьох інших гуманітарних наук, оскільки корелює з розвитком естетичної думки, національної літератури та літературної мови. Відповідно до мети дослідження, кожна наука виділяє той чи інший аспект аналізу літературного тексту, зокрема, перекладознавчий підхід має починатися із всебічного лінгвопоетичного аналізу літературного твору та його художніх особливостей. Такий попередній аналіз допомагає виявляти основні проблеми та труднощі, що виникають під час відтворення індивідуальних стильових рис автора оригінального тексту та художньої образності у французькому перекладі.

У межах нашого перекладознавчого дослідження ми виходимо з визначення **художнього твору** як цілісної та неповторної системи, яка позначена маркером естетичного. На цій визначальній рисі літературних творів наголошував В. Виноградов: «В естетичній якості художньо-літературного твору і полягає та сила, яка долає протиріччя, що існують в елементах, з яких створено літературний твір» [28, с. 27].

На думку О. Кожина, визначальними рисами художнього тексту є:

- естетична значущість;
- вільне поводження з літературною нормою;
- образність художнього тексту забезпечується асоціативною, експресивно-смісловою єдністю його частин;

- графічна впорядкованість, що актуалізується при виділенні частин цілого, а також у дещо незвичному вживанні пунктуаційних знаків;
- художній текст орієнтований на досягнення «картинності» зображення, що в результаті обумовлює естетичне враження;
- гнучкість та динамічність зображуваного в художньому тексті;
- індивідуальність художнього тексту, яка полягає в його авторстві;
- особливий добір та організація лексем, які спрямовані викликати в читача певні переживання та враження [78, с. 28–31].

Що ж до структури художніх текстів, то тут не існує єдиної думки, що свідчить про їх багатозначність. Так, у лінгвістиці виділяють три підходи: функціонально-лінгвістичний, текстовий, функціонально-комунікативний.

Для функціонально-лінгвістичного підходу характерний розгляд мовних одиниць у їхній текстовій функції (М. Кожина).

Текстовий підхід побудований на розумінні тексту як цілісної складної організації, в якій основною одиницею виступає складне синтаксичне ціле.

Функціонально-комунікативний підхід представляє дослідниця Н. Болотнова, яка виділяє два універсальні рівні тексту: інформативно-смісловий та прагматичний. Структура художнього тексту залежить від точки зору на нього: лінгвістичної або екстралінгвістичної. З лінгвістичної точки зору кожен рівень тексту має свої одиниці тексту, які співвідносяться з одиницями мови. Так, інформативно-смісловий рівень має фонетичний, морфологічний, лексичний та синтаксичний підрівні. Одиницею тексту є інформема, яка співвідноситься з фонемою, морфемою, лексемою, словосполученням та реченням.

Підрівнями прагматичного рівня є експресивно-стилістичний та функціонально-стилістичний. Одиницею цього рівня є прагмема, яка не має співвідносних одиниць мови [17, с. 260].

Екстралінгвістичний підхід передбачає в інформативно-смысловому рівні предметно-логічний, тематичний та сюжетно-композиційний підрівні. Прагматичний рівень включає емоційний, образний та ідейний підрівні з відповідними одиницями: 1) емотема, система емотем, емоційний тон; 2) мікрообраз, система мікрообразів, художній образ, система художніх образів; 3) мікроідея, система мікроідей, ідея, система ідей [17, с. 265].

Особивістю комунікативно-діяльнісного підходу до структури тексту є виділення одиниць, які мають лінгвістичну та екстралінгвістичну сутність.

Як уже згадувалося, розуміння структури тексту залежить від точки зору на нього та від того, що висувається на передній план при дослідженні текстів. Так, для лінгвістики, в першу чергу, важлива мовна складова, натомість літературознавство цікавить ідейно-змістовий план вираження твору, в той час як для перекладознавства важливим є спосіб відтворення як лінгвістичної, так і літературознавчої складової оригінального тексту. Йдеться, насамперед, про відтворення трьох рівнів художнього тексту: ідейно-естетичного, жанрово-композиційного та мовного.

Ідейно-естетичний рівень стосується творчості автора в контексті певної епохи, жанрово-композиційний забезпечує цілісність і єдність художнього твору, мовний рівень розкриває функціонування мовних засобів, які слугують для вираження ідейно-естетичного змісту літературного твору.

У пошуках терміна на позначення мовознавчого та літературознавчого аналізу художнього тексту дослідники зупинили свій вибір на понятті «лінгвопоетика», оскільки саме вона покликана вивчати мову твору з позицій її поетичності і належності до певного типу мовлення, що відображено в самій назві терміна, який поєднав лінгвістичний і поетичний моменти відповідно.

Теоретичні основи лінгвопоетики були закладені у 70-х роках минулого століття (О. Ахманова, В. Григор'єв, В. Задорнова). Але сам термін ще й досі не потрапив до лексикографічних праць, як зарубіжних, так і

вітчизняних, що пояснюється, очевидно, належністю терміна «лінгвопоетика» до декількох напрямів досліджень. Першою теоретичною працею, в якій було запропоновано дефініцію лінгвопоетики як окремої галузі знання, а також окреслено предмет цієї дисципліни, можна вважати докторську дисертацію російської дослідниці В. Задорної [71]. Так, автор наукової праці визначає лінгвопоетику як «галузь філологічного знання, що займається вивченням художньої мови» [69, с. 13]. Предметом лінгвопоетики, відтак, є *«сукупність використовуваних у художньому творі мовних засобів, за допомогою яких письменник забезпечує естетичний вплив, який необхідний йому для втілення його ідейно-художнього задуму»* [69, с. 16].

Російський лінгвіст А. Ліпгарт виділяє такі два напрями: у рамках першого аналізується певний художній прийом у межах одного або декількох творів (М. Гаспаров, С. Гаспарян, В. Задорнова, А. Ліпгарт). Другий напрям займається вивченням цілісного художнього тексту з метою виявлення окремих мовних елементів, які втілюють художньо-естетичний задум письменника (Р. Будагов, В. Григор'єв, А. Науменко, О. Степанов, Б. Томашевський, В. Топоров, Л. Щерба). Зокрема, А. Ліпгарт пропонує конкретизувати вживання терміна «лінгвопоетика» і використовувати такий терміноряд: «лінгвопоетика художнього прийому», відповідно до першого напрямку, та «лінгвопоетичний аналіз художнього тексту», стосовно другого. Щодо третього напрямку лінгвопоетичних досліджень, то найбільш точно, на нашу думку, його відображає термін «лінгвопоетика художньої мови автора».

Під **лінгвопоетикою**, як правило, розуміється *«сукупність використаних у художньому творі мовних засобів, за допомогою яких письменник забезпечує естетичний вплив, необхідний йому для втілення його ідейно-художнього задуму»* [125, с. 16]. Тому через **лінгвопоетичний аналіз** ми зможемо визначити, як та чи та мовна одиниця (слово, словосполучення, синтаксична конструкція), вживана автором у **контексті**

твору, веде до створення естетичного ефекту, і яким чином перекладачі відтворюють використані автором мовні засоби для збереження рівноцінного естетичного впливу у **перекладі**. З огляду на це, важливим є не лише відтворення засобами іншої мови цілісного та точного змісту оригіналу, але і збереження *стилістичних та експресивних особливостей оригіналу*.

Лінгвопоетика вивчає естетичні якості, яких набувають мовні одиниці в художньому контексті. Різні елементи мови в сфері словесно-художнього мистецтва модифікуються, виявляючи об'єктивно закладені в них можливості естетичного вираження. Як відомо, естетичний вплив залежить не тільки від змісту твору, але й від мовних засобів, якими користується письменник. Мета лінгвопоетичного аналізу полягає в тому, щоб визначити, як та чи інша мовна одиниця застосовується автором у процесі словесно-художньої творчості, яким чином те чи те словосполучення створює певний естетичний ефект.

1.2 Методологічна основа аналізу оригінального художнього тексту та моделі його перекладу

Постійний інтерес філологів до вивчення художнього тексту призвів до появи різних методик аналізу тексту, зокрема лінгвістичного аналізу, стилістичного аналізу, літературознавчого аналізу і перекладознавчого аналізу.

Кожен із цих видів аналізу є повноцінним і, як правило, містить спільні елементи, що пояснюється спільним об'єктом дослідження – **текстом**. **Лінгвістичний аналіз** тексту став результатом поєднання лінгвістичних та літературознавчих розвідок. Про необхідність такого синтезу мовознавства і літературознавства писав академік В. Виноградов: *«Я глибоко переконаний, що дослідження мови художньої літератури має бути предметом окремої*

філологічної науки, суміжної з мовознавством і літературознавством, але разом з тим, відмінної від того й іншого» [28, с. 3–4].

Лінгвістичний аналіз може успішно застосовуватися не лише по відношенню до художніх текстів, він може також охоплювати тексти різного стильового спрямування: *«Якщо в художньому тексті їх [мовних засобів – В. К.] зв'язок з ідейним змістом був опосередкований співвіднесеністю з образною будовою твору, то в нехудожніх текстах особливого значення набуває зв'язок мовних засобів різних рівнів із поняттями і конкретніше – чуттєвими уявленнями» [17, с. 43].*

Н. Болотнова розрізняє: лінгвістичне коментування, лінгвопоетичний розбір тексту, повний порівневий та частковий лінгвістичний аналіз. З таким видом аналізу, як **лінгвопоетичний розбір**, паралельно використовується термін «**лінгвопоетичний аналіз**». У науковій літературі представлені різні погляди та методики роботи з художнім текстом під однією назвою лінгвопоетичного аналізу. По суті, кожна методика ставить перед собою на меті визначення ідейно-художнього задуму твору, який втілюється за допомогою мовних засобів. Схема лінгвопоетичного розбору, запропонована Н. Болотновою, ґрунтується на вирішенні таких ключових завдань: визначення місця поезії у творчості автора; висвітлення жанрових і тематичних особливостей твору; формулювання ідейної структури твору; оцінка емоційної тональності; визначення ритмічної організації твору; аналіз художніх засобів та їхньої функції; співвіднесення мовних засобів із системою образів [17, с. 41]. Необхідно зазначити, що представлена схема орієнтована на дослідження поетичних творів, які мають менший, порівняно із прозовими текстами, обсяг. Якщо у Н. Болотнової лінгвопоетичний розбір зводиться до одного з методів лінгвістичного аналізу і спирається на теоретичні праці Г. Винокура та В. Виноградова, то лінгвопоетичний аналіз, розроблений О. Ахмановою, В. Задорновою та А. Ліпгартом, є комплексною методикою дослідження художнього тексту.

На думку О. Ахманової та її послідовників, лінгвопоетичний аналіз – це вищий рівень дослідження художнього тексту, оскільки на цьому етапі дослідник виступає за межі мови і виходить на ідейно-художній рівень твору. У словнику лінгвістичних термінів Т. Жеребило лінгвопоетичний аналіз художнього тексту тлумачиться як «аналіз і систематизація елементів мовної організації тексту, які втілюють «образ світу» та «образ автора» з позиції естетичного ідеалу» [311, с. 187]. Таким чином, лінгвопоетичний аналіз дає змогу побачити за різнобарвним мовним тлом невидимий світ ідей та образів, створених автором.

О. Ахманова наголошує на тому, що лінгвопоетичний аналіз застосовується виключно до творів художньої літератури. Це і відрізняє його від лінгвостилістичного аналізу, який охоплює тексти всіх функціональних стилів. Лінгвопоетичний аналіз полягає у дослідженні словесних художніх творів і передбачає використання дослідником усіх фонових знань із метою з'ясувати, яким чином письменник використовує мовні засоби для втілення художнього задуму [69, с. 15].

Якщо лінгвостилістичний аналіз можна застосовувати до будь-якого фрагменту в тексті, то «лінгвопоетичний розбір можна починати лише тоді, коли прочитаний і осмислений цілком весь твір» [69, с. 24].

У сучасному мовознавстві методика лінгвопоетичного аналізу нараховує п'ять методів: трирівневий аналіз, лінгвопоетична стратифікація, лінгвопоетичне зіставлення, лінгвопоетика художнього прийому, лінгвопоетика оповідних типів. Ці методи були детально описані в дисертаціях В. Задорнової, А. Ліпгарта, О. Полякової та ін.

Оскільки коло завдань, окреслене в нашій роботі, ми вирішуємо у межах перекладознавчого аналізу, доцільно розглянути, в першу чергу, ряд питань, що стосуються безпосередньо перекладу, зокрема художнього.

Так, на думку В. Комісарова [107, с. 94–102], існує дві основні класифікації видів перекладу:

- 1) за характером текстів, що перекладаються;
- 2) за характером мовленнєвих дій перекладача у процесі перекладу.

Першу класифікацію В. Комісаров пов'язує із жанрово-стилістичними особливостями оригіналу, а другу – з психолінгвістичними особливостями дій у письмовій та усній формі.

У свою чергу, «жанрово-стилістична класифікація перекладів в залежності від жанрово-стилістичних особливостей оригіналу зумовлює виділення двох функціональних видів перекладу: художній (літературний) переклад та інформативний (спеціальний) переклад» [107, с. 94].

Художній переклад – це переклад творів художньої літератури, домінантною особливістю яких є художньо-естетична та поетична функція, що виділяє художні твори з-поміж інших текстів. Головною метою творів цього типу є «досягнення певного естетичного впливу, створення художнього образу. Така естетична спрямованість відрізняє художню мову від інших актів мовної комунікації, інформативний зміст яких є первинним, самостійним» [107, с. 95].

Отже, будь-який переклад – це відтворення форми твору через адекватну передачу основної інформації (як інваріантної, так і необхідної фонові) та її герменевтичних функцій (які виражаються через стиль твору) за допомогою адекватного перетворення мовних структур і значень (смислів) на відповідних (між-)мовних рівнях засобами іншої мови. У такий спосіб переклад як творчий процес дозволяє наблизитися до оригіналу, що й здійснюється на певних рівнях (у т. ч. і проміжних міжрівнях) за допомогою належних засобів, способів і прийомів [95, с. 523–524].

Сьогодні поняття «переклад» й «інтерпретація» вже практично неможливо розмежувати. Як вітчизняні (М. Новикова, В. Радчук, О. Чередниченко та ін.), так і зарубіжні (С. Басснет, В. Лершер, Д. Псурцев, Д. Робінсон та ін.) перекладознавці схиляються до думки про те, що процес перекладу невіддільний від інтерпретативних процесів сприйняття й

відтворення тексту, тому *«цілком безглуздо сперечатися, що завдання перекладача полягає в тому, щоб перекладати, а не інтерпретувати, начебто це дві окремі операції»* [248, с. 80]. Сучасне літературознавство визначає термін «інтерпретація» за змістоцентричною метою: *«називати значення тексту, що досліджується»* [298, с. 4]. Отже, відповідно до мети, основним завданням інтерпретації є *«змусити текст говорити за себе; тобто – вірність об'єктові, іншому, і, як наслідок, стирання суб'єкта»* [298, с. 4].

Для теорії перекладу це має методологічне значення, перегукуючись із висновком Й.-В. Гете про «третю епоху перекладу» як найвищу й останню [264, с. 61]. На думку Л. Коломієць, «третьою епохою перекладу (на відміну від перших двох: епохи прозового і, по суті, «форенізуючого» перекладу, чи перекладу-очуження, та епохи «пародистського», як його називає автор, чи натуралізуючого, перекладу) Й.-В. Гете вважає історичні періоди, в які «метою перекладу є досягнення ідеальної ідентичності з оригіналом: щоб переклад виступав не 21 заміником оригіналу, а сприймався так, начебто він і є сам оригінал [104, с. 61]». Розмірковуючи про суперечливий характер мети перекладу, Й.-В. Гете дійшов висновку про самозаперечення перекладу як інтерпретації: *«Переклад, який тяжіє до того, щоб ототожнитися з оригіналом, в остаточному підсумкові наближається до підрядника, чим значно полегшує зрозуміння нами оригіналу. Так нас приводять – причому вимушено – назад до тексту-джерела: коло, в якому приблизна співвіднесеність чужого й знайомого, відомого й невідомого постійно змінювалась, нарешті замкнулося»* [104, с. 63].

Л. Коломієць вважає, що «висновок про зближення «ідеально ідентичного» перекладу з підрядником суголосний до висновку Ц. Тодорова про спорідненість ідеального прагнення інтерпретації із «дослівним повтором», а отже, – і до висновку про драму інтерпретації. Таким чином,

завдяки ідеальному завданню, спільному для «інтерпретації» й «перекладу», ці два поняття тісно переплітаються між собою» [102, с. 21–25].

Теорія перекладацької інтерпретації М. Новикової ґрунтується на понятті «правильність», якому протиставляється поняття «точність»: «По суті, всі спроби підмінити критерій правильності критерієм точності, прирівняти перекладацький стиль до відхилень і спотворень спираються на недовіру до інтерпретації. І навпаки: на основі перекладацької інтерпретації, зафіксованої текстуально, але і відкритої назовні, в широку систему контекстів, у живе життя, інтерпретації особистісної, але не суб'єктивістської, ми одержуємо доступ до першооснови художнього твору: до його смислової і стильової цільності» [155, с. 79]. Дослідниця наголошує на тому, що «в художньому перекладі інтерпретація принципово множинна і особистісна» [155, с. 83]. Разом із тим, на думку М. Новикової, *«інтерпретацію не можна штучно членувати: тут передається смисл, там форма; тут проблема лінгвістична, там соціокультурна. Єдність, системність – характерні ознаки інтерпретації»* [155, с. 83].

За стратегією Д. Псурцева, існують два протилежні погляди щодо співвідношення перекладу й інтерпретації: «переклад як інтерпретація» й «інтерпретація як переклад». У першому випадку недооцінюється фактор відмінності мов і, відповідно, переклад прирівнюється до інтерпретації, натомість у другому переоцінюється фактор відмінності особистих інтелектуальних кодів, а отже, йдеться фактично про ототожнення інтерпретації та перекладу [170].

Основними моделями перекладу художнього тексту є:

1. Трансформаційна модель перекладу, що ґрунтується на положеннях трансформаційної граматики, тобто актуалізує ідею існування в мові рядів взаємопов'язаних синтаксичних структур. За В. Виноградовим, текст оригіналу сприймається як сукупність вихідних структур, що повинні мати відповідники в мові перекладу, або ці відповідники повинні виводитись згідно з правилами трансформації. У свідомості перекладача оригінальний текст на фазі аналізу мінімізується в набір ядерних структур, на наступній фазі цей набір замінюється еквівалентними структурами мови перекладу. Потім вони перетворюються у реальний текст перекладу, що відповідає оригіналу [30].

Трансформаційна модель встановлює відповідності лише між синтаксичними структурами оригіналу та перекладу. Тому вона має обмежену пояснювальну силу та не претендує на всебічний опис перекладацького процесу.

2. Семантична модель перекладу, що передбачає вивчення змістовної сторони оригінального та перекладеного текстів, зіставлення елементів змісту, аналіз його структури, виділення елементарних одиниць та компонентів. У рамках даної моделі зміст будь-якої одиниці мови представляється у вигляді набору більш елементарних змістів. В оригінальному тексті виділяються елементарні змістові одиниці та їхні компоненти, після чого в мові оригіналу підбирають рівнозначні або схожі за змістом одиниці. Зміст будь-якої мовної одиниці розглядається як єдність, що складається з набору елементарних змістовних, стилістичних, стильових та інших характеристик, до яких підбираються відповідники у мові перекладу. За умови використання цієї моделі, переклад здійснюється не стільки на рівні слів та речень, скільки на рівні елементарних змістовних компонентів. Чим вище ступінь збігу таких елементарних змістів у мові оригіналу та перекладу, тим адекватнішим є переклад.

3. Ситуативна (або денотативна) модель, що поширює на процес перекладу лінгвістичні концепції про зв'язок мови та дійсності. Ситуативна модель перекладу виходить із положення про те, що будь-яка ситуація може в принципі бути описана засобами будь-якої мови. Навіть якщо в мові відсутні найменування для певних елементів дійсності, завжди існує можливість або створити в цій мові нові одиниці, або описати ці елементи за допомогою комбінації вже наявних одиниць. На підставі викладених положень передбачається, що процес перекладу відбувається у такий спосіб: перекладач, що зрозумів зміст оригіналу, визначає ситуацію, що в ньому описана, а потім описує цю ситуацію засобами мови перекладу. Тому саме ситуативна модель перекладу дає можливість пояснити ті особливості перекладацького процесу, що пов'язані зі звертанням перекладача до реальної дійсності. В той же час вона охоплює лише деякі засоби реалізації процесу перекладу, оскільки її пояснювальні можливості доволі обмежені.

З огляду на естетичну спрямованість у художньому перекладі, на думку деяких перекладознавців, переважає **денотативний підхід**, який передбачає вільний вибір засобів мови перекладу для передачі змісту повідомлення вихідної мови і складається із триетапного процесу: етапу сприйняття повідомлення вихідної мови; етапу формування мисленнєвого образу (концепту) цього повідомлення; етапу інтерпретації цього образу засобами мови перекладу [140, с. 51].

У перекладознавстві під поняттям **денотат** (від лат. *denotatum* – позначуване) розуміють фрагмент об'єктивної дійсності, з яким співвідносяться як вихідне повідомлення, так і його переклад.

Попри всю зручність вищезазначених моделей, у процесі перекладу нерідко виникають труднощі, пов'язані в першу чергу з тим, що слова і словосполучення, і навіть окремі звуки або букви, у свідомості носіїв мови мають певні асоціації. Отже, їх відтворення вимагає адекватності у перекладі.

На особливу увагу заслуговує також думка А. Смирнова, який зазначає: «**Адекватним** ми повинні визнати такий **переклад**, у якому передані усі наміри автора (як продумані, так і несвідомі) у розумінні певного ідейно-емоційного художнього впливу на читача, із дотриманням відповідно до можливості шляхом застосування точних еквівалентів або задовільних субститутів (підстановок) усіх застосованих автором ресурсів образності, колориту, ритму і т.п.; останні повинні розглядатися, однак, не як самоціль, а лише як засіб для досягнення загального ефекту. Безсумнівно, що при цьому доводиться дечим жертвувати...» [213, с. 17].

У свою чергу, А. Федоров на позначення поняття адекватності використовує термін «**повноцінність перекладу**», під яким дослідник розуміє «той переклад, у якому засобами загальнонародної мови і відповідно до її норми відтворюється єдність змісту і всієї системи стилістичних особливостей, представлена оригіналом, і в якій кожний більш-менш значний відрізок тексту зберігає відношення часткового елемента оригіналу до його цілого» [213, с. 18]. А. Федоров наголошує на тому, що поняття повноцінності перекладу безпосередньо пов'язане із принципом перекладності, оскільки останній залежить від можливості здійснення повноцінного перекладу. Найпродуктивнішим та найскладнішим матеріалом для розгляду цих двох понять є художній переклад.

У такому разі особливо слухним є підхід О. Фінкеля [216] до визначення способів перекладу, серед яких дослідник виділяє такі:

- 1) передача літерами мови перекладу слів/фраз в іншомовній вимові (якщо ці слова/фрази зрозумілі носіям мови перекладу);
- 2). дослівний переклад;
- 3) вільний переклад, коли можливі довільні зміни оригіналу в перекладі;
- 4) адекватний переклад.

О. Фінкель засуджує підміну перекладу прозового художнього твору його переказом і переробкою з порушенням синтаксичної естетики оригіналу: «Доки перекладачі не зрозуміють, що їхня праця є працею митця, доки переклад для них не буде мистецтвом, доти переклади стоятимуть на непорушному рівні штампованого шаблону, даючи читачеві замість бажаного автора тільки сурогат або підробку» [216, с. 148]

У процесі перекладу прагнення перекладача максимально зберегти зміст оригіналу втілюється у перекладацькій **еквівалентності**. «Еквівалентність окремих слів в оригіналі та перекладі передбачає максимально можливу близькість не лише предметно-логічного, але й конотативного значення слів. Найбільшу роль у передачі конотативного аспекту семантики слова оригіналу відіграють його емоційний, стилістичний та образний компоненти» [107, с. 51].

Так, В. Комісаров пропонує для досягнення еквівалентності використовувати *слова з відповідним конотативним значенням і зберігати образний компонент оригіналу*.

Зауважимо, що мовні традиції різних народів зумовлені низкою асоціацій у їхній свідомості, тому семантика слів у різних мовах може містити додаткову інформацію. *Відтворення асоціативно-образного компонента* конотативного значення оригіналу у перекладі є так само важливою умовою досягнення еквівалентності. В. Комісаров ілюструє висловлені ідеї такими прикладами: «Для мешканців багатьох країн «сніг» – це не просто вид атмосферних опадів, але й еталон білизни, з яким прийнято порівнювати інші білі («білосніжні») предмети (волосся, цукор, білизна тощо). «Крейда» – теж біла, але з нею можна порівняти лише колір зблідлої особи. Російське «тріска» застосовується для образного опису худорлявості людини, а в семантиці слова «голка», що позначає річ набагато тоншу, немає компонента, що викликає подібні асоціації» [107, с. 86].

Аби досягти близького до оригіналу за змістом та структурою перекладу, перекладач повинен удаватися до регулярного використання певних одиниць, які відповідають значенню одиниць оригіналу – **перекладацьких відповідників**.

Слід зазначити, що появі теорії постійних відповідників завдячуємо працям Я. Рецкера та А. Федорова. Відповідно до класифікації Я. Рецкера, виділяються наступні типи відповідників: 1) еквіваленти; 2) аналоги (варіативні відповідники); 3) адекватні заміни.

Під **еквівалентами** ми розуміємо постійні відповідники, які встановлюються між двома або декількома мовами незалежно від контексту і є синонімічними, оскільки означають ідентичні поняття у різних мовах і збігаються за інформативним об'ємом. Отже, відповідники такого типу можна вважати «абсолютними міжмовними синонімами» [180, с. 47].

Що ж до другого типу, то такі відповідники є відносними, оскільки вони збігаються лише частково. Серед **аналогів** розрізняють такі, що відмінні за семантикою, але не мають стилістичних розбіжностей, та ті, що різняться стилістичними та експресивними відтінками.

Третій тип (**адекватні заміни**) виключає можливість вживання еквівалентів та аналогів у перекладі, натомість вимагає описової перифрази, яка добре передає зміст оригіналу.

У новіших працях теоретиками перекладу зазначаються лише два типи постійних відповідників – еквіваленти та аналоги, а третій тип відноситься до **перекладацьких трансформацій**.

Під час зіставного аналізу перекладу з оригіналом необхідно виокремлювати відповідники з комунікативно рівноцінних висловлювань, а не намагатися встановити відношення еквівалентності між ізольованими мовними одиницями, оскільки ці одиниці входять до складу мовних висловлювань і мають особливий ужиток у мовленні.

Доцільно також згадати класифікацію перекладацьких відповідників, запропоновану В. Комісаровим [107, с. 137–139].

I. За характером відношення до одиниці вихідної мови, яка перекладається:

1) Одиничні (постійні): найстійкіший спосіб перекладу одиниці вихідної мови, що відтворює найповніше її значення і є відносно незалежним від контексту. Одиничні відповідники можуть зустрічатися переважно серед термінів, власних імен, географічних назв, деяких побутових слів та словосполучень.

2) Множинні (варіативні): низка регулярних способів перекладу одиниці вихідної мови, вибір між якими визначається контекстом, і які лише частково передають її значення.

II. За належністю вихідної одиниці:

1) лексичні;

2) фразеологічні;

3) граматичні (інформація, яку вони містять, конкретизується і тісно взаємодіє із значеннями лексичних одиниць, що отримують відповідне граматичне оформлення, тому вибір граматичної форми у перекладі нерідко визначається не граматичними одиницями оригіналу, а організацією інформації, що передається у висловлюванні в цілому):

а) однотипні (однаково визначаються у вихідній мові та у мові перекладу, мають аналогічні назви та граматичні значення в обох мовах);

б) різнотипні (не збігаються із вихідною одиницею за визначенням і назвою).

III. За відповідністю одиниці певному рівню (міжрівневі):

1) відповідники на рівні фонем;

2) відповідники на рівні морфем;

3) відповідники на рівні слів;

4) відповідники на рівні словосполучень;

5) відповідники на рівні речення.

На думку В. Комісарова, використання «перекладацьких відповідників завжди передбачає врахування контексту, в якому вжито одиниці оригіналу, що перекладаються. Відповідники – це одиниці мови перекладу близькі за значенням одиницям вихідної мови, тому перш за все необхідно встановити, у якому значенні виступає в оригіналі дана одиниця. Більшість мовних одиниць є багатозначними, але у контексті вони, як правило, постають в якомусь одному з потенційно можливих своїх значень» [107, с. 143]. Отже, поняття відповідників безпосередньо пов'язане із поняттям **контексту**, який визначає вибір того чи іншого відповідника під час перекладу або пошук інших способів перекладу за відсутності відповідника.

Подібної думки дотримується російський дослідник Н. Гей: «Ізольоване, відокремлене від інших, вилучене з контексту слово позбавляється суттєвих якостей та властивостей. Із розвитком машинного перекладу із усією очевидністю виявилось, що значення слова дорівнює нулю, якщо воно не постає елементом системи, взяте без зв'язків і не співвіднесене із своїми сусідами» [42, с. 30].

Розглянемо класифікацію різновидів контексту, запропоновану В. Комісаровим [107, с. 142–143]:

I. Лінгвістичний контекст (мовне оточення – сукупність слів, граматичних форм, конструкцій – де вживається та чи інша одиниця мови):

1. Широкий контекст (макроконтекст) (мовне оточення даної одиниці, що виходить за межі речення, текстовий контекст – сукупність одиниць у суміжних реченнях);

2. Вузький контекст (мікроконтекст) (мовне оточення для даної одиниці в межах словосполучення або речення):

1) Синтаксичний контекст (синтаксична конструкція, де вжито дане слово, словосполучення або підрядне речення).

2) Лексичний контекст (сукупність лексичних одиниць, слів та стійких словосполучень, в оточенні яких вжито дану одиницю).

II. Ситуативний контекст (екстралінгвістичний): обстановка, час і місце, до яких відноситься висловлювання; «будь-які факти дійсності, знання яких допомагає рецептору (та перекладачеві) правильно інтерпретувати значення мовних одиниць у висловлюваннях» [107, с. 142–143].

Варто зауважити, що під час перекладу художніх текстів автор перекладу часом створює індивідуальні відповідники, заради того, щоб відтворити експресивність оригіналу. При цьому, цільові одиниці, рівноцінні за своїми естетичними функціями вихідним, можуть частково не збігатися за семантикою з оригіналом.

Майстерність перекладача, на думку В. Комісарова, полягає «в умінні відшукати ряд відповідників одиниці оригіналу та вибрати з цього ряду варіант, що найбільше надається за умовами контексту. Однак існування в одиниці вихідної мови одного або декількох перекладацьких відповідників не означає обов'язкової появи таких відповідників у будь-якому перекладі, якщо в оригіналі вжито дану одиницю. У ряді випадків умови вживання мовної одиниці у контексті змушують перекладача відмовитись від використання регулярного відповідника й знайти варіант перекладу, що найточніше передає значення одиниці вихідної мови у даному контексті. Нерегулярний, виключний спосіб перекладу одиниці оригіналу, придатний лише для даного контексту, називається **оказіональним відповідником** або **контекстуальною заміною**» [107, с. 145].

Отже, **оказіональні відповідники** часто використовуються зі стилістичною метою для відтворення **художнього ефекту** оригіналу.

Проблемою для перекладача можуть стати **безеквівалентні одиниці** – граматичні та лексичні одиниці, для яких у мові перекладу немає прямих відповідників. Безеквівалентною лексикою можуть бути неологізми, національні реалії, маловідомі назви та імена, для яких перекладачеві

необхідно знайти okazіональні відповідники. Що ж до безеквівалентних граматичних одиниць, ними можуть бути морфологічні форми (герундій) та частини мови (артикль).

Для перекладу безеквівалентних одиниць (які не вважаються неперекладними) В. Комісаров [107, с. 145–155] пропонує такі okazіональні відповідники:

I. Для відтворення лексичних одиниць у перекладі:

1) відповідники-запозичення (відтворення у мові перекладу форми іншомовного слова за допомогою перекладацького прийому *транскрибування* або *транслітерації*);

2) відповідники-кальки (відтворення морфемного складу слова та складових частин сталого словосполучення);

3) відповідники-аналоги (пошук найближчої за значенням одиниці у мові перекладу для безеквівалентної одиниці вихідної мови);

4) відповідники-лексичні заміни (передання значення без еквівалентного слова у контексті з допомогою одного з видів перекладацьких трансформацій; створення okazіональних відповідників шляхом семантичних перетворень значення безеквівалентного слова);

5) описовий переклад (розкриття значення без еквівалентного слова за допомогою розгорнутого словосполучення).

II. Для відтворення граматичних одиниць у перекладі:

1) нульовий переклад (відмова від передачі значення граматичної одиниці внаслідок її надлишковості – опущення);

2) наблизений переклад (використання у перекладі граматичної одиниці, яка у даному контексті відповідає безеквівалентній граматичній одиниці мови оригіналу);

3) трансформаційний переклад (передання значення без еквівалентної одиниці з допомогою однієї з граматичних трансформацій).

III. Для відтворення фразеологічних одиниць та їхніх компонентів (переносного або образного компонента значення фразеологізму; прямого або предметного компонента; емоційного компонента; стилістичного компонента; національно-етнічного компонента):

1) збереження всього комплексу значень (коли у мові перекладу використовується наявний образний фразеологізм, що збігається з фразеологічною одиницею оригіналу);

2) перенесення однакового змісту у мові перекладу з допомогою іншого образу із збереженням всіх інших компонентів семантики фразеологізму;

3) калькування іншомовної образної одиниці (за умови що образ є наскрізним для розуміння у мові перекладу).

Для досягнення більш високого рівня еквівалентності В. Комісаров [107, с. 200–207] пропонує низку *технічних прийомів перекладу*:

1) **прийом перенесення лексичних одиниць** (використання найближчих відповідників слову оригіналу в іншому місці висловлювання, якщо за певних умов його неможливо вжити там, де воно стоїть в оригіналі);

2) **прийом лексичного додавання** (ті елементи змісту, які не виражені в оригіналі, але маються на увазі, повинні бути виражені у перекладі за допомогою додаткових лексичних одиниць, для того, щоб рецептор, який не має «фонових» знань, міг зрозуміти те, що мається на увазі);

3) **прийом опущення** (відмова від передачі у перекладі семантично надлишкових слів, значення яких виявляються нерелевантними або їх легко встановити у контексті);

4) **прийом послівного перекладу** (прийом, що може бути застосований перекладачем на одному з етапів перекладу, як проміжна стадія у процесі пошуку оптимального варіанта);

5) *прийом займенникового повтору* (повторне зазначення у тексті перекладу на об'єкт, який уже згадувався, із заміною його назви відповідним займенником).

«Перетворення, за допомогою яких можна здійснити перехід від одиниць оригіналу до одиниць перекладу у зазначеному змісті, називаються **перекладацькими (міжмовними) трансформаціями**. Залежно від характеру одиниць ВМ [вихідної мови – *В. К.*], які розглядаються як вихідні в операції перетворення, перекладацькі трансформації підрозділяються на *лексичні* та *граматичні*» [107, с. 172].

Отже, послуговуючись класифікацією типів перекладацьких трансформацій В. Комісарова [107, с. 172–185], розглянемо наступні *перекладацькі прийоми*, що аналізуватимуться в роботі:

І. Лексичні трансформації:

1) **транскрибування** та **транслітерація** (способи перекладу лексичних одиниць оригіналу шляхом відтворення їхньої форми за допомогою літер або звуків мови перекладу);

2) **калькування** (способи перекладу лексичної одиниці оригіналу шляхом заміни її складових – морфем або слів їхніми лексичними відповідниками у мові перекладу);

3) **лексико-семантичні заміни** (способи перекладу лексичних одиниць оригіналу шляхом використання у перекладі одиниць мови перекладу, значення яких не збігається із значенням вихідних одиниць, але може бути виведеним з них з допомогою визначеного типу логічних перетворень:

– **конкретизація** значення вихідної одиниці (заміна слова або словосполучення мови оригіналу із ширшим предметно-логічним значенням словом та словосполученням мови перекладу із вужчим значенням);

– **генералізація** значення вихідної одиниці (заміна одиниці мови оригіналу, що має вужче значення, одиницею мови перекладу із ширшим значенням);

– **модуляція** значення вихідної одиниці (смісловий розвиток) (заміна слова чи словосполучення мови оригіналу одиницею мови перекладу, значення якої логічно виводиться із значення вихідної одиниці).

II. *Граматичні трансформації:*

1) **синтаксичне уподібнення** (дослівний переклад) (спосіб перекладу, за якого синтаксична структура оригіналу перетворюється на аналогічну структуру мови перекладу; це тип нульової трансформації, який застосовується, коли у мові оригіналу та перекладу існують паралельні синтаксичні структури, що може супроводжуватись деякими змінами структурних компонентів);

2) **членування** речень (спосіб перекладу, за якого синтаксична структура в оригіналі перетворюється на дві або більше предикативні структури мови перекладу);

3) **об'єднання** речень (спосіб перекладу, за якого синтаксична структура в оригіналі перетворюється шляхом поєднання двох простих речень в одне складне);

4) **граматичні заміни** (форми слів, частин мови чи члена речення) (спосіб перекладу, за якого граматична одиниця оригіналу перетворюється в одиницю мови перекладу з іншим граматичним значенням).

III. *Лексико-граматичні:*

1) **антонімічний переклад** (лексико-граматична трансформація, за якої заміна стверджувальної форми в оригіналі на негативну форму у перекладі, або навпаки, супроводжується заміною лексичної одиниці мови оригіналу на одиницю мови перекладу із протилежним значенням);

2) **експлікація, або описовий переклад** (лексико-граматична трансформація, за якої лексична одиниця мови оригіналу замінюється словосполученням, що експлікує її значення, тобто дає більш-менш повне пояснення або визначення цього значення у мові перекладу);

3) **компенсація** (спосіб перекладу, за якого елементи змісту, втрачені в перекладі одиниці мови в оригіналі, передаються в тексті перекладу яким-небудь іншим засобом, при цьому необов'язково у тому ж місці тексту, що й в оригіналі).

Отже, розуміючи значимість *різномірних елементів мови*, перекладач художнього твору може *адекватно* розкрити *художній образ* оригінального твору, застосовуючи необхідні *перекладацькі трансформації*, добираючи рівноцінні *відповідники* одиниць оригіналу, які не суперечать нормам цільової мови і водночас відтворюють художню майстерність авторського слова.

Знаний український мовознавець В. Коптілов виділяє чотири етапи праці перекладача [110, с. 65–81]: перший етап – це всебічний аналіз оригіналу, що включає аналіз його змісту і тих елементів, які використовуються автором для вираження змісту, тобто семантики і стилю – всіх основних конструктивних елементів форми; визначення місця твору, що перекладається, в межах творчості його автора, літературного напрямку й вихідної літератури в цілому; другий етап роботи над художнім перекладом полягає у підборі в мові перекладу і в цільовій літературній традиції еквівалентних засобів відтворення найважливіших рис оригіналу, й ширше – у виборі засобів, які перекладач використає на завершальному – третьому – етапі, який автор характеризує як протилежний аналізу, як синтез у нове художнє ціле рис, що були виділені перекладачем в оригіналі й трансформовані відповідно до особливостей літературної мови перекладу. Крім основних етапів роботи перекладача, вчений називає ще й четвертий етап, на якому перекладач виступає в ролі дослідника і критика власного перекладу вже після його публікації, бо «сумлінний перекладач раз у раз повертається до знайденого ним варіанта, прагнучи замінити його новим, ліпшим варіантом» [110, с. 79–80]. Тому четвертий етап, по суті, об'єднує всі три попередні, універсалізуючи всі види роботи перекладача.

Отже, використовуючи різні методики лінгвістичного та лінгвопоетичного аналізу оригіналу художнього тексту та моделей його перекладу, можна виявити найпоширеніші труднощі перекладу, пов'язані зі специфікою кожної з мов, а також невідтворені мовою перекладу елементи оригіналу художнього твору.

1.3 Віхові події українського літературного процесу у французьких перекладах

1.3.1 Українська художня література у перекладах французькою мовою XIX–XXI ст.

Мова є найважливішим засобом не лише комунікації та вираження думки, але й акумуляції культурних знань. Крім того, мова є складною знаковою системою, яка служить для передачі, зберігання, використання та перетворення інформації. Разом із мовою, знаковою (семіотичною) системою постає культура, в якій зашифровано соціальну інформацію, тобто той зміст та значення, які закладені суспільством. Як справедливо вважав Ю. Лотман, культура – це «символічний всесвіт», оскільки деякі її елементи можуть набути особливого етнічного змісту й стати символами народів [130, с. 228].

За слушним зауваженням В. Воробйова, національний характер культури як «культурний інваріант» не відкидає, а, навпаки, передбачає взаємодію мов та культур різних народів, їхнє взаємозбагачення аж до формування цілісної «фундаментальної основи» – світової культури, досягнення всього людства. Дослідник розрізняє культуру єдності національного (специфічного) та спільного (інтернаціонального), а долучитися до багатства культури, як класичної, так і сучасної, люди можуть лише за допомогою мови. Людина неминуче формує визначену «картину світу», в тому числі й культурологічну, під впливом мови, системи її одиниць, що знаходяться у певних стосунках [35, с. 15].

На думку М. Москаленка, «і дві, і три тисячі років тому переклад, поруч із іншими спорідненими формами запозичення, давав змогу пізнавати духовні цінності ближніх і дальніх племен та народів, включати набуте в дедалі ширше коло власних уявлень про світ» [204, с. 5]. М. Москаленко вважає також, що «художній переклад постає передусім у своїй культурній, естетичній, історичній, просвітницькій, нарешті, пізнавально-комунікативній, інформаційній ролі як універсальний засіб спілкування та взаємозбагачення народів, культур, цивілізацій, як унікальний спосіб взаємо- та самопізнання кожної нації, людської спільноти та окремої особистості і, отже, як уведення тих чи інших культурних реальностей у всесвітній контекст і в прямий діалог» [204, с. 5].

Посилаючись на дослідження українського літературознавця та перекладача Я. Кравця, варто наголосити на поступовому інтегруванні української літератури у світовий літературознавчий процес, зокрема, постійному зацікавленні франкомовних літературознавців класичною і сучасною українською літературою. Прикладом такої інтеграції є підготовлена у Лювенському католицькому університеті в Бельгії багатотомна антологія «Європейська літературна спадщина», в 11-му і 12-му томах якої фігурують три українські письменники класичної доби – Т. Шевченко, Леся Українка та І. Франко, та три українські письменники новішої доби – В. Стефаник, Микола Хвильовий та Ю. Яновський, які мали увійти в позасерійні томи видання [115, с. 80–287].

Акцентуючи увагу на французьких перекладах українських письменників, необхідно здійснити невеликий екскурс в історію появи українського художнього доробку у франкомовних виданнях загалом.

Перекладач І. Дмитришин підкреслює, що перші згадки про українську літературу з'являються у Франції у ХІХ ст. завдяки відомим славістам А. Рамбо і Л. Леже, які цікавилися культурним життям Російської імперії, а також А. д'Аврілью, який займався вивченням слов'янських

культур загалом. На думку І. Дмитришин, саме завдяки їм були надруковані перші переклади поем Т. Шевченка, а також дослідження про українські думи. Подорожуючи Україною, ці дослідники привозили до Франції романтичні спогади про український фольклор та культуру, створювали романтичний образ щедрого краю з багатою природою.

Величезний успіх мала у Франції також сентиментально-реалістична повість Марка Вовчка «Маруся». Один із фундаторів дитячої літератури, видавець П'єр-Жюль Етцель (літературний псевдонім – П.-Ж. Сталь) адаптував її до французького смаку і підлаштував під французьку проблематику, провівши паралель між Україною та Ельзасом, втраченим Францією під час франко-пруської війни [57].

Перша спроба етапної збірки, присвяченої українській літературі, з'явилася у 1919 р. у Берні завдяки діяльності графа М. Тишкевича. У ній мова йшла про резюме до історії української літератури С. Єфремова [57].

У міжвоєнний період в Інституті східних мов відкривається завдяки старанням І. Борщака кафедра україністики. Саме його учениця, М. Шерер-Долгорука, яка замінила його на посаді завідувача кафедри, зробила найповніше видання українських дум у 1947 р. [57].

У повоєнний період, не в останню чергу завдяки радянсько-французькій співпраці, побачили світ у престижному видавництві «Галлімар» «Вершники» Ю. Яновського та «Художник» Т. Шевченка.

У цей період побачили світ переклади французькою мовою романів представників української літературної діаспори, з'являються «Марія» У. Самчука та «Сад Гетсиманський» Івана Багряного. Слід згадати також М. Осадчого, журналіста, поета, письменника, дисидента, який передав рукопис власної книги «Більмо» на Захід, де остання 1971 р. вперше вийшла друком, стала відомою і одразу була перекладена англійською, німецькою, французькою, іспанською, російською й китайською мовами. Наступного

1972 р. книга «Більмо» посіла шосте місце серед 102 бестселерів у Франції. У 1981 р. виходить у видавництві «Галлімар» переклад «Жовтого князя» Василя Барки.

Важливу роль у популяризації українських авторів і української літератури у Франції відіграла видавнича діяльність української друкарні «ПУФ», заснованої у 1933 р. Саме з-під її пресів вийшли анотовані переклади творів шістдесятників, а також збірки, присвячені Т. Шевченку, І. Франку та Лесі Українці (як правило, йшлося про конференції, організовані у Сорбонні).

Швейцарське видавництво «Noirsur Blanc», яке спеціалізується на східноєвропейській літературі, одним із перших також звернуло погляд на Україну. На сьогодні тут з'явилося три книжки Ю. Андруховича і готується до друку четверта. Це ж видавництво включило українських авторів до тематичних збірок, як-от: «Одеса -трансфер» (2011) та «Літературний атлас країн Центральної та Східної Європи» (2009), а також готувало видання у 2013 року роману Сергія Жадана «Ворошиловград».

До когорти сучасних українських письменників, твори яких з'явилися у Франції, треба додати роман Любка Дереша «Культ», що вийшов у престижному видавництві «Сток». Завдяки «Коньяку» (Фестиваль європейської літератури у місті Коньяк у 2012 році) була надрукована збірка українських новел у серії «Мініатюри» (видавництво «Мажелян»), яка об'єднала сучасних авторів: Ю. Андруховича, С. Жадана, О. Забужко, А. Куркова, М. Матіос і Ю. Прохаська.

Останніми роками, завдяки старанням поетів ентузіастів Д. Чистяка та І. Рябчя, у Франції та Бельгії з'явилися численні поетичні переклади як сучасних, так і класичних авторів.

Завдяки наполегливості професора А. Жуковського (президент Наукового товариства імені Тараса Шевченка в Європі) вийшла у світ «Антологія української літератури XI– XX століть» (2004), яка зібрала чи не

всі наявні переклади французькою мовою. Зауважимо, що на 1202 сторінках цього видання представлені твори понад 100 письменників. Книга містить чотири розділи: «Давня література (XI–XV століття)»: хроніки, життя святих, «Повість временних літ», «Слово о полку Ігоревім», «Києво-Печерський патерик», доробок митрополита Іларіона «Відродження і бароко (XVI–XVIII століття)»: Іван Вишенський, Мелентій Смотрицький, Петро Могила, Іван Величковський, Самійло Величко, Григорій Сковорода. А ще – думи про козацьких гетьманів Івана Мазепу, Богдана Хмельницького. Найбільший розділ «Національне відродження (XIX століття)» охоплює чверть антології, в ньому представлено тогочасні літературні стилі – класицизм, модернізм, романтизм (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Чубинський, М. Костомаров, Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Б. Грінченко та ін.). Найбільшої уваги надано творчому спадку Т. Шевченка. Широко висвітлено й творчість Лесі Українки, І. Франка, М. Коцюбинського. Сучасний період (XX століття) містить понад півсотні імен. Серед них – М. Зеров, Є. Маланюк, У. Самчук, О. Теліга, Василь Барка, М. Руденко, Олесь Гончар, Ю. Мушкетик, Є. Гуцало, Л. Костенко, І. Драч. До кожного розділу додано по підрозділу літературної критики. Наведено біографії й бібліографії митців (загалом їх 54). Понад половину перекладів зроблено з оригіналів. До цього часу, як відомо, більшість творів тлумачили через посередництво російської мови – бракувало фахівців, які працювали б безпосередньо з українськими текстами [56].

Зауважимо, що творчість українських письменників кінця XIX – початку XX ст. стала відомою у Франції передусім завдяки старанням самих українців, які, перебуваючи за кордоном, прагнули представити українську культуру європейським читачам. Своїми стараннями вони заохочували французьких критиків та перекладачів, зацікавлювали їх новими темами та

стильовими пошуками, що сприяло популяризації української літератури.

Знайомство із творчістю уславленого українського прозаїка М. Коцюбинського поширилось за межами України завдяки перекладам його творів Г. Андрусишина, А. Бернгарда, Дж. Гуральського, М. Джамбола, А. Микитяка, А. Мистецького, М. Скрипник (англійською мовою), Ж.-К. Маркаде, Е. Крюби (французькою), Х. Борисюка (іспанською) та ін.

На особливу увагу заслуговують переклади французького літературознавця, перекладача Е. Крюби, фахівця у галузі художнього авангарду колишнього СРСР, а також французького історика Ж.-К. Маркаде, що сприяли розвитку українсько-французьких літературних зв'язків.

Варто зазначити, що Ж.-К. Маркаде є чи не єдиним дослідником так званого «російського авангарду», зокрема творчості К. Малевича, який звертає увагу на українське коріння художньої поетики митця, що замовчується не тільки в сучасних російських дослідженнях, але й зарубіжних.

1.3.2 Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде – французькі дослідники-перекладачі творчої спадщини М. Коцюбинського

Еміль Крюба (Emile Kruba) народився 1935 року у м. Ярославі (нині – Підкарпатське воєводство, Польща) в українській родині [289, р. 1061], але від 1939 р. живе у Франції. До останнього часу викладав у Національному інституті східних мов та цивілізації (INALCO) при паризькій Сорбонні. Протягом усього життя Е. Крюба захоплювався українською літературою, а його перекладацька діяльність допомогла наблизити її до франкомовного читача. Він перекладав французькою мовою твори М. Коцюбинського, І. Франка, Миколи Хвильового, досліджував творчість українських письменників кінця XIX – початку XX ст. Зокрема, Е. Крюба переклав

французькою мовою вірш «Каменярі» І. Франка, надрукований 1966 р. з нагоди 110-ї річниці від дня народження поета, а також повість «Тіні забутих предків», новели «Поєдинок», «На камені», «Цвіт яблуні», «Він іде», «Intermezzo» та «Що записано в книгу життя» М. Коцюбинського, опубліковані 1971 р. окремою книгою «Nouvelles» (видавництво «Дніпро») [329]. Згодом він написав докторську дисертацію, присвячену творчості М. Коцюбинського «Mychajlo Kocjubynskyj et la prose ukrainienne de son temps», яка була захищена в 1974 р. в Паризькому університеті, а надрукована окремою книгою в 1982 р. [276].

«Чоловік європейської культури, професор української мови в Національному інституті східних мов і цивілізацій Сорбонни, він у 1963–68 рр. викладав у нашій Alma mater (КНУ імені Тараса Шевченка) французьку мову й літературу та теорію й практику перекладу і водночас досліджував творчість Михайла Коцюбинського і Лесі Українки» [205, с. 118], – саме так згадує свого вчителя відомий український перекладач В. Ткаченко, захоплюючись не лише його «глибинними знаннями французької історії, літератури й цивілізації, а й українознавчими науковими інтересами» [205, с. 120].

Спільно з видатним українським перекладачем Г. Кочуром професор Е. Крюба підготував «Антологію французької поезії ХХ століття» до видання у видавництві «Радянський письменник». Також у співавторстві з ученим-філологом А. Жуковським він написав книгу «Національне та культурне відродження в Україні в 1917–1930 рр.», що вийшла у 1989 році [63, с. 200].

Е. Крюба, досліджуючи творчу спадщину М. Коцюбинського, простежив умови та можливості, завдяки яким нові літературно-мистецькі напрями Західної Європи, зокрема, Франції, Польщі та навіть скандинавських країн вплинули на українську літературу кінця ХІХ – початку ХХ ст. Е. Крюба зауважував на переважанні західноєвропейських

ідей та новацій у сприйнятті української інтелігенції щодо російського літературного руху, що зумовлено імперською політикою Російської держави. Естетика символізму і декадансу, як і західноєвропейська ментальність, вплинула на більш прогресивну українську інтелігенцію кінця XIX – початку XX ст., вочевидь, через зв'язки з Польщею, точніше – Галичиною [238, с. 247–252].

Свій виключний дослідницький інтерес до української прози цього періоду Е. Крюба спрямовує на підтвердження самобутнього таланту М. Коцюбинського, його унікальності та очевидної належності до тогочасних літературних тенденцій. Французький дослідник підкреслює художні особливості твору, не звертаючи уваги на його ідейно-тематичний зміст. Виключно естетична оцінка художнього тексту йшла всупереч офіційній радянській критиці, яка позиціонувала українських письменників кінця XIX – початку XX ст. як революційно-демократично поміркованих, що було явним перебільшенням. Художня цінність їхніх творів, індивідуальність та новаторство відходили на далекий другий план на тлі ідейно-політичного акценту. Усвідомлюючи художньо-естетичну значимість повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», Е. Крюба написав у своєму дисертаційному дослідженні: «Не вагаючись можна стверджувати, що, відійшовши від політичних і соціальних умовностей, автор нарешті створив твір, притаманний саме йому, в якому він у повній мірі розкрив свій блискучий талант» [276, с. 261].

І так само блискучий талант дозволив перекладачеві представити французькому читачеві новелістичний доробок М. Коцюбинського в усій його багатогранності. Багатство, колоритність мови, мелодійність стилю українського митця надзвичайно вразили Е. Крюбу. Його бажання показати українську культуру французькому читачеві втілено у власному перекладі повісті «*Les Ombres des ancêtres disparus*» та новел М. Коцюбинського.

Як зазначив перекладач у своїй докторській дисертації, «...творчість

Коцюбинського не була б такою яскравою без повісті «Тіні забутих предків», що вінчає собою його мистецтво, надаючи йому цілісності і завершеності. У цьому творі письменник повною мірою відображає своє глибинне «я», таємниці своїх думок і серця, застосовуючи різноманітні мистецькі засоби, завдяки яким твір стає справжнім шедевром» [276, с. 474].

Отже, зважаючи на численні праці Е. Крюби, присвячені дослідженню творів різних письменників, слід звернути особливу увагу на те, що перекладач вибрав саме стиль М. Коцюбинського з метою збереження лінгвопоетики, реалій-символів, карпатського колориту, фольклорних традицій українського народу, що були яскраво представлені у повісті «Тіні забутих предків» та новелах М. Коцюбинського.

Різноманітність літературного досвіду сприяє утворенню тієї ж різноманітності стратегій перекладу, в тому числі – привносить в іноземну літературу новаторську естетику, відтворюючи художній твір у новому мовному середовищі. Спроби привнести за допомогою перекладу принципово нову естетику, розширити горизонти уяви про можливості словесного мистецтва стають пріоритетом для багатьох перекладачів. Так, за допомогою перекладів творів М. Коцюбинського Е. Крюба збагатив франкомовного читача, запропонував йому поринути у незнайомий та казковий світ українських Карпат.

Виділення перекладацьких прийомів збагатило перекладацьку практику та розширило можливості художнього перекладу. Ці прийоми являють собою певні перекладацькі прецеденти, готові рішення, які можна застосувати на практиці.

У будь-якому випадку перекладач сам обирає моделі та прийоми перекладу з метою досягнення адекватності. Читач, у свою чергу, згоден сприймати у перекладі естетичну інформацію тільки за умови, що перекладач повноцінно володіє мовою та дотримується усіх правил мовної реалізації. Будь-яка випадкова помилка руйнує усю красу тексту. В наш час перекладач

подекуди шукає нові шляхи, не спирається на готові мовні засоби, не користується традиційними моделями та прийомами перекладу, обирає свій власний шлях. Адже його головною метою є максимальне відтворення першотвору.

У процесі дослідження перекладеного твору та порівняння його з оригіналом, вкрай важливим чинником є можливість дізнатись про думку самого автора перекладу, його ставлення до тексту, зрозуміти, які прийоми він використовував, чому відмовився від певних засобів перекладу, а інші додав. У процесі роботи над дисертаційним дослідженням нам трапилася унікальна нагода провести інтерв'ю з Е. Крюбою – видатним перекладачем, професором Сорбонни, автором численних статей та наукових праць, організатором конференцій, присвячених українській літературі. Під час розмови з'ясувалися численні факти, які були досі невідомі сучасним літературознавцям. Пан Крюба із задоволенням погодився на інтерв'ю, він повідомив, що досі підтримує тісний зв'язок зі своєю історичною Батьківщиною, має багато друзів серед літераторів, зокрема товаришує з відомим українським письменником, драматургом та критиком І. Драчем. Але нас, насамперед, цікавили його спогади про роботу над перекладами творів М. Коцюбинського.

Пан Крюба зауважив, що творчість М. Коцюбинського приваблювала його вже давно, але рішення перекладати «Тіні забутих предків» він прийняв не самостійно – з цією пропозицією до нього звернулася редколегія видавництва «Дніпро» у 1971 р. Робота була цікавою, але доволі складною. До того ж, пан професор скаржився на брак додаткових матеріалів – досить типовий стан справ для радянської доби. Найбільшу складність, за визнанням самого перекладача, становила лексика – «неймовірно багата палітра», притаманна М. Коцюбинському. Врешті-решт, лексика – це найперша і найголовніша проблема, яку повинен вирішити будь-який перекладач. Пан Крюба зазначив, що для багатьох явищ, притаманних саме українській

культури, традиціям, міфології, він намагався підбирати еквіваленти із французьких реалій. Не завжди цей вибір був вдалим: наприклад, «арідник» він переклав як «démon» («демон»), хоча в оригінальному творі цього слова ми не знайдемо. Взагалі, сам пан Крюба не вважає свій переклад твору ідеальним, він доволі критично ставиться до власної роботи. Саме тому через певний час Е. Крюба зробив ще один переклад, на його думку, набагато вдалий. На жаль, особисто він не має на нього прав, оскільки передав їх женевському видавництву «L'Homme», а тому не зміг надати останній переклад для нашого дослідження.

Потім ми перейшли до обговорення деталей роботи пана Крюби над перекладом. Пан професор пояснив, чому в його перекладі майже відсутній гуцульський колорит, який є невід'ємною ознакою першотвору. Пан Крюба погодився, що цей колорит можливо було б передати, якщо, приміром, написати діалоги героїв французьким діалектом, наприклад, ельзаським. Але перекладач свідомо відмовився від цього прийому. На його думку, це суттєво б скоротило потенційну аудиторію французьких читачів, а він уважав головною своєю метою ознайомити якомога більше людей з творчістю М. Коцюбинського та, врешті-решт, з українською літературою загалом. Більше того, пан Крюба досі вважає такий підхід правильним, оскільки, на його думку, книга все ж таки вийшла вдалою і користується неабияким попитом. Тому вважаємо, що деякі дослідники творчості М. Коцюбинського та його перекладів, які критикували переклад Е. Крюби за позбавлення твору характерного гуцульського колориту, мали б спочатку поцікавитися думкою самого перекладача. Незважаючи на свій вік (панові професору цього року (2016 р.) виповнюється 81), Е. Крюба досі працює, викладає... Варто наголосити, що літературознавець був приємно вражений тим, що на його історичній батьківщині досі цікавляться його перекладацькою спадщиною.

Жан-Клод Маркаде – французький учений-мистецтвознавець, заслужений директор Національного центру наукових досліджень Франції,

знавець художнього авангарду колишнього СРСР, один із першовідкривачів та найважливіших дослідників явища українського авангарду [326].

Один із провідних дослідників російського авангарду, малевичезнавець – автор франкомовної монографії «Malévitch» (1990; перекладена українською мовою у 2013 р.) і книги «Русский авангард 1907–1927» (1995, 2007). Крім того, перу Ж.-К. Маркаде належать праці: «Эйзенштейн. Секретные рисунки» (1998, французькою мовою), «Анна Старицкая» (2000); «Кальдер» (2006), «Творчество Н. С. Лескова» (2006, французькою і російською мовами), «Николя де Сталь. Живопись и рисунки» (2009). Ж.-К. Маркаде розрізняє в російському авангарді три напрями (школи): петербурзьку, московську та українську; до останньої, на думку дослідника, належить К. Малевич [124].

Завдяки Ж.-К. Маркаде у 2001 р. в Парижі за сприяння посольства України у Франції відбулася презентація книги «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського в перекладі на французьку мову. Ця відома повість українського письменника випущена у світ видавництвом «L'Age d'Homme», яке поміж іншого спеціалізується на слов'янській літературі [133].

Висновки до Розділу 1

У межах нашого перекладознавчого дослідження художній твір розглядається як цілісна та неповторна система, позначена маркером естетичного. У лінгвістиці виділяють три підходи до визначення художнього тексту: функціонально-лінгвістичний, текстовий, функціонально-комунікативний. Для функціонально-лінгвістичного підходу характерний розгляд мовних одиниць у їхній текстовій функції. Текстовий підхід побудований на розумінні тексту як цілісної складної організації, в якій основною одиницею є складне синтаксичне ціле. Функціонально-комунікативний підхід до визначення художнього тексту актуалізує взаємозумовленість екстра- та інтралінгвальних явищ.

Саме лінгвопоетика як один із напрямів сучасної лінгвістики передбачає комплексне дослідження використаних у художньому творі мовних засобів, за допомогою яких письменник формує естетичний вплив, необхідний для втілення його ідейно-художнього задуму. Зростаючий інтерес філологів до вивчення художнього тексту привів до появи різних методик аналізу тексту: лінгвістичного, лінгвопоетичного, стилістичного, літературознавчого і перекладознавчого. Якщо лінгвостилістичний аналіз можна застосовувати до будь-якого фрагмента в тексті, то лінгвопоетичний – лише після прочитання і осмислення всього твору.

На сьогодні методика лінгвопоетичного аналізу нараховує п'ять методів, якими є трирівневий аналіз, лінгвопоетична стратифікація, лінгвопоетичне зіставлення, лінгвопоетика художнього прийому, лінгвопоетика оповідних типів.

Художній переклад – це переклад творів художньої літератури, домінантною особливістю яких є художньо-естетична та поетична функція. До основних моделей перекладу художнього тексту належать: трансформаційна; семантична; ситуативна (або денотативна).

Щоб забезпечити близький до оригіналу за змістом та структурою переклад, перекладач повинен удаватися до регулярного використання

одиниць, які відповідають значенню одиниць оригіналу – перекладацьких відповідників. Під час перекладу художніх текстів перекладач часом створює індивідуальні відповідники заради того, щоб відтворити експресивність оригіналу. При цьому цільові одиниці, рівноцінні за своїми естетичними функціями вихідним, можуть частково не збігатися за семантикою з оригіналом. Проблемою для перекладача можуть стати безеквівалентні одиниці – граматичні та лексичні. Безеквівалентною лексикою можуть бути неологізми, національні реалії, маловідомі назви та імена, для яких перекладачеві необхідно знайти оказіональні відповідники.

Отже, використовуючи різні методи лінгвістичного та лінгвопоетичного аналізу оригіналу художнього тексту та моделі його перекладу, можна виявити типові труднощі перекладу, пов'язані зі специфікою кожної з мов, а також не відтворені мовою перекладу елементи оригіналу художнього твору.

Творчість українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. стала відомою у Франції завдяки діяльності самих українців, які, перебуваючи за кордоном, прагнули представити українську культуру європейським читачам. Знайомству з творчістю М. Коцюбинського сприяли переклади Г. Андрусина, А. Бернгарда, Дж. Гуральського, М. Джембола, А. Микитяка, А. Мистецького, М. Скрипник (англійською мовою), Е. Крюби, Ж.-К. Маркаде (французькою), Х. Борисюка (іспанською) та ін.

На особливу увагу заслуговують переклади французького літературознавця і перекладача Е. Крюби і дослідника художнього авангарду колишнього СРСР, який звертає увагу на українське коріння художньої поезики К. Малевича, французького історика Ж.-К. Маркаде, що сприяли розвитку українсько-французьких літературних зв'язків.

Основні результати наукових досліджень, використані у першому розділі, були опубліковані в авторських працях [94; 90].

РОЗДІЛ 2

ВІДТВОРЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПРОЗИ М. КОЦЮБИНСЬКОГО У ФРАНЦУЗЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ Е. КРЮБИ ТА Ж.-К. МАРКАДЕ

2.1 Поняття жанрової форми: великі, середні та малі жанри

Жанрові теорії перекладу спираються на поняття жанру, в межах якого повинен залишатися твір, що перекладається, однак слід зазначити, що в літературознавстві ще й досі тривають дискусії з приводу класифікації літературних творів за жанрами. Поняття *жанр* є терміном, який по-різному тлумачиться у різних видах мистецтва, залишаючись однією з ключових категорій художнього мислення. **Жанр** (від фр. *genre* – рід) – це успадкована сукупність закріплених за певною художньою формою визначених тем і мотивів, що історично склалася, засвідчена традицією, яка характеризується впізнаваністю почуттів і думок [14, с. 7]. Сучасне розуміння жанру розвивається за двома напрямками: 1) жанр розуміється як реально наявний в історії літератури різновид художніх творів, 2) як ідеальний тип художнього твору, який може розглядатися як його інваріант. Жанр – не застигла умовна форма, а допоміжна схема, що покликана впорядковувати, класифікувати наявні твори; забезпечувати їх розмежування і розкриття законів суті і розвитку як принципів вираження, що, врешті, складає завдання поетики. Одним із принципів розрізнення жанрів літературознавець Д. Лихачов уважав **обсяг та структурну організованість** матеріалу. Об'єднуювальні та підпорядковані їм жанри розрізняються з огляду на їхні внутрішні, структурні особливості [127]. Це різні жанри, типи яких у кожному окремому випадку **окреслені своєю особливою поетикою**.

За своїми структурними особливостями розрізняються жанри **великі**, **середні** та **малі**. З приводу цього літературознавець Ю. Тинянов висловлює таку думку: «Величина конструкції визначає закони конструкції. Роман відрізняється від новели тим, що він – велика форма. «Поема» від просто «вірша» – так само. Розрахунок на велику форму не той, що на малу, кожна деталь, кожен стилістичний прийом залежно від величини конструкції – має різну функцію, володіє різною силою, на нього лягає різне навантаження» [208, с. 102]. У нашій роботі використано класичну класифікацію творів, у якій визначальним критерієм є жанрова форма [193]. Жанрові форми, які використовував М. Коцюбинський у своїй творчості, розглядатимемо на тлі їхніх характерних рис та відмінностей цих форм узагалі. Досліджуючи епічний світ **великих жанрових форм**, Н. Тамарченко зауважує, що їм притаманне тяжіння до повноти зображення всього, а отже внаслідок такої орієнтації в тексті природно виявляються різні суперечності. Вони не заважають одна одній, а доповнюють. У великих епічних формах відтворюються різні просторові та часові відрізки з максимальним тяжінням до повноти, завдяки пересуванню персонажа, всі вони можуть перетинатися, тобто зіштовхуватись згідно з логікою розгортання дії. Тому однією з якісних характеристик великої епічної форми є епічний тип події [193, с. 368]. **Роман** уважають основним видом великої жанрової форми. Цей жанр народився ще в античності і має свою безперервну історію, що сягає нашого часу. Жанровими ознаками роману є багатосюжетність, детальне розкриття життєвих подій багатьох героїв на протязі тривалого часу, іноді всього життя. Роман вирізняється уповільненням дії: воно зумовлене необхідністю повноти розкриття характеру героя та подій. Дійсність і психологізм у романі зливаються, становлячи одну з суттєвих його ознак. В романі як і в житті дія відбувається вільно, невимушено. Роман сприймається як цілісна картина життя в усій її складності і суперечності [193, с. 60–65].

До **середнього жанру** зазвичай відносять **повість**. Жанр повісті відомий від давніх часів. Проте давня повість передбачала лише вказівки на розповідь, без визначення її об'єму та характеру. У сучасному значенні жанр повісті виявив себе лише у ХІХ ст., зайнявши нішу між оповіданням та романом. З часом жанр повісті став надзвичайно популярним. Сучасні літературознавці, як вітчизняні, так і зарубіжні, вважають, що повість як жанр займає проміжне положення між романом та оповіданням, та диференціюють її в системі оповідних жанрів за наступною ознакою: в повісті, як і в романі, викладається декілька подій, пов'язаних між собою сюжетом, що розвивається навколо одного персонажу. На відміну від роману, що зазвичай зображує цілу епоху або життя, повість обмежується окремими, подекуди дуже важливими, подіями, епізодами, що складають певний період життя персонажа [193, с. 84–90]. Саме до цього жанру належить твір М. Коцюбинського «*Тіні забутих предків*».

Звернімося тепер до **малих жанрових форм** – новел та оповідань. **Оповідання** – один із молодих епічних жанрів. Сучасному читачеві здається, що оповідання існувало з давніх часів, проте це ілюзія, що пояснюється популярністю жанру. Насправді, оповідання як жанр сформувалося лише у 20-і рр. ХІХ ст., хоча, безумовно, його витoki ми можемо знайти і в більш ранні періоди. Своїм походженням оповідання зобов'язане добі реалізму, проте у сучасній літературі зв'язок оповідання із реалістичним напрямком не є обов'язковим. Оповідання розуміємо як невеликий епічний твір; зазвичай у центрі оповідання – певний епізод із життя героя. Класичному оповіданню притаманний інтерес до психології, до внутрішнього світу героя [193, с. 72–83]. **Новела** (жанр, якому віддавав перевагу М. Коцюбинський) історично є значно старшою за оповідання, оскільки була сформована у французькій та італійській літературі вже у ХІІІ ст.; в ті часи її сприймали як коротку цікаву історію, своєрідний життєвий анекдот. Є. Мелетинський ставить новелу на чільне місце у спадку оповідних жанрів. Його погляд на значення малих оповідних жанрів зводиться до того, що ці жанри часто стають складовими

великих жанрів, або ж мініатюрними прообразами великих оповідних жанрів, беручи участь у формуванні останніх – це фундаментальний факт і закон історичної поетики. Новела поступово відділилась від архаїчних оповідних жанрів, таких, як байка, легенда, чарівна казка, анекдот тощо. Жанрову дефініцію новели дослідник розпочинає з розподібнення її з романом, називаючи новелу «мікророманом», який, як і роман, заглиблений у приватне життя особистості. Тобто дослідник наголошує на тому, що обсяг відіграє вирішальну роль у формуванні жанру новели. Крім того, Є. Мелетинський визначає такі особливості новели: «сконцентрованість дії, вибір окремих мотивів, однієї центральної події і поворотного пункту, головних рис характеру, заміна епічного розгортання багатством асоціацій та паралелей» [137, с. 172]. У характеристиці жанрів новели та оповідання робиться акцент на мінімумі подій, які дублюються та варіюються. Кількісний критерій подій та епізодів у цьому випадку літературознавці розглядають як вирішальний текстовий момент. З усією мінімізацією подій та епізодів у малих епічних формах, оповідання та новели зберігають дві просторово-часові сфери відтворення світу, хоча події й концентруються на кордоні цих двох сфер. Українська дослідниця Т. Бовсунівська визначає специфіку малої форми наступним чином: «обсяг тексту достатній для того, щоб реалізувати принцип бінарності в основних аспектах художнього цілого – в організації простору-часу і сюжету і в суб'єктивній структурі, матеріалізованої у композиційних формах мови. В той же час цей обсяг мінімальний у тому сенсі, що вказаний принцип скрізь реалізується в єдиному варіанті» [14, с. 368–369].

М. Коцюбинський протягом багатьох років віддавав перевагу малій жанровій формі. Світ знає його як автора численних новел та оповідань. Письменник творчо ставився до визначення власних творів у малій жанровій формі. Він навіть використовував авторські жанрові визначення, які вказувалися на початку творів: «акварелі» («На камені»), «етюди»

(«Лялечка», «Невідомий», «Хвала життю»), «нариси» («На острові», «Нюренберзьке яйце»), «ескізи» («Цвіт яблуні»), «мініатюри» (цикл мініатюр «З глибини») та ін. На початку своєї літературної діяльності письменник випробовує себе у різних малих жанрових формах, тому в його творчому доробку є нарис «В путях шайтана» (1899), казка «Хо» (1894). Протягом життя автор створює безліч новел та оповідань, серед яких «Поєдинок» (1902), «Сміх», «Він іде» (1906), «Невідомий», «Intermezzo», «В дорозі» (1907), «Persona grata», «Як ми їздили до Криниці» (1908), «Дебют» (1909), «Сон», «Лист», «Що записано у книгу життя» (1911), «Подарунок на іменини», «Коні не винні» (1912).

Слід зауважити, що М. Коцюбинський навіть твір *«Тіні забутих предків»*, який ми розглядаємо у роботі, вважав повістю, а не романом, оскільки у своєму визначенні автор керувався ліричною спрямованістю твору та його відносно невеликим розміром, особливо у порівнянні з класичними великими романами. З іншого боку, у повісті, на відміну від оповідання, змальовується багато подій, фігурують декілька персонажів, проте свій внутрішній монолог автор присвячує головному герою – Іванку. Певним чином М. Коцюбинський вводить у свою повість міф – малу жанрову форму у складі великої жанрової форми. **Міф** – невеликий твір розповідного характеру, в якому віддзеркалилися уявлення колективної свідомості про навколишній світ, його походження та систему взаємозв'язків значущих елементів світобудови; це вид фольклору, який за походженням є одним із найдавніших жанрів епосу й, на відміну від більшості з них, виступає як жанр, в якому розважальний елемент зведений до критичного мінімуму, а на передній план, натомість, висунуте завдання теоретичного, пізнавального з'ясування та пояснення причин або історії походження й розвитку тих чи тих важливих життєвих явищ. Починаючи з античності й упродовж усього історичного розвитку літератури, міфи слугують для неї потужним джерелом для запозичення фабульного матеріалу, містких образів, людських

характерів, які набули символічного або алегоричного змісту. Особливе місце в культурному житті Європи та інших країн світу посідає християнська міфологія [39, с. 279–280]. Як слушно зауважує М. Венгренівська, у міфі можна знайти пояснення тому, «як сформулювався певний тип поведінки, певний спосіб діяльності, інші важливі моменти щоденного життя. Все це – та задана екстралінгвістична діяльність, ті ситуації, які мусить інтерпретувати і тлумачити перекладач, відтворюючи в перекладі даний «шматок дійсності», змальований в тому чи іншому міфіві» [25, с. 87].

Слід зазначити, що міфологічні елементи не є випадковим явищем у творчості М. Коцюбинського. Завдяки творам письменника ми можемо говорити про еволюцію фантастики і про засоби її введення в українську літературу. Язичницькі дохристиянські мотиви, легенди і звичаї гуцульського народу знайшли своє відображення у повісті *«Тіні забутих предків»*, у якій чітко простежується схильність письменника до міфотворчості. Створюючи особисту міфологічну реальність, письменник використовує давні взірці міфології. В його творах природа живе і дихає. Люди і міфологічні істоти живуть в одному просторі і живуть пліч-о-пліч.

Отже, М. Коцюбинський не тільки широко використовував у своїй творчості середні та малі жанрові форми: повісті, новели, оповідання та казки. Він збагатив українську літературу власними жанрами. Письменник захоплювався різними видами мистецтва: літературою, живописом, музикою, що спричинило у його літературному доробку появу таких жанрів, як *акварель* та *етюд*. І вимога до перекладача – залишитися в межах авторської форми, зберегти основні її ознаки, інакше це призведе до появи, наприклад, переспіву.

2.2 Імпресіонізм та психологізм творів М. Коцюбинського у французьких перекладах

«Проза Коцюбинського постійно межує з поезією.

Саме це надає їй особливої витонченості.

*У своїх творах Михайло Коцюбинський
радіше співає, ніж описує життя»*

Е. Крюба [276, с. 585]

М. Коцюбинський (1864–1913) був надзвичайно освіченою людиною. Він володів дев'ятьма мовами, багато читав і тому досконало знав європейську літературу, підтримував зв'язок із літературними та просвітницькими діячами, зокрема спілкувався із членами Братства тарасівців. До того ж, сам життєвий шлях письменника спонукав його до глибокого пізнання світу: М. Коцюбинський багато подорожував, працював учителем, редагував газету «Волинь» та був автором багатьох статей. Саме за часів письменника це видання набуло найбільшої популярності та навіть збільшило тираж. Як людина багатогранна, він цікавився політекономією, історією, медициною, психологією та етнографією. Неоціненні скарби власного досвіду, широкий світогляд та глибока освіченість знайшли своє відображення у його літературній спадщині. На думку Г. Степанова, М. Коцюбинський був майстром художнього слова, своєю художньо-мовною практикою він доводив, що для **національної мови** є доступним вирішення складних художньо-стилістичних завдань і тим самим сприяв вихованню національної самосвідомості [189, с. 24]. У свою чергу, В. Виноградов зауважував, що слід розрізняти такі поняття, як «**літературна мова**» і «**мова художньої літератури**», оскільки: «у лінгвістичній парадигмі мова художньої літератури може бути більш різноманітною і ємною, ніж літературна мова: вона може виходити за межі норм літературної мови, вміщувати в собі зразки іншої мовної практики відповідної країни та епохи.

Мовні явища художнього твору, які лежать поза літературною мовою, окрім комунікативної функції, покликані виконувати *особливе завдання емоційного, художнього впливу*» [189, с. 24]. Щодо самої літературної норми мови, вона, як основа художнього твору, на думку Г. Степанова, є відображенням індивідуальної авторської обробки і використовується відповідно до завдань художнього впливу, відображуючи естетичні норми та смаки автора тексту. З цієї точки зору нам особливо цікаво розглянути лінгвопоетичне використання М. Коцюбинським художньо-стилістичних можливостей української мови на прикладі повісті «Тіні забутих предків» та новел.

Як свідчать дослідники творчості українського письменника, «Коцюбинський був тонким стилістом і дуже вимогливим до себе. Кожному слову, і навіть букві надавав великого значення... Уважність до слова і гостре відчуття його звукових і смислових нюансів – одна з найважливіших прикмет стилістики М. Коцюбинського, яку він вдосконалює протягом усієї творчості» [118, с. 20–21]. Письменник «досяг великої майстерності у змалюванні природи і людини. Через образ квітки, рослини, комахи навчився передавати людські почуття, вир пристрастей, надій, потяг до ідеалу» [118, с. 30]. Так, у повісті «Тіні забутих предків» читаємо: «Зелена отава царинок розквітлась раптом, вздовж Черемоша плив різнобарвний потік, а десь високо на чорному запиналі смерекових лісів, жаром горів під ранішнім сонцем червоний дашок гуцульської парасолі» [325, с. 23]. У своїх перекладах Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде змогли передати головний нюанс – за яскравим описом природи криється святковий настрій героїв:

Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
« <i>Le regain vert des parcs fleurissait, brusquement, le long du Tchérémoche coulait un flot bariolé, et en haut, sur le voile noir des forêts rouges d'épicéas, le</i>	« <i>Le regain vert des prairies s'épanouissait tout d'un coup, le flot multicolore se déroulait le long du Tchérémoche et quelque part, tout en haut, sur le capuchon</i>

<i>pavillon rouge d'un grand parapluie houtsoule flambait sous le soleil du matin» [329, с. 20].</i>	<i>noir des forêts de sapins, étincelait de tous ses feux au soleil du matin le toit rouge d'un parapluie houtsoule» [330, с. 20].</i>
--	--

Зацікавлення М. Коцюбинського Карпатами та його бажання написати про гуцулів привели його у 1910 та 1911 рр. до Криворівні (село Верховинського району Івано-Франківської області, на Гуцульщині, де згодом С. Параджанов знімав художній фільм «Тіні забутих предків»). Тут письменник вивчав життя гуцулів, їхній побут та звичаї, фольклор та діалектну мову. Відтак, авторські спостереження природи Карпат знайшли відображення у повісті «Тіні забутих предків» та новелах М. Коцюбинського.

Наприклад, автор не просто деталізує картину природи, але й «оживлює» її за допомогою вдало використаних **метафор та епітетів**:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«По далеких горбах дрімали на сонці самотні оселі» [322, с. 416].	« <i>Sur les ballons lointains sommeillaient des demeures solitaires</i> » [329, с. 14].	« <i>Sur de lointaines collines des hameaux isolés sommeillaient au soleil</i> » [330, p. 15].

Для передачі мальовничості та гармонійності описів оригіналу, перекладачам необхідно було відтворити багатство художніх засобів М. Коцюбинського, добираючи рівноцінні мовностилістичні відповідники у цільовій мові. Хоча лексему «домівки» Ж.-К. Маркаде відтворює шляхом генералізації – замінює її на «поселення» – «*hameaux*». І якщо у випадку з перекладом діалектизму *кичери* (*villages* – *селища*) такий прийом можна пояснити не досить прозорою конотацією діалектизму, то зі словом *домівки*, цей вибір на нашу думку, не є надто вдалим.

У вітчизняній новелістиці 90-х рр. XIX ст. років художній прийом традиційної побутової прози з розлогими описами відходить на другий план; фон стає допоміжним у розкритті **психології** героїв, їхніх душевних переживань. У майстерному описі, сповненому порівнянь, епітетів, метафор, промовистий авторський текст та рубані речення є ніби відображенням того

неспокою, що сповнює душу персонажа новели «Поєдинок»: «... і він опинився у глухій безлюдній вулиці... Скандал... сором... Кров шуміла в ушах, до горла щось котилося...» [326, с. 387] // «... et il s'arrêta dans une rue perdue et déserte... Un scandale... quelle honte... le sang lui battait aux oreilles, il sentait une boule dans sa gorge...» [329, р. 121]. Наведений приклад ілюструє чіткість авторського опису, динамічність, яка розгортається в уривках свідомості персонажа. Переконливість художньої реальності проявляється у семантико-синтаксичній структурі авторської мови. Володіння засобами рідної мови та її стилістичними прийомами дозволяє письменнику свідомо відхилитися від норми літературної мови, використовуючи діалектизми, архаїзми, елементи просторіччя, порушуючи синтаксис заради достовірного зображення характерів художнього твору із відтворенням живого розмовного мовлення у діалогах персонажів. Подібні відхилення зумовлюють невідповідності, становлять чималі труднощі для перекладачів і дослівно не перекладаються, оскільки це призведе до нерозуміння сюжету оригіналу. Для уникнення помилок під час перекладу необхідно розуміти дійсність, зображану в оригіналі, та індивідуально-художній стиль письменника, що вимагає відбору перекладачем визначених мовностилістичних засобів відповідно до словникового складу та граматичних можливостей мови перекладу [213, с. 3–9]. Деякі дослідники, зокрема Д. Наливайко [149], вбачають тісний зв'язок між літературною творчістю М. Коцюбинського та **імпресіоністичним живописом**. Власне, сам письменник називає свої новели **акварелями, образками, етюдами**, хоча ці терміни скоріше належать живопису, ніж літературі. Колір відіграє надзвичайно важливу роль у його творчості, кожен окремий твір можна розглядати як картину з цілою гамою імпресіоністичних кольорів – яскравих, сміливих, наповнених повітрям. Наприклад, «Після того було молоко. Білий пахучий напій пінивсь у склянці, і, прикладаючи його до уст, я знав, що то вливається в мене м'яка, як дитячі кучері, вика, на якій тільки ще вчора цілими роями сиділи

фіолетові метелики цвіту. Я н'ю екстракт луки» [327, с. 123] // «*Après, venait le lait. Le breuvage blanc et odorant moussait dans mon verre, et quand je le portais à mes lèvres, – je savais que se déversait en moi une vesce, douce comme des boucles d'enfant, qui portait encore hier des essaims entiers de papillons violets de fleurs. Je bois l'extrait des prés»* [329, р. 181]. Характерною рисою творчості М. Коцюбинського, на думку Є. Федоренка, є «тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність та плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний аналіз» [211, с. 99]. Тобто риси, притаманні імпресіонізму. «Письменникова імпресіоністична вишуканість, – стверджує Є. Федоренко, – виявляється в тонкості психологічного прозирання в усі душевні порухи та все те, що творить силу осяйності барв самого зображення» [211, с. 99]. Ставлення критиків до стилю М. Коцюбинського впродовж довгого часу було доволі суперечливим: далеко не одразу його сприйняли саме як письменника-імпресіоніста. Насамперед це було пов'язано із негативним ставленням та, подекуди, навіть запереченням імпресіонізму як художньої течії за радянських часів. Проте, сучасні українські літературознавці одностайно визнають імпресіоністичну манеру М. Коцюбинського [149, с. 288]. О. Черненко дійшов висновку про те, що «Коцюбинський, так як і всі імпресіоністи, ніколи не зображує ніяких типових характерів, а завжди неповторну індивідуальність людини, байдуже до якої професії чи стану вона належала б; байдуже, чи ця людина була бідною чи багатою, селянином, адвокатом чи священиком, сільською вчителькою чи монахинєю і т. д.» [228, с. 197]. У Коцюбинського маленький Іван тікає від гніву матері «...зеленими царинками, маленький і білий, наче банька кульбаби...» [327, с. 31]. Французькі перекладачі досягають відповідного ефекту, вербалізуючи почуття маленької заляканої дитини: «Il roulait à travers les parcs, petit et blanc comme une aigrette de pissenlit...» [329, р. 13] // «Il se roulait dans les foins verts, petit et blanc comme une aigrette de pissenlit...» [330, р. 14]. Е. Крюба віддає

належне імпресіоністичній манері текстів М. Коцюбинського. Зокрема, мовознавець зазначає: «Імпресіонізм Коцюбинського складається з чуттєвої конкретизації зовнішнього світу. Письменник повністю занурюється у вирій почуттів» [276, р. 244]. У М. Коцюбинського: «*Яка ж та полонинка по весні весела, як овечки у ню ідуть із кожного села!..*» [327, с. 44]. У своєму перекладі Е. Крюба зберігає риму оригіналу і блискуче передає грайливий та безтурботний настрій тексту: «*Oh! quelle joie habite ces alpages, quand les moutons reviennent des villages!...*» [329, р. 34]. Інакше відтворив віршоване речення Ж.-К.Маркаде, адже рима в тексті перекладу суттєво відрізняється від рими оригіналу – «*Comme l'alpage est gai au printemps quand les moutons y arrivent venant de tous les villages !...*» [330, р. 38].

Деякі фахівці зарубіжного літературознавства розглядають М. Коцюбинського як письменника-імпресіоніста не за стилем, а за методом. Типовим прикладом є стаття про нього, вміщена в канадській енциклопедії «Ukraine» (A Concise Encyclopedia, Toronto, 1963). Названа стаття розпочинає розділ «The age of Modernism» («Доба модернізму»), і це не випадково. Зближення, а часом і ототожнення модернізму та імпресіонізму є доволі традиційними у західному літературознавстві. По-іншому аналізує імпресіонізм М. Коцюбинського Е. Крюба [276], який досліджує, в першу чергу, лінгвостилістичні особливості творчості письменника. Е. Крюба звертає увагу на особливу семантику кольороназв у творах М. Коцюбинського: «Іноді складається враження, що письменник надає кольору семантичного характеру. Семантика полягає в тому, що яскравими і веселими фарбами він змальовує все, що моральне і красиве, а темними, чорними, сірими – міжгір'я, зрадницькі горловини, похмурі вулички – все те, що пов'язане зі злим та потворним» [276, с. 242]. На цьому етапі творчості для Коцюбинського, вважає дослідник, важливими були насамперед візуальні й слухові враження, їх конкретизація. Такою передачею почуттів письменник і обмежується. Справжньої вершини імпресіоністичного письма

М. Коцюбинський досягає у новелі «Intermezzo». Дослідниця української імпресіоністичної прози В. Агеєва зазначає: «Образи зорові, створювані за законами малярства, зливаються у новелі з образами звуковими, слуховими, що єднують словесне письмо з музикою, і так створюється та чарівна гармонія, котра дає підстави вважати автора новели одним з найкращих пейзажистів у всесвітній літературі (недаремно Коцюбинського називали «Великим Сонцепоклонником»)» [1, с. 68].

На початку новели головний герой, в якому читач неодмінно бачить образ самого письменника, постає людиною спустошеною, виснаженою. Кімната, в якій він знаходиться, та місто, що він бачить крізь вікно, змальовуються чорними та сірими, похмурими фарбами. Впродовж твору М. Коцюбинський поступово додає кольорів, ніби розфарбовує навколишній світ, змиває тугу та сум. Завдяки неповторному таланту письменника, в читача виникає дивне враження: він нібито спостерігає за роботою художника, який спочатку робить ескіз чорним олівцем, а потім розмальовує його усіма барвами, наповнює світом та повітрям. В першу чергу, він робить це за допомогою пейзажних описів. У цих пейзажах людина й природа нерозривно пов'язані. Оповідач відчуває «*соболину шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі*» [327, с. 119] // «*la peau de zibeline des orges, sur la soie de la houle des épis*» [329, р. 176]. А літній вітер такий гарячий і нетерплячий, що «*аж киплять від нього срібно вологі вівса*» [327, с. 119] // «*qu'il fait bouillir les avoines aux panicules argentées*» [329, р. 176]. У новелі пшениця не просто хвилюється, а біжить за вітром, «*немов табун лисиць, й блищать на сонці хвилясті хребти*» [327, с. 119] // «*comme une bande de renards dont les échines ondulées brillent au soleil*», а «*прибій колосистого моря*» // «*Le flux de cette mer*» переливається через героя і летить «*кудиись у безвість*» // «*je ne sais où loin*» [329, р. 176]. Наприкінці твору головний герой постає зовсім оновленою людиною. Світ сонця, смарагдові луки та невимовна небесна синь вилікували його душу, він знов сповнений віри, надії та готовий узятися до боротьби: «Я

тепер маю окремий світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини: одна зелена, друга блакитна – й замкнули у собі сонце, немов перлину» [327, с. 119], – говорить ліричний герой і додає, що тепер можна і його вважати планетою, бо на небі сонце, а серед нив тільки він. У перекладі відчуваємо те саме єднання з природою: «*J'ai maintenant un monde à part qui ressemble à une huitre perlière: deux coquilles se sont jointes par leurs bords – l'une, verte, l'autre, bleue – et ont enfermé le soleil, comme une perle*» [329, р. 175]. Уважний до кожного авторського слова Е. Крюба обережно підходить до вибору дієслів, зважаючи на те, що саме дієслова руху створюють динаміку в описі пейзажу. Особливо цікаво те, що часом для відтворення одного й того ж українського дієслова перекладач знаходить у французькій мові низку дієслів, які якнайкраще розкривають образи, задумані М. Коцюбинським. Адже саме імпресіоністична манера, у якій написана новела, зумовлює рух оповіді: пейзажі виринають із внутрішніх монологів ліричного героя, виражені дієсловами руху та чуттєвого сприйняття, картина природи постає живою та виразною завдяки поєднанню епітетів та порівнянь, набуваючи найбільшої образності через метафори та персоніфікації. Всі ці художні деталі відтворено французьким перекладачем із усіма тонкощами і тому мають відповідний оригіналові естетичний ефект. Зрозумілим є тяжіння перекладача до пошуку аналогових синонімічних відповідників та використання ним таких прийомів перекладу, як граматичні та лексичні заміни, оскільки розбіжності у засобах виразності вихідної та цільової мов вимагають більше детального відбору мовних одиниць, аніж застосування дослівного перекладу чи калькування. Отже, той факт, що перекладач із художнім хистом та стилістичною майстерністю вводить нові, незнайомі для французького читача образи і водночас доносить авторську ідею у її первинному вигляді, свідчить про те, що Е. Крюба йшов творчим шляхом.

У науковій праці Е. Крюби висловлено абсолютно несподівану думку щодо новели. Перекладач вважає, що «*Intermezzo*» має певні недоліки, оскільки новелу написано дещо передчасно, коли М. Коцюбинський ще не досяг своєї майстерності. Е. Крюба висловлює думку про те, що митцеві слід було писати твір через рік, оскільки в той період життя він переживав особисту драму і не сформував своєї ідеології [276, с. 412].

Новелу М. Коцюбинського «*На камені*» можна назвати класичним зразком імпресіонізму в українській літературі. У ній зміна кольору моря («ясна блакить» – хвилі спіненого моря, що ставали, «мов брили зеленуватого скла» – «ніжна блакитна хвиля, чиста й тепла, як перса дівчини», вливалась у «радісний усміх моря») є супровідною мелодією трагічної історії двох закоханих. М. Коцюбинський назвав свій твір «аквареллю», підкресливши його подібність до малярських творів [314, с. 663]. Зорові мальовничі образи оригіналу яскраво постають у французькому перекладі Е. Крюби, зокрема, через еквівалентне відтворення епітетів та порівнянь: *l'azur limpide; les vagues minuscules, telles des blocs de verre émeraude; les vagues douces et azurées, pures et tièdes comme le sein d'une jeune fille; la mer et le soleil se réunissaient en un sourire de joie*. І хоча імпресіоністична манера української новели збережена французьким перекладачем, Е. Крюбі довелося вдатися до граматичних трансформацій та лексичних замінів. Якщо на рівні граматики розбіжності в двох мовах є повністю прийнятними, то втрата колоритної лексики українського твору у перекладі є суттєвою. Для імпресіоністичної новели характерним є також переплетіння зорових та звукових образів. Так, у новелі «*На камені*», описуючи гру Алі, письменник супроводжує розповідь мелодією зурни: «*Літніми вечорами, такими тихими й свіжими, коли зорі висипали над землею, а місяць над морем, Алі виймав свою зурну, привезену з-під Смірни, примощувався під кав'ярнею або деінде і розмовляв з рідним краєм сумлінними, хапаючими за серце звуками*» [328, с. 150]. Її сумна монотонна

гра сплітається з тугою Фатьми, її почуттями та надіями: «*Зурна* повторяла один і той самий голос, монотонний, невиразний, безконечний, як пісня цвіркуна, аж робилось млосно, аж починало під серцем свербіти...» [328, с. 150]. Відтворення ритму розповіді оригіналу вимагає від перекладача застосування таких прийомів, які максимально збережуть ритм музичного інструмента у перекладі, оскільки показ душевних переживань героїв є головною особливістю імпресіоністичного твору: «*Les soirs d'été, calme et frais, quand les étoiles étaient suspendues au-dessus de la terre, et la lune au-dessus de la mer, Ali prenait sa zourna (Instrument à vent, répandu en Orient), apportée de la région de Smyrne, s'installait contre le café ou quelque part ailleurs et parlait avec son pays natal avec des accents tristes à vous serrer le cœur...la zourna répétait la même mélodie, monotone, indistincte, interminable, comme le chant du grillon, au point qu'on se sentait défaillir, qu'on éprouvait un chatouillement au cœur...*» [329, p. 105]. Загалом перекладач зберігає авторську манеру, не втрачаючи метафоричності художнього мовлення М. Коцюбинського у французькому перекладі. Еквівалентне відтворення метафор, епітетів, лексичне додавання та пояснення у посиланні до транскрибованої назви музичного інструмента (*zourna*), який є ключовим у відтворенні настрою новели, – це ті перекладацькі прийоми, які послужили перекладачеві для збереження задуму автора. Однак, чи можна сказати, що стилістичні засоби справляють рівноцінний ефект на читача вихідного та цільового текстів? У новелі М. Коцюбинського зустрічаються розмовні слова, вжиті автором для створення правдоподібної картини життя персонажів задля того, щоб жива мова наблизилася читачів до переживань героїв. В одному випадку перекладач нехтує цією особливістю і відтворює розмовну одиницю стилістично нейтральною (*примоцувавсь – s'installait*). В іншому, навпаки, вдало підшукує у цільовій мові відповідне за значенням слово (замінюючи дієслово оригіналу іменником: *свербіти – chatouillement*),

яке, хоч і належить до літературної мови, однак, є загальноновживаним для носіїв французької мови.

Етюд «*Цвіт яблуні*» сповнений глибокого психологізму і тонких спостережень душевного стану письменника, в якого вмирає дитина. Форма розповіді від першої особи надає новелі більшої інтимності і ліризму, розкриваючи найточніші порухи душі головного героя. Гнітюча атмосфера темної кімнати контрастує із неторканою білою постіллю ліричного героя, а за чорним вікном лежить світ, де квітнуть яблуні: «*За чорними вікнами лежить світ, затоплений ніччю, а моя хата здається мені каютою корабля, що пливе десь у невідомому чорному морі разом зо мною, з моєю тугою і з моїм жахом...*» [328, с. 169]; «*А моя пам'ять, той нерозлучний секретар мій, вже записує і сю безладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицьях, і мій дивний настрій...*» [328, с. 176]. Цей прийом контрасту автор вживає, щоб показати одвічні протилежності людського буття – красу і потворність, добро і зло, життя і смерть. З цієї «живої» картини оригіналу перекладач створює достовірну копію: «*Derrière les fenêtres noires s'étend le monde inondé par la nuit, et ma chambre me semble être une cabine sur un bateau qui voyage quelque part sur une mer noire, inconnue, et qui m'emporte avec ma peine et avec mon effroi...*» [329, с. 135]; «*Ma mémoire, elle, mon secrétaire inséparable, note déjà, et cette inertie du corps parmi les fleurs de pommier, et le jeu de la lumière sur les joues bleues, et mon sentiment étrange...*» [329, р. 147].

В інших новелах, які перекладав Е. Крюба, а саме: «*Поєдинок*», «*Що записано у книгу життя*», «*Він іде!*», імпресіоністичний стиль М. Коцюбинського виражений не настільки яскраво, як у новелах «*Intermezzo*», «*На камені*», проте в них, так само як і в новелі «*Цвіт яблуні*», значно повніше виявився витончений психологізм письменника.

Обраний жанр новели певною мірою обмежував автора, він не мав змоги вдаватися до розлогих описів думок та почуттів героїв. Проте, недарма М. Коцюбинського вважають **майстром психологічної новели** – він зміг

досягти максимальної напруженості за допомогою невеликих штрихів, незначних на перший погляд описів. Так, у невеликому епізоді новели «Що записано у книгу життя» письменник передає увесь сум та тугу літньої жінки – баби (максимально точно відтворений у французькому перекладі Е. Крюбою), – яка жила у родині, проте відчувала себе настільки самотньою та непотрібною власним дітям та онукам, що єдиною втіхою для неї був свійський птах: *«Одна була розвага в баби. Як тільки забували зачинити двері, крізь них влітала з сіней зозулястенька курка і прожогом бігла до баби. Витягала коротку шию, ставила боком кругленьке око, здіймала лапку і чекала. І лиш баба простягне суху долоню з сухими кришками хліба, зозулястенька цокає дзьобом в долоню і пощипує бабу»* [326, с. 483] // *«Grand-mère avait une seule distraction. Dès qu'on oubliait de fermer la porte, une poulette au plumage jaspe accourait de l'entree et se précipitait vers la vieille. Elle allongeait son cou trop court, tournait son oeil rond et côte, soulevant une patte et attendait. Il suffisait que grand-mère tendit sa main sèche avec des miettes de pain pour que la poulette picorat dans sa main en la pinçant légèrement»* [329, p. 193].

У новелі «Він іде!» страх єврейського населення перед погромом передається через особливе сприйняття пейзажу. Імпресіоністичні образи передають уявлення про дику розбурхану юрбу, яка, наче ураган, змітає все на своєму шляху: *«Спочатку як тихий плач, а далі мов виття вітру. З часом ті згуки грубшали, хрипіли, оберталися в рик. Немов товар ревів на обори або градова хмара неслась по небу»* [328, с. 255] // *«Au début, c'était comme un faible pleur, puis comme le hurlement du vent. Peu à peu, ce bruit s'emplifiait, devenait rauque, se transformait en rugissement. On aurait dit que du bétail beuglait dans un beuglaît dans un bouvril ou qu'un nuage de grêle traversait le ciel»* [329, p. 163]. Французькому перекладачеві вдалося вхопити емоційне наповнення авторських метафор та епітетів і дібрати влучні відповідники у перекладі. Проте дієслова, які, як нами зазначалось раніше, зумовлюють рух

оповіді в імпресіоністичному творі, були відтворені Е. Крюбою описово або за допомогою контекстуальних відповідників, позбавлених образності оригіналу, що, на нашу думку, не є прикладом вдалого перекладу.

Отже, М. Коцюбинський постає перед нами не тільки як письменник великого таланту, а ще й як тонкий знавець людської душі, який здатен за допомогою слова розбудити в людині найщиріші та найпотаємніші почуття. Завдяки тонким перекладам Е. Крюби франкомовні читачі теж мають змогу долучитися до яскравого світу творів М. Коцюбинського. Особливу цінність становить переклад повісті «Тіні забутих предків», зроблений Ж.-К. Маркаде, як такий, що містить розлогі тлумачення українських «екзотизмів», невідомих французькому читачеві, а тому стає своєрідною енциклопедією, що відкриває світові культуру і звичаї гуцульського народу.

2.3 Відтворення архітектоніки та композиції творів М. Коцюбинського у французьких перекладах

У відтворенні в перекладі лінгвопоетики художнього твору необхідно враховувати його **композицію** та **архітектоніку**. Композиція – це побудова художнього твору, розміщення його частин у відповідній системі та послідовності. Проте її неможливо розглядати як послідовність розділів, сцен тощо. Композиція – це цілісна система певних засобів, форм художнього зображення, зумовлена змістом твору. Натомість архітектоніка – це поєднання композиційних засобів у художню цілісність. У процесі роботи над твором автор свідомо чи несвідомо добирає принципи компонування, збирає елементи твору у певній послідовності та взаємодії, використовує особливі композиційні прийоми тощо.

Визначальна роль у художньому творі належить заголовку, що пояснюється численністю його функцій як показника практично всіх текстових категорій. Заголовок – це обов'язковий компонент художнього

тексту, що об'єднує позицію читача, персонажа та автора. Смісловий об'єм заголовка визначається трьома факторами: 1) значенням залучених до нього одиниць і їхньою синтаксичною організацією; 2) загальнокультурним рівнем читача, який здатен сприйняти асоціації, алюзії тощо, які викликає заголовок; 3) співвідношенням заголовка та тексту. Перекладач ніколи не перекладає заголовок як ізольовану мовну одиницю, а лише тільки після перекладу всього тексту. Отже, заголовок об'єднує в собі всі значення і створює з них величину вищої якості. **Заголовок** характеризується категорією *інформативності*, що виявляється в означальній або номінативній функції – називати об'єкт за однією з його ознак – за темою. Категорія *модальності* виражається у заголовку експліцитно, шляхом використання емоційно-оцінних слів у їх прямому значенні. Заголовок може впливати на формування очікувань читача, який приймає рішення, чи слід читати конкретний твір – через встановлення контакту та зацікавлення актуалізується категорія *перспекції* [120, с. 92]. Тому його правильне відтворення в перекладі, навіть із необхідними прагматичними модифікаціями, є обов'язковим.

Щоб з'ясувати, наскільки важливим є відтворення заголовку художнього твору у перекладі, необхідно розуміти значення усіх його мовностилістичних компонентів, які реалізують авторський задум. Вирішенню цього питання, на нашу думку, сприятиме заглиблення у передісторію створення заголовку повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинським. За словами дослідників творчості М. Коцюбинського, «назва твору письменнику далась не відразу. Він перебирає тринадцять варіантів її. Найважливіше, що йому хотілося підкреслити в назві, це таємничість і казковість, показати Карпати, як своєрідний загадковий куточок, острівець із своїм, не схожим на звичайний, світом» [118, с. 128–129]. Перша назва «В зелених горах» не відповідала головній ідеї автора відтворити казковий гуцульський світ, в якому поруч живуть люди та

містичні істоти. Живуть сьогодні, вчора, як і сотні років тому. Наступні варіанти пов'язані з пошуком назви, що повинна була максимально точно передати авторську ідею: «Тіні минулого», «Голос віків», «Відгомін передвіку», «Подих віків», «Голоси передвічні», «Спадок віків». Але ці назви видалися М. Коцюбинському досить абстрактними. Новий варіант – «Дар предків забутих» – також не влаштовував письменника, проте ця назва більше за інші перекликається з остаточним варіантом – «Тіні забутих предків». Автор перебирає можливі комбінації із словом «**предки**»: «Голос забутих предків», «Слідами предків», «Сила забутих предків». І, нарешті, остаточно спинається на назві «Тіні забутих предків» як такій, що містить натяк на загадковість, казковість і дихання віків. [118, с. 128–129]. Е. Крюбі вдалося адекватно відтворити цей заголовок через збереження основної, важливої для автора концепції лексеми «**ancêtres**» («*Les ombres des ancêtres disparus*»). У перекладі Ж.-К. Маркаде лексема «предки» так само збережена. Однак якщо Ж.-К. Маркаде дотримується дослівного перекладу назви повісті – «*Ombres des ancêtres oubliés*», Е. Крюба певною мірою містифікує її, використовуючи аналоговий відповідник – метафору «disparus» («*Les ombres des ancêtres disparus*»), і тому саме цей переклад ми вважаємо ближчим до авторської інтенції – створити світ потаємного, надзвичайного.

Що стосується перекладу назв новел, то Е. Крюба адекватно відтворив їх у цільовому тексті, застосовуючи різні перекладацькі методи: у перекладі назви новели «*Поєдинок*» («*Un duel*») перекладач використав семантичну модель, оскільки не скористався наявним у французькій мові терміном «combat», що скоріш відповідає оригінальній назві, адже йдеться про поєдинок не тільки із зброєю у руках, але й внутрішній, психологічний. Він використав цілком знайомий кожному французькому читачеві термін «duel». Переклад назви новели «*Що записано у книгу життя*» («*Inscrit dans le livre de la vie*») було зроблено за допомогою граматичної трансформації: випущення займенника *що* й додавання прийменника *de* та означеного

артикля *la*. Щодо новели «*Intermezzo*», то автор, даючи назву своєму твору, скористався музичним терміном, який позначає невеликий музичний твір, італійського походження, що виконувався в перервах між актами трагедії чи опери. За задумом письменника, для ліричного героя новели така музична перерва – духовне відродження людини на природі. Саме тому в перекладі Е. Крюби цей термін має еквівалентний відповідник – *Intermezzo*. Отже, назви творів М. Коцюбинського викликають у читача певні асоціації, закликають його поринути у внутрішній світ персонажів, їхній психологічний стан. Саме тому письменник приділяє таку пильну увагу образам. Так, наприклад, за образністю заголовка новели «*Цвіт яблуні*» стоїть проблематика твору – боротьба світла і темряви, життя та смерті, де цвітіння символізує перемогу життя. Назва твору у французькому перекладі (*Les fleurs de pommier*) відтворена шляхом граматичної трансформації (заміна однини українського збірного іменника чоловічого роду *цвіт* на множину французького іменника жіночого роду *les fleurs* із додаванням прийменника *de* та заміна жіночого роду *яблуні* – чоловічим родом *pommier*) і зберігає образний компонент оригіналу.

За допомогою композиційних прийомів М. Коцюбинський зображує світогляд, почуття, закликає зрозуміти вчинки головних героїв. В образку «Він іде!» бачимо картину єврейського містечка, охопленого жахом і відчаєм, і лише наприкінці – самих погромників, дії яких залишаються за межами твору. У новелі «Він іде!» немає безпосереднього змалювання подій, їх теж бачимо через сприймання і розповіді окремих дійових осіб. Тому в якості назви гучно звучить окличне речення, яке у перекладі відтворено еквівалентно – «*Il arrive!*»

Акварель «*На камені*» — новаторський твір у жанровому плані. У ньому нескладна фабула, автор зосереджений на внутрішніх переживаннях героїв, що й становлять сюжетну колізію. Композиція акварелі надзвичайно оригінальна: даючи нібито малюнок із життя, автор жодного епізоду не

виносить на перший план, а примушує читача головні епізоди переживати в собі, у своїй уяві. У цьому виявляється перша риса імпресіонізму: замість детальних реалістичних описів давати тільки окремі натяки, що вже показують шлях читачевій уяві. Друга ж риса імпресіонізму – висувати на перший план психічні переживання героїв, а не фабулу творів. Письменник робить спробу вийти за межі традиційного оповідання та створити новий жанр – психологічну новелу, розвинути свою індивідуальну стильову манеру. Жанрова характеристика цього твору – акварель – відкриває задум автора: наблизити словопис до живопису; новела наче спеціально присвячена цьому мистецькому експерименту. Акварель – одна з найбільш колористичних у прозі того часу, і не тільки українській. У цьому творі письменник ставить перед собою важливе завдання: надати кольору смислової функції. Тут слово виступає тільки інструментом творення мікрообразу, який і передає переживання героїв або служить реалізації задуму автора [1, с. 55]. Не дивно, що новелу «На камені» автор назвав аквареллю: у ній справді переважають зорові образи, картини моря й гір виринають перед очима читачів, наприклад, змалювання бурі на морі. Відповідно, Е. Крюба у своєму перекладі використовує еквівалентний термін – *aquarelle*. Мікрообраз, винесений у назву, проходить через усю першу частину новели «На камені», тому є важливим для відтворення і в перекладі Е. Крюби має контекстуальний відповідник – «*Sur le Rocher*». Він створює сіре колористичне тло, на якому розгортається сюжетна дія: «*татарське село здавалось зрудою дикого каміння*» // «*le village tartare avait l'air d'un tas de pierres*»; «*кам'яні оселі*», «*сонце і камінь*» // «*le soleil et la pierre*»; «*люди на камені*» // «*les gens sur la pierre*». Зауважимо, що у французькому перекладі скрізь фігурує слово «*pierre*», що є еквівалентним українському слову «каміння». Однак у назві Е. Крюба використав саме слово «*le rocher*», тобто скористався прийомом *конкретизації*, що вважаємо доречним, виходячи з авторських описів скелястої місцевості у тексті оригіналу. На цьому тлі

кожний новий колористичний мікрообраз набуває особливого значення: зміни, що відбулися в душевному стані мовчазної татарської дівчини Фатьми після її зустрічі з гарним молодим турком Алі, символізує розквітли квітка – гірський крокус. Драматична колізія (втеча закоханих Фатьми й Алі) також знаходить своє особливе розв’язання в протилежності кольорів різної гами – мікрообраз «*дух цих диких, ялових, голих скель*»/ «*l’esprit de ces rochers sauvages, stériles, nus*». На цих скелях закарбувалася споконвічна історія страждань «*людей на камені*», існування яких – постійна боротьба з природою, панує лише один закон – жорстокість. Безбарвним скелям, голому каменю автор протиставляє червоний колір пов’язки на голові Алі та зелений колір фередже Фатьми, червоний – символ кохання, а зелений – життя.

Слід зазначити, що художній твір, як продукт пізнавальної діяльності автора, завжди містить **оцінку** та **модальність**, які відіграють первинну роль у формуванні концепту твору [187]. Актуалізатори авторського задуму можуть бути розподілені у тексті нерівномірно (за В. Виноградовим) залежно від **композиційно-мовленнєвих форм**: **оповідь** виконує основне сюжетне навантаження (повідомляє про події, що відбуваються, і тому є динамічною); **опис** фіксує ознаки об’єктів та суб’єктів дій та станів, тому є статичним; **міркування** містить інформацію про причинно-наслідкові зв’язки між об’єктами та діями і також є статичним.

Оповідь – це мовно-композиційна форма, де міститься найбільше авторської мови, де розподілені основні сюжетні елементи прозового твору. Характерні для інших форм риторичні питання, оцінювані об’єкти описів, нетипові для оповіді. Прикладом може служити початок новели М. Коцюбинського «Поєдинок», який водночас є зав’язкою сюжету: «*Вони вже повечеряли — пані Антоніна і вчитель її дочки Іван Піддубний. Він встав з канапи, одсунув злегка круглий стіл з останками вечері, а вона подала йому для поцілунку руку. І він почав цілувати її не з того боку, де звичайно цілують знайомі, а в долоню і вище*» [325, с. 3] // «*Ils avaient déjà*

diné, Madame Antonina et Ivan Piddoubny, le précepteur de sa fille. Il se leva du canapé, repoussa légèrement la table ronde avec les restes du diner, tandis qu'elle lui offrit sa main à baiser. Et il se mit à la baiser non pas du coté où le fond habituellement les gens que l'on connaît, mais dans la main et plus haut» [329, p. 119]. Звернімо увагу на те, як перекладач від самого початку твору визначається з головною характеристикою Піддубного: у М. Коцюбинського він *вчитель*, у Е. Крюби – *le précepteur (вихователь)*. Таким чином, за допомогою компенсації перекладач влучно передає справжню роль Піддубного в родині.

До **опису** традиційно відносять **портрет** та **пейзаж** – повідомлення про зовнішні ознаки діючої особи та обстановки дії. **Портрет** постає одним із засобів індивідуалізації персонажа і включає в себе як фізичні характеристики персонажа, так і атрибути його життя. Окрім характерологічної функції портрет виконує функцію актуалізатора зв'язності тексту. Він відображає внутрішні переживання героя і містить психологічний компонент. Такий портрет називають *динамічним* [120, с. 136]. Портретний опис експліцитно несе авторську оцінність та модальність і тому відіграє важливу роль у формуванні концепту твору. Слід зазначити, що портретні описи у творах М. Коцюбинського зазвичай психологічні, збереження чого в перекладі є дуже важливим.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Не раз вона з ляком думала навіть, що то не од неї дитина ... і хитра бісиця встигла обміняти її дитину на своє бісеня . Дитина підростала. Але	«Plus d'une fois elle avait été prise de peur à la pensée que cet enfant n'était pas d'elle ... le rusé démon femelle avait réussi à mettre son diabloin à la place de son enfant. L'enfant grandissait tant bien	«Plus d'une fois elle pensa même avec effroi que cet enfant n'était pas le sien. Elle n'avait pas «pris garde» (3) lors des couches, elle n'avait pas chassé avec la fumée le mauvais esprit de la khata, elle n'avait pas allumé de cierge et la diablesse maligne avait réussi à échanger son enfant contre une des es Créatures

<p>так само була чудна. Дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і не відоме нікому або без причини кричить» [327, с. 31]</p>	<p><i>que mal. Mais il était toujours aussi bizarre. Il regardait devant lui et voyait quelque chose de lointain dont personne ne savait rien, ou criait sans raison»</i> [329, p. 13]</p>	<p><i>infernales. Ivan se développait lentement, mais tout de même il grandissait et l'on ne s'était même pas aperçu qu'il était temps de lui confectionner une paire de culottes. C'était un enfant étrange. Il regardait devant lui, voyait une sorte de lointain que les autres ignoraient ou bien criait sans raison»</i> [330, p. 13–14]</p>
---	--	---

Перекладач Е. Крюба зберігає авторське порівняння дитини із *бісеням* (*diabloin*), а в перекладі *бачить якесь далеке і не відоме нікому*, використовує експлікацію: *voyait quelque chose de lointain dont personne ne savait rien*, проте на наш погляд переклад таємничого авторського *якесь* як *quelque chose* трохи збіднює переклад. У цілому ж, емоційність опису образу малого Івана відтворена у перекладі. Ж.-К. Маркаде використовує перифразу – описовий переклад – можливо, задля уникнення повтору, оскільки у попередньому рядку він уже вживає лексему «*diabliesse*», а можливо він не до кінця розуміє конотацію слова «бісеня». У цьому випадку Е. Крюба виграє своїм перекладом, оскільки передає абсолютно точно семантику й емоційність авторської оригінальної лексеми.

Поступово читач спостерігає, як Іванко дорослішає. Йому спокійно і радісно серед природи, яка музикою лунає у його щирому серці. Так і росла дитина, затишно почувуючи себе серед дивних гір, осягаючи світ, спостерігаючи за тваринами і рослинами. І навіть музику, що майже все його коротке життя шукала маленька душа, він підслухав у щезника:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<p>«Він вийняв денцівку. Мелодія спершу не давалась. Починав грати спочатку,</p>	<p>«<i>Il sortit son galoubet. Il n'arrivait pas à trouver sa mélodie du premier coup. Il recommençait à jouer, se</i></p>	<p>«<i>Il prit son chalumeau. Au début il ne put rien en tirer, la mélodie lui échappait. Il se mit à jouer, en essayant</i></p>

<p>напружував пам'ять, ловив якісь згуки, і коли врешті знайшов, що віддавна шукав, що не давало йому спокою, і лісом поплила чудна, не відома ще пісня, радість вступила у його серце, залляла сонцем гори, ліс і траву, заклекотіла в потоках, підняла ноги в Івана, і він..., взявшись у боки, закружився у танці ...Так знайшов він у лісі те, чого шукав» [327, с. 34]</p>	<p><i>creusait la mémoire, saisissait certains sons et quand il finit ce qu'il cherchait depuis longtemps, ce qui ne le laissait pas en paix, quand la chanson étrange, encore inconnue, se répandit à travers la forêt, la joie entra en son coeur, inonda de soleil les montagnes, la forêt et l'herbe, se mit à bouillonner dans les torrents, souleva les jambes d'Ivan qui,... mettant ses poings sur les hanches, s'élança dans une rond...</i> Ainsi, il trouva dans la forêt ce qu'il cherchait» [329, p. 19]</p>	<p><i>de faire appel à sa mémoire; il saisissait quelques notes et quand enfin il eut trouvé ce qu'il cherchait depuis longtemps, ce qui ne lui avait laissé aucun repos, un chant étrange, jamais entendu encore, se répandit dans la forêt ; la joie pénétra dans son coeur, inonda le soleil des montagnes, la forêt et les herbes, bouillonna dans les torrents, donna des ailes à Ivan qui rejeta son chalumeau dans l'herbe, mit ses mains sur ses hanches et se lança dans une danse... C'est ainsi qu'il avait trouvé dans la forêt ce qu'il avait cherché» [330, p. 19]</i></p>
---	---	--

Письменник знову ж таки вдається лише до психологічного опису свого героя. Ми не знаємо, якого кольору очі Іванка, яке у нього волосся, у що він убраний. Але ми уявляємо перед собою красивого, замріяного хлопця, з прекрасним обличчям і проникливим зором, що надихається музикою клекотіння водяних потоків, співом птахів, лагідним співом смерек і, зрештою, створює свою, таку довгоочікувану музику. Е. Крюба відтворює процес Іванкових пошуків, переклавши *напружував пам'ять* як *creusait la mémoire*. Він використовує лексико-семантичну заміну для підкреслення наполегливості хлопця. Ж.-К. Маркаде, на відміну від Е. Крюби, тяжіє у перекладі до розмитої перифрази – *faire appel à sa mémoire*. Далі, коли музика

народилася, перекладачі відтворюють цей процес через уживання повторів однорідних присудків *la joie entra, inonda, se mit à bouillonner, ... souleva les jambes d'Ivan...* (Е. Крюба); *la joie pénétra... inonda bouillonna... donna des ailes à Ivan* (Ж.-К. Маркаде), використовуючи трансформаційну модель перекладу і повністю зберігаючи відчуття піднесення, щастя, радості, наповненості головного героя. Підкреслимо, Ж.-К. Маркаде, користуючись прийомом лексичного додавання, підсилює метафору оригіналу – *donna des ailes à Ivan* (дала крила Івану). Далі М. Коцюбинський використовує речення з інверсією – *Так знайшов він у лісі те, чого шукав* [327, с. 34]. Як Е. Крюба, так і Ж.-К. Маркаде відмовляються від цього прийому і застосовують прямий порядок слів, більш притаманний французькій мові: «*Ainsi, il trouva dans la forêt ce qu'il cherchait*» [329, р. 19]. // «*C'est ainsi qu'il avait trouvé dans la forêt ce qu'il avait cherché*» [330, р. 19].

А далі Іван знайшов своє кохання. На своєму шляху він зустрічає Марічку. І не дивно, що ця дивакувата дівчина з чорними очима так припала йому до серця. Простодушна і відверта як сама природа, вона у відповідь на грубощі хлопця здатна втішити його:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Тоді дівчинка, зігнута вся, подивилась на нього спідлоба якимсь глибоким зором чорних матових очей і спокійно сказала: – Нічьо... В мене є другі... май ліпші» [327, с. 36]	« <i>Allors, la petite fille, repliée sur elle-même, le regarda par en dessous de ses yeux noirs et mats à l'expression profonde, et dit tranquillement : – Ce n'est rien... J'en ai d'autres... même encore plus beaux</i> » [329, р. 21]	<i>Alors la fillette, toute courbée, leva sur lui un regard profond de ses yeux d'un noir mat et dit tranquillement : – Cela ne fait rien... J'en ai d'autres encore plus beaux</i> » [330, р. 23]

Перекладаючи опис погляду дівчини, Е. Крюба користується трансформаційним підходом, до того ж випускає слово *якийсь*: замість *якимсь глибоким зором чорних матових очей* читаємо *yeux noirs et mats à*

l'expression profonde. Як результат – опис виглядає спрощено. Проте Е. Крюба зберіг головну авторську інтенцію – подив Івана від незвичної поведінки Марічки, яка була досить дивною дівчиною, відособленою від людей. Водночас Ж.-К. Маркаде дослівно передає опис погляду головної героїні і в цьому випадку його переклад виграє. М. Коцюбинський, створивши образи Іванка та Марічки, запрошує нас у чарівну казку любові і музики людей, які, злившись у своєму коханні, створили свій внутрішній, цільний, наявний тільки для них обох світ, в якому не було місця нікому із світу зовнішнього.

Як зазначалось, М. Коцюбинський у своїх творах найчастіше приділяв увагу психологічному портрету. Але для того, щоб розширити уявлення читача про своїх героїв, він удається до опису їхнього вбрання. Оскільки герої повісті «Тіні забутих предків» – гуцули, невід’ємною частиною їхнього портрету є національний гуцульський костюм. Ось що пише з цього приводу Е. Крюба: «У повісті «Тіні забутих предків» автор приділяє увагу вбранню героїв, зокрема – костюмам, що носять на великі свята та ходять до церкви (з одного боку письменник вдало грає кольорами, з другого – підкреслює бажання людей, змучених важким життям та складною працею, надягти на свято найкращі речі, яскраві кольори яких відтворюють їхню жагу до світлого життя). І хіба ці костюми не є втіленням артистичної уяви гуцулів, справжнім шедевром народного мистецтва?» [276, р. 482]. Наприклад:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Витягалось найкраще лудіння (одежа), нові крашениці, писані кентарі, череси і табівки, багато набивані цвяхом, дротяні запаски,	«On sortait ses plus beaux <i>habits, des pantalons</i> <i>garance neufs, des gilets de</i> <i>fouurrure brodés, des</i> <i>ceintures de cuir et des</i> <i>bourses richement</i> <i>décorées, de clous, des</i> <i>jupes ornées de cannatille,</i>	«On sortait les <i>vêtement</i> les plus beaux, les <i>pantalons en</i> <i>toile rouge neufs, les vestes</i> <i>ornées, les larges ceintures,</i> <i>les sacs en cuir, richement</i> <i>ornés de clous, les</i> <i>jupes-tabliers, brodés de fils</i> <i>dorés et argentés, les fichus</i>

<p>черлені хустки шовкові і навіть пишна та білосніжна гугля, яку мати обережно несла на цінку через плече» [325, с. 35]</p>	<p><i>des fichus de soie pourpre et meme une riche capo, blanche comme neige, que la mere portait avec précaution au bout d'un baton sur l'épaule»</i> [329, p. 20]</p>	<p><i>pourpres de soie et même la cape somptueuse, blanche comme neige, que la mère portait avec précaution au bout d'un bâton posé sur son épaule»</i> [330, p. 20]</p>
--	--	---

Цікавими є засоби, за допомогою яких Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде перекладають різні назви одягу, характерні для національного гуцульського костюму. Ці засоби ми розглянемо детальніше у третьому розділі нашої роботи, зокрема у параграфі, присвяченому перекладу побутових слів-реалій.

Своє дбайливе ставлення до зображення головних героїв М. Коцюбинський зберігає у своїх новелах. Доволі несподіваними є головні герої новели «Intermezzo». Письменник використовує елементи п'єси, коли знайомить нас із дійовими особами: *Моя втома, Ниви у червні, Залізна рука города, Три білі вівчарки, Сонце, Зозуля, Жайворонок, Людське горе... // Les champs en juin, Ma lassitude, La main de fer dela lville, Trois chiens de berger, Soleil, Un coucou, Des alouettes, Le malheur humain*. Об'єднує й умотивовує все це різноманіття персонажів ключовий образ ліричного героя. На початку новели він самотній і стомлений, хоче покинути місто, де живе. І тут перед читачем постає жорстокий образ міста, що витягує в поле свою залізну руку і не пускає. Герой, роздратований і невпевнений, запитує себе: «*чи розтулить рука свої залізні пальці, чи пустить мене?*» [325, с. 115]. Холодним і безжалісним змальовує місто М. Коцюбинський. Влучно дібрана митцем метафора-персоніфікація підкреслює люту немилосердність образу, що цілком влучно відтворив Е. Крюба у перекладі: «*Здавалосьь, город витягує в поле свою залізну руку за мною і не пускає*» [325, с. 115] // «*La ville semblait étendre dans la campagne sa main de fer derrière moi et ne pas me lâcher*» [329, p. 168]. І от нарешті герой виривається із залізних обіймів міста і потрапляє до довгоочікуваних кононівських полів. Перед читачем постає зовсім інший,

лагідний образ зозулі, яка «б'є молоточком у кришталевий великий дзвін – ку-ку! ку-ку! – і сіє тишу по травах» [325, с. 156] // «*Il frappe de son petit marteau une grande cloche de cristale. – Cou-cou ! cou-cou ! – et sème le silence dans les herbes*» [329, р. 174]. Як бачимо, М. Коцюбинський знову вдається до метафори і застосовує оноματοпею. Герой знайомиться із трьома білими вівчарками, М. Коцюбинський порівнює їх із трьома білими ведмедями, а Е. Крюба – вдало передає це порівняння у перекладі: *Comme trois ours blancs*. Далі письменник описує кожного собаку, адже кожен має свій характер. «*Той Оверко не може без штук. Стрибає, наче дурне теля, і скоса наводить червоне око. Трепов гордо несе свою вовну і ставить ноги, наче білі колони. Його підрізани вуха стрижуть. Пава ступає поважно, меланхолійно хитає задом і одстає*» [327, с. 121] // «*Il faut que cet Overko fasse des siennes. Il saute, tel un veau stupide et louche de son oeil rouge. Trépov porte fièrement sa laine et pose ses pattes comme des colonnes blanches. Il remue ses oreilles écourtées. Pava avance d'un air fier, dodeline mélancoliquement du derrière et la et se laisse distancer*» [329, р. 178]. В аналізованому уривку Е. Крюба використовує декілька перекладацьких методів: використовує описовий переклад – замість *Оверко не може без штук* він уживає сталий вислів *Overko fasse des siennes*; для перекладу дієслова *стрижуть* він використовує спрощення – *remue*.

Головний герой новели «*Поєдинок*» – бідний учитель, із убогої міщанської родини, вигнаний зі школи, невпевнений у собі. І знову М. Коцюбинський удається лише до психологічного портрету, пропонуючи читачеві самому уявити зовнішність свого героя. Перед нами безпорадна, сіра людина яку «*вигнано, як пса, і він, як пес, скорився й вийшов, безпомічний, безсловесний, полохливий*» [325, с. 103] // «*On l'avait chassé comme un chien, et il avait obéi et il était sorti, impuissant, muet, peureux*» [329, р. 121]. Його застав чоловік коханки, якій він не смів перечити, його виштовхнули за двері – геть! – і він іде: «*Опріч сорому, опріч образи, що горіла в його крові, він чув, що був смішним*» [325, с. 103] // «*En plus de la*

honte, en plus de l'offense, qui brûlait dans son sang, il sentait qu'il avait été ridicule» [329, p. 121]. Нікчемна, слабка і безвольна людина. Він і сам себе не поважає за свою безпорадність, за свою ганьбу, за свою полохливість. Як бачимо, для опису свого героя письменник використовує **нанизування однорідних прикметників** *безпомічний, безсловесний, полохливий*, що дають більш уявлення про характер людини. Ці прикметники Е. Крюба відтворює досить точно: *impuissant, muet, peureux*. Також зустрічаємо повтори: *опріч сорому, опріч образу*, вони збережені і у перекладі: *en plus de la honte, en plus de l'offense*. Письменник використовує порівняння: *і він, як пес*, також відтворене у перекладі: *comme un chien*. Всі ці авторські прийоми дозволяють читачеві вловити найдрібніші риси образу головного героя.

Головний герой новели «Що записано у книгу життя» – стара, німецька баба, яка «чує своє маленьке тіло» [325, с. 172] // «*la vieille femme sent son petit corps*» [329, p. 190]. Вона прожила убоге, сіре, безрадісне життя – у злиднях, непосильній роботі. Вона нікому не потрібна. Для онуків вона бездушна істота, і вони з байдужістю «розтягали зморшки на бабиній шиї, що склались рядами, як на старій халяві, розглядали дві шабатури грудей, між якими застряг мідяний крест, підіймали запаску і мацали ноги, сухі, чорні, у жилах, як патики з корою, якими мати розтоплює в печі» [325, с. 174] // «*ils déplissaient la peau de son cou, qui présentait des rengés de rides comme une vieille tige de botte, examinaient les deux enveloppes de ses seins, entre lesquels s'était enfoncée une croix de cuivre, relevaient sa jupe et tâtaient ses jambes, sèches, noires, veinés, comme les bâtons de bois vert dont leur mère se servait pour allumer le poêle*» [329, p. 192]. У представленому уривку М. Коцюбинський уживає декілька діалектизмів: *шабатури* (коробки), які Е. Крюба перекладає як *enveloppes* (найвірогідніше – у значенні 'обгортки'), що не відповідає авторській метафорі; *запаска* (спідниця), яку Е. Крюба перекладає як *jupe*. Цілком очевидно, що Е. Крюба скористався лексико-семантичною заміною, яка не завжди є вдалою. Також М. Коцюбинський

залучає до тексту рідковживані слова: *халява*, яку адекватно перекладено як *tige de botte*, та *патики*, в перекладі яких Е. Крюба припускається помилки: аналізовану лексему мовознавець відтворює описовим перекладом та вживає словосполучення *les bâtons de bois vert*, проте зеленими гілками не можна розтопити піч. На відміну від попередніх новел, М. Коцюбинський змальовує портрет баби, описуючи її зів'ялі уста, як сухе листя: суха, маленька, вона «*благословила його сухими, як осінні гіллячки, руками*» [325, с. 180] // «*elle le bénissait de ses mains sèches comme des rameaux en automne*» [329, р. 198]. Як бачимо, письменник часто використовує прикметник *суха*, підкреслюючи, що з того тіла вже «пішло життя», воно більше не здатне на існування. Е. Крюба також використовує прикметник *sèches*.

Оскільки життя багатьох героїв творів М. Коцюбинського пов'язане із природою, розгляньмо, як її описує письменник і як це відтворено в перекладах Е. Крюби. **Пейзаж** допомагає встановити композиційний зв'язок між елементами твору. Він може виконувати і складнішу символічну, багатозначну функцію, що фокусує на собі авторські ідеї, втілює погляди автора на світ і людство. Попри те, що *пейзаж* ми вважаємо *статичним* фоном подій, образ природи може відображувати динамічні процеси природи. Водночас *динамічний* пейзаж може сигналізувати про зміну сюжетної дії, долі героїв. Отже, пейзаж може відрізнитися за змістовим наповненням і мати різні функції у художньому тексті [120, с. 138]. Такі пейзажі М. Коцюбинський майстерно використовує у повісті «*Тіні забутих предків*». Картина природи, за допомогою якої передаються почуття героя, перестає бути тільки зображенням місця дії, вона стає індикатором його почуттів, переживань:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
« <i>Ніжно</i> дзвеніла над ним хвоя смерек, змішавшись з шумом	« <i>Au-dessus de lui, les aiguilles de pins faisaient entendre un doux tintement</i>	<i>Au-dessus de lui le tendre bruissement des aiguilles de sapins se mêlait au bruit de</i>

<p>ріки, сонце наляло злотом глибоку долину, зазеленило трави, десь курився синій димок од ватри, з-за Ігриця оксамитовим гулом котився грім» [325, с. 419]</p>	<p><i>qui se mêlait au bruit de la rivière, le soleil avait rempli d'or la profonde vallée, verti les herbes, la fumée bleue d'un feu de bois montait quelque part, et le tonnerre avec grondemet vélouté de l'autre côté de l'Ihrets» [329, p. 17].</i></p>	<p><i>la rivière, le soleil inondait d'or la profonde vallée, verdissait les herbes; quelque part s'élevait la fumée bleue d'un feu; derrière le village d'Ihrits descendait le grondement velouté de l'orage» [330, p. 17]</i></p>
---	--	---

У наведеному прикладі саме слово «ніжно» найяскравіше передає почуття героя, який захоплюється картиною природи. Перекладачі зберегли це відчуття, використовуючи словосполучення *doux tintement // le tendre bruissement*. Природа сяє різними кольорами, як і душа Івана. Е. Крюба і Ж.-К.Маркаде відповідно до оригіналу *наляло злотом* перекладають: *rempli d'or // inondait d'or*, *зазеленило – verdi // verdissait*, *синій – bleue // bleue*, не змінюючи частини мови в перекладі. Захоплення карпатськими краєвидами виражається художнім баченням автора, який використовує різноманітні епітети та порівняння, створюючи неповторний імпресіоністичний пейзаж, де присутні такі художні елементи композиції, як перспектива, характерне освітлення, яскравість образів:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<p>«Звідси дивився на гори, близькі і далекі верхи, що голубіли на небі, на смерекові чорні ліси, з їх синім диханням, на ясну зелень царинок, що, мов дзеркала, блищали в рамах дерев» [325, с. 416]</p>	<p><i>«De là, il regardait les montagnes, les sommets rapprochés et éloignés, qui se détachaient en bleu clair sur le ciel, les forêts de pins noires avec leur haleine violette, les taches vert clair des parcs, qui brillaient comme des miroirs encadrés dans les arbres» [329, p. 13].</i></p>	<p><i>«De là il regardait les montagnes, les sommets lointains et proches qui bleuissaient sur le ciel, les forêts noires avec leurs effluves bleus, la verte clarté des sapins qui tels des miroirs étincelaient dans l'encadrement des arbres» [330, p. 13]</i></p>

Е. Крюба відчув усю силу імпресіоністичного пейзажу, він не тільки вдало відтворив його, але й дещо змінив колористику тексту М. Коцюбинського: замінив «*сине дихання*» на «*haleine violette*» («*фіолетовий подих*»). Однак унаслідок порушення динаміки розвитку образу в реченні зв'язок між елементами композиції у перекладі змінився, що призвело до часткової втрати первинного задуму: помітна **декомпресія** «*les sommets, qui se détachaient en bleu clair*», де дієслово «*голубіти*» у французькому тексті відтворено шляхом **описового перекладу**. Проте, на нашу думку, такий перекладацький прийом є виправданим, оскільки у французькій мові дієслово *bleuir* (синіти) має зовсім іншу конотацію (*blêmir, râler* – бліднути, мертвіти), яка суттєво відрізняється від семантики українського дієслова «голубіти». З огляду на це, вважаємо, що дослівний переклад Ж.-К. Маркаде (*les sommets qui bleuissaient*) призвів до спотворення образу в тексті оригіналу.

У новелі «*Що записано у книгу життя*» рідкісні пейзажі надзвичайно зворушливі. Син везе матір у ліс, щоб залишити її там помирати. То було її бажання. Природа готує виснажену душу в інший світ: «*В глибокій тиші снували дерева біле мереживо гілок, наче збирались закинути невід в глибокі води неба, де неясно тремтіли золотою лускою, мов рибки, зорі*» [325, с. 416] // «*Dans un silence complet, les arbres tissaient un filet blanc de rameaux, comme s'ils se préparaient à lancer un bolier dans eaux profonds du ciel, où les étoiles tremblotaient confusément de leurs écailles d'or, telles de petits poissons*» [329, р. 13]. Письменник добирає біле мереживо, плете невід, щоб закинути його у небо, розсипає золоті зорі, як у церкві, встановлює тишу – готується до похорону. Перекладач використовує денотативну модель перекладу, за допомогою якої чудово передає авторську інтенцію. Отже, насамперед, пошук відповідників художніх засобів оригіналу, зокрема, епітетів, метафор, є передумовою відтворення яскравого колориту українського пейзажу в перекладі.

Оточення, що включає статичні та динамічні картини, може бути як **відкритим** (опис пейзажу), так і **закритим** (опис інтер'єру). У такому разі йдеться про функцію актуалізації просторово-часового континууму художнього твору. Герой новели «*Intermezzo*», стомлений від міста, людей і самого себе, болісно відчувається у своїй кімнаті: «*Я чую твердість і форму затоплених на дні чорної п'їтьми меблів і скрип помосту під їх вагою*» [325, с. 154] // «*Je sens la dureté et la forme des meubles noyés au fond des épaisses ténèbres et le croquement du plancher sous leur poids*» [329, р. 172]. Головну ідею важкості та п'їтьми на душі у наведеному уривку М. Коцюбинський передає за допомогою прикметників *чорний* та *затоплений*. Вважаємо запропонований Е. Крюбою приклад цілком адекватним. А далі картина змінюється: «*Розплющую очі і раптом бачу у вікнах глибоке небо і віти берези*» [325, с. 156] // «*J'ouvre mes yeux et je vois soudain dans les embrasures des fenêtres le ciel profond et les branches du bouleau*» [329, р. 174] – навколишній світ зеленіє березою, очі дивляться у глибоке небо. Герой починає одужувати. У наведених прикладах головним є контраст: у першому випадку – дно, у другому – небо. Цей контраст також адекватно відтворено у перекладі. Спільною для обох форм опису, портрета та пейзажу є семіотична функція, яка виражається шляхом повторення характерної риси, художньої деталі. Водночас семіотична функція виявляється по-різному залежно від форми опису. Так, для портрета вона служить індикатором пізнаваності індивідуалізованого об'єкта. Натомість у пейзажі вона спричинює емоційний ефект на читача, викликаючи в останнього співпереживання з художником. (персонажем) [326, с. 139–140]. Наприклад, у новелі «*На камені*» ця художня деталь винесена у саму назву і зустрічається впродовж усього твору, що посилює драматизм оповіді: «*татарське село здавалось грудю дикого каміння*» // «*le village tartare avait l'air d'un tas de pierres*», «*кам'яні оселі*», «*сонце і камінь*» // «*le soleil et la pierre*», «*люди на камені*» / «*les gens sur la pierre*».

Ще одним художнім засобом архітекτονіки є міркування. У формі **міркування** автор безпосередньо виражає свою позицію. Думки автора можуть бути відірваними від конкретного сюжету. Тут мають місце відступи, де виявляється відвертість авторського самовираження. Авторська мова М. Коцюбинського непомітно переходить у мову персонажа, виникають так звані внутрішні монологи: *«Я зачиняю двері, наче боюся, що світло лампи витече все крізь шпари. От я і сам. Навкруги ні душі. Тихо й безлюдно, а однак я щось там чую, поза своєю стіною. Воно мені заважає»* [325, с. 117] // *«Je ferme la porte, comme si j'avais peur que la lumière de la lampe ne s'enfuit par les interstices. Me voilà seul. Pas une âme alentour, c'est le silence et le vide, mais j'entends tout de même quelque chose là, derrière cette cloison. Cela me gêne»* [329, p. 170]. У наданому прикладі Е. Крюба вдається до членування речень: він поєднує два речення М. Коцюбинського в одне складне, увиразнюючи внутрішній монолог, додаючи йому рис потоку свідомості.

Отже, проза М. Коцюбинського є особливим типом художньої структури, в якому психологічний аспект зображення поєднується зі складною палітрою сюжетно композиційних прийомів. Велике значення М. Коцюбинський надає назві твору, що є обов'язковим компонентом художнього тексту: в письменника заголовок задає тональність всього твору. Е. Крюба дбайливо поставився до відтворення назв творів та переклав їх цілком адекватно. Композиційні рішення у повісті *«Тіні забутих предків»* та у новелах М. Коцюбинського мають певні відмінності: композиція повісті складається з низки епізодів, що через долю головних героїв передають дух гуцульського життя, органічний зв'язок із природою, язичницьку суть вірувань, звичаїв та обрядів цього народу, в той час як у новелах бачимо так звану «настроєву композицію», коли саме від почуттів, емоційного стану героя залежить, як саме відображається навколишній світ. Для передачі цих ідей М. Коцюбинський використовує такі композиційні складові: опис, портрет, оповідь та міркування. Відповідно, Е. Крюба вдається до різних

перекладацьких трансформацій, серед яких: граматична та лексична заміни, описовий переклад, добір відповідників, за допомогою яких він загалом адекватно відтворює композиційні рішення письменника. Специфіка сюжетно-композиційного вирішення образу персонажа характеризується використанням різних форм нарації: внутрішніх монологів, спогадів, описів, що сприяє ліризації та ускладненню сюжетну композицію твору. Саме у перекладі внутрішніх монологів, зокрема за допомогою членування речення, найяскравіше виявився талант Е. Крюби як перекладача.

2.3.1 Передача жанрових особливостей повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» у перекладах Е. Крюби та Ж.-К. Маркаде

Французький переклад творів М. Коцюбинського у виконанні Е. Крюби і Ж.-К. Маркаде стали своєрідним синтезом двох культур. Цей синтез був зумовлений тим, що перекладач виступає носієм двох мов і культур, він відчуває притаманний їм подвійний менталітет – давніх забутих пращурів та сучасного для дії повісті корінного населення.

У повісті «Тіні забутих предків» зустрічаємо багато коломийок, адже важко уявити собі життя гуцулів без їхньої особливої пісенної творчості. **Коломийки** – це коротка, найчастіше дворядкова пісня, кожний рядок якої складається з 14 складів, з жіночою римою. Виконується вона під музику усталеного типу. Може виступати як приспівка до танка або існувати незалежно від нього [312]. Отже, коломийки – це художні словесні мініатюри, малий жанр української народної пісні.

Е. Крюба приділяв багато уваги перекладу коломийок. Перш ніж узятися до перекладу, він ретельно вивчив це унікальне явище української народної творчості. Зокрема, ознайомився з роботою І. Франка «До історії коломийського розміру» у збірці «Вибрані статті про народну творчість». Е. Крюба зауважує, що М. Коцюбинський запозичив більшість коломийок у Шухевича та Гнатюка, оскільки не наважувався сам їх писати. Тим не менш,

коломийки органічно вписалися у канву повісті. Більше того, вони стали її окрасою, надали **поетичності** та **чарівності**. За допомогою коломийок М. Коцюбинський розкриває душу головної своєї героїні Марічки – саме її талант до створення співанок та коломийок розкриває її характер більше, ніж будь-який авторський опис. Зустріч Івана та Марічки відбувається під звуки Іванової дудки та Марійчиної коломийки: «З гори на гору, з поточка в поточок – пурха **коломийка**, така легенька, прозора, що чуєш, як од неї за плечима тріпають крильця» [325, с. 38] // «D'une montagne à l'autre, on voit voltiger **la kolomyika**, si légère et transparent qu'on entend froufrouter ses petites ailes sur son dos...» [329, р. 26]. Проте у примітках обидва перекладачі надають тлумачення лексеми *коломийка*. Слід зазначити, що при перекладі назви малого жанру **коломийка**, яку можна вважати безеквівалентною, перекладачі Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде вдалися до транскрибування, хоча власне символ *коломийка* не є наскрізним для розуміння у мові лексеми (досить стисло у Е. Крюби – *la kolomyika – sorte de chansons populaires, particulières à l'Ukraine occidentale* [329, р. 26]; достатньо енциклопедично у Ж.-К. Маркаде – *C'est un type de mélodie chantée en Ukraine Carpatique. Son nom vient de la ville de Kolomyia sur le Prout. La kolomyika comporte en général un quatrain (plus rarement un distique ou un sixain) en vers de quatorze syllabes avec une césure après le quatrième ou le huitième pied. Elle prend comme sujets les faits de la vie quotidienne, l'actualité. Chez les Houtsouls la kolomyika était également une danse* [330, р. 28]). У своїй дисертації Е. Крюба зазначає: «Насправді коломийка виконує декілька функцій. Вона не тільки привносить особливий шарм, поетичну легкість, тепло, особливу ліричну цінність, але й відтворює силу любові та глибину того болю, що відчувають як виконавець, так і слухач. До того ж, вона ніби поєднує два розлучених серця. Саме тому, завдяки своїй магичній силі, коломийка додає повісті певної ірреальності» [276, р. 9].

Іноді коломийка використовується як описовий елемент для зображення пейзажу. Часто вона передає стан душі і підкреслює емоції та ліричні почуття героя:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<p><i>Гой ви мете,</i> <i>співаночки,</i> <i>Горами співати,</i> <i>Я си буду, молоденька,</i> <i>Сльозами вмивати.</i> [327, с. 41]</p>	<p><i>Tendres chansons, belles</i> <i>chansons,</i> <i>Quand je vous entendrai,</i> <i>Abandonnée dans la</i> <i>montagne,</i> <i>En larmes je fondrai.</i> [329, p. 29]</p>	<p><i>Chansons, vous allez</i> <i>Sur les montagnes</i> <i>résonner,</i> <i>Et moi, pauvrete, je vais</i> <i>Ici pleurer.</i> [330, p. 32]</p>

Зазначимо, що наведений приклад перекладів коломийки важко вважати еквівалентними. Як відомо, в коломийці кожен рядок має 14 складів з обов'язковою цезурою після 8 складу. Цю характерну особливість коломийки у перекладах Е. Крюби та Ж.-К. Маркаде не відображено, проте в Е. Крюби збережено перехресний тип римування, хоча для цього перекладач був змушений зробити перестановку рядків. Неповторного колориту додають коломийці діалектизми: «гой», «мете», але їх ми також не бачимо в тексті перекладу. До того ж втрачено авторський паралелізм на початку коломийки. Але, безумовно, збережено прагматичний підтекст коломийки вона викликає в українського та французького читача співчуття до горя молодої дівчини. У повісті коломийки співає не тільки Марічка, але саме її пісні присвячені любові, дівочім надіям, особливим почуттям першого кохання. За допомогою коломийок М. Коцюбинський начебто підкреслює молодий вік героїні, адже читач знайомиться з неї у віці дитини та прощається із зовсім молодою дівчиною. Інші коломийки співає спузар – його пісні присвячені худобі, врожаю – тому, що становить сенс його життя:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<i>Питається у баранця</i>	<i>Une brebis cornue demande</i>	<i>La brebis aux cornes raides</i>

<p><i>Круторіжка вівця: Ци ти вробиш, баранчику, Зеленого сінця? Не знаєш ти, круторіжко, Яка буде зима, Ци ти вийдеш, чи не вийдеш З полонинки жива. [327, с. 49]</i></p>	<p><i>Au belier son compère : Peux-tu me faire, doux belier, Du foin vert pour dessert? Tu ne sais pas, brebis cornue, Comment l'hiver sera. Et si la prairie de montagne En vie te laissera. [329, p. 42]</i></p>	<p><i>Demande au bouc S'il a préparé pour l'hiver Du foin vert Tunesais pas, brebis cornue, Quel sera l'hiver, Si oui ou non tu sortiras Vivante de l'alpage. [330, p. 47]</i></p>
--	--	--

Зазначимо, що в перекладі цієї коломийки Е. Крюбою, на відміну від Ж.-К. Маркаде, збережено традиційний розмір з 14 складів, а також перехресне риму. Проте, на жаль, не відтворено авторське вживання діалектичного сполучника «ци».

Палагна – доросла вже жінка, тому коломийок вона не співає – частіше вона молиться за свою худобу або ворожить, щоб прихистити її. Так, за допомогою коломийки автор підкреслив вікову та психологічну різницю між своїми героями:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<p><i>«Палагна вічно заклопотана була своїм ворожінням. Палила поміж маржиною ватру, аби вона була світуча, красна, як боже світло, аби до неї не мав доступу злий» [327, с. 60]</i></p>	<p><i>«Palahna était éternellement occupée par sa <u>magie</u>. Elle faisait du feu au milieu des bêtes, pour qu'elles fussent florissantes et belles comme la lumière divine, pour que le malin ne pût toucher à elles» [329, p. 62]</i></p>	<p><i>«Palahna était continuellement occupée par <u>ses sorcelleries</u>. Elle faisait du feu au milieu des bêtes pour qu'elles soient luisantes, belles comme la lumière divine, pour que le Malin n'ait pas prise sur elles» [330, p. 68]</i></p>

Як Е. Крюба, так і Ж.-К. Маркаде використали контекстуальні синоніми для перекладу лексеми «ворожіння». Ворожіння Палагни – один із

численних містичних епізодів, якими насичена повість «Тіні забутих предків». Крім того, на сторінках повісті оживають герої українського фольклору – нявки, русалки, бісиці, арідник, чугайстер, щезник. Для перекладу назв цих міфічних істот Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде використовують різні засоби. Подекуди вони вдаються до комбінованої реномінації, подаючи транскрибовані назви українських міфічних істот французькою (*tchouhaïstyr; l'aridnyk; les niavkas*), проте надають описову перифразу в перекладацьких примітках. В інших випадках перекладачі вживають відповідники-аналогі (*щезник – diable*), (*бісиця – diablesse – у Ж.-К. Маркаде*) або описовий переклад (у Е. Крюби *бісиця – Démon femelle*). Констатуємо також еквівалентне відтворення слова «бісеня» – «*diablotin*» в обох перекладах. Завдяки цьому Гуцульщина постає перед читачем як казковий край, сповнений духами природи, які подекуди несуть загрозу для людини: «*чекають на християнина або на маржину, щоб зробити їм шкоду*» [327, с. 32] // «*à l'affut du chrétien ou du bétail pour lui nuire*» [329, p. 14] // «*ils guettent les chrétiens ou les bêtes pour leur faire du mal*» [330, p. 16]. Люди боялися цих духів: на самому початку твору мати Івана вважає, що бісиця поміняла її дитину на бісеня, оскільки маленький Іван гучно плакав. Дорослі Іван та Палагна бояться злих духів, які можуть забрати їхню худобу:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Проте найгірше докучала їм Хима. Стара улеслива баба, завжди така привітна, вона вечорами перекидалась в білого пса та нинала по загородах сусідських. Не раз Іван метав	«Cependant, c'était Khyma qui les importunait le plus. Vielle femme adulatrice. Toujours très affable, elle prenait le soir l'apparence d'un chien blanc et rodait dans les enclos voisins. Il était arrivé plus d'une fois à Ivan de lancer sa hache apres elle, de faire voler sa	«Mais c'était Khyma qui les importunait le plus. Cette vieille bonne femme obséquieuse qui semblait toujours amicale, se transformait la nuit en un chien blanc et rôdait dans les cours voisines. Plus d'une fois Ivan avait lancé sa hache contre elle ou jeté ses

сокирою в неї, жбурляв вилами та проганяв» [324, с. 57]	<i>fourche et de la chasser»</i> [329, р. 57]	<i>fourches pour la chasser»</i> [330, р. 62]
---	---	---

Зазначимо, що дивне для французького читача, а саме тому – доволі колоритне, ім'я Хима перекладачі Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде відтворили за допомогою транслітерації – Кхума. Найфантастичніші речі в повісті – розповіді про добрих і злих духів, зустріч Іванка із шезником, поклоніння вогню, ворожіння на полонині, чаклування Юри – здаються цілком реальними. Автор не відокремлює ці явища від реального світу, що оточує гуцула. Перекладач відтворює атмосферу таємничості та казковості цілком адекватно. На фоні таємничого та міфічного навколишнього середовища характер гуцула постає величним, загадковим, сповненим могутньої сили. Напрочуд поетично змалював письменник народні традиції. Звичайне приготування бринзи видається високим ритуалом магічного обряду, коли дії повинні виконуватись в певному порядку:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Тепер має бути тихо у стаї, двері замкнені, і навіть <u>снузар</u> не сміє кинуть оком на молоко, поки там твориться <u>щось</u> , поки <u>ватаг чаклує</u> » [327, с. 49]	«Maintenant le buron doit être silencieux. La porte est fermée et même <u>la pâtre</u> de corvée n'ose jeter un coup d'oeil sur le lait, pendant qu'on procède là à <u>quelque pratique mystérieuse</u> , pendant que <u>le doyen</u> exerce sa magie» [329, р. 44]	«A présent le silence doit être total dans la cabane, les portes sont fermées et même <u>l'aide-berger</u> n'a pas le droit de jeter un coup d'oeil sur le lait, tant que <u>quelque chose</u> se passe là-bas, tant que <u>le chef</u> prononce ses <u>incantations</u> ». [330, р. 47]

Звернімо увагу на те, що в перекладі Е. Крюба, на відміну від Ж.-К. Маркаде, навіть підсилює оригінал, замість «там твориться щось» він використовує словосполучення із відповідним конотативним значенням «qu'on procède là à quelque pratique mystérieuse», що є важливим для досягнення еквівалентності. Тим самим Е. Крюба ніби підкреслює думку

М. Коцюбинського, адже в українській літературі доволі часто займенники «щось», «він», «вона» насправді мають табуйований підтекст (щось, про що не можна говорити, називати власним ім'ям). У той же час «*quelque chose*» у французькій мові позбавлене цієї двозначності.

Майже всі дослідники творчості М. Коцюбинського приділяють увагу обряду похорону Івана, сповненого ритуального і таємничого змісту. Адже сучасному читачеві цей обряд здається дивним та навіть блюзнірським. Трембіти ридають під вікнами, приносячи сумну звістку про смерть Івана, в хаті голосить за чоловіком Палагна. «Файно голосить», – кажуть сусідки із задоволенням. А згодом односельчани розпочинають спів і навіть веселі ігри. Люди, проводжаючи душу на той світ, вважають, що вона має залишити землю веселою, бо вже і так мала багато суму на цім світі, страждаючи та поневіряючись. У народі вірили, що після смерті людське існування не закінчується, лише змінюється його стан. Ось чому поховальний обряд був звернений саме до душі людини, що актуалізовано у повісті М. Коцюбинського:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«В головах тіла невидимо спочивала душа: вона ще не сміла вилетіть з хати. Палагна зверталась до неї, до тої самотньої душеньки мужа, що сиротливо тулилась до нерухомого тіла» [327, с. 75]	« <i>Au chevet de son corps, son âme se repose, invisible: elle n'osait pas encore s'envoler de la demeure. Palahne s'adressait à elle, à la pauvre âme solitaire de son mari, qui se serrait comme une orpheline contre le corps inerte</i> » [329, p. 87]	« <i>Au chevet du corps reposait, invisible, Pâme : elle n'avait pas encore osé s'envoler de la khata. Palahna se tourna vers elle, vers l'âme solitaire de son mari qui se pressait comme une orpheline contre son corps immobile</i> » [330, p. 94]

На увагу заслуговує і те, що в даному уривку перекладач припустився помилки, яка призвела до порушення еквівалентності та авторської модальності. М. Коцюбинський, говорячи про душу чоловіка Палагни,

вживає демінутив «душенька», в той час як Е. Крюба намагається відтворити асоціативно-образний компонент за допомогою порівняння, проте в його перекладі «*la pauvre âme*» як *душа* сприймається бідолашна, навіть дрібна, а Ж.-К. Маркаде використовує епітет «*solitaire*» («самотня»). Ні той, ні інший переклад не передає внутрішньої семантики лексеми «душенька». Цей оригінальний обряд похорону написаний М. Коцюбинським під безпосереднім враженням від реальної дійсності, коли він потрапив на похорон старої гуцулки. В цьому обряді наче поєднуються і смерть, і життя. Однак для читача, який не має фонових знань, давній український звичай не завжди є наскрізним у тексті:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«На грудях тихо бряжчали мідяні гроші, скинуті добрими душами на перевіз» [327, с. 78]	« <i>Sur la poitrine, les pièces de monnaie tintaient doucement, jetées par les bonnes âmes pour le transport de celle du défunt dans l'autre monde</i> » [329, p. 91]	« <i>Sur sa poitrine tintaient doucement les pièces de cuivre, lancées par les bonnes âmes pour le passage de l'âme dans l'autre monde</i> » [330, p. 100]

У цьому випадку саме ситуативний, а не лінгвістичний контекст дозволяє перекладачам інтерпретувати слово «перевіз» як певний обряд, що виконується гуцулами, пов'язаний із перевезенням душі покійного на «*той світ*». Таким чином, перекладачі Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде логічно виводять зі значення вихідної одиниці, спираючись на контекст, значення одиниці мови перекладу (модуляція) і дають детальне пояснення українського звичаю (прийом лексичного додавання). Життєлюбство і зневага до смерті мають майже язичницький характер. Цей момент яскраво представлено у творі та цілком адекватно відтворено у перекладі Е. Крюби. У свою чергу, Ж.-К. Маркаде випускає значиму лексему «забава», що, на нашу думку, не є вдалим перекладацьким ходом:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Забава трясла стінами	« <i>La fête faisait trembler</i>	« <i>Le plancher de la khata</i>

хати та біла хвилями зойку в спокійне ложе мерця» [325, с. 77]	les murs de la maison et battait de ses vagues de clameurs la couche tranquille du mort» [329, p. 90]	était ébranlé par le poids des jeunes pieds et le corps du mort sautait sur sa civière» [330, p. 100]
--	---	--

Отже, твори М. Коцюбинського багаті на різноманітні вкраплення, мова їхня барвиста, розповідь щедро пересипана розмовною лексикою, співанками, коломийками, прислів'ями, словами, що мають особливе стилістичне навантаження у тканині тексту, реаліями, пов'язаними з життям гуцульського краю та казковою містичністю. Е. Крюба зумів перенести на іншомовний ґрунт характерні особливості стилю творів українського класика, вдаючись до комбінованої реномінації, пошуків відповідників, зберігаючи традиційний розмір коломийок тощо. Подекуди перекладач конкретизує авторську думку, уточнює певну сцену оригіналу, подає тлумачення, дбаючи про те, щоби книга чіткіше виступила перед французьким читачем. Але робить це Е. Крюба досить тактовно, аргументовано, не порушуючи єдності твору. А отже, можна стверджувати, що дескриптивні можливості французької мови та наявність культурних аналогій сприяли ефективності перекладу.

2.3.2 Переклад художніх деталей та авторських відступів у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»

Художня деталь у творчій палітрі М. Коцюбинського – своєрідна та унікальна категорія, що чудово оздоблює авторський стиль письменника, багатий на барви та відтінки. Художня деталь – засіб словесного мистецтва, якому властиві особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція. Через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця, його здатність вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ таке, що у сконцентрованому,

спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору [177].

Розгляньмо епізод на початку твору «Тіні забутих предків». Діти ворогуючих гуцульських родів Палайчуків і Гутенюків, Іван та Марічка, стають свідками бійки між своїми родинами. Під час бійки хлопчик без вагань вдарив дочку ворога. Але вона, закрившись сорочкою, стала тікати. Іван наздоганяє Марічку, але вона не відповідає на його агресію, промовляє до хлопця мирно і лагідно і навіть ділить зі своїм ворогом довгу цукерку. Невдовзі Іванко й Марічка вже розмовляють як давні друзі, а надкушена цукерка стає умовним знаком примирення, поворотним моментом у їхніх стосунках, пробудженням симпатії, що згодом переросте у велике кохання:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<p>«Витягла врешті довгий цукерок. – Ади! Половину вкусила, а другу поважним, повним довір'я рухом подала йому. – На! Він завагався, але узяв. Тепер вони вже сиділи рядочком, забувши про вереск бійки й сердитий шум річки...» [327, с. 36]</p>	<p>«Elle en retira finalement un sucre d'orge. – Regarde! Elle en croqua une moitié, et l'autre, d'un geste grave et plein de confiance, elle la lui tendit. – Tiens! Il hésita, mais la prit tout de même. Maintenant, ils étaient assis l'un tout contre l'autre et avaient oublié le vacarme de la bataille et le bruit courroucé de la rivière...» [329, p. 22]</p>	<p>«Elle en sortit enfin un long sucre d'orge. – Tiens ! Elle en mangea la moitié et lui tendit l'autre moitié d'un geste digne et confiant. – Tiens ! Il hésita, mais prit le sucre d'orge. Maintenant ils étaient assis l'un à côté de l'autre, ayant oublié les cris du combat et le bruit irrité de la rivière...» [330, p. 23]</p>

Головною деталлю наведеного уривку є саме «довгий цукерок» (чоловічий рід у даному випадку зумовлений діалектним забарвленням). Е. Крюба, як і Ж.-К. Маркаде, за допомогою трансформації перекладає зазначену реалію як «*un sucre d'orge*» (льодяник), у такий спосіб він зберігає авторську деталь, проте, на жаль, втрачає колоритність вжитого автором діалектизму.

Художню деталь, що послугувала нагнітанням трагічного мотиву розв'язки, бачимо наприкінці повісті – це образ чорної ночі, яка пов'язана зі смертю Івана. Коли він стає свідком зради дружини Палагни з мольфаром Юрою, душа спочатку наповнюється гнівом, протестом, та потім холоне, спустошується. Злість та образу змиває з його душі світлий спогад про Марічку, його перше та найщиріше кохання. Іван поступово заглиблюється у темряву вічної ночі, що є символом смерті та потойбічності:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«А коли надійшла ніч і чорні гори блимнули світлом самотніх осель, як потвори злим оком, Іван почув, що сили ворожі сильніші за нього, що він вже поліг у боротьбі» [327, с. 69]	« <i>Mais lorsque la nuit arriva et que les feux des habitations isolées s'allumèrent sur les montagnes noires comme les yeux féroces d'un monstre, Ivan sentit que les forces hostiles étaient plus fortes que lui, qu'il avait le dessous dans cette lutte</i> » [329, p. 22]	« <i>Et lorsque la nuit survint et que dans les montagnes noires les lumières des hameaux isolés se mirent à scintiller, tels les yeux de monstres maléfiques, Ivan sentit que les forces ennemies étaient plus fortes que lui et qu'il avait succombé dans la lutte</i> » [330, p. 81]

Зазначимо, що перекладачі зберегли авторську деталь, але використали адекватні заміни: «чорні гори блимнули світлом самотніх осель» [327, с. 69] // «*les feux des habitations isolées s'allumèrent sur les montagnes noires*» [329, p. 22] // «*les lumières des hameaux isolés se mirent à scintiller, tels les yeux de monstres maléfiques*» [330, p. 81], пристосувавши їх до правил французької граматики. Ця деталь підсилюється внутрішнім монологом: «*Бо що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий світ... нетривке й дочасне*». Перекладач Е. Крюба при перекладі суттєво змінив цей уривок. Він прибрав риторичне питання про життя, тим самим зменшив ефект внутрішнього монологу. З іншого боку, він замінив *блиск на небі* на *étoile*, скориставшись прийомом **лексичного додавання**. Завдяки цьому він збільшив авторську деталь-натяк. У перекладі Е. Крюби цей натяк добре відчутно: «*Son étoile*

tient à peine dans le ciel, comme une fleur de cerisier... fragile et éphémère...». У свою чергу, Ж.-К. Маркаде тяжіє до буквального перекладу: *«A présent son étoile tenait à peine au ciel, prête à tomber. D'ailleurs que vaut notre vie? Comme un éclair dans le ciel, comme une fleur de cerisier... brève et éphémère...»* [329, р. 74]. Цих символів і порівнянь М. Коцюбинському видається замало, і він підсилює психологічний натяк: *«Иван почув, що сили ворожі сильніші за нього, що він вже поліг у боротьбі»* [325, с. 68]. *«Ivan sentit que les forces hostiles étaient plus fortes que lui, qu'il avait le dessous dans cette lutte»* [329, р. 75]. / *«Ivan sentit que les forces ennemies étaient plus fortes que lui et qu'il avait succombé dans la lutte»* [330, р. 81]. Отже, спостерігається градаційне нагнітання мотиву неминучості, приреченості головного героя.

У структурі повісті М. Коцюбинський використав **як художню деталь** кілька **демонологічних українських легенд**. Наприклад, легенду про Бога та арідника, побудовану на уявленні про те, що світ створений Богом за допомогою диявола, тобто несе в собі обидва начала світобудови – добро і зло. Тому світ пронизаний не тільки добрими силами, але й злими. Між ними точиться постійна боротьба в природі. Боротьба двох світів відбувається постійно і в людині, оскільки вона є часткою природи, підкорюється її законам:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«З первовіку не було гір, лише вода... Така вода, гейби море без берегів. Та й бог ходив водою . Але раз він уздрів, що на воді крутиться шум. «Хто ти є?» – запитав. А воно каже: «Не знаю.	«Au commencement des siècles, il n'y avait pas de montagnes, il n'y avait que de l'eau... une eau qui ressemblait à une mer sans rivages, et même que Dieu marchait à sa surface . Mais une fois, il vit un tourbillon. «Qui es-tu» demanda-t-il. Lui, il lui repond : «Je ne sais	«Au commencement du monde il n'y avait pas de montagnes, simplement de l'eau... De l'eau, comme une mer sans rives. Et Dieu marchait sur l'eau. Mais un jour Il remarqua que l'écume s'agitait sur les eaux. « Qui es-tu ?» – demanda-t-il. Et il lui fut répondu : « Je ne sais

<p><i>Живий сме, а ходити не можу». А то був арідник. Бог про него не знав, бо він був, як бог, з первовіку. Дав бог йому руки та й ноги, і ходять вже разом побратими» [327, с. 52]</i></p>	<p><i>pas. Je suis vivant, mais je ne peux pas marcher» C'était l'aridnyk. Dieu ne le connaissait pas. Car il était du commencement des siècles comme Dieu. Dieu le donna des jambes et des bras, et depuis ils allaient ensemble comme des frères unis par serment» [329, p. 48]</i></p>	<p><i>pas. Je suis vivant et je ne puis marcher ». C'était Aridnyk, le Malin. Dieu ne le connaissait pas, car il était semblable à Dieu depuis toujours. Dieu lui donna des bras et des jambes et tous les deux se mirent à cheminer comme des compagnons» [330, p. 52]</i></p>
---	--	---

Важливою художньою деталлю у творі «Тіні забутих предків» є **вода**, яка має в повісті міфологічне значення. У міфології багатьох народів вона вважається життєдайною силою, у деяких міфах існують навіть жива та мертва вода. Але вона не така чиста, як вогонь, у ній може водитися нечиста сила. Знайомство Івана та Марічки відбувається саме біля води. Вона об'єднує та розлучає героїв, оскільки повинь врешті-решт вбиває Марічку. Вода може бути спокійною, а може бути й шаленою та неконтрольованою. Але так чи інакше, ця сила відіграє ключову роль у сюжетній будові повісті. Символом цієї води у повісті є Черемош:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<p><i>«Іван обмив свої рани, закрасивши Черемош кров'ю...» [327, с. 67]; «Під ним, в долині, кипів холодний Черемош. Були так тихо і сумно, чорні смереки безперестанку спускали сум свій в Черемош, а він ніс його долом й оповідав»</i></p>	<p><i>«Ivan lava ses plaies, colorant le Tchérémoche de son sang...» [329, p. 73]; «En dessous, dans le vallon, bouillonnait Tchérémoche aux eaux gélaciales. Quel silence et quelles tristesse. Les pins noirs laissaient tomber sans cesse leur tristesse dans le Tchérémoche, qui</i></p>	<p><i>«Ivan lava ses blessures en colorant de son sangle Tchérémoche...» [330, 79]. «Au-dessus de lui, dans la vallée, bouillonnaient les eaux froides du Tchérémoche. Tout était si calme et si triste, les noirs sapins déversaient leur éternelle tristesse dans le Tchérémoche et lui il</i></p>

[327, с. 31]	<i>l'embortait à travers le vallon et la racontait» [329, p. 14]</i>	<i>l'emportait à travers la vallée et en parlait» [330, p. 15]</i>
--------------	--	--

Автори перекладів калькують назву річки *Черемош (le Tchérémoche)*, але якщо Е. Крюба не пояснює, що це річка (безумовно, це ускладнює сприйняття французьким читачем ідеї твору, а отже, збіднює роль води у повісті), то Ж.-К. Маркаде у примітці пояснює, що таке *Tchérémoche – Affluent du Prout (382 km) entre la Galicie et la Bukovine* [330, p. 15].

Дуже часто в повісті метафори, що передають рух, також пов'язані з поняттям «**вода**»: *холодний кришталь // cristal glace; Бог ходив водою // Dieu marchait à sa surface; сонну ще воду криниці // l'eau encore endormie du puits; свіжу, холодну, ще повну снів // fraîche, froide, encore pleine de rêves.*

Не менш важливу роль відіграє в повісті і **ВОГОНЬ** – жива сила, символ очищення, захисний оберіг, який відлякує нечисту силу, охороняє людину, допомагає їй у повсякденному житті.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«– Ні, я спузар, – одкрив зуби Микола, – маю пильнувати ватри , аби не згасла через все літо, бо була б біда!..» [327, с. 43]	«– Non, je suis le pâtre de corvée, répondit Mykola en découvrant ses dents, je dois veiller à ce que le feu ne s'éteigne pas de tout l'été sinin il y aurait un malheur!..» [329, p. 33]	«– Non, – dit-il en souriant de toutes ses dents, – je suis chargé d'alimenter le feu afin qu'il ne s'éteigne pas de tout l'été ; autrement ce serait un malheur !...» [330, p. 15]

Микола пов'язує усе своє життя з вогнем. Сама думка про те, що ватра може згаснути, викликає в нього жах. Перекладач відтворив це відношення героя, але трохи пом'якшив його. Зауважимо, що при перекладі слова «*ватра*», яке є місцевим синонімом «*вогню*» (діалектизм), Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде скористалися наближеним перекладом, використавши лексему «*le feu*», а отже, тексти перекладів втратили діалектне забарвлення оригіналу. Однак наявні також приклади вдалого відтворення цього ж

діалектизму: в Е. Крюби через описовий переклад – *le feu de bois*, тобто «лісовий вогонь» (у Ж.-К. Маркаде – *le foyer*):

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Тим часом ватага розгоралась на полонині. Повним поваги рухом, як давній жрець, підкидав ватага до неї сухі смереки та свіжу хвою, і синій дим легко здіймався над нею... Полонина починала своє життя живим негасимим вогнем , що мав її боронити од всього лихого. І, наче знаючи се, вогонь вивсь гордо своїм гадючим тілом та дихав усе новими клубами диму» [325, с. 77]	«Pendant ce temps, le feu de bois grandissait sur le pâturage. D'un mouvement plein de vénération, comme un prêtre des temps anciens, le doyen y ajoutait des branches de pins sèches et des cônes verts, et une fumée bleue s'en dégagait lentement... Les alpages commençaient à vivre de leur feu vivant et inextinguible , qui devait les protéger de tout mal. Et comme s'il le savait, le feu se lovait fièrement comme un reptile et continuait à exhaler de nouvelles bouffées de fumée... » [329, p. 34]	«Pendant ce temps le foyer s'alluma sur l'alpage. D'un geste plein de dignité, tel un antique sacrificateur, le chef jeta des branches mortes de sapin et des aiguilles vertes; la fumée bleue s'éleva légère... L'alpage commençait à vivre avec le feu vivant qui ne s'éteint jamais , ce qui devait le protéger de tout maléfice. Et comme s'il savait cela, le feu déroulait fièrement son corps de vipère et exhalait toujours de nouvelles volutes de fumée... » [330, p. 15]

Шляхом **метафоризації** та яскравих **епітетів** автор зображує вогонь, справді, «живим», яким він і постає в уявленні гуцулів. У свою чергу, Е. Крюба **еквівалентно** відтворив деякі епітети (*feu vivant et inextinguible*) та зробив певні **трансформації** у перекладі (*le feu se lovait fièrement comme un reptile et continuait à exhaler de nouvelle bouffées de fumée*). Натомість Ж.-К. Маркаде уникнув епітета *негасимий* і скористався описовим перекладом – *qui ne s'éteint jamais*.

Будуючи свій твір, М. Коцюбинський орієнтується також на важливу міфологему **дерева**. Саме дерево об'єднує життя з потойбіччям, оскільки

корінням своїм воно заглиблюється далеко у землю, а гілками дістає до самого неба. Життя Івана ніби рухається по різних рівнях цього дерева. Кохаючи Марічку, хлопець весь час живе серед зелених дерев, насолоджується красою природи:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Тихо дзвонить хвоя смерек , тихо шепчуть ліси холодні сні літньої ночі, плачуть дзвінки коров, і гори безперестанку спускають сум свій в потоки» [327, с. 39]	« <i>Les aiguilles de pîns tintent faiblement, les fortês murmurent faiblement les rêves froid de la nuit d'été, les sonnailles des vaches pleurent et les montagnes laissent tomber continuellement leur tristesse dans les cours d'eau</i> » [329, p. 15]	« <i>Les aiguilles des sapîns bruissent doucement, les forêts chuchotent les songes froids de leur nuit d'été, les sonnailles des vaches pleurent et les montagnes font tomber sans cesse leur tristesse dans les torrents</i> » [330, p. 28]

Слід зазначити, що в перекладі Е. Крюба припустив неточність, адже *pin* французькою мовою означає «сосна». На нашу думку, «смерека» слід було перекласти *sapin*, як це зробив Ж.-К. Маркаде.

Серед світлої краси природи раптом постає образ зрубаного дерева – споконвічного символу смерті:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«З лускотом й зойком летить десь в долину зрубане дерево в лісі, аж гори одвітно зітхають, – і знову плаче трембіта . Тепер вже на смерть...» [327, с. 39]	« <i>Un arbre abattu dans les bois roule dans le vallée dans un fracas mêlé de tels gémissements que les montagnes lui répondent en soupirant – et de nouveau, on entend pleurer la trembita. Maintenant, c'est pour la mort...</i> » [329, p. 26]	« <i>Avec fracas et un gémissement un arbre abattu vole dans la vallée et les montagnes en écho soupirent et à nouveau pleure la trembita. A présent elle annonce la mort...</i> » [330, p. 28]

Цю авторську деталь Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде переклали однаково вдало. Зазначимо, що прийом декомпресії – *annoncer la mort* – переобтяжує

текст, оскільки в оригіналі дієслово опущено, тобто авторський стиль не збережено в перекладі Ж.-К. Маркаде. Тому, на нашу думку, переклад Е. Крюби є вдалішим, оскільки коротке французьке речення співзвучне з оригінальним.

Одружившись із Палагною, герой ніби заземлюється, прив'язується до землі і поринає в суто буденні інтереси. Проте зрада дружини вибиває землю з-під його ніг, і герой опиняється в потойбіччі, закликаний нявками до лісу. Серед галявини в лісі він бачить тепер тільки мертві дерева, попереду нього тільки прірва:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюба	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Але ліс наливала така глибока тиша, що шелестіння сухих гіллячок, об які терся плечем, здавалось йому голосним лускотом <u>ня</u> , що валився, <u>стятій сокирою</u> , в лісі» [327, с. 73]	« <i>Mais la forêt était inondée par un silence si profond que le froufroutement des rameaux secs qu'il effleurait de son épaule lui semblait être le <u>craquement bruyant d'un arbre qui tombait, abattu à la cognée dans la forêt</u></i> » [329, p. 84]	« <i>Mais la forêt répandait un silence si total que le bruissement des branches sèches contre lesquelles ses épaules se frottaient, lui paraissaient comme le craquement bruyant d'un tronc d'arbre abattu par la hache dans la forêt</i> » [330, p. 91]

У наведеному прикладі перекладач Е. Крюба замість слова *пень* (*souche*) вживає *arbre* (дерево), а Ж.-К. Маркаде – *un tronc d'arbre*. В обох випадках використано прийом лексичної заміни, який, на нашу думку, призводить до часткової втрати оригінального задуму, адже М. Коцюбинський використовує *пень* саме як символ зламаного дерева.

Таким чином, повість ніби ділиться навпіл. Перша половина пов'язана з живим життям, живою коханою Марічкою, а друга – це мертвий світ, Марічка-нявка. А в центрі цієї міфологічної світобудови стоїть Іван, який об'єднує реальність із потойбічністю саме силою свого кохання, силою прагнення побачити кохану.

У новелі «Поєдинок» М. Коцюбинський вводить наскрізну авторську деталь – це руки головних героїв. Саме руки красномовно розповідають про своїх хазяїв. Руки пані Антоніни Цюпи завжди простягнуті для поцілунків, саме за допомогою рук вона намагається звабити Івана: «*Вільною рукою вона розцібувала рукав і показувала пальцем: – Тут... тут...*» [325, с. 101] // «*De sa main libre elle déboutonnait sa manche et disait en montrant du doigt : – Ici... ici...* » [329, р. 119]. Е. Крюба передав у перекладі художню деталь автора цілком адекватно. Проте, ці руки не просто зваблюють, вона наче хоче взяти його голими руками: «*закидала голі руки на шию...*» [325, с. 105] // «*jetai ses bras autour du cou*» [329, р. 123]. У наведеному прикладі Е. Крюба припустився прикрої помилки – він удався до прийому випущення, прибравши прикметник *голі*, який в оригінальному контексті відіграє провідну роль. Зовсім іншими постають руки головного героя: вони в нього тремтять – саме це характеризує його як людину слабку та нерішучу: «*Іван тремтячою рукою шукає сірничків*» [325, с. 113] // «*Ivan cherche les allumettes d'une main tremblante*» [329, р. 131]. До того ж, вони в нього почервоніли від праці, яку Іван зневажає, він хоче вирватись із замкненого кола мізерної роботи за допомогою пані Антоніни: «*вічно має червоні од праці руки*» [322, с. 106] // «*Qui a les mains éternellement rouges à force de travailler*» [329, р. 122]. У наведених прикладах Е. Крюба запропонував повноцінний переклад. Зауважимо, що свій лист із закликом до поєдинку Іван надсилає до пана Миколи Цюпи, але робить важливу приписку: «*Високоповажній пані Антоніні Цюпа у власні руки для пана Миколи Цюпи*» [325, с. 110] // «*Madame Antonina Tsioupa, à remettre en mains propres à Mykola Tsioupa*» [329, р. 128]. У наведеному прикладі Е. Крюба зберігає авторську деталь М. Коцюбинського, проте знов випускає прикметник, який відіграє важливу роль в оригіналі: замість «*Високоповажній пані*» він уживає звичайне звертання «*Madame*».

Цікавою є художня деталь у новели «Що записано у книгу життя». У невеликому епізоді письменник передає увесь сум та тугу літньої жінки – баби – яка жила у родині, проте відчувала себе самотньою та непотрібною власним дітям та онукам. Її єдиною втіхою стає свійський птах – курка: «Одна була розвага в баби. Як тільки забували зачинити двері, крізь них влітала з сіней **зозулястенька курка** і прожогом бігла до баби» [325, с. 483]. // «*Grand-mère avait une seule distraction. Dès qu'on oubliait de fermer la porte, une poulette au plumage jaspe accourait de l'entree et se precipitait vers la vielle*» [329, р. 193]. Звернімо увагу на те, що для перекладу Е. Крюба знаходить чудовий відповідник-аналог. Замість прикметника **зозулястенька** він вживає розгорнуте словосполучення **au plumage jaspe** (із пір'ям кольору яшми), яке, тим не менш, чудово передає задум автора – адже М. Коцюбинський має на увазі саме рябу курку. Тому вважаємо цей переклад художньої деталі вдалим.

Отже, М. Коцюбинського можна назвати справжнім майстром художньої деталі. Цей художній засіб він використовував майже в усіх своїх творах. Найбільш емоційною, з-поміж ряду деталей, виявилася психологічна деталь, яка підпорядкована розкриттю внутрішньої безвихідності персонажів. Еміль Крюба у своїх перекладах добре відчував авторську деталь, через яку значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця. У французькому перекладі нами було виявлено граматичні та лексичні заміни, прийом лексичного додавання. Натомість прийом випущення ми вважаємо перекладацькою помилкою французького перекладача. Тим не менш, саме здатність Е. Крюби дозволяє вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ такі нюанси, що у сконцентрованому вигляді дають змогу виразити авторську ідею твору.

2.4 Стилiстичнi особливостi творiв М. Коцюбинського та їх вiдтворення у перекладах

2.4.1 Стилiстичнi особливостi повiстi М. Коцюбинського «Тiнi забутих предкiв» у французьких перекладах Е. Крюби i Ж.-К. Маркаде

Стилiстику можна розумiти в широкому планi – як вираження авторської думки, та у вузькому – як власне художнi засоби. Тому ми вiршили почати аналіз iз авторської думки i вiдповiдних засобiв її вираження. На композиційному рiвнi основними вважаємо три моделi: М. Коцюбинський вiддає перевагу **опису, невластне прямий мовi та дiалогiчному мовленню.**

Головною рисою повiстi М. Коцюбинського є її психологiзм, показ почуттiв i переживань героiв переважно шляхом цiлеспрямованого добору певних фактiв, деталей пейзажу, портрета, iнтер'єру тощо. Специфiка психологiзму Коцюбинського ще й у тому, що внутрiшнiй свiт зображується через суб'єктивнi переживання самого героя, якi передаються через його мовлення. Однак i той фон, на якому виявляються психiчні процеси i властивостi особистостi, не залишається поза увагою автора i вiдтворюється через мовлення оповiдача. Найважливишим iмплiцитним засобом у повiстi М. Коцюбинського, як уже зазначалося вище, виступають **авторськi описи**, що часто формують тональнiсть та навиць загальну iдею твору. Адже мальовничу природу та мiстичних героiв, якi живуть серед людей, не можна вважати фоном для розгортання головних подiй, це – повноправнi герої твору. У повiстi «Тiнi забутих предкiв» свiт Карпат – це гори, могутнi i прекраснi, якi поросли первобутнiми, дрiмучими лiсами, де живуть вiдьми i чаклуни, нявки, русалки, щезник, арiдник та iнша нечиста сила. До того ж, живуть вони плiч-о-плiч iз людьми:

Текст оригiналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«...арiдник	«... <i>que l'aridnyk</i>	«... <i>qu'Aridnik ((5) Aridnyk est l'un</i>

<p>править усім... в лісах повно лісовиків ...там блукає веселий чугайстур, який зараз просить стрічного в танець і роздирає нявки; живе в лісі голос сокири. Вище, по безводних далеких недях, нявки розводять свої безконечні танки, а по скелях ховається щезник... Всякі злі духи заповнюють скелі, ліси, провалля, хати й загороди та чигають на християнина» [327, с. 32]</p>	<p>(<i>mauvais génie</i>) dirige tout; que les forêts sont pleines de sylvains... que le joyeux Tchouhaïstyr (<i>génie sylvestre masculin de la mythologie ukrainienne</i>) y rôde, invite de siute les passants à danser et déchire les niavkas (<i>génies sylvestres féminins</i>) en lambeaux; que le voix de la cognée habite la forêt. Que plus haut, sur les cimes sauvages, arides et éloignées, les niavkas dansent interminablement, et que dans les rochers se cache le diable... Toutes sortes d'esprits malins peuplent les rochers, les forêts, les précipices, les maisons et les clôtures, à l'affût du chrétien ou du bétail pour lui nuire» [329, p. 14–15]</p>	<p>des noms de Satan chez les Houtsouls. Ils l'appellent aussi «Judas», «Tryïouda» (Triple Judas), «Hérode» ou « Bida » (Le Malheur). Tchouhaïstyr est une sorte de dieu Pan houtsoul ; les ondines (<i>niaouka ou maouka</i>) sont les âmes des enfants non-baptisés : par devant, elles ressemblent à des femmes, mais par derrière on ne voit que leurs entrailles. Elles errent en faisant: «maou! maou!».) (le Malin) règle toute chose ; que les forêts sont pleines de sylvains... que là rôde le joyeux Tchouhaïstyr qui invite le premier venu à danser et met en pièces les ondines ; que dans la forêt vit la voix de la cognée. Plus haut, le long des sommets lointains, sauvages et arides, les ondines mènent leurs danses continuelles et dans les rochers se tapit le chtcheznik, l'invisible... Toutes sortes d'esprits mauvais emplissent les rochers, les forêts, les précipices, les khata et les enclos et ils guettent les chrétiens ou les bêtes pour leur faire du mal» [330, p. 15–16]</p>
--	---	---

Зазначимо, що, перекладаючи назви міфічних істот, Е. Крюба вдається до транскрибування з подальшим тлумаченням у примітках перекладача. Вочевидь, перекладач уважав, що чудернацькі для французького (власне, і для українського) читача імена додадуть загадковості твору. Проте, якщо

назви «арідник» та «чугайстр» Ж.-К. Маркаде транскрибує та пояснює у примітці, до таких істот як «нявки» перекладач добирає відповідник-аналог *les ondines*, у той час як Е. Крюба вдається до *комбінованої реномінації*.

Увесь **казковий світ** повісті «*Тіні забутих предків*» вийшов із гуцульського фольклору і був пропущений крізь призму чистої, природної дитячої свідомості Іванка.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Весь світ був як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна» [327, с. 32]	« <i>Le monde entier ressemblait á un conte, plein de miracles, mystérieux, curieux et redoubtable</i> » [329, p. 15]	« <i>L'univers était pour lui comme un conte, plein de prodiges, mystérieux, curieux et effrayant</i> » [330, p. 16]

Вражає тон автора-розповідача у повісті «*Тіні забутих предків*», який говорить про страшні, таємні сили або про дивні, аж ніяк не рядові події зі спокійною інтонацією. Наприклад, мікроказки про арідника, сусідську відьму, нявку і чугайстра він розповідає як абсолютно звичайні історії. Авторська мова М. Коцюбинського не є буквальною, він доволі часто використовує прийом художнього замовчування. Наприклад, «*Шість літ не було чути про нього, на сьомий раптом з'явився*» [327, с. 56], наче це звичайне явище, коли людина зникає невідомо куди на шість років // «*Pendant six ans, on n'entendit pas parler de lui, quand brusquement il reparut*» [329, p. 55]. У перекладі Е. Крюба використовує денотативний підхід, проте зберігає авторську інтонацію.

Цікавими в повісті є **образи смерті, самотності і часу**, що уособлюють у собі хаос буття, приреченість, зникнення межі між земною реальністю і потойбічним світом:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«В безконечних просторах загинув час, і не знати, чи день	« <i>Dans les espaces infinis le temps a disparu et on ne sait si le jour s'est arrêté</i>	« <i>Dans les espaces infinis le temps meurt et l'on ne sait si le jour est toujours là ou s'il</i>

<i>стоїть, чи минає...»</i> [327, с. 47]	<i>ou s'il s'écoule»</i> [329, р. 40]	<i>passé...»</i> [330, р. 44].
--	---------------------------------------	--------------------------------

Звернімо увагу на те, що перекладач дещо збіднив авторську інтенцію: в М. Коцюбинського час *гине*, а в Е. Крюби – *disparu* (щезає). Натомість перекладач Ж.-К. Маркаде відтворює інтенцію оригіналу еквівалентно.

Образ самотності у М. Коцюбинського протистоїть **образу любові**. Спочатку знаходимо в тексті: «...полонина пливе самотою в безкрайньому морі...» [327, с. 55] // «... *les aplates voguent, solitaires, sur un mer sans ravages»* [329, р. 53], а потім дізнаємося, що Марічку взяла вода // *les eaux l'avaient emportée*, тобто, її згубила самотність, адже любов, яка володіла дівчиною, настільки сильна, що розлука з коханим означала для неї розірвану душу – духовну смерть, яка зрештою призвела до смерті фізичної. Такою ж є і самотність:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К.Маркаде
«Самота, як біль зубів, починала ссать йому серце. Щось велике, вороже душить його, ся затверділа тиша, байдужий спокій, сей сон небуття» [327, с. 54]	« <i>La solitude, comme un mal de dents, commence à lui tarauder le coeur. Quelque chose de grand, d'hostile l'étouffe, ce silence qui s'est solidifié, ce calme indifférent, ce sommeil du néant»</i> [329, р. 51]	« <i>La solitude, comme un mal de dents, commence à lui ronger le coeur. Quelque chose de grand, d'hostile, l'opresse, c'est ce silence figé, cette tranquillité indifférente, ce sommeil du néant»</i> [330, р. 55]

Е. Крюба відтворив головну метафору цього уривку – *затверділа тиша* (*silence qui s'est solidifié*), що вможливило передачу інтенції часу, який зупинився. Втілення ідеї самотності відбувається на такому рівні, коли неможливо висловити поліфонію відчуттів, думок, вражень, які злилися у єдиний порив, у мить, що застигла – на межі імпресіонізму і магічного реалізму. Розгляньмо **образ смерті**: «Смерть тут має свій голос, яким промовляє до самотніх кичер» [327, с. 75] // «*Car la mort, ici, a sa voix pour parler aux montagnes boisées solitaires»* [329, р. 86]. На особливу увагу

заслуговує те, що в наведеному уривку Е. Крюба використовує контекстуальну заміну для діалектної безеквівалентної одиниці *кичери* – *montagnes boisées*. В інших уривках ті самі кичери він перекладає як *la haute montange* або *la montagne chauve*. У свою чергу Ж.-К. Маркаде не лише нейтралізує діалектизм *кичери*, але й добирає досить віддалений аналог, що суттєво змінює образність оригіналу у перекладі: «*Car la mort a ici sa voix qui se fait entendre jusque dans les villages isolés*» [330, р. 93]. Проте головною героїнею цього уривку залишається смерть – образ, який в обох перекладах відтворено *еквівалентно*. Вона жива, духовна, як сама природа, і як відчуття, і як явище підсвідомості. Образи Часу, Самотності і Смерті, що злилися із фольклорною основою, глибокий психологізм у зображенні героїв, витончена краса імпресіоністичної манери М. Коцюбинського вможливили магічно ірреальну атмосферу повісті «Тіні забутих предків».

Іншим дієвим засобом, що дозволяє показати внутрішній світ персонажа, є **невласне пряма мова (невласне пряма мова як контамінація авторського і персонажного планів)**, яка є лінгвостилістичним суміщенням авторського та персонажного планів розповіді. У художньому творі вона пов'язана з авторським мовленням та іншими способами передачі чужої мови та думок: прямою, непрямою мовою, внутрішнім монологом. Подібний двосторонній стилістичний зв'язок реалізується шляхом уведення невластне прямої мови у текст художнього твору.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Не знати, чи то вічний шум Черемошу і скарги гірських потоків, що сповняли самотню хату на високій кичері, чи сум чорних смерекових лісів лякав дитину»	« <i>Etait-ce le bruit éternel du Tchérémoche et les plaintes des torrents emplissant la chaumière solitaire sur la haute montange chauve, ou l'affliction des noires pinèdes qui effrayaient</i>	« <i>Etait-ce le bruit perpétuel du Tchérémoche (1) ou les plaintes des torrents montagnards qui pénétraient dans la khata (2) isolée au sommet de la montagne dénudée, était-ce la tristesse des forêts noiresde sapins</i>

[325, с. 416]	<i>l'enfant?»</i> [329, р. 13]	<i>qui effrayait l'enfant, on ne sait»</i> [330, р. 13]
---------------	--------------------------------	---

Авторський намір полягає у тому, щоб ми відчули напругу і страх у душі героя через вживання епітетів з негативною семантикою «сум чорних смерекових лісів», гіперболою «вічний шум», метафорою «скарги гірських потоків». У французьких текстах деякі художні засоби виражені **еквівалентно** – *le bruit éternel* (Е. Крюба) – або через **контекстуальний синонім** – *le bruit perpétuel* (Ж.-К. Маркаде), у деяких випадках можемо констатувати дослівний переклад – *la tristesse des forêts noires de sapins* (Ж.-К. Маркаде) та прийом **компресії** – *les plaintes des torrents; l'affliction des noires pinèdes* (Е. Крюба), які, тим не менш, не заважають авторському задумові. Речення оригіналу оповите певною містичністю, питання залишається відкритим – автор надає читачеві можливість самому відповісти, що лякало головного героя повісті, виходячи із прочитаного про древні традиції, які М. Коцюбинський майстерно описує у своєму творі. У перекладі Ж.-К. Маркаде безособове «не знати чи...» відтворено як «on ne sait». І хоча вираз є абсолютним відповідником у французькій мові, вжите у кінці міркування не має рівноцінного емоційного ефекту, що применшує експресивність тексту оригіналу. Натомість опущення цього виразу, що ми простежуємо у перекладі Е. Крюби, є, на нашу думку, вдалим, адже надає реченню цільового тексту певної суголосності з наміром автора.

Третім засобом вираження авторської думки є **діалогічне мовлення персонажів**. Внутрішня напруга, що відчувається в художньому образному мовленні повісті М. Коцюбинського, пояснюється діалогічністю авторського ідейно-естетичного самовираження. По-перше, діалогом автора із самим собою у руслі налаштування на героїчний лад, як сіяча вічного у слові, по-друге – перевтіленням авторського «я» у «я» своїх персонажів.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Любчику Іванку! Ци	« <i>Ivan mon chéri! Est-ce</i>	« <i>-Ivanko chéri! Resterons-</i>

будемо в парі усе? – Єк бог даст, моє солодашко» [325, с. 425]	<i>que nous serons toujours ensemble? – Si Dieu le veut, ma très douce»</i> [329, p. 28]	<i>nous toujours ensemble? – A la grâce de Dieu, ma douce»</i> [330, p. 30]
--	---	---

Наведений діалог розкриває читачеві всю ризикованість відносин між Марічкою та Іванком, чії родини перебувають у ворожнечі. Іванко має намір заспокоїти дівчину, однак почуття непевності прочитується у його відповіді. І цей відчай підхоплює Марічка. Цікавим, на наш погляд, є вираження **пестливих звернень** у перекладі. Наприклад, за відсутності пестливо зменшувального суфікса у французькій мові перекладач орієнтується на мовну норму і передає українські звертання за допомогою **описового перекладу**: «любчику» – «*mon chéri*», «моє солодашко» – «*ma très douce*». Деякі трансформації простежуються також на рівні граматики: прийменник з іменником «в парі» у перекладі замінено на прислівник «*ensemble*» (**рекатегоризація**). Архаїчні вислови «*нізьма*», «*стариня*» у французькому перекладі мають нейтральні відповідники – «*colère*», «*parents*». І хоча стилістично речення від цього страждає, семантика виразів є прозорішою для французького читача, що дає можливість сприйняти авторський задум адекватно у цільовій мові.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«– Стій!...!... – Пусту! Де ся подіну? – Не пуцу! – Пусту, бо гинем! – Ага! Тепер ти просиш!.. Туди пускаю тебе...» [327, с. 65]	«– Arrête!.. – Lâche-moi! <i>que veux-tu que je fasse ici?</i> – Je ne te lâcherai pas! – Lâche-nous, car nous périssons! – Ha! Ha! Maintenant tu m'implores!.. C'est là que jete laisse aller...» [329, p. 70]	«– Lâche-moi ! Où dois-je aller ? – Je ne te lâcherai pas ! – Lâche-le sinon nous périrons ! – Aha ! Maintenant tu supplies !... C'est là que je te laisse partir...» [330, p. 76–77]

У наведеному діалозі з повісті «Тіні забутих предків» мольфар Юра розмовляє із надприродним явищем, ототожнюючи себе зі стихією. Він розмовляє з нею, як із рівнею, звертається до неї на «ти» та навіть дозволяє собі прокльони на її адресу. Лише мольфар може дозволити собі звернутися до вищої сили в такий спосіб, і все це добре відчув перекладач. Зокрема, в оригіналі автор уживає діалектне «ся», перекладачі Е. Крюба та Ж.-К. Маркаде вдаються до лексико-семантичної заміни. Однак ми можемо констатувати прийом компенсації, коли у перекладі попереднього речення перекладачі використовують замість дієслова «laisser» (відпускати) розмовний варіант «lâcher».

У пошуках вірогідності автор доносить читачеві власну думку через опис стосунків між персонажами та їхньої психології:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Нічьо...» [325, с. 421]	« <i>Ce n'est rien...</i> » [329, р. 21]	«– <i>Cela ne fait rien...</i> » [330, р. 21]

У першому прикладі – висловлювання дівчинки, яка хоче помиритися, а тому коротко, але впевнено дає зрозуміти кривднику, що інцидент вичерпано. Хоча французька конструкція у перекладі Е. Крюби перевищує українське просторіччя «нічьо», однак є його прямим розмовним відповідником, що повною мірою передає намір автора, створюючи відповідний стилістичний простір. У перекладі Ж.-К. Маркаде спостерігаємо заміну розмовно-побутового стилю на художньо-літературний.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«– <i>Igi na тебе! Tu, обміннику. Щез би у озеро та в тпіску!..</i> » [325, с. 416]	«– <i>Oust! Enfant du diable! Va-t-en disparaître dans le lac et voler en morceaux!..</i> » [329, р. 13]	«– <i>Gare à toi ! Suppôt du diable ! (4) Si tu pouvais disparaître et te fracasser dans le lac !..</i> » [330, р. 14]

Погроза, виражена у кличному реченні, яке звернене до Івана, насправді є прихованим страхом перед бісом, який, на думку матері, вселився в її сина. Е. Крюба знайшов досить удалий відповідник для передачі

українського діалектизму: для відтворення тієї ж інтенції вживається вигук «oust» із розмовним відтінком, що повністю відповідає ситуації. Переклад Ж.-К. Маркаде зберігає семантику оригіналу, проте, переклад Е. Крюби вважаємо більш удалим, оскільки останній передає не лише зміст діалогу, але й зберігає розмовно-побутовий стиль мовлення героїв.

Ніби вимовляючи біль і страждання героїв, їх щастя та захоплення, виграє *трембіта*, що повсякчасно звучить у тексті твору:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К.Маркаде
« <i>I</i> <i>втретє</i> <i>затрембітала</i> <i>трембіта</i> про смерть в самотній хаті на високій кичері» [325, с. 422]; « <i>Трембіти</i> <i>плакали</i> під вікном» [325, с. 462]; «Під вікнами сумно <i>ридали</i> <i>трембіти</i> » [325, с. 465]	« <i>Et pour la troisième fois,</i> <i>on entendit sonner la</i> <i>trembita pour annoncer la</i> <i>mort dans la chaumière</i> <i>solitaire sur la haute</i> <i>montagne chauve»</i> [329, p. 22]; « <i>Les trembitas</i> <i>pleuraient sous la fenêtre»</i> [329, p. 86]; « <i>Sous les</i> <i>fenêtres, les trembitas</i> <i>sanglotaient tristement»</i> [329, p. 91]	« <i>Pour la troisième fois la</i> <i>trembita avait retenti pour</i> <i>annoncer la mort dans la</i> <i>khata solitaire au sommet de</i> <i>la haute montagne»</i> [330, p. 24]; « <i>Les trembita</i> <i>pleuraient sous la fenêtre»</i> [330, p. 94]; « <i>Sous les</i> <i>fenêtres les trembita</i> <i>sanglotaient tristement»</i> [330, p. 100]

Не завжди перекладачеві вдається точно відтворити **поетичну образність** авторського стилю. Так, наприклад, *затрембітала трембіта* не є абсолютним відповідником у варіанті перекладу *on entendit sonner la trembita*. Занадто офіційне французьке словосполучення *pour annoncer*, отримане внаслідок декомпресії, спотворює авторський стиль. Натомість можемо навести і приклад вдалого перекладу, де метафора оригіналу збережена: *ридали трембіти – sanglotaient tristement*. Такий переклад метафори, а також уживання алітерації вможливили досягнення еквівалентного комунікативного ефекту.

Підсумовуючи, вважаємо за необхідне звернути увагу на те, що попри значні розбіжності між двома французькими перекладами, кожен із яких є

неповторним, простежується також певна схожість картин світу Е. Крюби та Ж.-К. Маркаде. Обидва перекладачі – французи, що, так чи інакше, вплинуло на переклад повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Кожен із них по-своєму прагнув відтворити лінгвопоетику українського автора, і кожен мав за цільову аудиторію французького читача. А отже, користуючись різними перекладацькими засобами, маючи свій індивідуальний талант, вони однаково прагнули до перекладу оригіналу, зважаючи на норми французької мови і смаки цільової аудиторії. На нашу думку, в останньому реченні оригіналу повісті (*Під вікнами сумно ридали трембіти*) і перекладів (*Sous les fenêtres les trembita sanglotaient tristement*) виразно окреслюється симбіоз двох культур, коли естетичний ефект в обох мовах виявився рівноцінним. Адже дієслово «*ридають*», яке є суперлативом щодо дієслова «*плакати*», уособлює в уяві українця страждання й біль, а тому, відповідно до авторського наміру, саме остання персоніфікована метафора має розкрити всю трагедію твору. Водночас, для французького читача дієслово «*sangloter*» може асоціюватися зі стражданнями, вилитими в поезії видатного французького поета П. Верлена. Хіба не скрипки ридують в «Осінній пісні», роздираючи поетові серце? – «*Les sanglots longs des violons de l'automne blessent mon cœur...*». І якщо в П. Верлена поєднання слів *sanglots* і *violons* творять справжню пісню, то *трембіти*, які *ридають* у повісті М. Коцюбинського, – це майже поезія, кожен звук якої знаходить відгомін у людській душі.

Для досягнення рівноцінного естетичного впливу оригіналу та перекладу часто використовуються такі прагматично зумовлені лексичні та граматичні трансформації: генералізація, конкретизація, компресія, рекатегоризація, контекстуальна заміна (синонімічними та антонімічними відповідниками), що дозволяють гармонічно інтегрувати в переклад стилістику українського твору й уможливають точну передачу усіх

складових першотвору у перекладі. Справедливим вважаємо прагнення Е. Крюби відтворити функцію прийому, а не сам прийом, тим самим зберігаючи образ оригіналу в перекладі. Задля того, щоб читач перекладу зрозумів і сприйняв численні перетворення тексту оригіналу, перекладач осягнув авторські принципи поєднання художніх одиниць (метафори, повтори, порівняння, епітети) в окремий ансамбль, адекватно відтворивши художню форму оригіналу, зберігши стилістику автора. На нашу думку, методи стилістичного аналізу, застосовані для дослідження текстів оригіналу та перекладу, можуть бути використані в перекладі творів українських письменників французькою мовою з метою долучення українських літературних здобутків до світового літературного і, ширше, культурного процесу.

2.4.2 Відтворення майстерності М. Коцюбинського-новеліста в перекладах Е. Крюби

Звернімося до розгляду новел у творчості М. Коцюбинського та їхньої стилістики. Як зазначалося у попередніх розділах дисертації, навколо визначення новели та її специфіки точиться багато суперечок як у вітчизняному, так і в зарубіжному літературознавстві. З цього приводу М. Бахтін висловлює таку думку: «Жанр завжди і той, і не той, завжди і старий, і новий одночасно. Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру» [7, с. 142].

На нашу думку, ще однією рисою, властивою дійсно великому письменникові є те, що його оповідання змушують читачів хвилюватися за долю героїв навіть після того, як прочитана остання сторінка твору. Це свідчить про те, що письменник вміє змодельовати світ своїх героїв на реальній життєвій основі. Герої оповідань М. Коцюбинського мають не тільки право, а й обов'язок вибирати між справедливістю і несправедливістю,

сміливістю і боягузством, жертівністю і пожадливістю, жадобою та егоїзмом. М. Коцюбинський показав необмежені можливості жанру новели у створенні характеру, застосовуючи різноманітні стилістичні засоби. Так само, як і в повісті, особливий колорит М. Коцюбинського несе в собі **стилістична конструкція фраз**. Також відчувається **присутність образу автора** в кожній дії героїв, образах природи та навіть у діалогах. У найбільш нейтральних авторських описах зовнішності, дій, оточення героя можна виявити **експресивну авторську оцінку** образу позитивного чи негативного, сатиричного героя: «*Піддубний заплющує очі, тремтить і ховає голову в подушки... Ні, він цього не може!., не може!..*» [326, с. 390] // «*Piddoubny cligne les yeux, tremble et cache sa tête sous l'oreiller... Non, il ne peut pas faire cela!... il ne peut pas!...*» [329, р. 127]. У французькому перекладі авторський намір показати образ боягуза передано **еквівалентно** завдяки збереженню стилістичної конструкції фраз оригіналу.

Природним є використання в новелі **просторічних слів, вигуків, повторів, риторичних питань та фразеологізмів**, що надають природного забарвлення і мають відповідний комунікативний вплив на читача. Це, наприклад, зреалізована інтенція радісного полегшення: «*Ага-а-а! Ну, звісно, він був п'яний, п'яний, як швець... і більш нічого... більш нічого. Як це він не помітив, що той був п'яний, як стовідерна куфа з горілки, як ціла корчма баб!., ха-ха!. Як це він не помітив?*» [326, с. 393] // «*Ha-a! Mais bien sûr, il était soûl, soûl comme une bourrique... rien de plus... rien de plus... Comment n'a-t-il pas remarqué que Monsieur Mykola était plein comme une feuille de gnôle, comme tout un tripot de bonnes femmes!... ha-ha-ha!... Comment ne l'a-t-il pas remarqué?*» [329, р. 131]. Згідно з українською традицією, автор уживає порівняння «п'яний, як швець». Перекладач удається до пошуку аналога у французькій мові і порівнює п'яного з ослицею («*soûl comme une bourrique*»), що має справити подібний ефект на французького читача. Сталий французький вираз «*bonnes femmes*» за стилем відповідає українському

«баби» (fam. простодушна, проста жінка [309, с. 442]). Кличні, питальні речення, повтори та порівняння збережено в перекладі, адже вони відтворюють експресивність тексту-оригіналу.

Зазначимо, що у новелах М. Коцюбинського існують ключові поняття, які відображають головну ідею творів. Так, наприклад, у новелі «Що записано в книгу життя» смерть є ключовим поняттям: «Часом, коли одчинялися двері, стовп білої пари, наче туман, стелився по долівці, закриваючи все, і здавалось, що така має бути і **смерть**, каламутна, **безока**, з холодком по ногах» [326, с. 381] // «*Quelquefois, quand la porte s'ouvrait, une colonne de vapeur blanche, telle un brouillard, s'étendait sur le sol de terre battue pour tout recouvrir, et il semblait que c'était ainsi que devait être **la mort**, trouble, **aveugle**, refroidissant les pieds*» [329, р. 189]. З одного боку, здається, що М. Коцюбинський нібито презентує пейзаж, але за ним стоїть сформований та чітко відчутний **образ смерті**: біла пара, безока, з холодком по ногах. Переклад французькою мовою адекватно передає цю авторську інтенцію: *vapeur blanche, refroidissant les pieds*. Для перекладу авторської метафори *безока смерть* Е. Крюба вдається до генералізації – *la mort aveugle*. Трагічне звучання твору передане експресивними та подекуди навіть натуралістичними описами тіла старої жінки: «ясна, де були колись зуби», «зсохлі, запалі всередину губи» [325, с. 174] // «*Les gencives qui portaient les dents autrefois*», «*les lèvres, desséchées et enfoncées dans la bouche*» [329, р. 190]. Зазначимо, М. Коцюбинський впродовж усього тексту твору називає стару жінку *бабою*, що відповідає традиціям українського села. Оскільки подібної традиції немає у французькому селі, вважаємо лексему *баба* безеквівалентною. У перекладі Е. Крюба користується калькуванням *grand-mère*. До особистої трагедії старої жінки додається трагедія сина, який постає перед складним вибором: з одного боку, він відчуває жалість до матері, хоча відчуття синовньої любові в ньому вже майже згасло. З другого – він хоче вижити сам та врятувати родину від голоду. Проте син не відчуває

себе вбивцею, усвідомлюючи свій гріх, він усе-таки виправдовується: «*Вся земля у гріху. Хіба його голод не гріху сумих?*» [325, с. 176] // «*Toute la terre est en état de péché. Est-ce que sa faim n'est pas le péché de ceux qui se rassasient?*» [329, р. 190]. У наведеному прикладі Е. Крюба користується прийомом лексичного додавання, перекладаючи лексему гріх словосполученням *état de péché*. У глибині душі син продовжує сприймати матір як захисника і мудрого розрадника, тому спочатку він погоджується на прохання *баби* вивезти її до лісу, оскільки вважає логічним жертвність старої жінки заради продовження молодого життя, що, зрозуміло, додає щемливо-ліричної нотки у загальне трагічне звучання твору. Проте, зрештою, син повертає «*назад, по бабу*» // «*chercher grand-mère*», наче зрозумівши жахливість власного вчинку. Він усвідомлює, що такий вибір порушує головну християнську заповідь: «*Шануй батька і матір твою*» [325, с. 184]. Цю біблійну цитату Е. Крюба відтворює адекватно: «*Honore ton père et ta mère*» [329, р. 206]. Наприкінці твору М. Коцюбинський використовує стилістичний прийом художнього замовчування – читач має вирішити сам, чи знайшов син бабу живою, чи вона встигла померти.

Особливо цікавою для дослідників є стилістика однієї з найяскравіших новел М. Коцюбинського – «*Intermezzo*». З італійської слово *intermezzo* перекладається як «перерва». Так називали невеликий музичний твір, що виконувався в перервах між актами трагедії чи опери. М. Коцюбинський вкладає в назву ширший зміст: у нього це не просто перепочинок, а **духовне відродження людини на природі**, що стає головною ідеєю твору. В основі твору – зіставлення двох протилежних світів: людського, понівченого, смертоносного, утіленого в образі міста, і гармонійного, досконалого, життєствердного світу природи. В новелі «*Intermezzo*» М. Коцюбинський приділяє велику увагу сонцю – фактично воно є ключовим символом твору. Митець створив справжній гімн сонцю як джерелу краси й життя на землі: «*Сонце! Я тобі вдячний... Я п'ю тебе, сонце, твій теплий зцілющий напій, п'ю, як дитина молоко з матерніх грудей, так само теплих і дорогих. Навіть*

коли ти палиш – охоче вливаю в себе **вогняний напій** і п'янію від нього... *Ти тільки гість у моїм житті, сонце, бажаний гість, – і коли ти відходиш, я хапаюсь за тебе*» [327, с. 121]. Цей гімн повністю відображено у перекладі, вдало передано особливе ставлення автора до сонця, яке він п'є і від нього п'яніє. Крім того, вдало відтворено авторський повтор: «**Soleil! Je te remercie... Je te bois, soleil, je bois ton chaud breuvage qui guérit, je le bois comme l'enfant, le lait du sein de sa mère, aussi chaud et aussi cher. Meme quand tu brules, je me verse volontiers en moi-meme ton breuvage de feu et je m'en grise**» [329, р. 179]. За допомогою прийому трансформації Е. Крюба чудово втілює задум автора: *у вогні, в лампі, у феєрверках* мовознавець перекладає словоформами *la flamme, dans la lampe, dans les feux d'artific*.

У новелі «*Intermezzo*» автор використовує прийом так званого потоку свідомості, думки головного героя нагромаджуються та створюють цілісну картину його внутрішнього світу: «**Хіба** я що знаю? **Хіба** я знаю... **Хіба** я можу впевнено бути, що не відхиляться двері... отак трошки, з легким скрипінням, і з невідомої темряви, такої глибокої та безконечної, не почнуть виходити люди...» [327, с. 117] // «**Qu'est-ce que je sais? Est-ce que je sais... Est-ce que je peux etre sur que je porte ne s'écartera pas... un tout petit peu, avec un léger grincement, et que, del'obscurité mystérieuse, si profonde et infinie, des gens ne se mettront pas à sortir...**» [329, р. 173]. У наведеному прикладі перекладач частково передає авторський повтор, оскільки у першому реченні він опускає питальне слово *хіба* для смислового підкреслення займенника *що* – **Qu'est-ce que**. Як бачимо, в аналізованому уривку немає зв'язку між складниками тексту, проте немає враження незакінченості, читач начебто поринає у світ думок героя та починає мислити його категоріями.

Особливе місце у творчості М. Коцюбинського посідає новела «*Поєдинок*». Очевидно, під час створення цієї новели, письменник надихався всесвітньо відомим твором французького класика Стендаля «*Червоне та чорне*». На це є навіть натяк у самій новелі. Зокрема, «*Своїм поводженням вона нагадувала йому старий французький роман*» [328, с. 108]. Цей натяк відтворено у перекладі Е. Крюби: «*Par sa conduite elle lui rappelait les vieux*

romans français» [329, р. 126]. Зазначені твори подібні за сюжетом, проте головні герої «*Поєдинку*» є повною протилежністю своїх французьких прототипів. Сюжет Стендаля М. Коцюбинський переніс на терени українського маленького містечка, де світом править міщанство, неосвіченість, та, з іншого боку, мрія про красиве життя та відносини, як у романах: «*Ми-щанство-о! – прогучав чужий голос в його вухах*» [328, с. 110] // «*Mé-dio-cri-té! – Résuma une voix étrangère à ses oreilles*» [329, р. 128]. У новелі «*Поєдинок*» є ключове слово, яке зустрічаємо багато разів у творі: це слово «*геть*». Із цим вигуком розлючений чоловік виганяє вчителя з хати, це слово переслідує Піддубного щоразу, коли він думками повертається до принизливої сцени ревнощів. Більше того, «*Те «геть» бігло за ним слідком і знало вперед*» [325, с. 103] // «*Ce hors d'ici! le suivait en courant, et filait devant lui*» [329, р. 121]. При цьому варто зазначити, що М. Коцюбинський використовує слово «*геть*» як звуконаслідування, це слово начебто імітує звук пострілу, перегукуючись із назвою твору та його наскрізною ідеєю – внутрішнім поєдинком людини. Е. Крюба перекладає «*геть*» як «*hors d'ici*», передаючи зміст, проте втрачаючи зв'язок ключового слова із назвою твору. На наш погляд, кращим був би переклад *va-t-en*, оскільки він не тільки передає зміст ключового авторського слова, але й відповідає йому фонетично.

Важливу роль у стилістиці новел М. Коцюбинського відіграють діалоги. Зазначимо, що, на відміну від повісті «*Тіні забутих предків*», у новелах письменник часто використовує діалогічне мовлення. За допомогою діалогів він розкриває образи героїв або додає деталі до характеристики персонажів.

Розгляньмо діалог з новели «*Поєдинок*», у якому пані Антоніна та Піддубний розмовляють про класичну музику:

- | | |
|--|--|
| - <i>Подобається тобі?</i> | - <i>Cela te plait?</i> |
| - <i>Так... ні... бачите...</i> | - <i>Oui... non... voyez-vous...</i> |
| - <i>Осел! Ви нічого не розумієте...</i> | - <i>Espèce d'âne! Vous ne comprenez</i> |

Характерною стилістичною особливістю наведеного діалогу є звертання пані Антоніни до Піддубного: вона звертається до нього по черзі в другій особі однини та множини. На початку діалогу вона звертається до нього інтимніше, як до коханця. Потім пригадує, що вона дама вищого світу, та переходить на Ви. В той час як сам Піддубний звертається до своєї коханки на Ви, оскільки відчуває за нею верховенство. Цю стилістичну особливість повністю адекватно відтворив у своєму перекладі Е. Крюба.

Розглянемо ще один діалог із новели «*Що записано у книгу життя*»:

- | | |
|------------------------------|---|
| - Опам'ятались вже? | - <i>Vous avez retrouvé la raison ?</i> |
| - Що кажеш? Га? | - <i>Qu'est-ce que tu dis ? Hein ?</i> |
| - Забули вчорашні дурниці? | - <i>Vous avez oublié vos bêtises d'hier ?</i> |
| - Ох... поможи мені, сину... | - <i>O... aide-moi , mon fils...</i> |
| - Знов за своє? | - <i>Vous y revenez ?</i> |
| - Одвези в гай... | - <i>Conduis-moi dans le bois...</i> |
| - Кажіть, самі схотіли? | - <i>Dites-moi, vous l'avez voulu vous-même ?</i> |
| - Сама. | - <i>Moi-même.</i> |
| - Добре зміркуйте: самі? | - <i>Réfléchissez bien : vous-même?</i> |
| - Сама [325, с. 386]; | - <i>Moi- même.</i> [329, p. 198]. |

Наведений діалог із новели «*Що записано в книгу життя*» розкриває читачеві всі характеристики натягнутих стосунків у родині. За роздратуванням персонажа, який начебто дорікає матері за її «дурниці», приховується намір почути дозвіл на те, щоб позбутися її. Але у перекладі, на нашу думку, занадто ввічливе звертання з додаванням «*vous*» і «*tu*» у питальних реченнях позбавляє мову персонажів тієї напруги, що пов'язана із трагізмом ситуації, в яку потрапили прості селяни.

Щодо діалогів, слід зазначити, що важливим є мовлення персонажів. Адже для створення реалістичних персонажів, автор вкладає у вуста героїв творів розмовну лексику, просторіччя, часом екзотизми. Так, якщо у повісті «*Тіні забутих предків*» ми виявили цілу низку діалектизмів, ужитих автором

для зображення життя і побуту гуцулів, то у новелі «На камені» М. Коцюбинський використовує татарські вислови, назви та імена, створюючи образи героїв та місцеві краєвиди: « – *Tu вже готовий, Али?* – крикнув грек на дангалака» [328, с.145] // «– *Es-tu prêt, Ali ? cria le Grec à sondangalak* [329, р. 96]. **Е. Крюба** – транскрибування; «*Ти не боїшся, ханим, розмовляти зо мною? Що зробить Мемет, як нас побачить? – Що він хоче...*» [325, с. 152] // «*Tu n'a pas peur de parler avec moi, khanim? Que fera Memeth, s'il nous voit? – Ce qu'il voudra...*» [329, р. 108] – комбінована реномінація (транскрипція та пояснення у виносці – *maîtresse, madame*, Е. Крюба). Крім того, переклад Е. Крюби зберігає не лише авторські екзотизми (перекладач пояснює татарський вислів у примітці: *Viensici!* // *Йди сюди!*), а й синтаксис окличних речень. Оскільки в діалозі має прозвучати занепокоєння (адже Мемет кликав побратимів, неначе трапилась пожежа), то репліки персонажів, відтворені в перекладі Е. Крюби еквівалентно, виглядають природно.

Отже, нами було встановлено, що стиль новел М. Коцюбинського відрізняється від стилю його ж повісті. У новелах яскравіше виокремлюється ключове поняття, яке інколи перекликається з назвою твору і допомагає письменнику розкрити свою авторську інтенцію. Водночас образність стилю М. Коцюбинського не має чіткої належності до окремого жанру, навпаки, образи, притаманні повісті «*Тіні забутих предків*», є наскрізними і для новел українського автора. Відтворення образності вимагало від перекладача збереження художніх засобів, якими вона творяться в оригіналі. Для досягнення цієї мети Е. Крюба користувався переважно лексико-граматичними трансформаціями, однак у перекладі наявні й еквівалентні відповідники. Загалом, французькому перекладачеві вдалося відтворити стилістичні особливості новелістичного письма М. Коцюбинського.

Висновки до Розділу 2

Жанрові теорії перекладу спираються на поняття жанру, в межах якого повинен залишатися твір, що перекладається. Робочою в нашому дослідженні є класифікація творів за жанровими формами.

М. Коцюбинський у своїй творчості надає перевагу малим жанровим формам – це «акварелі», «нарис», «ескізи», «мініатюри» та ін., серед яких справжньою вершиною є новела «Intermezzo». Художні деталі твору спонукали перекладача Е. Крюбу до пошуку синонімічних відповідників та використання таких прийомів перекладу, як граматичні та лексичні заміни.

У перекладі повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», у першу чергу, враховуються такі особливості архітекτονіки та композиції твору: заголовок, оповідь, опис (пейзаж, портрет), міркування. У перекладі назви твору Е. Крюба використовує метафору «disparus» («*Les ombres des ancêtres disparus*»), що наближує її до оригіналу, натомість Ж.-К. Маркаде дотримується дослівного перекладу – «*Ombres des ancêtres oubliés*».

Назви новел Е. Крюба адекватно відтворює у цільовому тексті, застосовуючи при цьому різні перекладацькі методи: семантичну модель, граматичну трансформацію, лексичну трансформацію (контекстуальний відповідник, описовий переклад).

Портретні описи, які у творах М. Коцюбинського, зазвичай, психологічні, Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде відтворюють у перекладі на основі трансформаційного підходу, проте не завжди збережена стилістична точність.

Для перекладу назв міфічних істот Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде використовують різні засоби: комбіновану реномінацію, описову перифразу, відповідники-аналоги або описовий переклад. Таким чином, перекладачі логічно виводять із значення вихідної одиниці, спираючись на контекст,

значення одиниці мови перекладу (модуляція) і дають детальне пояснення української реалії (прийом лексичного додавання).

Художня деталь, надзвичайно важлива для творчості М. Коцюбинського, збережена перекладачами завдяки використанню адекватних граматичних та лексичних замінів.

У перекладі діалогів Ж.-К. Маркаде зберігає семантику оригіналу, а варіант, запропонований Е. Крюбою, вважається більш влучним, оскільки в останньому випадку у змісті діалогу збережено особливості розмовно-побутового стилю мовців.

Попри чималі розбіжності, між двома французькими перекладами простежується певна схожість. Е. Крюба, Ж. К. Маркаде – французи, що, безумовно, вплинуло на переклад повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Кожен перекладач прагнув якомога повніше відтворити лінгвопоетику українського автора. Користуючись різними перекладацькими засобами, маючи індивідуальний талант, вони зважали, в першу чергу, на норми французької мови і смаки цільової аудиторії.

Методи стилістичного аналізу, застосовані у дисертаційній праці для дослідження текстів оригіналу та перекладу, можуть бути використані в перекладі творів українських письменників французькою мовою з метою долучення українських літературних здобутків до загальнокультурного контексту.

Основні результати наукових досліджень, використані у другому розділі, були опубліковані в одноосібних авторських працях [90; 93].

РОЗДІЛ 3

ЛІНГВОПОЕТИКА М. КОЦЮБИНСЬКОГО У ФРАНЦУЗЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

3.1 Лексико-семантичні особливості творів М. Коцюбинського та їх переклад французькою мовою

3.1.1 Національно-маркована лексика творів М. Коцюбинського у французьких перекладах Е. Крюби і Ж.-К. Маркаде

З упевненістю можемо стверджувати, що художня мова повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» – одна з найскладніших для перекладу іноземною мовою. Найвагомим моментом у процесі перекладу є здатність перекладача відтворити образний світ художнього твору, зберігаючи при цьому стиль і мову автора.

Специфікою повісті М. Коцюбинського є збагачення художньої мови через основні види лексики: 1) побутові слова-реалії (діалектна лексика – діалектизми, пестливі слова-звертання; застаріла лексика – історизми та архаїзми; нейтральна лексика; символічна лексика – реалії-символи, міфічні назви); 2) емоційно забарвлена лексика.

Правильне розуміння естетичної функції вживаних автором лексичних одиниць є фактором вибору тих чи інших перекладацьких трансформацій та прийомів перекладу, тому нам особливо цікаво розглянути особливості вживання у повісті М. Коцюбинського зазначених видів лексики та проаналізувати, в який спосіб Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде досягають рівноцінного відтворення лексичної специфіки оригіналу у французькій мові і як перекладачеві вдалося передати поетику українського твору.

Відомі теоретики перекладу С. Влахов та С. Флорін виділяють **реалії** як особливу категорію засобів вираження, оскільки вони називають предмети, явища, об'єкти, характерні для життя, побуту, культури, соціального розвитку

одного народу і малознайомі або чужі іншому народові, які виражають національний та (чи) тимчасовий колорит [33].

Побутові слова-реалії використовуються М. Коцюбинським як **засіб зображення колориту та характерних рис побуту гуцулів** і можуть бути виражені як **нейтральною лексикою**, так і **діалектною**. Так, наприклад, автор реалістично зображує персонажів повісті «*Тіні забутих предків*» у *кентарах* («у гуцулів – верхній хутряний одяг без рукавів» [316, т. 4, с. 141]), *запасах* («жіночий одяг у вигляді шматка тканини певного розміру (перев. вовняної), що використовується замість спідниці для обгортання стану поверх сорочки» [316, т. 3, с. 247]), запоясаними *чересами* («старовинний широкий шкіряний пояс, зшитий уздовж з двох складених разом ременів так, що мав усередині порожнину для грошей та інших цінних речей» [316, т. 11, с. 307]), із *табівками* (діал. «гуцульська шкіряна торбина з орнаментом, яку носять на ремені через плече» [316, т. 10, с. 9]). Для відтворення специфічно-побутової лексики, перекладачеві недостатньо застосувати **транскодування** або **транслітерацію**, оскільки метою перекладу є справлення рівноцінного естетичного ефекту на цільового читача. Зокрема переобтяження екзотизмами могло спотворити уявлення про гуцулів, за відсутності правильного розуміння специфічно-побутової лексики у поєднанні з діалектизмами. А отже, дібрані Е. Крюбою та Ж.-К. Маркаде **аналогові відповідники** на зразок *bourses* (маленькі сумки, призначенні для складання грошей) / *sacs* (сумки, що відкриваються через верх), **гіпероніми** – *gilets / giletsdepeau* (що означають будь-які / шкіряні короткі куртки без рукавів), та застосовані **прийоми експлікації** (*jupes brodées, ceintures de cuir/ robes ornées de métal*), на нашу думку, цілком відповідають меті перекладу.

Розгляньмо ще кілька прикладів вживання побутових слів-реалій у творі «*Тіні забутих предків*» та їх французького перекладу:

Назви одягу і прикрас:

Гачі (штани) – culotte (vêtement des hommes qui couvre de la taille aux genoux – короткі чоловічі штани); chaussees (est un élément vestimentaire extensible de tissu ou de tricot couvrant les jambes comme des bas) / culotte; pantalons (штани).

Лудіння (одяг) – habits (одяг) / vêtements(одяг).

Крашениці (штани) – pantaloons garances(червоні штани – назва походить від рослини «марена красильна») / pantalons en toile rouge (штани з червоної тканини).

Назви взуття:

Капчури (панчохи, пошиті із сукна й оздоблені вишивкою) – chaussettes (шкарпетки) / des pantalons brodés (рошиті брюки).

Постоли (м'яке селянське взуття з цілого шматка шкіри без пришивної підшови) / des sandales tressées (плетені сандалі) / des chaussures de cuir (взуття із шкіри).

Назви предметів домашнього побуту:

Бартка (маленька сокира) / la hachette (сокирка) / les haches de fer (залізна сокира).

Пістоля – la pistolette.

Подекуди зустрічаємо слова-реалії і в новелах М. Коцюбинського. Так, у новелі «Що записано у книгу життя» маємо: «уривки казок, **отче наша** і синові чоботи, важкі, як гори, що лишають по собі мокрі сліди» [325, с. 178] // «des fragments de contes, de «**Notre Père**», et les bottes de son fils...» [329, р. 190]. У наведеному уривку Е. Крюба для перекладу ономастичної реалії «**отче наш**» використовує еквівалент із максимально близьким планом змісту – *Notre Père*. Таким чином, перекладач замінює реалію вихідної мови реалією цільової мови. Розглянемо ще один приклад: «– **Не треба пона**» [325, с. 176] // «– *Je n'ai pas besoin de pore...*» [329, р. 194]. У наведеному прикладі Е. Крюба перекладає лексему *non* за допомогою

транскрибування – *rope*. Такий метод перекладу вважаємо вдалим, оскільки слово *nin* сигналізує про належність тексту до певної лінгвокультури (у цьому випадку – до православного слов'янського світу).

У новелі «*Поєдинок*» представлено ще одну реалію: «*Піддубний лежить довго один у темряві й думає під стук калаташки нічного сторожа*» [325, с. 119] // «*Piddoubny reste longtemps couché seul dans l'obscurité et réfléchit pendant que résonne la cliquette d'un veilleur de nuit*» [329, р. 127]. Бачимо, що Е. Крюба використав дуже вдалу лексичну заміну, замість слова-реалії *калаташка* він використовує французьке слово-реалію *la cliquette* (тріскачка).

Присутні слова, що відображають певні реалії, і в новелі «*Intermezzo*»: «*Я тільки тепер побачив село – нужденну купку солом'яних стріх*» [324, с. 120] // «*C'est alors seulement maintenant que j'ai aperçu le village, amas misérable de toits de chaume*» [329, р. 177]. Добре знайоме українському читачеві слово *стріха* Е. Крюба відтворює за допомогою мовної одиниці, що має ширше значення – *toit* (дах). Отже, можна резюмувати, що Е. Крюба не досить удаю використовує гіпонімичний переклад. Як бачимо, Е. Крюба, вдаючись до різних засобів перекладу реалій, зміг удаю відтворити побут гуцулів у всій його яскравій палітрі.

Описуючи життя і побут гуцулів, їхні звичаї, повір'я, М. Коцюбинський вводить у канву твору чимало **діалектизмів**, які побутують і зараз, і серед яких значна кількість етнографічних. Етнографічними вважають діалектизми, які називають місцеві реалії й поняття, невідомі поза межами певного наріччя чи говірки. Зазвичай, вони не мають відповідників у літературній мові. Хоча існують і певні винятки: наприклад *трембіта* вважається етнографічним і наразі доволі поширене і в сучасній літературі. Наведемо кілька прикладів етнографічних діалектизмів-географічних назв: *полонина* (пасовище в горах) – *alpages*, *кичера* (лиса гора) – *la haute montagne; la montagne chauve // la haute*

montagne; la montagne dénudée. Ці мовні одиниці Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде відтворюють лексико-семантичними замінниками.

Нами розрізняються лексичні, фонетичні, морфологічні та синтаксичні особливості діалектизмів. Причому фонетичні та граматичні особливості помітні тільки в мові персонажів, а лексичні – як у мові персонажів, так і в авторській мові: назви предметів побуту жителів гір, елементів флори і фауни Карпат. Діалектизми Е. Крюба відтворює за допомогою транскрибування, калькування або лексико-семантичної заміни. Наведемо приклади лексичних діалектизмів, їхні значення та варіанти перекладу у повісті (розподіл здійснено за категоріями):

Назви тварин:

Вуйко (перен. знач.) – ведмідь. Е. Крюба в перекладі використовує слово *Brun*, що означає «коричневий».

Особливо цікавим для аналізу є такий приклад:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Певно, зврізав корову», – думає Іван і пильніше оглядає свою отару» [327, с. 47]	« <i>C'est sûrement «Brun l'ours» qui a égorgé la vache», pense Ivan et il observe son troupeau en redoublant d'attention»</i> [330, p. 40]	« <i>Sûrement que «l'Oncle» aura égorgé une vache», – pense Ivan et il surveille son troupeau avec une attention redoublée»</i> [329, p. 43]

В оригіналі автор бере слово «вуйко» у лапки, що означає переносне вживання слова (пряме значення діалектизму – «дядько»), тобто це «ведмідь». Натомість у перекладі Ж.-К. Маркаде, на нашу думку, слово перекладено помилково (шляхом калькування), у його прямому значенні – «oncle» (дядько) і навіть взято у лапки, але жодного пояснення не надається, що спотворює розуміння у цільовому тексті. Аналізуючи переклад цього уривку у виконанні Е. Крюби, ми дійшли висновку: в останнього є вдалішим переклад діалектизму «вуйко». Так, французький перекладач зберігає

оригінальне значення слова («ведмідь»), хоч і втрачає діалектні особливості тексту оригіналу в перекладі. Тому цей переклад вважаємо адекватним.

Маржина (худоба) – Le bétail (скот).

Назви професій та занять:

Мольфар (чарівник) – sorcier (чаклун).

Спузар (настух) – le pâtre de corvée (настух); chargé d'alimenter le feu, l'aide-berger.

Назви їжі та продуктів харчування:

Гусянка (кисляк із пареного молока) – houslianka. Перекладачі використовують транскрибування, але надають пояснення – *lait bouilli fermenté* (Е. Крюба), *caillé et cuit* (Ж.-К. Маркаде), тобто застосовують прийом комбінованої реномінації.

Кулеша (страва з кукурудзяного борошна) – koulésha. У цьому випадку перекладач Е. Крюба скористався засобом транскрибування, не підбираючи відповідного аналога у французькій мові, на відміну від Ж.-К. Маркаде, який застосовує прийом генералізації – *bouillie* (вівсяна каша).

Назви музичних інструментів:

Трембіта (гуцульський народний духовий музичний інструмент у вигляді довгої дерев'яної труби без вентилів і клапанів) – la trembita.

Флюяра (басова сопілка) – la flute (флейта, сопілка).

Перекладаючи діалектизми, Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде застосовують широку палітру прийомів. Перекладачі використовують гіперонімічну заміну: *маржина (худоба) – le bétail (скот)*, *лудіння (одяг) – habits / vêtements (одяг)*. Гіперонімічний метод уподібнення полягає у відтворенні семантико-стилістичних функцій реалій мови-джерела іншомовним аналогом – реалією мови-реципієнта тощо. Часом у тканині художнього твору реалія майже повністю втрачає своє денотативне значення і функціонує лише в конотативному плані із затемненням локальної характеристики. У таких випадках, на нашу думку, перекладачеві слід застосовувати міжмовну

конотативну транспозицію, замінюючи українську реалію реалією франкомовного світу, лексевою з місткою конотативною інформацією з іншим денотативним, але рівновартним конотативним значенням.

Іншим прийомом приблизного перекладу є метод уподібнення, що полягає у відтворенні семантико-стилістичних функцій реалій мови-джерела іншомовним аналогом – реалією мови-реціпієнта: *спузар (настух) – le père de corvée (настух) // l'aide-berger; мольфар (чарівник) – sorcier (чаклун)*.

Зустрічаємо приклади вживання М. Коцюбинським діалектизмів і в новелах: «Його кортіло швидше до хлопців і страх не хотілось змінити чорного хустя» [325, с. 186] // «Il était torturé par le désir de rejoindre le plus vite les gars et n'avait pas du tout envie d'enlever son **linge sale**» [329, р. 204]. У наведеному уривку М. Коцюбинський використовує діалектизм *хустя*. Під словосполученням *чорна хустя* письменник має на увазі брудний повсякденний одяг. У перекладі Е. Крюба вживає лексичну заміну *linge*. Таким чином, зберігається зміст, проте губиться діалектне забарвлення першотексту.

Маємо ще один цікавий приклад вживання автором діалектизму: «Людей їдять **пранці**, нужда, горілка, а вони в темноті жеруть один одного» [325, с. 125] // «Les gens sont dévorés par **la vérole**, le besoin, l'alcool, et ils se bouffent les uns les autres dans les ténèbres» [329, р. 186]. М. Коцюбинський використовує діалектизм *пранці*, що означає *сифіліс*. Зазначимо, що це поодинокий випадок вживання автором діалектизму в новелі «*Intermezzo*». На нашу думку, автор використав його для того, щоб завуалювати грубе як для літератури початку ХХ ст. слово *сифіліс*. Е. Крюба відчуває авторську інтенцію, а тому також використовує менш уживаний ніж *syphilis* термін – *lavérole*. Такий підхід перекладача вважаємо вдалим.

Також у повісті «*Тіні забутих предків*» зустрічаються діалектизми у формі **коломинок**, які у гірських жителів віддавна були одним із найпоширеніших жанрів народної фольклористики. Наприклад, на основі

Марійчиних коломийок-співанок можна зробити висновок про ті заняття і промисли, які були типовими для гуцулів:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<p><i>Ой, як будуть вівчарики Білі вівці пасти, Будуть мої співаночки За крисало класти...</i> [325, с. 46]</p>	<p><i>Oh, quand les gentils pastoureaux Leurs moutons garderont, Toutes mes belles chansonnettes A leur chapeau mettront...</i> [329, p. 41]</p>	<p><i>Quand les jeunes bergers Font paître leurs blancs moutons De mes petites chansons Ils fleurissent leur chapeau...</i> [330, p. 42]</p>

Отже, основним заняттям горян було *вівчарство*, а землеробство відіграло допоміжну роль. Те саме можна сказати і про французьких горян. Це пов'язано з гірськими районами, де обробіток землі потребує великих фізичних затрат. Тому українське діалектне слово *вівчарик* в обох французьких перекладах – *pastoureau / berger* – звучить цілком природно.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<p><i>Чорногора хліб не родись, Не родить пшеницю Викохує вівчариків, Сирок і женцицю</i> [325, с. 52]</p>	<p><i>On ne voit pas sur le Mont Noir De blé ni de millet, Il n'élève que pastoureaux, Fromage et petit-lait...</i> [322, p. 47]</p>	<p><i>La Montagne Noire ne donne pas de blé, Elle ne donne pas de froment, Elle nourrit de jeunes bergers . Et produit le fromage et le petit-lait... [330, p. 52]</i></p>

Діалектизми у творі подані письменником як народно-поетичний елемент мови, як частина загального художнього орнаменту повісті, написаної відшліфованою літературною мовою. Так, І. Білодід вважає, що М. Коцюбинський до мови повісті «*Тіні забутих предків*» ставився із пристрасною відповідальністю, глибокою свідомістю обов'язку письменника перед народом за ті скарби народної душі, які довірено народному співцеві для виразу найзаповітніших дум і прагнень народу, його горя і радощів,

чистих джерел його відчуття краси, його свідомості. Вчений звертає увагу на те, що письменник знав і любив українську народнопісенну творчість. Народно-поетичні фразеологізми, приповідки, пісенні рядки, пісня в цілому часто вплітаються в мовну тканину твору, пісенні мелодії звучать у чудових описах лісу, полонин. Відхід від діалектизмів у добу, коли ще не створена єдина літературна мова – це вживання фольклорної мови. Але цілком позбутись діалектизмів письменники не могли, бо й фольклорна мова несе на собі відбитки діалектної мови або існує в діалектній формі [67, с. 17]. У повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинський добирає лексичні діалектизми для надання колориту та емоційності, часто додаючи до них пояснення за допомогою виносок. Наприклад, до слова *царинка* виноска – *обгороджений сінокіс близько оселі*; до слова *острива* – *суха галузка*, до слова *афини* – *лісові ягоди*. Використовує письменник також лексично й семантично обрамлені діалектизми, які здебільшого розкриваються самим контекстом. І. Білодід зазначає, що М. Коцюбинський ставиться до діалектизмів як до рідного минулого якоїсь частини української загальнонаціональної мови, подає те поетичне, що пов'язано з цією говіркою [67]. До того ж мова повісті «Тіні забутих предків» як за своїм словниковим складом, так і за граматичною будовою цілком узгоджується з нормами української літературної мови.

Наступною групою лексики, яка характеризує художню мову М. Коцюбинського, є **застаріла лексика**. Якщо переклад **історизмів** не викликає особливих труднощів, то розпізнавання та відтворення **архаїзмів**, які переважають в українському творі, становить певні проблеми. Особливу складність викликає переклад архаїзмів – втрат, які, в першу чергу, є втратами для вихідної мови. У перекладі таких архаїзмів-втрат доводиться замінювати їх сучасними еквівалентами або перекладати за допомогою нейтрального слова, яке найбільше наближене до значення. Використання застарілої лексики у пейзажних описах, можливо, зумовлене **бажанням**

автора відтворити гуцульське світосприйняття. Дотримання гуцулами народних звичаїв відбилося і в назвах. Так, під час «великого свята теплого Юрія» «сінокоси заростають велико зелом» [324, с. 60]. Французький переклад Е. Крюби «*les prairies s'habillent de plantes vertes*» не містить застарілої лексики, до того ж наявне **випущення** однієї із застарілих українських одиниць (*велико*). Однак перекладач компенсує цю лексичну втрату за рахунок **граматичної заміни** однини на множину (*de plantes vertes*), і розтлумачує все за допомогою **прийому експлікації**, «багато зелені» як «зелені рослини». Ще однією особливістю перекладу цього речення є його образність, оскільки Е. Крюба «вбирає» сінокоси у зелень (*les prairies s'habillent*). Цього у тексті оригіналу немає, але ми вважаємо це вдалим перекладацьким ходом. У перекладі Ж.-К. Маркаде так само наявна **нейтралізація** застарілої лексики, однак помітне тяжіння до **буквалізму** – «*les prés vont se reposer du bétail en se recouvrant d'une abondante verdure*».

Повість «Тіні забутих предків» – це **відображення усталених звичаїв народу Гуцульщини**, і тому не випадково автор вкладає у репліки персонажів і застарілу лексику:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Велику <i>нізьму</i> має у серці <i>стариня</i> наша» [327, с. 40]	« <i>Une grande colère brûle dans le cœur de nos parents</i> » [329, р. 28]	<i>Nos parents ont dans leur coeur une grande haine.</i> [330, р. 30]

Аналіз перекладів та оригіналу показав, що, окрім граматичних розбіжностей (заміна категорії однини збірного іменника *стариня* на множину у слові *parents*), вихідний та цільовий тексти мають розбіжності стилістичні (нейтральне відтворення застарілої лексики – *colère/ haine*). Тому **прийоми рекатегоризації та нейтралізації**, застосовані французькими перекладачами, вважаємо виправданими. У цьому ж реченні, уникаючи буквалізму (дієсл. *мати* – *avoir*), Е. Крюба вдався до **лексичної заміни** заради емоційного впливу на читача перекладу, оскільки дієслово *brûler* (*спалювати*) надає цільовому текстові більше експресії.

Перекладаючи застарілу лексику, необхідно мати на увазі, що слово, яке у давнину вживалося в одному значенні, могло з часом набути нових. Це випадок зі словом *челядь*, яке позначало панську прислугу у феодальні часи (іст.), а пізніше стало означати «молодь» (заст. діал.) і, нарешті, «жінки, дівчата» (заст.) [316, т. 11, с. 292]. У перекладах Е. Крюби та Ж.-К. Маркаде еквівалентно відтворено значення слова «челядь» як *femmes*, однак замість застарілого відповідника, згідно із нормами французької мови, має місце нейтральний відповідник. Порівняймо тексти оригіналу та перекладів: «*Махали руками, гупали одне одному в спину і моргали на челядь*» [327, с. 77] // «*Ils agitaient les bras, se donnaient des tapes dans le dos et faisaient des clins d'oeil aux femmes*» [329, р. 90] // «*Ils agitaient les bras, se tapaient dans le dos et faisaient des clins d'oeil aux femmes*» [330, р. 9]. Маємо ще один приклад використання цього архаїзму, який Е. Крюба так само переклав за допомогою іншого нейтрального відповідника – словосполучення, зберігаючи при цьому іронічне наповнення оригіналу: «... а на властій шиї блищало у неї стільки намиста, що *челядь* з заздощів аж розсідалась» [327, с. 58] // «...elle portait tant de colliers à son cou que *la gent féminine* crevait de jalousie» [329, р. 59]. На нашу думку, цей переклад є менш удалим, оскільки в ньому перекладач випустив цікавий авторський фразеологізм «*власта шия*», замість цього він уживає звичайне *cou*, на відміну від Ж.-К. Маркаде – «*sur son cou velu brillaient tant de colliers que les femmes du voisinage en crevaient de jalousie*» [330, р. 64].

Цікавим є використання М. Коцюбинським застарілого слова «*пістоль*», для перекладу якого Е. Крюба використовує еквівалентний відповідник *pistole*: «*Коли замовкли стріли пістолів і одспівали весілля, а жінка пригнала до загороди вівці й корови, Іван був задоволений навіть*» [327, с. 56] // «*Quand les pistoles et la dernière chanson de mariage se turent et que sa nouvelle épouse amena dans l'enclos ses chèvres et ses vaches, Ivan fut même content*» [329, р. 55].

Розгляньмо вживання застарілих слів у новелі «Що записано у книгу життя»: «Рот розкривався, як порожній гаман, і в ньому шипіли слова – щось про **царенка**, **злото**, дорогі страви Але язик висувався, злизував все розпочате, і баба кінчала про інше – про кобилячу голову або рисьмати. Вона вживала **старинні** слова, яких діти не розуміли. Їм було скучно» [237, с. 174] // «*Sa bouche s'ouvrait comme une bourse vide, et chuintait on ne sait quoi à propos du **tsarévitch**, d'or et de mots coûteux. Mais sa langue sortait de sa bouche, faisait disparaître tous les débuts de phrases, et la vieille terminait par quelque chose d'autre, la tête de jument ou le loup-cervier. Elle employait des mots **enciens** que les enfants ne comprenaient pas. Ils s'ennuyaient*» [239, p. 192].

У наведеному уривку зустрічаємо як застарілі слова, так і застарілі поняття. Так, *царенка* Е. Крюба перекладає як *tsarévitch*, оскільки у французького читача це слово асоціюється зі стародавнім життям Російської імперії. Неповноголосну форму *злото* перекладач відтворює за допомогою звичайної лексичної заміни *or*, що нівелює архаїчний відтінок лексеми. У своїх казках баба звертається до часів сивої давнини, адже вона згадує образи руських билин: матір-рись (прообраз Арись-поле) та кобилячу голову («Повість врем'яних літ» про віщого Олега, що прийняв смерть від змії з кінської голови). Ці образи є безеквівалентними через невідповідність у цільовій мові. Тому він удається до калькування *la tête de jument* та спрощення *le loup-cervier*.

Отже, М. Коцюбинський використовував у своїй творчості застарілу лексику, яка є незамінною у літературі в історичних або художніх творах, коли автор прагне передати колорит епохи, надати мові урочистості, піднесеності. Також можливе використання такої лексики, якщо є необхідність, передати мовну характеристику особи. Вважаємо, що архаїзми М. Коцюбинського загалом є безеквівалентними одиницями, тому французькі перекладачі користувалися саме прийомами перекладу безеквівалентної лексики – добирали аналоги або лексичні заміни.

За допомогою цих прийомів вони відтворили зміст, проте забарвленість твору було частково втрачено. Попри значну кількість перекладацьких труднощів, пов'язаних із відсутністю у цільовій мові еквівалентів лексичних одиниць оригіналу, що служать для передачі розмовної мови персонажів та описів їхнього побуту і часто належать до діалектної лексики, в цілому, французькому перекладачеві вдалося зберегти художню образність авторського слова та розкрити французькому читачеві традиції народу Гуцульщини.

3.1.2 Емоційно-експресивна лексика творів М. Коцюбинського у французьких перекладах Е. Крюби і Ж.-К. Маркаде

Як відомо, М. Коцюбинський постійно працював над удосконаленням мови своїх творів, підбираючи семантичні відтінки майже до кожного слова. Широке використання колоритної та емоційно-експресивної лексики допомогло авторові досягти психологічної глибини в зображенні життєвих та природних явищ.

Емоційно забарвлену лексику зустрічаємо у новелі «Поєдинок». Наприклад, Піддубний звертається до себе: «*Міщанин!, галабурдник!*» [325, с. 108]. За допомогою лексеми *галабурдник* автор підкреслює емоційне та подвійне ставлення героя до самого себе – це презирство з елементом самозакоханості, адже *галабурдник* означає «бешкетник». Е. Крюба добре відчув цей тонкий натяк автора. У перекладі він використовує лексичну заміну: «*Unpetit-bourgeois!.. un faiseur de tapage!..*» [329, р. 126]. Зауважимо, що *faiseur de tapage* означає «майстер на всілякі витівки», такий переклад загалом відповідає задуму М. Коцюбинського.

У новелі «Що записано у книгу життя» також зустрічаємо емоційно забарвлену лексику. За допомогою цієї лексики автор передає приховане ставлення сина та невістки до матері, вони не зважувались лаяти або проклинати її, натомість своє справжнє ставлення виплескували у лайці

зозулястої курки: «Її били по спині, аж вона присідала, виганяли назад у сіни і кляли: Бодай ти здохла, **триклята**. Краще б заклили бабу. Може б, скоріше померла» [325, с. 175]. Звернімо увагу на те, що М. Коцюбинський передав емоційно забарвлену лексику за допомогою розмовної лексеми *триклята* (тричі клята). Замість неї Е. Крюба вживає відповідник-аналог *maudite*, який передає емоційну забарвленість, проте є літературним варіантом, а не розмовним: «*On la chassait dans l'entrée et on la vouait à tous les mots. – Si tu pouvait creuver, maudite. On aurait mieux fait d'envoûter grand-mère. Elle serait peut-être morte plutôt*» [329, р. 193].

Велику можливість естетичної виразності мають слова, що характеризуються багатозначністю або полісемією. В художніх творах слово має тенденцію розширювати свої семантичні можливості: в кожному контексті воно може одночасно реалізовувати декілька значень або їхніх відтінків. Поліфонія створюється ширшим лінгвопоетичним контекстом, функція якого – не знімати, а збільшувати багатозначність. Такий контекст може охоплювати доволі великі уривки тексту, від строфи або абзацу до твору в цілому. У повісті «Тіні забутих предків» поліфонічного значення набуває географічна назва *Чорногора*. Зазначимо, що автор згадує цю гору лише в тих епізодах, які пов'язані з журбою або трагедією. Таким чином один з кольорів Чорногори набуває більш глибокого символічного значення, він підкреслює сум, оскільки чорний колір в українській, так само як і у французькій культурі, асоціюється з трауром. Розглянемо декілька прикладів:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
« <i>Чорногора</i> важким своїм тілом давила землю» [327, с. 42];	« <i>La Montagne Noire écrasait la terre de son corps pesant</i> » [329, р. 32];	« <i>La Montagne Noire pesait sur la terre de tout le poids de son corps</i> » [330, р. 35];
« <i>Чорногора</i> хліб не родить, Не родить пшеницю» [327, с. 52];	« <i>On ne voit pas sur le Mont Noir De blé ni de millet</i> » [329, р. 47];	« <i>La Montagne Noire ne donne pas de blé, Elle ne donne pas de froment</i> »
«Здавалось, сама	« <i>Il semblait que la</i>	

<p><i>Чорногора</i> знялася в небо, готова спуститись на землю та все роздушити» [327, с. 63]</p>	<p><i>Montagne Noire</i> elle-même était montée dans le ciel, prête à se précipiter sue terre et à tout écraser» [329, p. 67]</p>	<p>[330, p. 52]; «On aurait dit que la <i>Montagne Noire</i> elle-même montait vers le ciel, prête à descendre sur la terre et à tout étouffer» [330, p. 73]</p>
---	---	--

Важливо відзначити, що підібрати рівне за місткістю слово у мові перекладу є для перекладача завданням надзвичайно складним. Тому, складний понятійний зміст і конотативний смисл лексичної одиниці оригіналу зазвичай розподіляються між кількома лексичними одиницями в перекладі. Проте, у наведеному прикладі другий зміст кольороназви *чорний* як *траурний* є спільним для вихідної та цільової мов. Тому, перекладаючи топонім *Чорногора*, ні Е. Крюба, ні Ж.-К. Маркаде не скористалися транскрибуванням, а вжили калькування, зберігши лінгвопоетичний авторський смисл.

Суб'єктивне ставлення автора до навколишнього світу, прагнення вплинути на читача, кваліфікація подій із погляду суб'єкта мовлення – все це створює експресивний план. Під **експресивністю** тексту розуміємо такий набір використаних у ньому мовних засобів, який дозволяє найвиразніше уявити зміст тексту і ставлення автора до нього, внаслідок чого посилюється вплив на емоційну, інтелектуальну і вольову сфери реципієнта. Л. Супрун пропонує таке визначення експресивності: «це будь-яка маркованість, відокремленість знака на фоні більш нейтральних одиниць. Тому засоби і прийоми створення експресивності тексту є засобами репрезентації модальності тексту» [192, с. 41]. Поняття експресивності можна співвіднести з естетичними категоріями, серед яких категорії прекрасного та потворного, піднесеного та огидного, комічного та трагічного, драматичного та героїчного, категорія міри тощо. Експресивність може створюватися також шляхом використання таких прийомів, як внутрішній монолог, ампліфікація

(підсилення за рахунок суміжних визначень, порівнянь, синонімів), тавтологія, напруженість [195, с. 202]. Іншим прийомом для вираження експресивності може виступати невласне пряма мова і використовуватись як засіб вираження глибинних психічних процесів у свідомості літературних персонажів. При цьому зберігаються лексичні, синтаксичні, а також інтонаційні особливості чужого висловлювання, манера говоріння мовця, але все це передається від імені автора-оповідача. Наприклад: «Трепов! Оверко! Пава! Чотири пальці у рот – і дикий степовий свист. Біжать. Як троє білих ведмедів. Може, вони мене роздеруть, а може, приймуть запросини в поле. Хо-хо!» [327, с. 121] // «Tréпов, Overko, Pava! Quatre doights dans la bouche – et coup de sifflet sauvage à travers la steppe. Ils accourent. Comme trois ours blancs. Peut-être vont ils me déchirer en lambeaux ou peut-être accepteront-ils mon invitation aux champs. Oh! Oh!» [329, р. 178]. У перекладі збережено експресивність, відтворено авторський монолог та авторську манеру мовця, передано цікаве авторське порівняння собак із білими ведмедями: *Comme trois ours blancs*. Цікаво, що в аналізованому уривку можемо спостерігати невелику розбіжність за змістом: в авторському варіанті Хо!-хо! – вигук, звуконаслідування, що означає сміх. Перекладач уживає інший вигук, – Oh! Oh! – який найчастіше передає здивування.

За словами В. Виноградова, характер стилю визначається не лише нормами граматики, лексики та фразеології, але й «формами експресії» [29]. Продовжуючи цю думку, Я. Рецкер зазначає, що «будь-які стилістичні засоби експресивні, оскільки мають емоційну або оцінну дію. Нерідко навіть нейтральні у стилістичному відношенні мовні засоби можуть набувати експресивного значення. Перекладач повинен враховувати й стилістичний, й експресивний бік оригіналу. Аналізуючи стилістичну та експресивну характеристику окремих ланок мовної тканини і співвідносячи їх із загальним ідейно-художнім замислом автора, він встановлює експресивно-стилістичну тональність оригіналу» [174, с. 130]. Більше того,

на думку В. Виноградова, «відповідно до авторських намірів, у той чи інший стилістичний ряд включається слово або слова з іншого стильового пласту, які завдяки контрасту розміщення набувають оказіональної експресивності» [31, с. 56]. При цьому необхідно зазначити, що «експресивність стилю підтримується, безперечно, ще й тим враженням мовної свіжості, небуденності, яке він справляє на читача» [223, с. 243]. Експресивні якості мовлення стають виразнішими завдяки вживанню фразеологічних одиниць та лексичних компонентів, які передають напружені психічні стани людини:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Чорна важка гора розправила крила смерек і вмить, як птах, пурхнула над ним у небо, а гостра смертельна цікавість опекала мозок: об що стукнеться голова? Почув ще тріск кістки, гострий до нестерпучості біль, що скорчив тіло, – і все розплилось в червоному вогні, в якому згоріло його життя...» [325, с. 74–75]	« <i>La lourde montagne noire avait déployé les ailes de ses épicéas et en un instant, comme un oiseau, avait jailli au-dessus de lui dans le ciel, tandis que la curiosité intense de sa mort lui brûla le cerveau: où irait frapper sa tête? Il senti encore craquer ses os, une douleur aiguë et intenable</i> luitordit le corps, et tout se dilua dans des flammes rouges où sa vie s'était consumée... » [329, p. 85]	« <i>La lourde montagne noire étendit les ailes des sapins et en un instant, comme un oiseau, prit son essor au-dessus de lui vers le ciel et une curiosité poignante et mortelle brûla sa conscience: contre quoi s'écraserait sa tête. Il entendit encore le craquement de ses os, une douleur cuisante et insupportable</i> qui tordait son corps ; puis tout s'estompa dans un feu rouge dans lequel sa vie se consumma» [330, p. 92]

Для передачі напруженого внутрішнього стану Івана перекладач Е. Крюба вдався до власних мовних засобів: *гостра смертельна цікавість* він переклав як *curiosité intense de sa mort*, зменшивши глибину почуттів героя (Ж.-К. Маркаде зробив майже дослівний переклад – *une curiosité*

poignante et mortelle); *гострий до нестерпучості біль* – як *une douleur aigue et intenable* // *une douleur cuisante et insupportable* – у цьому прикладі глибину почуттів збережено в обох перекладах. Хоча перекладачі відмовилися від вжитого автором повтору, обидва зберігають яскравий фразеологізм *розплилось в червоному вогні, в якому згоріло його життя* // *tout se dilua dans des flammes rouges où sa vie s'était consummée* // *tout s'estompé dans un feu rouge dans lequel sa vie se consumma*, використовуючи замість дієслова *горіти* дієслово *se consommer* (завершуватися, поглинути).

Неабиякою посиленою виразністю відзначаються ті фразеологічні одиниці, що передають життєві труднощі, безвихідність становища, в яке потрапляє герой твору: «*Люди хотіли голіруч землю узяти, а тепер мають: хто їсть сиру, хто копає її в Сибіру... Йому ще нічого: рік лупив воші в тюрмі, а тепер раз на тиждень становий б'є йому морду...*» [325, с. 125] // *Les gens ont voulu prendre la terre, les mains nues, et maintenant, ils l'ont: l'un de terre crue se sourrit, l'autre va la creuser en Sibérie... Lui, ça va encore: pendant un an, il a cherché ses poux en prison, et maintenant le commissaire de police lui bourre la gueule une fois par semaine*» [329, р. 185]. У наведеному прикладі Е. Крюба розтлумачив незнайомий французькому читачеві термін «становий», застосувавши зрозуміліше *le commissaire de police*. Але при цьому в перекладі збережено тяжкий емоційний стан людини.

Важливим чинником творення експресивно забарвленого значення є граматична будова фразеологічних одиниць. Зокрема це високий ступінь експресивності, притаманний тим фразеологічним одиницям, які мають структуру порівняння, що вдало збережено у перекладах:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
« <i>Марічка обзивалась на гру фляри, як самичка до дикого голуба, – співанками</i> » [325, с. 39]	« <i>Maritchka répondait au jeu de la flûte comme la femelle au pigeon sauvage, par des</i>	« <i>Maritchka répondait au jeu de la flûte, comme la palombe au ramier, – par des chants</i> » [330, р. 29]

Однак, на нашу думку, прийом конкретизації, використаний у перекладі Ж.-К. Маркаде, не сприяв збереженню ліричності оригінального порівняння. І хоча автор перекладу навмисно дібрав іменники чоловічого і жіночого роду відповідно, вважаємо, що дослівний переклад Е. Крюби більше відповідає авторському задуму.

За слушним спостереженням А. Гнатюк, «Особливість художнього стилю полягає у тому, що він поєднує елементи всіх стилів, відбирає мовні засоби з різних джерел, різного часу виникнення. Як свідчать дослідження, з усіх функціональних стилів художній стиль найближчий до народно-розмовного джерела і до традицій народно-поетичної творчості» [45, с. 85]. У функціональному відношенні експресивними є **розмовні елементи**, що створюють враження простоти, дохідливості і жвавості викладу, ці слова виступають виразними показниками розмовності:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Гачі на йому спадають, а воно стоїть серед хати, заплющило очі, роззявило рота і верещить» [325, с. 416]	« <i>Sa culotte lui tombait sur les pieds pendant qu'il restait debout au milieu de la pièce, les yeux fermés, la bouche ouverte, et braillait</i> » [329, p. 13]	« <i>Il lui arrivait même de perdre sa culotte et de rester ainsi debout au milieu de la chaumière, les yeux fermés, la bouche grande ouverte, en poussant des cris perçants</i> » [330, p. 14]

Невідповідності граматичних систем французької та української мов не дозволили перекладачам відтворити еквівалентно граматичну категорію середнього роду (*воно* – розм. уживається в значенні займенників *він, вона* з відтінком пестливості або зневажливості) через її відсутність у французькій мові. Ця вимушена граматична заміна середнього роду на чоловічий у перекладі Е. Крюби, обумовлена відсутністю у французькій мові середнього роду (у перекладі Ж.-К. Маркаде підмет взагалі опущено), призводить до нейтралізації у цільовому тексті розмовного елементу оригіналу і втрати

закладеної у ньому іронії. Так само перекладачами застосовано рекатегоризацію для відтворення другої розмовної одиниці (граматична заміна дієслова з додатком на іменник з прикметником: *роззявило рота – la bouche ouverte // la bouche grande ouverte*), відповідно до мовної традиції французької мови. Однак, трансформаційна модель перекладу не виключає пошуку автором аналогового відповідника у французькій мові (наприклад, «*la bouche bée*»), тобто застосування денотативного підходу. Таким чином, експресивність автора в обох перекладах дещо втрачена.

Мовна практика М. Коцюбинського – це яскравий приклад широкого підходу до розвитку літературної мови. Не заперечуючи ваги різних стилів української літературної мови, слів-новотворів, оригінальних виразів, конструкцій, письменник головним джерелом збагачення мови літератури, на думку літературознавців [146], уважав загальнонародну розмовну мову. Мова творів письменника хоча й літературна, проте не позбавлена колоритного забарвлення, діалекту, емоційно забарвленої лексики. Саме вживання різноманітних видів лексики вирізняє справжнього митця слова, ставить М. Коцюбинського на вищий ступінь майстерності. Е. Крюба не дарма присвятив більшу частину свого життя дослідженням творчості М. Коцюбинського – він добре відчув його поетичне бачення світу. Однак і Е. Крюбі, і Ж.-К. Маркаде можна розраховувати лише на відносну еквівалентність художнього перекладу тексту оригіналу. Експресивні зсуви по суті є побічним ефектом перекладу. Причинами їх виникнення можуть бути як об'єктивні (пов'язані з відмінностями мовної норми у мовах оригіналу та перекладу), так і суб'єктивні (пов'язані з індивідуальністю перекладача) фактори перекладу.

3.2 Лінгвостилістичні особливості творів М. Коцюбинського у французьких перекладах

У зображенні життєвої дійсності у художніх творах важливу роль відіграють образні засоби. Вони допомагають письменнику втілити у словесну форму конкретні уявлення про предмети та явища, передати своє ставлення до них. Саме таку роль відіграють тропи та стилістичні фігури. Найяскравіше тропи та стилістичні фігури розкриваються у художніх творах, в яких вони не тільки прикрашають текст, а й посилюють його психологічний вплив на читача. Без певної навички бачити їх у тексті, виявляти їхню роль перекладачу важко досягнути авторський задум, розібратися у смислових акцентах, які допомагають виявити авторську позицію, а, відповідно, і адекватно перекласти текст.

Стилістичні фігури – це речення або групи слів, які мають особливе розташування у тексті, зазнають перетворень у будові з метою надати висловлюванню виразності та посилити його емоційність. Стилістичні фігури поширені не тільки у поезії, а також у прозі, де вони не тільки підкреслюють індивідуальну мову автора, а й збагачують її емоційними нюансами, щоб зробити виразнішим художнє зображення. «Термін «**фігура**» (лат. *figura* – обрис, зовнішній вигляд) вперше з'явився в античній риторичі, куди він був перенесений із мистецтва танцю. Згідно з античною традицією, вперше термін «фігура» використовується в Анаксимена з Лампсака (IV ст. до н.е.). Біля витоків вчення про фігури стоїть також один із основоположників риторики Горгій (V–IV ст. до н.е.). Докладне вчення про фігури та розгорнуту їх класифікацію можна знайти вже у творах авторів I ст. до н.е. – I ст. н.е. – Діонісія Галікарнського, Цецилія, Псевдо-Лонгіна [39, с. 224].

Стилістичні фігури – це особливі побудови, що відхиляються від звичайного синтаксичного типу й дають оригінальну форму для образного вираження думок і почувань людини. Серед них можна назвати перш за все повтори, антитезу, інверсію, еліпсиси, замовчування, риторичні питання,

тавтології, плеоназми, градацію тощо. До стилістичних фігур О. Галич відносить повтори, антитезу, інверсію, еліпсиси, замовчування, риторичні запитання, тавтології, плеоназми, градацію тощо. **Тропи** – це лексичні засоби мови, які посилюють його виразність. Тропи виконують багато функцій: надають емоційності словам, допомагають виразити почуття, сприяють наочному відображенню картини зовнішнього світу, внутрішнього світу людини, а також зображують предмети і явища з нового, неочікуваного боку, надаючи творам привабливості і неповторності. В основі тропа лежить перенесення ознак одного предмета або явища на інший. За допомогою такого перенесення мова художнього твору набуває особливої краси та яскравості. Це відбувається завдяки тому, що троп виділяє ознаки, які зазвичай не виступають на першому плані. Основними тропами вважають метафору, метонімію, синекдоху. На думку О. Галича, різниця між тропами і фігурами полягає в тому, що, в основі тропа лежить ознака асоціативного мислення, в основі фігури – логічного мислення. Тропи і фігури різняться між собою рівнями мовної структури, тобто тропи – явища здебільшого лексико-семантичні, а фігури – синтаксичні. Вони можуть виконувати одночасно декілька функцій: номінативну, інформативну, зображальну, емоційну, імперативну, а також композиційну. Фігури відображають здебільшого різноманітні емоційні стани персонажів і автора та одночасно слугують засобом навіювання такого ж або подібного стану читачеві [39, с. 205–208].

М. Коцюбинський найчастіше використовує такі елементи художнього мислення, як *епітети, порівняння, метафори*, а також *катахрези, оксюморон, еліпсис*. У творчості М. Коцюбинського переважають художні асоціації зображального характеру, а також тропи, що базуються на фольклорно-етнографічних реаліях. Письменник виробляє нову на той час техніку письма, яка формується під впливом модерних тенденцій європейської літератури і, як наслідок, – тропіка українського митця

поступово вдосконалюється і збагачується. М. Коцюбинський упродовж своєї літературної діяльності застосовує цілу палітру художніх засобів, образності, що набувають нового характеру: зокрема, оригінальними і навіть дещо несподіваними виявляються внутрішньоструктурні зіставлення, проте найменш помітними стають ознаки, на основі яких відбувається уподібнення. Тропи у творчості письменника виконують безліч функцій, зокрема фіксують враження героя від навколишнього світу. Таку властивість чи не найкраще виконує гіперболічна метафора, в якій сполучаються слова, логічно між собою не узгоджені. Наприклад, «*Над всім панує тільки ритмічний, стриманий шум, спокійний, певний у собі, як живчик вічності*» [327, с. 121]. В одному словосполученні М. Коцюбинський вживає слова, що у нормованій літературній мові виключають одне одного за змістом: *живчик* (від слова життя) та *вічність*. За допомогою цієї катахрези він хоче підкреслити, що зовнішні подразники навколишнього життя (образ – шум) ніколи не полишають головного героя (образ – вічність). У своєму перекладі Е. Крюба вдається до лексичної заміни, замість слова живчик він вживає слово *le pouls*, проте катахреза зберігається, адже слово *пульс* також характеризує життя та за змістом несумісне зі словом вічність. Тому вважаємо такий переклад успіхом Е. Крюби: «*Un bruit rythmé, retenu, calme et sûr de lui, comme le pouls de l'éternité, règneau-dessusdetout*» [329, р. 178]. Ще один цікавий приклад катахрези: «*Біжить за вітром, немов табун лисиць, й блищать на сонці хвилясті хребти*» [327, с. 120]. Слово *табун* уживається в літературній мові тільки стосовно коней, проте автор застосовує його до лисиць. Зазначимо, що цю метафору він використовує для зображення пшеничного поля, яке хвилюється на вітру. Цю цікаву катахрезу Е. Крюба не зберігає, він перекладає її як *une bande de renards* (згряя лисиць), що відповідає французькій літературній мові. Таким чином перекладач зберігає метафору, проте губить катахрезу: «*Il court derrière le vent, comme une bande de renards dont les échines ondulées brillent au soleil*» [329, р. 176].

Зображення імпресіоністичної гри різноманітних живописних барв (зокрема колористичний епітет в асоціативному плетиві з порівняннями та синекдохою) є ключовим у розгортанні образних структур (це, скажімо, роль динамічних метафор у градаційному зображенні природних явищ) тощо. Важливим при цьому виявляється **«звукове оформлення» тропів**. Потужний сугестивний вплив на реципієнта мають фонетичні асоціації, зафіксовані алітераціями та асонансами, що підсилюють семантику мікрообразів та надають їм емоційного забарвлення. Приклад алітерації особливо яскравий у творі *«Поєдинок»*: *«... він нізащо – от нізащо! – не підставить чола під цівку пістоleta. – Мі-щанство-о!. — прогучав чужий голос в його ухах»* [325, с. 120] // *«...que pour rien, pour rien au monde! Il ne présentera son front au canon d'un pistolet. – Mé-do-cri-té! Résonnaunevoix étrangère à sesoreilles»* [329, р. 128]. На жаль, Е. Крюба не відтворив цю алітерацію у перекладі, оскільки вона є безеквівалентною фонетичною одиницею, тому емоційний вплив на читача було втрачено.

Тропи виступають ефективними засобами репрезентації модальності у художньому тексті. Вони є однією з виражальних доміант художньої мови М. Коцюбинського, суттєвою частиною її образного слововживання. **Метафорична експресивність, епітети та порівняння**, є виразниками авторського задуму у зображенні майстерного пейзажу: *«По далеких горбах дрімали на сонці самотні оселі»* [325, с. 416].

Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
« <i>Sur les ballons lointains sommeillaient des demeures solitaires</i> » [329, р. 14]	« <i>Sur de lointaines collinesdes hameaux isolés sommeillaient au soleil</i> » [330, р. 15]

Розглядаючи тексти оригіналу та перекладів, ми знаходимо лексичне опущення у перекладі Е. Крюби (*на сонці*), яке, на нашу думку, спричиняє певну неточність у відтворенні самого настрою пейзажу (сонячної спеки, яка змушує дрімати навіть оселі). Можемо також спостерігати синтаксичні

трансформації, застосовані Е. Крюбою і Ж.-К. Маркаде відповідно до норм французької мови. Водночас перекладачі еквівалентно відтворюють метафори та епітети – *sur les ballons lointains; sommeillaient des demeures solitaires* (Е. Крюба) // *sur de lointaines collines* (Ж.-К. Маркаде). Проте в плані художності опису оригіналу та його семантики переклад Е. Крюби видається нам більш адекватним, оскільки в перекладі Ж.-К. Маркаде (*des hameaux isolés sommeillaient au soleil*) лексема *isolés* («ізолювані») у поєднанні зі словом *hameaux* («поселення») не є вдалою одиницею перекладу. Зазначимо, що, за нашим підрахунком, у перекладі Ж.-К. Маркаде лексема *isolés* зустрічається сім разів.

Порівняння виступає виразником образотворчої мовленнєвої експресії, воно підкреслює й посилює уявлення про який-небудь предмет чи про яке-небудь явище за рахунок іншого предмета чи явища, викликає певні естетичні асоціації та почуттєво-оцінні реакції, а найголовніше – активізує увагу і образне мислення людини [187, с. 302–308]. Наприклад, використання порівняння в авторському тексті та його точного перекладу французькою мовою: «*дрібні, непотрібні слова, як тріски і солома на весняних потоках*» [325, с. 154] // «*des paroles mesquines et inutiles, comme les éclats de bois et la paille dans les cours d'eau au printemps*» [329, р. 171]. Зазначимо, що лексемі *тріски* перекладач відтворив за допомогою описового перекладу *les éclats de bois*. Розглянемо ще один приклад: «*Кров у жилах холодна і густа, як драгли, члени витягнені, дерев'яні і не згинаються, як з пап'є-маше*» [325, с. 120] // «*Le sang serait froid et pris dans ses veines, comme de la gelée; ses membres, étirés, raides et rigides, comme du papier mâché*» [329, р. 128]. Звернімо увагу на те, що Е. Крюба, перекладаючи діалектну назву страви *драгли*, використовує слово з відповідним конотативним значенням – *gelée* – і тим самим відтворює асоціативний образ компонента, проте губить діалектне забарвлення.

Будь-який елемент відображає неповторність сприйняття світу автором, тому обов'язково відображає яку-небудь оцінку і має суб'єктивне значення. Саме тому письменник широко використовує **епітети**, оскільки їхні естетичні виразові якості залежать від тих же чинників, що й естетичні виразові якості порівнянь. Експресивнішим та естетично вартіснішим буде те означення, яке співвідноситься з означуваним словом на складній, суб'єктно-оказіональній семантичній основі.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К.Маркаде
«Не знати, чи то вічний шум Черемошу і скарги гірських потоків, що сповняли самотню хату на високій кичері, чи сум чорних смерекових лісів лякав дитину, тільки Іван все плакав, кричав по ночах, погано ріс і дивився на нею таким глибоким, старече розумним зором, що мати в тривозі одвертала од нього очі» [325, с. 416]	« <i>Etait-ce le bruit éternel du Tchérémoche et les plaintes des torrents emplissant la chaumière solitaire sur la haute montange chauve, ou l'affliction des noires pinèdes qui effrayaient l'enfant? Toujours est-il qu'Ivan n'arrêtait pas pleurer, de crier la nuit, qu'il ne poussait pas vite et qu'il regardait sa mère avec des yeux si profonds et si sages, pareils à ceux d'un viellard, que sa mère, inquiète, détournait son regard</i> » [329, p. 13]	« <i>Etait-ce le bruit perpétuel du Tchérémoche ou les plaintes des torrents montagnards qui pénétraient dans la khata isolée au sommet de la montagne dénudée, était-ce la tristesse des forêts noiresde sapins qui effrayait l'enfant, on ne sait.Toujours est-il qu'Ivan pleurait continuellement, criait la nuit, avait du mal à grandir et posait sur sa mère un regard profond et avisé comme celui d'un vieil homme; celle-ci, pleine d'inquiétude, détournait de lui son regard</i> » [330, p. 13]

На увагу заслуговує і те, що нарівні з еквівалентним відтворенням епітету *висока* – *haute* (випущено в перекладі Ж.-К. Маркаде) для перекладу діалектної одиниці *кичера* (гора, вся вкрита лісом, окрім вершини) Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде скористалися прийомом лексичної заміни (*montagne*) та лексичного додавання (*chauve / dénudée*). Така нейтралізація українського діалектизму повністю виправдана з огляду на те, що у французькій мові

немає прямого відповідника для його відтворення. Перекладаючи авторське означення *глибоким, старече розумним зором // avec des yeux si profonds et si sages, pareils à ceux d'un viellard* (глибокими та розумними очима, як у старої людини), Е. Крюба використовує описову перифразу, яка добре передає зміст оригіналу. Водночас перекладач уникає тавтології наприкінці речення – *que sa mère, inquiète, détournait son regard*, генералізуючи слово *очі* через *погляд*, на відміну від Ж.-К. Маркаде, який двічі використовує лексему *regard*. Авторський намір полягає в тому, щоб ми відчули напругу і страх у душі героя через уживання епітетів із негативною семантикою («сум чорних смерекових лісів»), гіперболою («вічний шум»), метафорою («скарги гірських потоків»). У французьких текстах деякі художні засоби виражено **еквівалентно** – *le bruit éternel* (Е. Крюба) або через **контекстуальний синонім** – *le bruit perpétuel* (Ж.-К. Маркаде), у деяких випадках можемо констатувати дослівний переклад – *la tristesse des forêts noires de sapins* (Ж.-К. Маркаде) та прийом **компресії** – *les plaintes des torrents; l'affliction des noires pinèdes* (Е. Крюба), які, разом із тим, не трансформують задум автора.

Іноді автор використовує **оксюморон** – стилістичну фігуру, що полягає у поєднанні протилежних за змістом, контрастних понять, які спільно дають нове уявлення. У художній мові М. Коцюбинського він пов'язаний із естетикою й експресією мовного контрасту:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Під ним в даліні <i>купів</i> холодний Черемош» [325, с. 416]	«En dessous, dans le vallon, <i>bouillonnait</i> le <i>Tchéremoche aux eaux</i> <i>glaciales</i> » [329, р. 13]	«Au-dessus de lui, dans la vallée, <i>bouillonnaient</i> les <i>eaux froides</i> du <i>Tchéremoche</i> » [330, р. 15]

У наведеному прикладі перекладач Е. Крюба навіть збільшує притаманний оксюморону контраст – змінює слово *холодний* на *glaciales* (*крижані*). Натомість Ж.-К. Маркаде вдається до граматичної трансформації, змінюючи акценти оригіналу у перекладі – підметом стають *води*, а не сам *Черемош*. Слід зазначити, що **метафори оксюморонного типу** у

М. Коцюбинського завжди вмотивовані за змістом та емоційно. Малий Іван «німо кричав од холодного жаху» (*criait muettement, glace de terreur/criait muettement d'épouvante glacée*) – адже саме так і кричать у страшному сні. Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде звернули увагу на оксюморонну метафору М. Коцюбинського – *німо кричав* – *criait muettement*, дібравши однаковий еквівалентний перекладацький відповідник. Ще один приклад авторського вживання оксюморона – герой слухає «дзвінку тишу» (*silence sonore*) – адже для нього ця тиша в горах справді дзвенить хвоєю смerek, веселим шумом ріки, оксамитовим гулом грому. І здається, що навіть сонце теж напоює звуками тишу: «*I ось раптом в сій дзвінкій тиууі почув він тиху музику, яка так довго і невловимо вилась круг його вуха, що навіть справляла муку!*» [327, с. 33] // «*Et tout à coup dans ce silence sonore, il entendit une faible musique qui tournait autour de ses oreilles si longuement et insaisissablement qu'elle lui causait comme une torture*» [329, р. 17] // «*Et soudain, dans ce silence sonore, il entendit la douce musique qui avait hanté son oreille depuis si longtemps et de manière si insaisissable, jusqu'à le torturer !*» [330, р. 18]. В аналізованому прикладі Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде так само відтворили оксюморонну метафору за допомогою вдалого еквівалентного відповідника.

Отже, М. Коцюбинський, створюючи художню дійсність, залучає багатство експресивних засобів різних мовних рівнів, зокрема тропи. У перекладі Е. Крюби наявна тенденція до рівноцінного відтворення особливостей оригіналу твору. Досягнення динамічної еквівалентності між оригіналом та перекладом навряд чи можливе, однак комплексний і системний підхід до переказів і тлумачень текстів допомагає наблизити сприйняття читачами оригінального та цільового тексту, розумінню культур.

3.2.1 Метафорика як основний засіб вираження експресивності автора у французькому перекладі

Одним з найяскравіших проявів поезики у прозових літературних

творах та найдієвішим засобом естетизації й експресивізації художнього мовлення є **метафора**. За допомогою персоніфікованої, якій надає перевагу М. Коцюбинський, метафори мовець надає предметам, явищам та абстракціям рис, ознак і дій, властивих живим істотам. Метафора займає надзвичайно важливе місце в творах М. Коцюбинського, вона є елементом відтворення семантичної структури світу письменника: *Скачуть червоні очі* [325, с. 156] // *On voit sauter ses yeux rouges* [329, р. 174]; *Блискають тільки гострі, колючі згуки* [325, с. 123] // *Seuls éclatent de lumière des sons pointus et acérés* [329, р. 182]; *в небі співають хори, грають цілі оркестри* [325, с. 123] // *j'écoute chanter des choeurs, jouer des orchestres entiers dans le ciel* [329, р. 182] та ін. Наведені приклади з новели «*Intermezzo*» свідчать про те, що у відтворенні метафори Е. Крюба часто використовував майже дослівний переклад, однак із застосування лексико-граматичних трансформацій.

Метафора (у пер. з гр. – перенесення) – це слово або вираз, який вживається у переносному значенні на основі подібності двох предметів або явищ за якоюсь ознакою. Ще з часів Аристотеля метафору розглядають як приховане або скорочене порівняння, в якому випущені сполучники *як, ніби, наче* або предикати подібності (*схожий, нагадує*) проте їх можна відтворити [39, с. 213–216]. Метафора М. Коцюбинського – один із головних прийомів пізнання об'єктів дійсності, через який автор створює художні образи. Зазначимо, що у новелах та повісті українського прозаїка метафора виконує когнітивну, номінативну, художню та словотворчу функції.

Нами виявлено такі види метафоричних перенесень:

- 1) неживе – живе (приписування неживому властивостей живого);
- 2) неживе – неживе (неживе наділяється нехарактерною для нього ознакою неживого);
- 3) живе – живе (живе наділяється нехарактерною для нього ознакою живого);

4) живе – неживе (живому приписують неприродну властивість неживого).

Наділення предметів, явищ неживої природи та абстрактних понять рисами людини, що складає сутність персоніфікації, становить одну зі специфічних особливостей художнього мовлення М. Коцюбинського.

Саме тому в тексті знаходимо багато **пейзажних метафор**: природу М. Коцюбинський персоніфікує, тим самим він ніби поділяє язичницькі погляди гуцулів, які сприймали різні природні явища як божественних істот. Таке ставлення до навколишнього розгортає зміст заспіву твору: «*Весь світ був як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна*» [325, с. 416]. За допомогою персоніфікації створюються яскраві метафори, деякі з них ми зустрічаємо часто у тексті повісті М. Коцюбинського. Наприклад, *Черемош* у повісті завжди є істотою чоловічого роду, літньою – оскільки завжди згадується сивина, до того ж суворою та сердитою: «...*кучерявий Черемош сердито поблискував сивиною та світив понід скелі...*» [327, с. 42] // «...*le Tcheremoche bouclé faisait étinceler avec colère sa barbe grise et briller sous les rochers*» [329, р. 30] // «*le sinueux et grisonnant Tchérémoche étincelait en colère et sous les rochers brillait...*» [330, р. 34]. Цю метафору однаково добре передано у перекладах: *сердито // avec colère*. Звернімо увагу на те, що в перекладі Е. Крюба застосував лексико-семантичну заміну, замість *сивини* він використовує словосполучення *barbe grise*, це навіть посилює персоніфікацію в описі річки *Черемош* (у перекладі Ж.-К. Маркаде – граматична трансформація: заміна іменника *сивина* прикметником *grisonnant – сірий, сивий*). Врешті-решт, саме сердита вода забирає Марійчине життя. Подекуди автор навіть підсилює власну інтенцію, річка в нього вже не просто сердита, а навіть люта: «*Пішов (Іван) вздовж річки, повний пекучого гніву і злоби до її вічного шуму, до киплячої люті*» [324, с. 55] // «*Il se mit à suivre les cours d'eau, plein d'une colère brulante et de rage contre son bruit éternel, contre ses bouillons écumants*» [329, р. 54] // «*Il s'en fut le long de la rivière, plein de colère*

et de haine contre son bruit incessant et contre sa férocité bouillonnante» [330, р. 58]. Цікаво, що замість авторського фразеологізму – **киплячої люті** (у перекладі Ж.-К. Маркаде цю мовну одиницю відтворено еквівалентно – **В. К.**), перекладач Е. Крюба вживає вираз *bouillons ecumants*, що в цьому випадку позначає воду, що клекоче, оскільки йдеться про річку.

У своїх творах М. Коцюбинський використовує різні складні метафори: **кольорові** або навіть **музичні**. Зазначимо, що кольори в письменника бувають музичними, а звуки, навпаки, справляють зорове враження. На початку повісті «Тині забутих предків» маленький Іван ловить «*химерну мелодію пісні, що вилась, тріпала крильцями і не давалась*» [327, с. 32] // «*la mélodie trompeuse de la chanson, qui tournoyait, battait des ailes, et ne se laissait pas prendre*» [329, р. 16] // «*la mélodie capricieuse de la chanson qui s'enroulait, battait de ses ailes à son oreille, sans se laisser capter...*» [330, р. 17]. Іван чує, як «*затоплював гори глухий гомін ріки, а з нього капав час од часу прозорий дзвін колокільця*» [327, с. 32] // «*la rumeur sourde de la rivière où tombait par goutte de temps à l'autre le son transparent d'une cloche*» [329, р. 15] // «*la rumeur sourde de la rivière montait de la vallée vers Ivan et submergeait les montagnes et en lui coulait de temps en temps le son liquide d'un clocher*» [330, р. 16]. Перекладачі добре вловили **образ музики**, який відчувається за прозовими рядками повісті, та точно передали цей образ у перекладі: *мелодію* // *la mélodie*; *гомін* // *la rumeur*; *колокільця* // *cloche* // *clocher*.

Динаміку твору підтримують численні метафори, які створено за допомогою дієслів руху, що мають еквівалентні відповідники у французькому перекладі. Рухливими в М. Коцюбинського є навіть гори. За допомогою динамічної панорами гір передається внутрішній стан головного героя повісті Івана, він рухається вгору, та з кожним кроком обрій перед ним стає дедалі ширшим: «*За плечима в Івана росли вже гори і голубіли удалині. <...> розросталось небо*»; «*Далекі гори odkривали один за одним свої верхи, вигинали хребти, вставляли як хвилі в синьому морі. <...> колола землю, небо*

гострим шпилем Говерла, і Чорногора важким своїм тілом давила землю. <...> Блакитне море збурених гір обляло Івана широким колом, і здавалось, що ті безконечні сині вали таки **ідуть** на нього, готові **внасти** до ніг» [327, с. 42] // «Derrière Ivan, les montagnes **croissaient** déjà et bleuissaient dans le lointain... le ciel **s'agrandissait**»; «Les montagnes au loin **découvraient** leur cime l'une après l'autre, ployaient leur écline, **se levaient** comme des vagues sur une mer bleue. <...> la Hoverla enfonçait son aiguille effilée dans le ciel, et la Montagne Noire écrasait la terre de son corps pesant <...> Ivan était entouré d'une vaste mer bleue de montagne agitée, et il semblait que ces vagues interminables **avançaient** sur lui, prêtes à **tomber** à ses pieds» [329, p. 32] // «Derrière Ivan les montagnes **poussaient** et paraissaient bleues dans le lointain...le ciel **s'élargissait**»; «Les montagnes **découvraient** leurs crêtes, **se levaient** comme des vagues dans la mer bleue...<...> la Horvela piquait le ciel de sa crête pointue et la Montagne Noire pesait sur la terre de tout le poids de son corps <...> La mer bleue des montagnes ondoyantes entourait Ivan d'un large cercle et il semblait que ces vagues bleues, infinies, **se précipitaient** sur lui, prêtes à **tomber** à ses pieds [330, p. 35]. На початку наведеного уривку бачимо метафору руху (росли вже гору // les montagnes croissaient // les montagnes poussaient), так само, як і наприкінці (безконечні сині вали таки ідуть на нього // vagues interminables avançaient sur lui // vagues bleues, infinies, se précipitaient sur lui). Зазначимо, що в останньому реченні Е. Крюба опускає кольорову метафору сині вали, проте зберігає її на початку речення (блакитне море збурених гір // vaste mer bleue de montagne agitée). Тлумачення метафори (не тільки як особливості мови) має ґрунтуватися на тому, що вона за своєю природою здатна розширювати межі тексту. Це залишає великий простір для творчого уявлення слухачів, аби самим «угадати» те, що вони «хочуть бачити». У метафорі поєднуються думка і образ. Оскільки образи прив'язано до певних слів, оратор актуалізує перцептивні можливості аудиторії, викликає прогнозований відгук у думках і почуттях. Наведімо декілька прикладів

метафор-персоніфікацій: «*Poїзд лемів, повний людського гаму*» [326, с. 116] // «*Le train filait, plein du va carme des hommes*» [329, р. 14]. Образність та динаміку метафори-персоніфікації збережено – дієслово «*filer*» відтворює рух потягу, увиразнений «гамором людей» (*vacarme des hommes*). При цьому варто уточнити, що у французькій граматиці замість прикметника переважно вживається іменник із додатком.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
« <i>Було так тихо і сумно, чорні смереки безперестанку спускали сум свій в Черемош, а він ніс його долом й оповідав</i> » [327, с. 39]	« <i>Quelle silence et quelle tristesse! Les pins noirs laissaient tomber sans cesse leur tristesse dans le Tchérémoche, qui l'emportait à travers le vallon et la racontait</i> » [329, р. 14]	« <i>Tout était si calme et si triste, les noirs sapins déversaient leur éternelle tristesse dans le Tchérémoche et lui il l'emportait à travers la vallée et en parlait</i> » [330, р. 15]

У наведеному прикладі Е. Крюба вдався до членування та розділив одне речення на два, до того ж перше речення підсилив окличним знаком, підкресливши авторську інтенцію тиші та смутку. При цьому Е. Крюба зберіг метафору-персоніфікацію: *Черемош... оповідав // le Tchérémoche... la racontait*. Натомість Ж.-К. Маркаде тяжіє до майже дослівного перекладу із застосуванням лексико-граматичних трансформацій, необхідних для адекватного сприйняття оригінального опису в цільовому тексті.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
« <i>...і співали йому до сну та й будили його своїм дзвоном гірські потоки</i> » [327, с. 39]	« <i>...et les torrents le berçaient et le réveillaient de leur carillon</i> » [329, р. 14]	« <i>...et les torrents montagnards l'endormaient de leurs chants, puis le réveillaient de leurs tintements</i> » [330, р. 15]

Французькі перекладачі не зберегли інверсію, виходячи з граматичної відповідності вихідної та цільової мов, проте чудово використали метафору-персоніфікацію. Зауважимо, що перекладацький підхід до відтворення

метафоричної образності оригіналу вирізняється: так, Е. Крюба вдався до пошуку аналога у французькій мові (*bercer – заколисувати*), у той час як Ж.-К. Маркаде використав прийом експлікації (*en dormir de leurs chants – приспати своїми співами*).

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Полонина починала своє життя живим негасимим вогнем, що мав її боронити од всього лихого. І, наче знаючи се, вогонь вивсь гордо своїм гадючим тілом та дихав усе новими клубами диму» [327, с. 77]	« <i>Les alpages commençaient à vivre de leur feu vivant et inextinguible, qui devait les protéger de tout mal. Et comme s'il le savait, le feu se lovait fièrement comme un reptile et continuait à exhaler de nouvelle bouffées de fumée...</i> » [329, p. 34]	« <i>L'alpage commençait à vivre avec le feu vivant qui ne s'éteint jamais, ce qui devait le protéger de tout maléfice. Et comme s'il savait cela, le feu déroulait fièrement son corps de vipère et exhalait toujours de nouvelles volutes de fumée...</i> » [330, p. 37]

Цікавим, на нашу думку, є лексична трансформація, коли в тексті перекладу Е. Крюба використовує порівняння вогню із рептилією (*un reptile*), оскільки метафоричний епітет «гадюче тіло» не має прямого відповідника у французькій мові. Тому, зважаючи на граматичні норми цільової мови, перекладач Ж.-К. Маркаде відтворює авторський епітет шляхом граматичної трансформації (*corps de vipère – тіло гадюки*). Таким чином, як бачимо, у текстах перекладу з'являються художні засоби, яких немає в тексті оригіналу, що виправдано естетичною метою перекладу.

У повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинський удається до несподіваного поєднання звукових і кольорових образів, тобто **синестезії**. Що таке, наприклад, «зелений сміх» // «*le rire vert*», як не кольорова музика гір? М. Коцюбинський постійно експериментує, шукає нові можливості слова через метафору, персоніфікацію, несподівані контексти для епітетів, нюансування барв тощо.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
-----------------	-------------------	------------------------

«Гори міняли своє блакитне убрання на рожеві із золотом ризи» [327, с. 77]	« <i>Les montagnes changeaient leurs costumes bleu clair contre des chasubles roses piques d'or</i> » [329, р. 34]	« <i>Les montagnes changeaient leurs vêtements bleus pour des atours roses et or</i> » [330, р. 37]
--	--	---

Такі мікрообрази допомагають побачити світ у його первинній чистоті та духовній наповненості. Цікавим є те, що М. Коцюбинський у своїй метафорі порівнює вигляд гір із убранням священика. Завдяки точному та вдалому перекладу цей мікрообраз може відчутти французький читач: *рожеві із золотом ризи (ризми (церк.) – верхнє вбрання священика, яке вдягається під час богослужіння* [316, т. 8, с. 532]) // *chasubles roses piques d'or (vêtement liturgique que le prêtre met par-dessus l'aube et l'étole et qui ne sert qu'à la célébration de la messe)* [323]. Однак, детально дослідивши текст оригіналу, ми виявили неоднозначність семантики лексеми «*ризми*». Так, якщо брати до уваги численні діалектизми та архаїзми, які М. Коцюбинський використовує у повісті «*Тіні забутих предків*», то, за нашим припущенням, слово *ризми* належить до застарілої лексики, що підтверджується тлумаченням у словнику української мови (*заст., поет. Взагалі одяг*). Виходячи з цього, вважаємо переклад Ж.-К. Маркаде за допомогою нейтрального аналогового відповідника *atours* (*Littéraire. Tout ce qui sert à la parure des femmes*) цілком адекватним.

Наголосимо на тому, що однією зі специфічних рис художньої мови М. Коцюбинського є **вербальні та ад'єктивні метафори** (*дрібний мачкатий дощик, закурилися верхи, закуталось небо, в сірій мряці пропали гори*).

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Вже третю добу <u>сіє на полонині дрібний мачкатий дощик</u> . Закурилися верхи, закуталось небо, і в сірій мряці	«Voilà déjà trois jours et trois nuits que <u>le ciel sème sur les paturages une petite pluie fine comme des graines de pavot</u> . Les cimes sont enfumées, le	«Depuis trois jours et trois nuits <u>une pluie fine et pénétrante arrose l'alpage</u> . Les sommets se sont embrumés, le ciel s'est emmitouflé et les montagnes

<i>понали гору»</i> [327, с. 48]	<i>ciel est couvert, et les montagnes disparaissent dans un crachin gris»</i> [329, p. 41]	<i>ont disparu dans un brouillard gris»</i> [330, p. 44]
----------------------------------	--	--

Для відтворення лексики такого типу треба здійснити граматичні та синтаксичні трансформації. Важко сказати, чи мали перекладачі достатньо засобів відтворити всю специфіку лексики українського автора у французькій мові і чи скористалися вони ними повною мірою. На нашу думку, у французькому перекладі відчувається **втрата поетики** М Коцюбинського. Так, наприклад, «небо», яке, ніби жива істота, «закуталось» у М. Коцюбинського, у перекладі Е. Крюби «*вкрито*» (*est couvert*), тобто зміна активного способу дієслова на пасив (**граматична заміна**) призводить до зміни образу оригіналу. У такому разі переклад Ж.-К. Маркаде вважаємо рівноцінним оригінальному задумові (*s'est emmitouflé // S'envelopper complètement dans des vêtements chauds et moelleux*). З іншого боку, «мачкатий дощик» відтворено Е. Крюбою за допомогою **описового перекладу**: «*une petite pluie fine comme des graines de pavot*», що певною мірою переобтяжує речення, видозмінює авторський стиль та авторську оцінку (ніжне ставлення до природи виражене зменшувально-пестливим суфіксом). Попри це, переклад Е. Крюби зберігає метафору автора і від цього виграє, порівняно з перекладом Ж.-К. Маркаде, оскільки останній скористався не дуже вдалим, на наш погляд, прийомом лексичного випущення (оригінальний авторський епітет *мачкатий* не відтворено: *une pluie fine et pénétrante*). Тому цілком виправданим вважаємо застосування Е. Крюбою **прийому лексичного додавання** (*le ciel* – хто саме сіє дощик? – *небо*), оскільки естетичний ефект у першу чергу залежить від адекватного розуміння образу, задуманого автором.

Отже, не можна недооцінювати перекладацьку майстерність Е. Крюби і Ж.-К. Маркаде в ретельному підході до відбору художніх засобів (епітетів,

метафор) для відтворення образності оригіналу в цільовій мові, що засвідчується прикладами вдалого **еквівалентного перекладу метафор**, *enimemis: le bruit éternel du Tchérémoche* (переклад Е. Крюби) // *le bruit perpétuel* (переклад Ж.-К. Маркаде) – *вічний шум Черемошу*; *grondement vélouté* (ідентичний переклад) – *оксамитовий гул*. Манера реалізації переносного вживання й норм сполучуваності слів у метафорі – це один із показників індивідуального стилю письменника, одна з основних ознак його художньої майстерності. Справжньою експресивністю визначається лише та метафора, суб'єктивно-асоціативний зміст якої є новим, оригінальним, і, разом із тим, семантично прозорим, точно розрахованим на естетичну свідомість людей даної історичної епохи. Зазначимо, що у М. Коцюбинського переважають метафори-персоніфікації. Він відчуває себе невід'ємною частиною карпатського народу, який завжди був схильним до персоніфікації природних сил та явищ. Відчуваючи та розуміючи таке духовне ставлення українського письменника, Е. Крюба ретельно виявляє метафори М. Коцюбинського та добирає до них рівноцінні відповідники у перекладі.

3.2.2 Українські колоративи М. Коцюбинського та їх французький переклад

Аналізуючи твори М. Коцюбинського, не можна не звернути увагу на їхню яскраву кольорову палітру. Автор живопише вільно, дає собі і своїй уяві повний простір, а яскравій та багатій на кольори мові – повне дихання, насичене запахами рідної землі, гуцульських рік та гір. Колористика – це результат цілісного, панорамного сприйняття тексту, особлива інформація, яку ми отримуємо із художнього твору, пов'язана з художнім забарвленням картини світу. Вважаємо, що до кольорової палітри належать не тільки самі назви кольорів, а й непрямі вказівки на колір (*сонце, ватра, кров, степ* тощо). Кольорова палітра – це спектр забарвленості художньої картини світу

письменника та лінгвопоетична статистика кольороназв, яку ми виявили внаслідок аналізу повісті та новел М. Коцюбинського. «Кольорова характеристика» майже завжди присутня в описах персонажів та природних явищ. М. Коцюбинський змінив ставлення до кольору, порушивши стереотипи, використавши їх як художні засоби.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
« <i>Мишали сиве волосся з вогнем червоних хусток, здоровий рум'янець з жовтим воском зморщених лиць</i> » [327, с. 74]	« <i>Ils mêlaient les cheveux gris au feu des fichus rouges, le vermeil de la santé à la cire jaune des visages ridés</i> » [329, p. 86]	« <i>Les cheveux gris se mêlaient au feu des foulards rouges, les joues vermeilles et pleines de santé à la cire jaune des visages ridés</i> » [330, p. 93]

Обидві авторські метафори, тобто *вогнем червоних хусток // feudesfichusrouges // au feu des foulards rouges* та *жовтим воском зморщених лиць // la cire jaune des visages ridés // à la cire jaune des visages ridés*, перекладачі відтворили адекватно, використавши ряд граматичних трансформацій, зберігши при цьому образні епітети оригіналу.

Письменник намагається повернути слову, що здається узвичаєним, первісне значення навіть у словосполученнях, котрі є передбачуваними. Письменник настільки захоплюється кольоровою палітрою природи, що навіть прикрашає її кольорами дорогоцінних металів. Яскраві взірці таких конструкцій із кольоропозначеннями **срібний** та **золотий** знаходимо у його новелах та у перекладі Е. Крюби: «*Сонце часом спускало з-за хмар у імлу, на дно долини, скісні пасма золотих ниток – і вони перетинали рожеві скелі, сині ліси, чорні важкі шатра та засвічували вогні на гострих шпильях*» [325, с. 147] // «*De temps en temps, le soleil faisait descendre de derrière les nuages dans la brume, dans le fond de la vallée, des faisse aux obliques de files d'or, qui coupaient les rochers roses, les forêts bleues, les lourdes tentes noires et allumaient des feux sur les aiguilles pointues*» [329, с. 99] та ін. В усіх наведених прикладах Е. Крюба еквівалентно відтворив авторські кольороназви

золотого та срібного. Проте в останній ілюстрації перекладач «загубив» назву синій: замість до країв **синього** неба читаємо *à bord du ciel*.

Колористична ознака **зеленого** особливо поширена у творчості М. Коцюбинського:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«...легким ходом ідуть по царинах нявки, а під ногами у них зеленіє перша трава. Зеленим духом дихнули смереки, зеленим сміхом засміялися трави, на всьому світі тільки дві барви: в зеленій – земля, в блакитній – небо... А долом Черемош мчить, жене зелену кров гір, неспокійну й шумливу...» [327, с. 38]	«...les niavkas traversent les près clos d'une demarche legère, tandis que sous leurs pas verdoyent les première pousses d'herbe. Verte est l'haleine exhalée par les pins, vert est le rire eclate dans l'herbe, et le monde entier n'a que deux coulers le vert qu' enveloppe la terre, et l'azur, le ciel... Le Tcheremoche devale la pente, et pousse en avant lessang en avant le sang vert des montagnes, impletoeux et bruyant...» [329, p. 25]	«...les ondines vont d'un pas léger le long des pâturages et sous leurs pieds verdoie la jeune herbe. Les sapins exhalent des effluves verts , les herbes ont éclaté d'un rire vert , dans tout l'univers il n'y a que deux couleurs : verte pour la terre et bleue pour le ciel... A travers la vallée le Tchéremoche fonce, emportant le sang vert , inquiet et bruyant des montagnes...» [330, p. 27]

У наведеному уривку кольороназва **зелений** уживається як у прямому сенсі (**зеленіє перша трава**), так і в метафоричному (**зелений дух, зелений сміх, зелена кров**). Традиційно кольороназву **зелений** уживають у метафоричному сенсі – ‘юний, молодий’. Проте М. Коцюбинський і тут відходить від «стереотипів»: він настільки захоплений мальовничим та пишним буянням **зелені** в карпатських горах, що наділяє **зеленим** кольором все, що їх оточує. Перекладачі відчули та зрозуміли інтенцію автора, усі кольороназви у наведеному уривку відтворено еквівалентно.

Натомість знаходимо приклад традиційного вживання кольороназви **зелений** у новелі «На камені»: «Фатьма йшла попереду – **зелена**, як весняний

кущ» [325, с. 155] // «*Fatma marchait devant, verte comme un buisson au printemps*» [329, р. 112]. Як можна свідчити з текстів оригіналу та перекладу, кольороназва не становила труднощів для відтворення і має прямий відповідник у французькому перекладі Е. Крюби. До того ж, перекладач зберігає образність авторського порівняння.

Назви кольору можна умовно поділити на два типи найменувань:

1) немотивовані (білий / *blanc*, зелений / *vert*, синій / *bleu* та ін.) та мотивовані (волошковий / *debleuet*, срібний / *argent*, солом'яний / *paille* тощо); лексеми з колірною семантикою різних граматичних категорій (*синій*, *синь*, *синьо* та ін.); назви, що вказують на ступінь вияву колірної ознаки (*найчорніший*, *темніючий* тощо): «Бачу, як синє небо надвоє розтягли чорні дихаючі крила ворони. І від того – синіше, чорніші крила» [328, с. 154] // «*Je vois le ciel bleu fendu en deux pas les ailes noires et haltentes d'un corbeau. Le ciel en devient plus bleu, les ailes plus noires*» [329, р. 160]. У наведеному прикладі М. Коцюбинський порівнює хмару з чорними крилами ворона – це яскравий приклад кольорової метафори, який було вдало відтворено Е. Крюбою: *les ailes noires... d'un corbeau*. Для підсилення емоційності М. Коцюбинський у тексті оригіналу використовує форму порівняльного ступеня прикметника – *синіше, чорніші*. Цей засіб було еквівалентно відтворено перекладачем Е. Крюбою: *plus bleu, plus noires*.

2) назви, що характеризують забарвлення предмета, не вказуючи на конкретний характер кольору:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«А Чорногора, мов відьма, блима за ним більмом – сніговим полем з-під чорних розпатланих кіс і лякає» [327, с. 46]	« <i>La Montagne Noire, elle, comme une sorcière, le suit de son oeil taché d'une taie brillante, champ de neige apparaissant sous des mèches de cheveux en désordre et lui fait peur</i> »	« <i>Derrière lui la Montagne Noire cligne del'oeil, comme une sorcière avec la cataracte de son champ de neige sous ses nattes noires défaites; elle fait peur</i> » [330, р. 41].

У наведеному прикладі М. Коцюбинський замість кольороназви *білий* уживає прикметник *сніговий*. Цей кольоровий натяк він підкреслює чудовою авторською алітерацією *блима за ним більмом* – це ще один натяк на білий колір. У перекладі Е. Крюби, так само, як і в перекладі Ж.-К. Маркаде, простежується часткове відтворення авторської інтенції через прийом експлікації (*слідкує за ним оком заплямованим білою плямою / кліпає оком із катарактою*). Також перекладачі зберегли метафору *champ de neige*, проте не зберегли алітерацію.

Кольороназви не є складним для перекладу елементом. Певні труднощі можуть виникати, коли до кольороназви приєднується етнокомпонент. Ідеться про епітети, які вже не передають колір у прямому значенні, вони фактично виражають головну рису, сутність об'єкта. Розглянемо приклад вживання кольороназви з етнокомпонентом у новелі М. Коцюбинського «Intermezzo»: «*Мої дні течуть тепер серед степу, серед долини, налитой зеленим хлібом*» [327, с. 36] // «*Mes journées s'écoulaient maintenant au milieu de la steppe, au milieu d'une vallée inondée de blé verdoyant*» [329, p. 175]. М. Коцюбинський уживає епітет *зелений хліб*: ідеться про молоду пшеницю, врожай на стадії визрівання – період очікувань та сподівань для селянина. В перекладі Е. Крюби було збережено сему зеленого кольору, однак лексему *хліб* було замінено на пшеницю – *blé*, яка є характернішою для Франції, тому конкретизацію в такому разі вважаємо вдалою.

Отже, можна сказати, що колір – одна з домінант образу, його невід'ємна частина, оскільки саме він визначає у кожному творі й передає особливості світосприйняття автора, його психологію, уявлення про дійсність. Зважаючи на те, що колір, як правило, не створює ускладнень у перекладі, Е. Крюба належно відтворив усі колористичні задуми та наміри М. Коцюбинського у своєму перекладі.

3.3 Відтворення синтаксичних особливостей творів М. Коцюбинського у французьких перекладах

3.3.1 Синтаксичні особливості посилення експресивності в тексті оригіналу та перекладі

Синтаксис займає особливе місце в граматичній системі мови. Це зумовлено тим, що до сфери синтаксису належать ті мовні одиниці, які безпосередньо слугують для спілкування і співвідносять повідомлення з реальністю, включаючи сюди як зовнішню, так і внутрішню, інтелектуальну та емоційну сфери життя. Під **емоційним синтаксисом** слід розуміти особливі структурні утворення, метою яких є передача не стільки основного змісту повідомлення, скільки суб'єктивно-оцінного, емоційно забарвленого ставлення того, хто говорить, до предмета думки. Синтаксичні засоби виразності характеризуються лаконічністю, стислістю, динамізмом; ускладнюють думку різними конотаціями; насичують мову художнього, зокрема поетичного, твору афективністю; увиразнюють поетично-образне й філософсько-естетичне світобачення, світосприйняття і світовідтворення. Свого часу І. Франко, досліджуючи сутність поезії, схарактеризував її як згущену, сконцентровану, скристалізовану дійсність, яка потребує витонченої, досконалої форми [218, с. 110]. У мові, яка вирізняється високим емоційним напруженням через переживання людиною різноманітних почуттів, широко використовуються неповні речення, особливістю яких є відсутність головних чи другорядних членів речення. Для ідіостилю М. Коцюбинського властиве використання **простих речень**, що пояснюється спонтанністю емоційного мовлення. Це яскраво відображено в діалозі Івана та Марічки:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Нічьо...» [325, с. 25]	« <i>Ce n'est rien...</i> » [329, р. 21]	« <i>Cela ne fait rien...</i> » [330, р. 23]

У синтаксисі письменник пройшов шлях удосконалення й новаторства. У ранніх творах М. Коцюбинський застосовує речення з традиційною будовою, де, наприклад, означення, як правило, знаходяться у препозиції до означуваних слів, в описах застосовуються розповідні речення; у простих реченнях, що йдуть одне за одним, часто повторюються підмети, а мова персонажів, як правило, супроводжується авторськими зауваженнями. Пізніше М. Коцюбинський **урізноманітнює синтаксичні засоби**, він починає частіше використовувати короткі, рубані речення, які ідейно поєднуються в більшу єдність: «*Опам'ятайся! Миколо... ти з глузду...*» [325, с. 134] // «*Reprends-toi... Mykola... tu as perdu la...*» [329, р. 120]. Вважаємо, що в наведеному уривку Е. Крюба адекватно відтворив **парцеляцію** автора та випущення певної частини фрази, що передає читачеві напружений, стривожений стан героя: «*Женуть гурт товару в різниці... ціла купа рудої шерсті, ніг, рогатих голів*» [325, с. 144] // «*On fait avancer un troupeau de bêtes à l'abattoir... toute une masse de poils roux, de pattes, de têtes à cornes*» [329, р. 130]. Перекладач дбайливо поставився до перекладу неповних коротких речень. Зазначимо, що він користується конкретизацією: пояснює французькому читачеві, *гурт* якого саме *товару* женуть у *різниці*, тому замість лексеми *товар* вживає лексему *bêtes*. Великої вправності досягає письменник **поєднанням довгих і коротких речень**. У таких випадках його мова немовби раптово уривається; цим посилюється цікавість читача чи слухача до описуваного, роблячи його ніби учасником змальованих подій. Доволі часто письменник використовує **речення з відокремленими другорядними членами речення**, взагалі для його манери характерні відокремлення. Для підсилення враження М. Коцюбинський часто використовує **інверсію**, означення-прикметники чергуються з означеннями-іменниками в непрямих відмінках із прийменниками:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
« <i>Покірно стоїть вівця,</i>	« <i>Elle se tient docile, les</i>	« <i>La brebis reste debout,</i>

<i>невигідно розчепіривши ноги, така дурна, і слуха, як дзюрить з неї молоко у дійницю...» [325, с. 8]</i>	<i>pattes inconfortablement écartées, l'air qui gicle dans le seau...» [329, p. 41].</i>	<i>soumise, les jambes écartées de façon incommode; elle est si bête! Elle écoute son lait ruisseler dans le seau» [330, p. 64]</i>
--	--	---

Як бачимо, у французьких перекладах представлено багато відокремлених речень, проте авторську інверсію не збережено.

Для посилення враження речення діляться на окремі неповні речення. В окремі речення можуть **виділятися означення**, обставини, однорідні присудки з залежними від них словами, підрядні речення:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<i>«Так йшло життя. Для праці – будні. Для ворожіння – свято» [322, с. 58]</i>	<i>«La vie se déroulait ainsi. Pour le labeur, il y avait les jours de semaine. Pour la magie, les jours de fête» [329, p. 59]</i>	<i>«Ainsi se passait la vie. Pour le travail – les jours de la semaine, pour les sorcelleries – les jours fériés» [330, p. 64]</i>

Отже, авторський задум у наведених прикладах відтворено рівноцінно завдяки збереженню у перекладі неповних речень оригіналу.

Інверсовані означення і виділення частин речень в окремі речення – чи не найхарактерніші особливості стилістичного синтаксису М. Коцюбинського, які Е. Крюба відобразив у своєму перекладі. Такою мірою, як у нього, ці риси не виявляються в жодного іншого вітчизняного письменника, що ілюструють такі приклади: *«Найближча людина готова продати»*. *Говори, говори!.. «Між людьми, як між вовками»*. *Говори, говори...» [325, с. 125]* // *«L'homme qui vous est le plus cher est prêt à vous vendre.» Parle, parle!.. «Au milieu des gens, c'est comme au milieu des loups» Parle, parle» [329, p. 185–186]*. М. Коцюбинський доволі часто використовує інверсію, оскільки вона виконує одразу декілька функцій, які допомагають письменнику відтворити свої авторські задуми. Найчастіше інверсія є тим засобом, завдяки якому виділяється певне слово або фраза у загальному контексті. Іноді це необхідно для того, щоб читач зміг запам'ятати той чи той

предмет, важливий для подальшого розвитку подій. Іноді ж інверсія використовується для посилення експресивності. При цьому збільшується відповідний вплив на читача. За допомогою логіко-інформативної функції інверсія підвищує інформативність розповіді, що також привертає увагу читача. Поряд з усіма функціями інверсії, важливе місце відводиться її інтенсифікації у виділенні підмета, прямого додатка і обставини у реченні. Вона використовується також для посилення емпатичного наголосу слова або цілого речення. Крім того, це допомагає створити необхідний образ того чи того предмета або явища у художньому творі. Найважливішим фактором використання інверсії є фактор логічної послідовності головної думки у реченні, який безпосередньо пов'язаний з його актуальним членуванням. Крім того, важливим також залишається і ритмічний фактор, що діє в рамках речення. У французькій мові знання цього фактора значно більше, що відображається на перекладі синтаксичних конструкцій із зворотним порядком слів.

Ще однією особливістю художньої мови М. Коцюбинського є явище часткової інверсії. Найчастіше вона використовується в реченні щодо підмета, що дає можливість відобразити комунікативну оцінку висловлювання, яка виявляється за допомогою вираження певних емоцій одного з героїв художнього твору щодо конкретного предмета або явища:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Він серцем чує, як з глибоких долин, де киплять ріки та рвуть береги, з тихих осель і царинок котиться вгору, на поклик весни, жива хвиля худібки, і під ногами її радо зитхає земля » [327,	«Avec son coeur il entend rouler vers le haut, partie à el'appele du printemps du fond des vallées profondes, où boillonnent les rivières ravageant leurs rives, des hameaux et de leurs prés, la vague vivante du bétail, et il entend soupirer de	«C'est avec son coeur qu'il entend monter l'appel du printemps, la vague vivante du bétail venu des profondes vallées où les rivières bouillonnent et ravinent les berges, montant des villages et des prairies tranquilles et qu'il entend soupirer

с. 44]	<i>joie la terre sous ses pieds»</i> [329, p. 35]	<i>joyeusement la terre sous ses pieds»</i> [330, p. 33]
--------	---	--

Наведені приклади засвідчують те, що перекладачі зберігають авторську інверсію.

Розглянемо інший приклад використання інверсії у новелі М. Коцюбинського «Що записано у книгу життя». Розпочинається ця новела такими словами: «*Мусила баба злазити з печі: онука заслабла і потребувала тепла*» [325, с. 181]. Подібне використання присудка перед підметом на самому початку твору дуже характерне для українських казок (*жила-була, жила собі в лісі...*). Застосовуючи інверсію, автор нібито занурює читача у світ казки, яка наприкінці виявиться доволі страшною. На жаль, Е. Крюба не може відтворити цієї інверсії, адже така конструкція не відповідає правилам французької граматики. Тому у французькому перекладі твір розпочинається як звичайна оповідь: «*Grand-mère dut descendre du poêle: sa petite-fille était tombée malade et avait besoin de chaleur*» [329, p. 189]. **Інверсія індивідуалізує й емоційно увиразнює мовлення.** Що ж до перекладу французькою мовою, то тут інверсія характеризується більшим ступенем диференційної сили, а також, їй властиві більша детермінативність та фіксованість, що дозволяє компенсувати недолік одних морфологічних одиниць іншими.

Ще однією особливістю авторського синтаксису є **еліпсис**, тобто пропуск одного з членів речення, який легко відновлюється за смислом (найчастіше, присудка). Цим досягається динамічність та стислість мови, передається напружена зміна подій. У творах М. Коцюбинського еліпсис передає емоційний стан персонажа або напругу події. Завдяки еліпсису мова повісті та новел письменника виглядає достовірною, тому що в розмовній мові еліпсис є одним із головних засобів композиції речення. М. Коцюбинський використовує еліпсис як засіб вираження психологічного стану героя. Розглянемо декілька прикладів:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Але так само була чудна» [325, с. 31]	« <i>Mais il était toujours aussi bizarre</i> » [329, р. 13]	« <i>C'était un enfant étrange</i> » [330, р. 14]

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби
« <i>Контури – різкі. Дерева, будинки, тини – такі тверді, мов висічені з мармуру, дивно спокійні, дивно міцні. Блакитне світло, гостре, колюче, немов замерзло</i> » [325, с. 387]	« <i>Les contours étaient tranchants. Les arbres, les édifices, les haies étaient si durs, qu'on aurait pu les croire taillés dans le marbre, et ils avaient une tranquillité étrange, une force étrange. La clarté bleue était coupante, piquante, comme gelée</i> » [329, р. 121]

У наведених прикладах автор, з метою надання фразі посиленої динамічності, опускає займенник або дієслово. Перекладачі, з огляду на правила французької граматики, не можуть скористатися цим засобом, а тому змушені залучити граматичну заміну.

Пізніше М. Коцюбинський починає частіше використовувати **інфінітивні речення**. До того ж, він починає інтенсивніше використовувати **пунктуацію**, часто вживає окличні або запитальні знаки, тим самим він намагається посилити вплив на читача, зробити його безпосереднім учасником подій: «*Повідчиняти вікна! Провітрить оселю! Викинуть разом із сміттям і тих, що смітять! Нехай увійдуть у хату чистота й спокій! Хто дасть мені втіху бути самотнім? Смерть? Сон? Як я чекав їх часом!*» [325, с. 116] // «*Qu'on ouvre les fenêtres! Qu'on aère le logis! Qu'on jette dehors avec les assises ceux qui salissent! Que la propreté et le calme entrent à la maison! Qui me donnera la joie d'être seul? La mort? Le sommeil? Comme je les ai attendus quelquefois*» [329, р. 170]. У перекладі Е. Крюба замість інфінітивних речень використовує умовний спосіб – *Subjonctif*. Проте така заміна не зменшує впливу на читача, а можливо, навіть посилює його.

Отже, авторський синтаксис характеризується використанням різних типів речень, що допомагає розкрити внутрішній стан героя через зовнішню деталь. У творах М. Коцюбинського доволі часто зустрічаємо інверсійні конструкції. У перекладацькій стратегії Е. Крюби бачимо намагання максимально наблизити оригінальний та цільовий тексти один до одного, враховуючи відмінності у граматичних системах зіставлюваних мов. Зважаючи на цю особливість, вважаємо, що використання Е. Крюбою граматичних трансформацій є цілком умотивованим. Зокрема, заміна інфінітивних конструкцій умовним способом *Subjonctif* та зміна інверсії на прямий порядок слів у стверджувальних реченнях відповідає нормам французької мови. Водночас перекладачам удалося зберегти такі особливості стилістичного синтаксису оригіналу, як відокремлення, пунктуація та парцеляція.

3.3.2 Синтаксичні фігури у створенні додаткової емоційності художнього тексту

Синтаксичні фігури є важливим елементом як поетичних творів, так і прозової літератури. Деякі з них є особливо показовими для творчості М. Коцюбинського. Так, за характером відступу від узвичаєних синтаксичних норм побудови фрази у творах М. Коцюбинського, нами виділено **фігури повтору** та **фігури зіставлення**.

Синтаксичні фігури збільшують емоційність висловлювання за рахунок незвичайної синтаксичної будови: різні типи повторів, зіставлення протилежностей, риторичні питання тощо.

Повтор використовується як засіб експресії та стилізації. Усі види повтору підсилюють змістовне навантаження ключових слів тексту та надають йому експресивності. На базі повтору формується семантичний простір тексту. Повтор також виконує естетичну функцію, реалізує естетичні принципи автора.

У процесі перекладу тексту іноземною мовою подекуди виникають труднощі, пов'язані з адекватним відтворенням повтору. Якщо використаний у мові оригіналу тип повтору є невластивим мові перекладу, такий повтор прибирається, що призводить до втрати експресивності та емоційної виразності контексту.

Як відомо, серед повторів розрізняють **прості** та **композиційні повтори**. Простим називається підсилювально-смісловий повтор, який не має структурно-організуючого значення, тобто повтор, несуттєвий у композиційному (але не в загальносмісловому) відношенні. Залежно від того, які саме смислові величини повторюються, прості повтори поділяються на **фонетичні, лексичні, синтаксичні** [293]:

а) під **фонетичними** розуміються однакові або однотипні звуки у суміжних словах або фразах тексту (переважно поетичного). На початку твору «Тіні забутих предків» М. Коцюбинський використовує такий повтор у діалозі дітей, який, швидше за все, є лічилкою або дражнилкою. Хоча ця лічилка не є віршованою, вживання повтору вважаємо цілком логічним, у наведеному прикладі він є своєрідною ритмічною організацією, що спрощує її запам'ятовування:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
– <i>Кума-кума, шо-с варила?</i>	– <i>Commère – ma commère, qu'as-tu fait</i>	– <i>Commère, commère, qu'as-tu fait cuire ?</i>
– <i>Бурак - борщ. Бурак</i>	<i>cuire dans ta soupière?</i>	– <i>Betterave-rave-rave!...</i>
– <i>борщ. Бурак –</i>	– <i>Coa-croûte! Coa-croûte!</i>	<i>Betterave-rave-rave!</i>
<i>борщ... – крєктала</i>	<i>Coa-croûte! criait</i>	<i>Betterave-rave... – coassait</i>
<i>Марічка...</i>	<i>Maritchka.</i>	<i>Maritchka...</i>
– <i>Бураки-ки-ки!..</i>	– <i>Croûte au pot!...Croûte</i>	– <i>Betterave-rave!...</i>
<i>Бураки-ки-ки! Бураки-</i>	<i>au pot!...Croûte au pot!...</i>	<i>Betterave-rave! Betterave-</i>
<i>ки-ки!</i> [325, с. 38]	[329, р. 24]	<i>rave- rave !</i> [330, р. 27]

Звернімо увагу на те, що перекладач Е. Крюба відтворив звуковий повтор аналоговим відповідником. Замість малознайомої для французького

читача української страви *борщ* Е. Крюба використовує назву типової французької страви *croûte au pot* (бульйон у горщику з додаванням черствих скоринок хліба). Саме тому замість слова *бураки* (інгредієнт борщу) Марічка вигукує *Coa-croûte!* (*скоринка хліба*). При цьому повтор збережено та яскраво передано. Вдалим перекладацьким рішенням Е. Крюби є, на нашу думку, прийом лексичного додавання задля відтворення рими в перекладі (*Commère – ma commère, qu’as-tu fait cuire dans ta soupière?*). Натомість Ж.-К. Маркаде тяжіє до буквального перекладу, тим самим нівелюючи грайливу форму діалогу, створеного М. Коцюбинським;

б) **лексичним** повтором є повтори слів у межах словосполучень, одного або кількох суміжних речень, рідше – в ширших межах. Повтори однотипних слів називаються видозмінюваним повтором (**плеоназм, тавтологія**): «- Пан Ван... пан Ван... – радісно пиццала вона і дивилась на нього закоханими, як у мами, очима» [325, с. 173] // «- Monsieur Van... Monsieur Van... piaillait-elle joyeusement et le regardait de ses yeux amoureux, comme ceux de sa tatan [329, р. 132]. У наведеному прикладі повтор уживається для підкреслення емоційності, дитячої радості Люди від зустрічі з учителем. Е. Крюба адекватно відтворив цей повтор у перекладі.

в) **синтаксичними** називають повтори суміжних частин (як правило, окремих, коротких речень) фрази. Найчастіше такий повтор набирає вигляду так званого синтаксичного паралелізму:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Нема моїх кіз... Нема моїх кіз...» – розливалась жалем фляра. Та ось ріжки піднялись вгору, щоки надулись і розплющились очі. «Є мої кози... Є мої	«Mes chèvre sont parties... Mes chèvres sont parties...» se répandait la flûte en plaints alentour. Mais les cornes se dressèrent brusquement, les joues se gouflèrent et les yeux s'ouvrirent tout	«Je n'ai plus mes chèvres... Je n'ai plus mes chèvres...» se lamentait la flûte. Et voilà que les cornes se relevaient, les joues s'enflaient et les yeux s'ouvraient. «J'ai mes chèvres... J'ai mes chèvres...» – se mirent à

<p>кози...» – заскакали радісно згуки» [325, с. 33]</p>	<p>grands. «<i>Mes chèvres sont ici... Mes chèvres sont ici...</i>”disait une mélodie en sautant joyeusement» [329, p. 17]</p>	<p><i>sauter joyeusement les sons</i>» [330, p. 18]</p>
---	--	---

У цьому уривку зустрічаємо повтор, який є елементом пісні, що співає щезник. Ця пісня, безумовно, є прикладом усної творчості, в якій повтори та паралелізм – явище дуже поширене, адже вони не тільки додають поетичності, а й сприяють швидкому запам'ятовуванню. У наведеному перекладі Е. Крюба використав конкретизацію: замість *Нема моїх кіз* він пише *Mes chèvre sont parties...*, проте це не вплинуло на адекватне відтворення як повтору, так і паралелізму.

Інший фразовий повтор зустрічаємо в «*Intermezzo*», який М. Коцюбинський використовує винятково для естетизації: «*Як крила тих вітряків, що чорніють над полем: байдужно і безупинно роблять в повітрі круг, немов говорять: так буде вічно... так буде вічно... in saecula saeculorum... in saecula saeculorum ...*» [325, с. 120–121] // «*Comme les ailes des moulins, qui se détachent en noirsur la campagne: elles tournes dans l'air, indifférentes et inlassables, en ayant l'air de dire: il en sera ainsi éternellement... il en sera ainsi éternellement... in saecula saeculorum... in saecula saeculorum...*» [329, p. 178]. У наведеному прикладі бачимо ще один удалий переклад повтору французькою мовою, а також збереження авторського повтору латиною.

Синтаксичний паралелізм, який використовується для відображення авторської оцінки, характеризується чітким дотриманням лексичних та синтаксичних відповідностей. Паралельні конструкції являють собою один із стилістичних прийомів композиції висловлювання, отже, можуть виконувати композиційну функцію. На відміну від простих, композиційні повтори не обмежуються підсилювально-смісловою функцією і виконують

композиційне завдання, виступаючи, зокрема, сигналом початку та кінця певних фразових одиниць. Найяскравіше композиційна функція повтору виявляє себе у віршових текстах, де повтором зв'язуються (інколи й у жорстко визначеному порядку) й виділяються окремі рядки вірша й більші, ніж рядок, одиниці композиційного поділу вірша-строфи. У прозовій творчості М. Коцюбинського віршовані тексти з'являються у вигляді **співанок та коломинок**, де можемо знайти приклад композиційної функції повтору:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<p><i>І згадай мні, мій миленький, Два рази на днину, І я тебе ізгадаю Сім разів на годину</i> [325, с. 40]</p>	<p><i>Oh, pense à moi, mon doux chéri, Deux fois dans la journée, Et moi je penserai à toi Vingt fois par matinée.</i> [329, р. 29]</p>	<p><i>Pense à moi, mon bien-aimé, Deux fois par jour, Et moi, je penserai à toi En une heure sept fois.</i> [330, р. 31]</p>

Цей засіб удалося повністю відтворити перекладачам. Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде використовують лексичну заміну: замість дієслова *згадати* вони використовують французьке дієслово *penser* («думати»). Утім, перекладачами збережено композиційний повтор коломийки.

Менш яскраво композиційне значення повтору представлене у прозі (*анафора, епіфора, анепіфора*, або *кільце, епанафора*, або *стик*).

На сторінках творів М. Коцюбинського читач часто зустрічається із **риторичними фігурами** (від гр. «риторика» – наука про ораторське мистецтво) – так називають фігури, побудовані на словесних зворотах, що мають умовно-діалогічний характер. Серед риторичних фігур виділяють фігури звертання, питання, заперечення, оклику. Найпоширенішими стилістичними фігурами у повісті «Тіні забутих предків» є риторичні питання. **Риторичні питання** – це засіб художньої виразності, за допомогою якого виражена думка підкреслюється або виділяється серед інших. Його застосовують з метою не отримати відповідь, а досягти певного ефекту. Його характерною рисою є умовність, яка виявляється у застосуванні питальної чи

окличної інтонації в ситуаціях, які, по суті, її не потребують. Завдяки цьому прийому фраза виділяється, набуваючи виразності та емоційності [310, с. 237– 238].

М. Коцюбинський найчастіше використовує риторичні питання у контексті внутрішнього монологу.

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Іван виходить на верх – і раптом холоне. Де він? Що з ним? Куди ділися гори?» [325, с. 55]	« <i>Ivan debouche sur le sommet et brusquement, son sang se glasse. Oû est-il? Que lui arrive-t-il? Oû sont passées les montagns?</i> » [329, p. 53]	« <i>Ivan monte jusqu'au sommet et soudain se sent glacé. Oû est-il? Que lui arrive-t-il? Oû sont passées les montagnes?</i> » [330, p. 57]

Звернімо увагу на те, що для перекладу дієслова *холоне* перекладач Е. Крюба вдається до лексико-граматичної заміни, він пропонує читачеві сталий французький вислів *son sang se glasse*. Такий прийом вважаємо вдалим, оскільки він передає стан Івана, адже він холоне не від холоду, а від жаху, тому й стигне в нього кров. Щодо риторичних питань, то їх обидва перекладачі відтворюють із ідентичною точністю.

Риторичні питання як елемент монологічного мовлення знаходимо також у новелах: «– Ну, добре! – каже Іван і знов сідає на лішко. – Ти зробив свинство. Вліз у сім'ю, взяв чужу жінку... Майже сміливість чесно поквитуватись. Візьми її. Забери і звий своє гніздо... На свої десять копійок, що лишились у кишені, на своє убожество? А дитина? Щось встає зсередини у нього й конвульсійним сміхом вилітає крізь горло... Стару? Рештки? *Hi!*» [325, с. 19] // «*Tu as fait une saloperie. Tu t'es introduit dans un famille, tu as pris la femme d'un autre... Aie donc le courage de régler tes compotes honnêtement. Prends-la. Emmène-la et fais ton nid... Avec les dix kopeks qui te sont restés en poche, avec ta misère, et l'enfant?.. Il sent monter de l'intérieur de lui-même quelcue chose qui s'échappe par sa gorge en un rire convulsif... Une vieille ? Une ruine ? Non!.*» [329, p. 127].

У цільовому тексті знаходимо декілька перекладацьких втрат. По-перше, Е. Крюба об'єднав два риторичні питання в одне: замість «*На свої десять копійок, що лишились у кишені, на своє убожество?* А дитина?» у перекладі читаємо: «*Avec les dix kopeks qui te sont restés en poche, avec ta misère, et l'enfant?*». У такому разі «губиться» авторська інтенція, адже М. Коцюбинський виніс питання про дитину в окреме риторичне питання недаремно, автор має на увазі небажання героя брати на себе обов'язки батька чужої дитини. В іншому випадку Е. Крюба замість *рештки* використовує помилкову лексичну заміну *ruine*. Таким чином він змінює авторську інтенцію, адже за задумом М. Коцюбинського Піддубний не хоче брати пані Антоніну не тільки тому, що краса її вже зруйнована (руїну), а ще й тому, що принизливо розглядає її як рештки, що залишив після себе її чоловік.

Іншими цікавим прикладами перекладу риторичних питань є уривки:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
«Марічка? Де вона взялась? Прийшла на полонину? Вночі? Заблудилась і кличе? Чи, може, йому причулось?» [325, с. 54]; «Чи співає свої співанки? А може, справді порозсівала по горах, вони зійшли квітами, а Марічка замовкла?» [325, с. 46]	« <i>Maritchka? D'où vient-elle? Est-elle montée dans les alpages? La nuit? S'est-elle égarée et appelle-t-elle? Ou peut-être croit-il l'entendre?</i> » [329, p. 52]; « <i>Est-ce qu'elle chante ses chansons? – C'est peut-être vrai qu'elle les a semées à travers les montagnes, qu'elles ont donné des fleurs, et que Maritchka s'est tue</i> » [329, p. 38].	« <i>Maritchka ? D'où peut-elle venir ? Elle est arrivée sur l'alpage ? La nuit? Elle s'est perdue et l'appelle? Peut-être est-ce une illusion?</i> » [330, p. 56]; « <i>Chante-t-elle ses chansons ? Peut-être les a-t-elle vraiment semées sur les montagnes et elles sont devenues des fleurs, et Maritchka s'est tue</i> » [330, p. 42].

За допомогою цих риторичних питань автор змушує читача також

замислитись над тим, як жила Марічка поки Іван був на полонині. Адже насправді, ми дізнаємося про її долю лише тоді, коли її взяла вода. Автор використовує прийом художнього замовчування, змушує читача самостійно уявляти Марійчине життя в цей період, а риторичні питання підкреслюють цей прийом. У наведених прикладах Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде запропонували адекватний переклад, завдяки чому зберегли задум автора.

Отже, М. Коцюбинський використовує повтори у своїй творчості в першу чергу для надання прозовим творам емоційності, мелодійності та поетичності, за допомогою повторів підкреслюється авторська експресивність. До того ж, повтор використовується ним як елемент усної, інколи навіть дитячої творчості, з метою полегшити його запам'ятовування. У своїй творах М. Коцюбинський доволі часто використовує риторичні питання. Ця стилістична фігура притаманна монологічному мовленню, вона підкреслює його внутрішню емоційність. Цю особливість добре відчув Е. Крюба, він відтворив уживання риторичних питань у своєму перекладі, проте зазнав при цьому і вдач, і перекладацьких втрат. Перекладачеві вдалося лише частково відтворити задум М. Коцюбинського завдяки лексичним замінам, хоча трапляються випадки еквівалентного перекладу та вдалого відтворення фігур повтору через відповідники-аналоги.

3.4 Фонографічні особливості мелодики творів М. Коцюбинського та їх відтворення в перекладі

Широке використання фонетичних можливостей мови або їх відсутність характеризують індивідуально-авторські особливості стилю. Для відтворення естетичного враження звуковий ряд твору має чимось вирізнитись і привертати до себе увагу. Найчастіше використовується повтор однорідних звукових елементів. Однорідні звуки насичують будь-яку мову і стилістично нейтральні у художньо-виразному плані, але саме завдяки

інтонації, що вирізняє вагомі у смисловому або емоційному відношенні слова, вони виступають виразним засобом, створюють інтонаційно-звукову систему мови, тісно пов'язану з лексичною, семантичною та емоційно-смисловою її структурою. В цьому випадку фонографічна організація мови може бути розкрита лише в даному контексті, у зв'язку із загальною виразною направленістю мови персонажу або авторської мови загалом. З цього приводу у перекладача виникає запитання, чи можна використовувати звуконаслідування цільової мови, чи слід перекладати відповідною мовою. Загалом, у практиці перекладу схиляються до того, що недоцільно використовувати фонему відповідної мови, оскільки це призведе до втрати або зміни культурного колориту твору, бо звукове оформлення твору має важливі художні функції. У перекладі Е. Крюби ми, як правило, спостерігаємо спробу перекладача передати регіонально марковану мову різними перекладацькими засобами, що, з нашої точки зору, подекуди є суперечливим. Проте, не можна не зауважити, що функціонально такі засоби відповідають оригінальним фонографічним компонентам. Зміст та особливості форми твору також надають більшу чи меншу можливість її використання. Проте будь-який художній текст завжди організований фонетично у відповідності з законами мови: він не повинен мати немилозвучних сполучень, ритмічно та інтонаційно відповідає змісту. Нерідко автори художніх творів вдаються до фонографічних засобів характеристики мовлення персонажа, покликаних пояснити притаманні йому аномалії мовлення, які, у свою чергу, можуть бути пов'язані з різноманітними фізіологічними, індивідуально-психологічними та соціальними чинниками.

Фонографічна стилізація персонажного мовлення передбачає відбір найтипівіших або, навпаки, індивідуальних фонетичних засобів мовлення та їх фіксацію у формі порушення нормативного правопису відповідних лексичних одиниць з метою втілення художнього задуму автора [187].

У світовому мовознавстві фонографічні стилізації відомі під терміном «графон», автором якого є В. Кухаренко: «Графон – це фіксація індивідуальних вимовних особливостей мовця» [120, с. 17–18]. Українська дослідниця типологізує графон залежно від його прагматичного навантаження, підкреслюючи, що причини, які породжують графічно зафіксовані відхилення від вимовної норми, не схожі одна на одну й можуть бути поділені на дві групи. Перша пов’язана з настроєм, емоційним станом у момент мовлення, віком, тобто має оказіональний, минулий характер. Друга відображає походження, освітній, соціальний статус героя й має рекурентний, постійний характер. Основою класифікації графона виступає дихотомія «індивідуальне – колективне», відштовхуючись від якої, пропонується виділяти три його різновиди:

1) особливості мовлення, зумовлені фізичним та емоційним станом і віковою несформованістю мовлення (дефекти мовлення, стан сп’яніння, стан афекту, дитяче мовлення):

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
– Стій, – гукав на неї Іван, — звідки ти?	– Arrête, –lui criait Ivan, d’où es-tu ?	– Arrête, — lui criait Ivan – d’où es-tu ?
– З Я-вор-рова, – цокотіла зубами синя Марічка.	– DeYavoriv, disait Maritchka toute bleue en claquant des dents.	– De Ya-vo-riv, – disait en claquant des dents Maritchka, bleue de froid.
– А чия ти?	– Etquiefaittonpère ?	– Quelle est ta famille ?
– Ковальова.	– Il est forgeron.	– Les Ko val.
–Бувай здорова, ковальова! – [325, с. 37]	– Nous nous reverrons, la fille du forgeron! [329, p. 24]	– Salut, fille des Koval! – [330, p. 26]

У перекладі Ж.-К. Маркаде не відтворено яскраву деталь. Відповідь Марічки про те, що вона є *Ковальова*, виглядає як її прізвище, але ж на початку твору зазначалося, що Марійчине прізвище – Гуменюк. Тобто стає зрозумілим, що вона є дочкою коваля. Проте чомусь перекладач транслітерує слово *Koval* і подає його із великої літери, як прізвище. Окрім гри слів у

перекладі Ж.-К. Маркаде також втрачено риму, що значно зменшує емоційність діалогу. У свою чергу, Е. Крюбі вдалося зберегти римування, здійснивши лексико-граматичну трансформацію, таким чином адаптуючи незрозумілу, на перший погляд, ситуацію, для її сприйняття французьким читачем (*Nous nous reverrons, la fille du forgeron*).

2) особливості мовлення, зумовлені соціально-регіональною стратифікацією мови (соціолекти, просторіччя, регіональні діалекти, регіональні різновиди мови).

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюбі	Переклад Ж.-К. Маркаде
<p>– Я си обую файно та й буду дівка...</p> <p>– А я вже вмю грати в денцівку.</p> <p>– Наш Федір зробив си таку файну фляру... та й як зайграє...[325, с. 35]</p>	<p>– Je <u>me chausserai</u> bien et je serai une grande fille...</p> <p>– Et moi, je sais jouer du galoubet.</p> <p>– Chez nous, Fedir <u>s'est fait</u> une si belle flûte... et dès qu'il se met à jouer...[329, p. 21]</p>	<p>– Je <u>me chausse</u> comme il faut et je vais être une jeune fille...</p> <p>– Et moi, je sais déjà jouer du chalumeau.</p> <p>– Notre Fedir <u>s'est fabriqué</u>, lui aussi, une si jolie flûte... et quand il se met à en jouer...[330, p. 23]</p>

У французькому перекладі регіональний колорит втрачено, але, як пояснював у своєму інтерв'ю Е. Крюба, зробив він це з метою полегшення сприйняття твору пересічним французьким читачем. Ймовірно, керуючись тією ж метою, Ж.-К. Маркаде так само підбирає для відтворення гуцульських діалектизмів нейтральні аналогові відповідники у французькій мові.

3) особливості мовлення, зумовлені «зіткненням двох мов» (іноземний акцент) [119]: «Міщанин! Галабурдник! Йї треба декорум... поєдинок... [325, с. 139] // «Un petit-bourgeois!.. un faiseur de tapage.. il lui faut le décorum...» [329, p. 126]; «Тоді вона міряла його злими очима: – Осел! Ви нічого не розумієте...» [322, с. 140] // «Alors elle le mesurait de son regard mauvais: – Espèce d'âne! Vous ne comprenez rien...» [329, p. 126]. У першому прикладі «зіткнення мов» збереглося, але у другому, на жаль, було втрачено.

Вірогідно тому, що в оригінальному тексті вживався русизм, до якого важко знайти еквівалент у французькій мові. Зауважимо, що мовні обмеження виявляються через варіативність вимови окремих звуків та їхніх сполучень або правил читання на рівні двох окремих мовних систем. Нейтралізація розмовних форм та структур може призвести до втрати важливих смислових нюансів, які майже ніколи не можуть бути достатньо компенсованими в перекладі. Цей факт змушує перекладачів шукати нових шляхів вирішення цієї складної проблеми, переводячи її з переважно мовної площини у таку, де мовні чинники взаємодіють із нормативними, психологічними та культурними.

Необхідно зважати на те, що однією з найяскравіших естетичних одиниць мови є її **милозвучність** [207, с. 236], її привабливий акустичний лад. Ці складові забезпечуються артикуляторною злагодженістю звуків і звукосполучень, урівноваженістю голосних із приголосними у мовленнєвому потоці, багатьма фонетичними чергуваннями та іншими чинниками. Милозвучність української мови досягається природним чергуванням окремих голосних і приголосних звуків, можливістю вживати фонетичні варіанти слів та словоформ. Милозвучність в українській мові досягається чергуванням голосних і приголосних У – В, І – Й, використанням фонетичних варіантів повнозначних і службових слів, зокрема прийменників З – ІЗ – ЗІ, У – УВІ, ПІД – ПІДІ – ПІДО, НАД – НАДІ [165, с. 25]. Принагідно звернімо увагу на такий уривок: «Щез би у озеро та в тріску!» [325, с. 416]. На перший погляд, таке чергування не відповідає правилам, оскільки в літературній мові закономірним є вживання У між приголосними, а В – між голосними. Але авторський варіант виглядає більш милозвучним, він ніби нагадує сталий вираз, фольклорний прокльон. М. Коцюбинський володіє неперевершеним відчуттям мови, він добре відчуває її милозвучність та вибирає фонетичні варіанти службових слів відповідно до особистого сприйняття милозвучності.

Крім поширеного чергування у–в, в українській мові зрідка вживаються ув–уві–вві: «Хоч на час увільнитись від нього, забути, спочити. Я утомився» [327, с. 121]. Ці фонетичні особливості вкрай важко відобразити у перекладі, оскільки суттєво різняться граматика і фонетика української та французької мов. Але перекладачеві вдалося відтворити загальну милозвучність новел М. Коцюбинського: «Ми йдемо серед поля. Три білих вівчарки і я. Тихий шепіт пливе перед нами, дихання молодих колосків збирається в блакитну пару. Десь збоку возко підпадьомкає перепел, бренькнула в житті срібна струна цвіркуна. Повітря тремтить від спеки, і в срібнім мареві танцюють далекі тополі. Широко, гарно, спокійно» [325, с. 122] // «*Nous allons à travers champs. Les trois bergers blancs et moi. Un doux murmure flotte devant nous, la respiration des jeunes épis se condense en une vapeur bleue. Quelque part à côté, une caille margotte, la corde argentée d'un grillon vient de tinter dans le seigle. L'air tremble dans la chaleur torride, et le peupliers éloignés dansent dans un voile d'argent. Comme tout est vaste, beau, calme*» [329, р. 180].

Цікавий експресивно-стилістичний ефект справляє й естетично спрямована **ономатопея**. Як відомо, **ономатопея** (гр. *ὀνοματοποιία* від *ὄνομα* «ім'я»+ *ποιέω* «роблю, творю») – слово, що є результатом звуконаслідування, а також процес творення таких слів. Найчастіше ономатопеїстичною є лексика, яка прямо пов'язана з істотами або предметами – джерелами звуку: наприклад, дієслова типу «квакати», «нявкати», «кукурукати», «торохтіти» і похідні від них іменники [310, с. 168]. Також у спеціальних лексикографічних працях пропонується таке визначення ономатопеї: «Ономатопея – процес імітації засобами мови різних позамовних звукових явищ, а також самі слова, що є результатом звуконаслідування: дзижчати, гавкати, кудкудакати, туркотіти тощо» [312, с. 508]. Розглянемо декілька прикладів вживання ономатопеї в оригіналі та її вдалого відтворення у перекладі: «Трембіта!.. Туру-рай-ра... Туру-рай-ра...» [325, с. 38] // «*Trembita!.. Tourou-raï-ra... Tourou-raï-ra...*» [329, р. 25] // «*La trembita!... Tourou-raï-ra... Tourou-raï-*

ra...» [330, p. 28]; «*Десь збоку возко підпадьомкає перепел, бренькнула в житі срібна струна цвіркуна»* [325, с. 122] // «*Quelque part à côté, une caille margotte, la corde argentée d'un grillon vient de tinter dans le seigle»* [329, p. 180]; «*Хочу спіймати, записати у пам'яті — і не виходить. От-от, здається... Тью-і, тью-і, ті-і-і... Ні, зовсім не так. Трійю-міх-міх... І не подібно* [322, с. 123] // «*...je veux les saisir, les noter dans ma mémoire —et je n'y arrive pas. Ça y est, semble-t-il. Tiou-i, tiou-i, ti-i-i... Non, ce n'est pas ça du tout. Triou-tic-tic...»* [329, p. 182].

Яскравого колориту надають творам М. Коцюбинського **вигуки**. Саме за допомогою вигуків автор допомагає читачеві поринути у казковий світ своїх персонажів:

Текст оригіналу	Переклад Е. Крюби	Переклад Ж.-К. Маркаде
<p>– <i>Гісь! Гісь!</i> – підганяє ззаду вівчар. – <i>Птруа... птруа!..</i> – <i>Птруа... Птруа!..</i> –<i>Хрум-хрусь... хрусь-хрусь... Нечутно ступають пастухи в постолах.. Дз-з... – тонко співає він в одколоту скалку, докучно бринить, як муха.Дз-з...[325, с. 45];</i> – <i>Руст!</i> – сердито кидає ззаду гонінник в овечий лемент та хльоска мокрим прутом. – <i>Руст! Руст!..</i> [325, с. 48]</p>	<p>–<i>Hue! Hue!</i> dit le pasteur derrière les faire avancer. – <i>Ptroua... Prtoua!</i> – <i>Ptroua... Ptroua!..</i> <i>Croque-groque-groque...</i> <i>Les pâtes marchent sans bruit dans leurs sandales tressées... Dzz... chante-t-il d'une voix ténue dans un copeau de bois et il bourdonne, énervant comme une mouche. Dzz...[329, p. 37];</i> – <i>Oust!</i> <i>crie derrière elles un âtre avec colère, au milieu du vacarme, et il eingle les bêtes d'une baguette mouillée. Ouest!</i> <i>Ouest!..</i>[329, p. 41]</p>	<p>– <i>Hiss ! Hiss !</i> – crie le berger en poussant devant lui ses animaux. <i>Ptroua... Ptroua !..Khroum-khrouss... Les bergers cheminent silencieusement dans leurs chaussures... Dzz... – chante-t-il d'une voix ténue à travers les fentes d'un arbre arraché et il bourdonne de façon importune comme une mouche.Dzz... [330, p. 39–40];</i>– <i>Ryst !</i> – lance en colère derrière Ivan le berger chargé de pousser les brebis au milieu de ce bêlement plaintif et il les cingle de son fouet mouillé. – <i>Ryst!</i> <i>Ryst !..</i> [330, p. 44]</p>

Бачимо, що у перекладі ономапопеї Ж.-К. Маркаде використовував лише транскрибування (тоді оригінал та переклад збігаються), в той час як Е. Крюба чергує прийом транскрибування із лексико-семантичною заміною (в цьому випадку спостерігаємо відмінності між оригіналом та перекладом). Наведемо ці збіги та відмінності у вигляді таблиці:

Оригінал	Переклад Е. Крюби	Збіг / відмінність
<i>Туру-рай-ра... Туру-рай-ра...</i>	<i>Tourou-raï-ra... Tourou-raï-ra...</i>	Збіг
<i>Тью-і, тью-і, мі-і-і...</i>	<i>Tiou-i, tiou-i, ti-i-i...</i>	Збіг
<i>Птруа... птруа!..</i>	<i>Ptroua... Prtoua!</i>	Збіг
<i>Дз-з..</i>	<i>Dzz...</i>	Збіг
<i>Гісь! Гісь!</i>	<i>Hue! Hue!</i>	Відмінність
<i>-Хрум-хрусь... хрусь-хрусь...</i>	<i>Croque-qroque-qroque...</i>	Відмінність
<i>Рист! Рист!..</i>	<i>Ouest! Ouest!..</i>	Відмінність

Таким чином, у перекладі фонографічні засоби враховуються поряд із іншими засобами стилізації. В цілому ефект народного мовлення в перекладі досягається за рахунок використання лексичних та граматичних замінів, а також транскрипції.

Е. Крюба визнає важливість фонографічних засобів у творах М. Коцюбинського та їх відтворення у перекладі. Своє ставлення до використання цих засобів М. Коцюбинським перекладач пояснює у своїй науковій праці: «Коцюбинський використовує різноманітні вербальні інструменти, щоб відтворити звукову реальність» [276, с. 243].

Отже, у перекладі Е. Крюби помітна тенденція до рівноцінного відтворення милозвуччя фонографічних особливостей оригіналу. Перекладач прагне, з одного боку, зробити текст природним та зрозумілим для цільового читача, одомашнюючи регіональний колорит українського твору, з другого – якнайповніше передати його експресивний колорит, зберігаючи фонографічні засоби шляхом транскрибування.

Висновки до Розділу 3

Мова повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» – одна з найскладніших для перекладу, що полягає у відтворенні образного світу художнього твору, індивідуального стилю автора.

Для відтворення специфічно-побутової лексики перекладачеві недостатньо застосувати транскодування або транслітерацію, оскільки переклад передбачає збереження рівноцінного естетичного ефекту на цільового читача. Дібрані Е. Крюбою та Ж.-К. Маркаде відповідники, гіпероніми та застосовані ними прийоми експлікації, на нашу думку, цілком відповідають меті перекладу.

Діалектизми Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде відтворюють за допомогою транскрибування, калькування або лексико-семантичної заміни. Проаналізувавши основні труднощі перекладу українських діалектизмів французькою мовою, з'ясовано, що для повного відтворення авторського використання діалектизмів необхідні збіг і передача різних рівнів інформації: денотативного і сигніфікативного значень, а також змісту на рівні мовних знаків, які в нашому випадку виконують експресивну функцію. А тому найдоцільнішим методом для відтворення діалектизмів вважаємо переклад за допомогою еквівалентів, варіантних співвідношень і трансформацій.

Архаїзми М. Коцюбинського загалом є безеквівалентними одиницями, тому Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде під час роботи з художнім текстом використовують прийоми перекладу безеквівалентної лексики – добирають аналоги, або лексичні заміни, завдяки чому зміст першотексту відтворено досить точно, проте конотованість художнього тексту частково втрачено.

Е. Крюба та Ж.-К. Маркаде переважно еквівалентно відтворюють метафори та епітети, вживані у творах М. Коцюбинського, відповідно до норм французької мови. Завдяки блискуче дібраним аналогам, у яких враховано ідіостильові ознаки художнього письма українського імпресіоніста, переклад Е. Крюби, на відміну від Ж.-К. Маркаде, видається ближчим до оригіналу.

Кольороназви, як правило, не становлять труднощів для перекладу (за винятком мовних одиниць, які містять у своєму складі етнокомпонент), тому і Е. Крюбі, і Ж.-К. Маркаде практично повністю вдалося відтворити всі колористичні інтенції М. Коцюбинського.

Твори М. Коцюбинського насичені інверсійними конструкціями, повторами, риторичними питаннями, монологами та діалогами. Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде в перекладі намагаються максимально узгодити оригінальний та цільовий тексти, враховуючи відмінності у граматичних системах зіставлюваних мов. Перекладачам не вдалося зберегти інверсійні конструкції, притаманні мовотворчості М. Коцюбинського, натомість Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде відтворили інші особливості синтаксису українського письменника – відокремлення, пунктуацію, парцеляцію.

Системно вживаними у творах М. Коцюбинського є повтори, що увиразнюють авторську експресивність. Крім того, повтор використовується українським автором як елемент усної, інколи навіть дитячої творчості, що полегшує запам'ятовування тексту. Е. Крюба та Ж.-К. Маркаде намагалися максимально повно відтворити вживання риторичних питань у своїх перекладах, зазнавши при цьому і вдач, і перекладацьких втрат.

У перекладі Е. Крюби простежується тенденція до рівноцінного відтворення милозвучності тексту оригіналу: перекладачеві навіть удалося зберегти римування першотексту. Загалом, перекладачі прагнули, з одного боку, зробити текст природним та зрозумілим для цільового читача, «одомашнюючи» регіональний колорит українського твору, з другого – якнайповніше передати його експресивність, зберігаючи використані М. Коцюбинським фонографічні засоби шляхом транскрибування.

Основні результати наукових досліджень, які представлено у третьому розділі, відображено в авторських одноосібних публікаціях [88; 91; 92; 277; 278].

ВИСНОВКИ

У висновках узагальнено основні результати дослідження, отримані у процесі аналізу новел та повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського та їх французьких перекладів, зроблених Е. Крюбою та Ж.-К. Маркаде.

1. З'ясовано, що художній текст – це специфічна мовна система, для якої характерна естетично-образна інтерпретація дійсності, якій підпорядковані всі мовні рівні відповідно до авторської індивідуальності. Лінгвопоетичний аналіз художнього тексту полягає в дослідженні елементів мовної організації тексту з позицій естетичного ідеалу і поєднує водночас лінгвістичний, стилістичний і літературознавчий підходи.

2. Уконкретнено теоретичні положення лінгвопоетики, предметом якої є сукупність використаних у художньому тексті мовних засобів, методів і їхнього естетичного впливу на читача та лінгвостилістики, яка визначає здатність мовних елементів співвідноситися з цією функцією, що виявилися релевантними для дослідження українських художніх творів М. Коцюбинського та їх французьких перекладів у виконанні Е. Крюби та Ж.-К. Маркаде.

3. Обґрунтовано, що під час роботи перекладач використовує низку перекладацьких методів та прийомів, підшукує найкращі засоби відтворення авторської інтенції у перекладі. Саме тому детальний аналіз перекладу, а також перекладацьких моделей та прийомів, є надзвичайно актуальним, оскільки дослідження досягнень та втрат перекладача полегшує працю його наступників.

4. Розглянуто різні теорії та методи наукового дослідження перекладацьких практик, зокрема: метод зіставного аналізу, зіставно-стилістичного і лінгвопоетичного як базових у нашому дослідженні. Для виявлення особливостей вербалізації певних смислів, специфічних для кожної мови, ми користувалися методом перекладознавчого аналізу

оригінальних і перекладних текстів. Для дослідження реалізації задуму автора у перекладі було використано контекстуально-інтерпретаційний метод та метод лінгвокультурологічної інтерпретації. У роботі також застосовується лінгвокультурологічний аналіз для виявлення національної самобутності оригінального твору.

5. Проаналізовано творчість М. Коцюбинського – неперевершеного майстра психологізму, який передає почуття героїв за допомогою описів навколишнього світу, поезії співанок та коломийок, вживання колоративів. Завдяки самобутності мови письменника, його твори є одними з найскладніших для перекладачів. Особливості стилю М. Коцюбинського безумовно вирізняють його серед інших українських письменників. Переклади повісті «Тіні забутих предків», зроблені Е. Крюбою і Ж.-К. Маркаде, і переклад новел, виконаний Е. Крюбою, стали своєрідною енциклопедією, яка відкриває франкомовному світові культуру і звичаї українського народу.

6. З'ясовано, що однією з найсуттєвіших проблем у перекладі іноземною мовою художнього тексту є відтворення стилю автора. Характер стилю визначається не тільки нормами граматики, лексики та фразеології, але й формами експресивності, оскільки вони мають емоційний та модальний зміст. М. Коцюбинський використовує різні засоби: тропи, синтаксичні фігури, метафоризацію ключових понять творів, поліфонію, невласне пряму мову, фразеологізми, привнесення у контексті літературної мови розмовних елементів. У своїх перекладах Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде намагалися відтворити естетичні особливості першотвору через єдність і системність – основні ознаки інтерпретативного підходу, оскільки цільовий текст повинен увійти в літературний та культурний канон іншої країни, справляти на франкомовних читачів те саме враження, що й на україномовних читачів оригінальний твір М. Коцюбинського.

7. Встановлено, що перекладачі відтворили особливості архітекτονіки та композиції повісті та новел М. Коцюбинського. Особливу увагу приділено перекладу назв творів, адекватно відтворених у цільових текстах через застосування семантичної моделі, граматичної трансформації, лексичної трансформації (контекстуальні відповідники, описовий переклад). З'ясовано, що Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде, використовуючи різні моделі та прийоми перекладу, відтворили особливості індивідуального стилю письменника. У перекладі жанрових вкраплень, художніх деталей, портретних характеристик, описів пейзажів ми доволі часто зіштовхувалися із труднощами перекладу безеквівалентних одиниць, які інтерпретовано за допомогою прийомів транскрибування, калькування, генералізації, категоризації тощо.

8. Оскільки головним завданням перекладача є максимально точно відобразити в перекладі те, що викликає в читача почуття, асоціації, тобто відтворити культурні особливості мовлення тексту оригіналу, то, завдяки тому, що Е. Крюба присвятив більшу частину свого життя вивченню творчості М. Коцюбинського та його перекладам, тонко відчуваючи стиль автора, поділяючи його погляди, відчуваючи певну співзвучність із власним світосприйняттям, він сконцентрував свою увагу на відтворенні авторської модальності, інтенції і точно передав особливості авторської манери М. Коцюбинського, символіку, образну лексику та її колорит, звернув увагу на фонографічні та синтаксичні особливості, яскраво відтворив авторські метафори та кольороназви. Встановлено, однак, що навіть йому не завжди вдавалося відтворити нюанси народної мови у французькому перекладі.

9. Доведено, що в перекладі діалектизмів та архаїзмів як Е. Крюба, так і Ж.-К. Маркаде намагалися зберегти та передати національний колорит або, щонайменше, зберегти семантику виразів, використовуючи транскрибування або описовий переклад, що призвело до певної втрати експресії та стилістичного забарвлення. Перекладачі розуміли, що зміст речення, а

подекуди і твору в цілому не є звичайною сумою значень слів, тому приділяли особливу увагу культурним асоціаціям. Важливою художньою функцією діалектизмів, колоритно забарвленої лексики та архаїзмів є забезпечення художньої переконливості й етнографічної достовірності відтворення гуцульського колориту.

10. З'ясовано, що перекладачі іноді самі створювали нові слова та вирази в перекладі авторських неологізмів, в інших випадках Е. Крюба і Ж.-К. Маркаде використовували лексичну заміну або вдавалися до калькування.

11. Встановлено, що в перекладах Е. Крюби і Ж.-К. Маркаде відображено індивідуальні особливості перекладачів, які в кожному випадку перекладу мовної одиниці враховували сукупність різних факторів, знаходячи максимально адекватні засоби перекладу, з метою збереження змісту і конотації першотексту, та додаючи при цьому легкості сприйняття твору. Оригінальний текст повісті «Тіні забутих предків» супроводжується примітками, в яких пояснюються важкі для розуміння українського читача мовні одиниці. Тому французькі переклади є простішими для розуміння. Хоча і переклад Е. Крюби, і переклад Ж.-К. Маркаде мають коментарі, у яких здебільшого тлумачаться як правило незнайомі або незрозумілі французькому читачеві топоніми і міфоніми.

12. Унаслідок здійсненого комплексного зіставного аналізу оригінального твору та перекладу доведено, що порушення ідейно-художньої та естетичної рівноваги між текстами оригінальних творів та їхніх перекладів зумовлені суб'єктивними та об'єктивними обставинами: бажанням перекладачів максимально наблизити твір до розуміння французькою читацькою аудиторією та наявністю для прикладного використання тогочасних перекладацьких методів та прийомів.

13. На основі лінгвопоетичного аналізу фактологічного матеріалу з'ясовано, що завдяки перекладу різножанрових українських творів

М. Коцюбинського французькими перекладачами Е. Крюбою і Ж.-К. Маркаде внаслідок збереження смислового і концептуального наповнення оригінальних творів створено самодостатні тексти, які можуть бути повноцінною заміною оригіналу або власне оригіналом для франкомовного читача.

Перспективність отриманих у дисертації висновків виявляється : а) у розвитку лінгвопоетики та перекладознавства як інтегрованого підходу для здійснення перекладу художнього тексту; б) у розбудові взаємозв'язків перекладознавства з лінгвокультурологією, літературознавством, історією на матеріалі художніх творів М. Коцюбинського та їхніх перекладів французькою мовою Е. Крюби і Ж.-К. Маркаде; в) у деталізації жанрових характеристик творів М. Коцюбинського та їх урахування у здійсненні майбутніх перекладів; г) у вивченні естетичного потенціалу художнього тексту та способів його передачі в перекладі; г) у розширенні теоретичних підходів до вивчення оригінального художнього твору та особливостей його перекладу французькою мовою; д) у розробці цілісної концепції здійснення перекладу художнього тексту, побудовану на основі відтворення лінгвопоетичних особливостей першотвору тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза / В. П. Агеєва. – К. : ФАКТ, 1994. – 158 с.
2. Антологія української літератури XI– XX століття / Наукове товариство ім. Шевченка в Європі. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 2004. – 1201 с. – Французькою мовою.
3. Ахманова О. С. Лингвистические проблемы перевода / Ахманова О. С., Задорнова В. Я. // Сб. статей МГУ. – Вып.4. – М., 1981. – С. 11–27.
4. Бабич Н. Д. Відображення у фразеології характеру і звичаїв гуцулів / Надія Бабич // Хрестоматія з гуцульщинознавства. – Косів : Писаний Камінь ; Снятин : Прут Принт, 2001. – С. 24– 27.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
6. Бархударов Л. С. Мова і переклад / Л. С. Бархударов. – М. : Міжнародні відносини, 1975. – 235 с.
7. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Сов. Писатель, 1963. – 511 с.
8. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
9. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : Підручник / Ф. С. Бацевич. – К. : ВЦ «Академія», 2004. – 342 с.
10. Бевзенко С. П. Українська діалектологія / С. П. Бевзенко. – К. : Вища школа, 1980. – 247 с.
11. Берлизон С. Б. Экспрессивность и эмоциональность – доминирующие элементы смысловой структуры фразеологических единиц / С. Б. Берлизон // Вопросы семантики фразеологических единиц славянских,

германських и романських мов : тез. докл. научн.-теорет. конференції, Новгород, 1972. Ч. 2. –Л. : ЛГПИ ім. А. І. Герцена, 1972. – С. 19–22.

12. Белова А. Д. Поняття «стиль», «жанр», «дискурс», «текст» у сучасній лінгвістиці / Алла Дмитрівна Белова // Вісник КНУ імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. – Вип. 32/33. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2002. – С. 11–14.

13. Білоцерківець Н. Тіні забутих предків (Любов і смерть у Михайла Коцюбинського) / Т. Білоцерківець // Сучасність. – 1994. – № 1. – С. 76– 82.

14. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2009. – 519 с.

15. Богдан М. М. Діалектизми в художніх творах М. Коцюбинського / М. М. Богдан // Структура і розвиток українських мов на сучасному етапі : XV Республіканська діалектологічна нарада : [тези доповідей і повідомлень]. – Житомир : [б. вид.], 1983. – С. 263– 265.

16. Богданов В. В. Текст и текстовое общение : учеб. пособие / В. В. Богданов –СПб. : Санкт-Петербург. гос. ун-т, 1993. – 67 с.

17. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста / Н. С. Болотнова. – М. : Флинта: Наука, 2007. – 520 с.

18. Бондарко А. В. Основы функциональной грамматики: Языковая интерпретация идеи времени / А. В. Бондарко. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2001. – 260 с.

19. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс : Учебник / М. П. Брандес. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Прогресс-Традиция ; ИНФРА-М, 2004. – 416 с.

20. Букатевич Н. І. Фольклор у творчості М. Коцюбинського / Н. І. Букатевич // Зб. статей. – К. : Вид-во АН УРСР, 1930. – С. 18– 24.

21. Бурбело В. Б. Лінгвопоетика французької словесності IX–XVIII ст. : Монографія / Валентина Броніславівна Бурбело. – К. : ВЦ «Київський університет», 1999. – 252 с.
22. Бурбело В. Б. Сучасна лінгвопоетика: традиції та нові орієнтири / В. Б. Бурбело // Мовні та концептуальні картини світу : [зб. наук. пр.]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2011. – Вип. 38, ч. I. – С. 88–95.
23. Ванников Ю. В. Важный шаг в развитии теории перевода // Тетради переводчика. – М. : Высшая школа, 1987. – № 22. – С. 141–155.
24. Варинюк Т. І. Засоби експресивного синтаксису в художньому тексті / Т. І. Варинюк / Лінгвістика і поетика тексту// Наук. вісник : Філологічні студії. – Вип. 9 – Ч. 2. – К. : КДПУ, 2013. – С. 222–228.
25. Венгрєнівська М. А. Нариси з теорії та практики редагування перекладних текстів і порівняльної стилістики (французька та українська мови) : навчальний посібник / М. А. Венгрєнівська. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – 560 с.
26. Венгрєнівська М. А. Основи порівняльної граматики французької та української мов : Навчальний посібник / Венгрєнівська М. А., Гнатюк А. Д. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2009. – 98 с.
27. Венгрєнівська М. А. Творча майстерня перекладача : Навчальний посібник / Венгрєнівська М. А., Гнатюк А. Д. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. – 130 с.
28. Виноградов В. В. О теории художественной речи / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – 240 с.
29. Виноградов В. В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 255 с.
30. Виноградов В. С. Введение в переводоведение : учебное пособие / В. С. Виноградов. – М. : Изд-во института общего среднего образования РАО, 2005. – 224 с.

31. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. С. Виноградов. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1978. – 174 с.
32. Винокур Г. О. О языке художественной литературы / Г. О. Винокуров. – М. : Высшая школа, 1991. – 448 с.
33. Влахов С. И. Непереводимое в переводе / Влахов С. И., Флорин С. П. – М. : Международные отношения, 1980. – 342 с.
34. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
35. Воробьёв В. В. Лингвокультурология / В. В. Воробьёв. – М. : Изд-во Российского университета дружбы народов, 2006. – 330 с.
36. Вступ до літературознавства : хрестоматія : навч. посіб. / [упоряд. Н. І. Бернадська]. – К. : Либідь, 1995. – 254 [2] с.
37. Гайова О. В. Михайло Коцюбинський. Дослідження життя і творчості : до 150-річчя від дня народження М. М. Коцюбинського / О. В. Гайова ; відп. за вип. Г. П. Сурніна. – Чернігів, 2014. – 40 с. – (Ім'я бібліотеки ; вип. 7). [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://bibl-kotsubynskogo.edukit.cn.ua/Files/downloadcenter.pdf>
38. Гак В. Г. Теория и практика перевода. Французский язык / Гак В. Г., Григорьев Б. Б. – М. : Либроком, 2009. – 460 с.
39. Галич О. Теорія літератури : Підручник / Галич О., Назарець В., Васильєв Є. ; За наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2005. – 488 с.
40. Гарбовский Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2007. – 544 с.
41. Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г. Р. Гачичеладзе. – М. : Сов. писатель, 1972. – 262 с.
42. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. – М. : НАУКА, 1975. – 472 с.

43. Гізер В. В. Проблеми відтворення символу в текстах культури / В. В. Гізер // Матеріали П'ятої Всеукраїнської наукової конференції «Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу». – Харків : NTMT, 2009. – С. 43–44.
44. Гнатюк А. Д. Діалектна і регіональна лексика як компонент національної своєрідності літературної французької та української мов / А. Д. Гнатюк // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. – Вип. 39. – К. : КНУ імені Тараса Шевченка, 2005. – С. 18–20.
45. Гнатюк А. Д. Лексико-стилістичні ресурси функціональних стилів французької і української мов : Навч. посібник для студентів III– IV курсів / А. Д. Гнатюк. – К. : ПЦ Інституту філології, 2011. – 114 с.
46. Гнатюк А. Д. Средства создания экспрессии и её интенсификация в газетно-журнальных жанрах (на материале современной прессы) : автореф. дис. ... канд. филол. н. : 10.02.05 / А. Д. Гнатюк. – К., 1984. – 25 с.
47. Голан А. Миф и символ / А. Голан. – М. : Русслит, 1993. – 375 с.
48. Гомон Н. Персоніфікація : перекладознавчі аспекти / Н. Гомон // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Серія: Іноземна філологія. – Вип. 43. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2010. – С. 40–43.
49. Грайс П. Логика и речевое общение / П. Грайс // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1985. – Вып. 16. – С. 217–237.
50. Грещук В. В. Гуцульський говір в українській художній мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / В. В. Грещук. – Львів, 2009. – 20 с.
51. Грицюга М. С. Фольклорна основа повісті «Тіні забутих предків» / М. С. Грицюга // Радянське літературознавство. – 1958. – № 1. – С. 53–60.
52. Гром'як Р. Літературознавча компаративістика та перекладознавство / Р. Гром'як // Слово і час. – 2002. – №8. – С. 49–58.

53. Гурдуз А. Специфіка творчого стилю М. Коцюбинського в контексті західноєвропейського літературного процесу: норвезька паралель / А. Гурдуз // Українська література в загальноосвітній школі. – 2003. – № 3. – С. 26–33.
54. Демецька В. В. Теорія адаптації в перекладі : атореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.16 / В. В. Демецька. – К., 2008. – 36 с.
55. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : [монографія] / І. О. Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 214 с.
56. Дешко В. Бон вуаяж, українська літературо! / Віталій Дешко // Вісник. – 24 листопада 2004 р. – № 51. – С. 8. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.visnyk.org.ua/bon-vuayazh,-ukra-nska-l-teraturo/>
57. Дмитришин І. Переклади з української мови французькою мовою з 1991 до 2012: дослідження фонду Next Page в рамках проекту Book Platform / І. Дмитришин. – Париж: Національний інститут мов і східних цивілізацій, 2013. – 12 с.
58. Долинин К. А. Інтерпретація тексту : Французский язык : Учебное пособие / К. А. Долинин. – Изд. 4-е. – М. : КомКнига, 2010. – 304 с.
59. Долинин К. А. Стилистика французского языка : Учеб. пособие / Константин Аркадьевич Долинин. – 2-е изд. дораб. – М. : Просвещение, 1987. – 303 с.
60. Дубенко О. Ю. Базові категорії лінгвістичної поетики в історичному аспекті / О. Ю. Дубенко // Мовні та концептуальні картини світу : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київ. ун-т», 2014. – Вип. 50, ч. І. – С. 261–267.
61. Дубенко О. Ю. Порівняльна лінгвопоетика як автономна дисципліна філологічного циклу / О. Ю. Дубенко // Науковий журнал «Молодий вчений». – Херсон : Гельветика, 2015. – № 1. – С. 157–160.

62. Дубенко О. Ю. Порівняльна поетика: типологічний та перекладознавчий аспекти : монографія / О. Ю. Дубенко. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2015. – 532 с.

63. Дурманенко А. М. Франкомовні переклади української художньої літератури ХХ – початку ХХІ століть / А. М. Дурманенко // Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ: «Київський університет», 2015. – Вип. 38. – С. 198–205.

64. Дядечко Л. Мистецтво бути імпресіоністом: Клод Моне та Михайло Коцюбинський / Людмила Дядечко // Українська мова та література. – 2004. – № 48. – С. 17–19.

65. Євшан М. Критика, літературознавство, естетика / М. Євшан ; Упоряд., передм. та прим. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – 659 с.

66. Жилко Ф. Т. Нариси з діалектології української мови / Ф. Т. Жилко. – К. : Радянська школа, 1955. – 316 с.

67. Жилко Ф. Т. Проблема діалектизмів в українській літературній мові доби імперіалізму (кінець ХІХ і початок ХХ ст.) / Ф. Т. Жилко // Наукові записки Київського педагогічного інституту. – Філологічна серія. – К. : [б. вид.], 1948. – Т. VII. – № 2. – С. 15–26.

68. Загнітко А. П. Теоретична граматики сучасної української мови. Морфологія. Синтаксис / А. П. Загнітко. – Донецьк : ТОВ «ВКФ «БАО», 2011. – 992 с.

69. Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста / В. Я. Задорнова. – М. : Высшая школа, 1984. – 152 с.

70. Задорнова В. Я. Лингвопоэтика. Слово в художественном тексте / В. Я. Задорнова // Язык, сознание, коммуникации : [Сб. научн. тр.] / Отв. ред. В.В. Красных, А. И. Изотов. – М. : МАКС-Пресс, 2005. – С. 115–125.

71. Задорнова В. Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования :

автореф. дис. ... д-ра. філол. наук : 10.02.04 / Велта Яновна Задорнова. – М., 1992. – 41 с.

72. Зеров М. К. Коцюбинський і Чехов / М. К. Зеров // Українське письменство XIX ст. від Куліша до Винниченка (нариси з новітнього українського письменства) : [зб. наук. пр.]. – Дрогобич : Відродження, 2007. – С. 508–542.

73. Зорівчак Р. П. Відтворення українських власних назв (антропонімів, топонімів) графемами англійської мови / Р. П. Зорівчак. – Л. : Просвіта, 2000. – № 7. – С. 7–11.

74. Зорівчак Р. П. Реалія в художньому мовленні : перекладознавчий аспект / Р. П. Зорівчак // Іноземна філологія. – 1994. – С. 106–107.

75. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад : монографія / Роксолана Петрівна Зорівчак. – Львів : Вид-во при ЛНУ, 1989. – 216 с.

76. Іваницька М. Л. Особистісний вимір в історії українсько-німецького перекладу (від середини XIX до початку XXI століття) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.16 / Іваницька Марія Лонгинівна. – К., 2016. – 39 с.

77. Івасюк О. Я. Рівні перетворення тексту та засоби досягнення адекватності при перекладі / О. Я. Івасюк, О. Д. Огуй // Наук. вісн. Чернівецького ун-ту. – Чернівці : Рута, 2003. – Вип. 156 : Германська філологія. – С. 158–168.

78. Історія української літератури : Від початків до доби реалізму / Дмитро Чижевський. – Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1956. – 478 с.

79. Казакова Т. А. Художественный перевод: в поисках истины / Т. А. Казакова. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2006. – 224 с.

80. Калашник В. С. Людина та образ у світі мови : вибрані статті / Володимир Калашник. – Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2011. – 368 с.

81. Калениченко Н. Л. Михайло Коцюбинський: Нарис життя і творчості / Н. Л. Калениченко. – К. : Дніпро, 1984. – 189 с.
82. Калениченко Н. Л. Українська література кінця XIX – початку XX ст.: Напрями, течії / Н. Л. Калениченко. – К. : Наукова думка, 1983. – 256 с.
83. Калустова О. М. Художній образ: перекладознавча специфіка поняття / О. М. Калустова // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2007. – Вип. 41. – С. 31–33.
84. Карабан В. І. Природа перекладацьких деформацій / В. І. Карабан // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : КНУ імені Тараса Шевченка, 2007. – Вип. 41. – С. 27–31.
85. Карабан В. І. Теорія і практика перекладу з української на англійську мову / Карабан В. І., Дж. Мейс. – Вінниця : «Нова книга», 2003. – 606 с.
86. Карабан В. І. Урахування мовленнєвих норм та традицій у перекладі / В. І. Карабан // Мовні та концептуальні картини світу : [зб. наук. пр.]. – К. : ВПЦ «Київ. ун-т», 2013. – Вип. 41, ч. II. – С. 131–143.
87. Карпова Л. С. Лингвопоэтика повествовательных типов и другие методы лингвопоэтического исследования / Л. С. Карпова // Язык, культура, коммуникация ; Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – Вып. 2. – 2009. – С. 35–37.
88. Кирилова В. А. Відтворення лексичних особливостей художньої мови Михайла Коцюбинського у французьких перекладах Еміля Крюби / В. А. Кирилова // Мовні та концептуальні картини світу : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 50, ч. I. – С. 353–363.
89. Кириллова В. А. Лингвокультурологический аспект творчества Михаила Коцюбинского и его воспроизведение во французском переводе / В. А. Кириллова // Филология и культурология. Актуальные научные

исследования. Теория, практика : [сб. научн. докладов]. – Познань : Diamond trading tour, 2015. – С. 71–76.

90. Кирилова В. А. Новела Михайла Коцюбинського «Intermezzo» – як віддзеркалення української душі у французькому перекладі / В. А. Кирилова // Мовні та концептуальні картини світу : [зб. наук. пр.] – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 51. – С. 202–211.

91. Кирилова В. А. Пейзажна метафора як носій експресії у творчості Михайла Коцюбинського та її відтворення у французькому перекладі Еміля Крюби / В. А. Кирилова // Структурно-семантичні і когнітивно-дискурсивні парадигми сучасного романського мовознавства : матеріали V Всеукраїнської наукової конференції романістів. – Одеса : Вид-во КП ОМД, 2015. – С. 75–76.

92. Кирилова В. А. Реалізація авторських інтенцій у художньому перекладі / В. А. Кирилова // *Studia linguistica* : [зб. наук. пр.]. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2014. – Вип. VIII. – С. 495–502.

93. Кирилова В. А. Стилїстика повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» та її відтворення у перекладі Еміля Крюби / В. А. Кирилова // Мовні та концептуальні картини світу : [зб. наук. пр.]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 46, ч. I. – С. 104–112.

94. Кирилова В. А. Українська культурна спадщина у французькому перекладі / В. А. Кирилова // Мовні та концептуальні картини світу : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 47, ч. I. – С. 428–434.

95. Кияк Т. Р. Теорія та практика перекладу (німецька мова) : Підруч. для студ. ВНЗ / Т. Р. Кияк, О. Д. Огуй, А. М. Науменко – Вінниця : Нова книга, 2005. – 592 с.

96. Климовская Г. И. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики : монография / Г. И. Климовская. – 2-е изд., стереотип. – М. : Флинта, 2011. – 168 с.

97. Кожин А. Н. Введение в теорию художественной речи : Учеб. пособие / А. Н. Кожин. – М. : Флинта, 2013. – 224 с.
98. Козак В. На іменинах Коцюбинського / В. Козак // Літературна Україна. – 1994. – С. 4.
99. Колесник П. Й. Коцюбинський – художник слова / П. Й. Колесник. – К. : Наукова думка, 1964. – 536 с.
100. Колодько Г. М. Мистецтво професійного перекладу / Г. М. Колодько // Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет». – Вип. 26, ч. 2. – 2009. – С. 89–93.
101. Коломієць Л. В. Перекладознавчі семінари: актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного переклад : навчальний посібник для студ. вищих навч. закладів. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2011. – 528 с.
102. Коломієць Л. В. Перекладознавчі семінари: методологічно-стильові орієнтири в українському поетичному перекладі від кінця ХІХ до початку ХХІ століття (на матеріалі перекладів англійської поезії та поетичної драми) : [навчальний посібник] / Л. В. Коломієць. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2011. – 495 с.
103. Коломієць Л. В. Стратегії віддання у перекладі етноспецифічної лексики та фразеології (на матеріалі українських народних дум) / Л. В. Коломієць // Мовні і концептуальні картини світу : [Зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет». – Вип. 51. – С. 40–46.
104. Коломієць Л. В. Український художній переклад та перекладачі 1920–1930-х років : матеріали до курсу «Історія перекладу» : [навчальний посібник]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – 559 с.
105. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода / В. Н. Комиссаров. – М. : Международные отношения, 1980. – 166 с.

106. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода. Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых / В. Н. Комиссаров. – М. : Международные отношения, 2000. – 134 с.
107. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) / В. Н. Комиссаров. – М. : Высшая школа, 1990. – 253 с.
108. Кондратюк Л. М. Сильові тенденції імпресіоністичної прози в українській, російській та англійській літературах початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Л. М. Кондратюк. – К., 2009. – 22 с.
109. Коптілов В. В. Актуальні питання українського художнього перекладу / Коптілов В. В. – К. : Київський університет, 1971. – 131 с.
110. Коптілов В. В. Першотвір і переклад : Роздуми і спостереження / В. В. Коптілов. – К. : Дніпро, 1972. – 216 с.
111. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу : [навчальний посібник] / В. В. Коптілов. – К. : Юніверс, 2002. – 280 с.
112. Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О. А. Корнилов. – М. : ЧеРо, 2003. – 349 с.
113. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : Навчальний посібник / І. М. Кочан. – К. : Знання, 2008. – 163 с.
114. Кравець Л. Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст. : монографія / Лариса Кравець. – К. : ВЦ «Академія», 2012. – 416 с.
115. Кравець Я. Франкомовна Гончаріана: досягнення і перспективи (історичний аспект) / Я. Кравець // Питання літературознавства. – 2009. – Вип. 77. – С. 280–287.
116. Красникова Л. В. О специфике лингвопоэтического исследования художественного текста / Л. В. Красникова // Мир науки, культуры, образования. – Вып. 3. – 2014. – С. 224–227.

117. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – поч. ХХ ст.: проблеми естетики і поетики / Ю. Б. Кузнецов. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 303 с.
118. Кузнецов Ю. Б. Слідами феї Моргани: Вивчення творчості М. М. Коцюбинського у школі : [Посібник для вчителя]. / Кузнецов Ю. Б., Орлик П. І. – К. : Радянська школа, 1990. – 208 с.
119. Куликова М. Н. Фонографическая стилизация речи : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / М. Н. Куликов. – СПб., 2011. – 20 с.
120. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : [Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2103 «Иностр. Яз.»] / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
121. Кушнарченко Д. О. Коломийка в повісті Коцюбинського «Тіні забутих предків» / Д. О. Кушнарченко // Народна творчість та етнографія. – 1964. – №1. – С. 85–92.
122. Латышев Л. К. Межъязыковые трансформации как средство достижения переводческой эквивалентности / Л. К. Кушнарченко // Семантико-синтаксические проблемы теории языка и перевода. – М. : Изд. Моск. ун-та, 1986. – С. 90–106.
123. Латышев Л. К. Технология перевода / Л. К. Латышев. – М. : НВИ-Тезаурус, 2000. – 287 с.
124. Лекція французького мистецтвознавця Жана-Клода Маркаде // Ізоляція : [Platform for cultural Initiatives]. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://izolyatsia.org/ua/project/lectures-discussions/lecture-by-french-art-critic-jean-claude-marcade/>
125. Лесик В. Система образів твору: (Новела М. Коцюбинського «Intermezzo») / В. Лесик // Дивослово.– 2000.– № 8. – С. 7–9.
126. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики : [Учеб. пособие] / А. А. Липгарт. – Изд. 5-е. – М. : КД «ЛИБРОКОМ», 2013. – 168 с.

127. Лихачев Д. С. [Выступление на IX Международном съезде славистов (Киев, 6–14 сент. 1983 г.) по докладу Р. Белкнапа «Сюжет: практика и теория»] / Д. С. Лихачев // IX Международный съезд славистов. Киев, сентябрь 1983 г. Материалы дискуссии. – Литературоведение и лингвостилистика. – К., 1987. – 186 с.
128. Логвин Г. Н. Коцюбинський і імпресіонізм / Г. Н. Логвин // Дивослово. – 1996. – № 10 – С. 17–19.
129. Лотман Ю. До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект) [Текст] / Ю. Лотман // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 195–211.
130. Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры / Ю. М. Лотман // Semeiotike. – Тарту, 1971. – № 6. – С. 228.
131. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
132. Маленко О. О. Лінгвопоетика Всесвіту в українському художньому тексті: еволюція смислів : [Наук. моногр.] / О. О. Маленко. – Х. : ВГ «Основа», 2004. – 183 с.
133. Маркаде, Жан-Клод // Википедия : [Свободная энциклопедия]. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
134. Маслова В. А. Лингвокультурология : [Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений] / В. А. Маслова. – М. : ИЦ «Академия», 2001. – 208 с.
135. Матвеева Т. П. Метафора як виразник стилю М. М. Коцюбинського : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Тетяна Петрівна Матвеева. – Одеса, 1996. – 16 с.
136. Мацько Л. І. Стилїстика української мови : Підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько ; За ред. Л. І. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.

137. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 318 с.
138. Мельник Т. Образність художнього тексту через призму лінгвістичного аналізу : посібник для студентів-філологів / Т. Мельник. – Севастополь, 2005. – 87 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://refdb.ru/look/1153690.html>
139. Миньяр-Белоручев Р. К. Как статья переводчиком? / Р. К. Миньяр-Белоручев. – М. : Готика, 1999. – 176 с.
140. Мирам Г. Э. Профессия: переводчик / Г. Э. Мирам. – К. : Ника-Центр, 1999. – 160 с.
141. Мисик О. А. Метафори як маркери поетичної картини світу Ігоря Калиниці / О. А. Мисик // Мовні і концептуальні картини світу: [зб. наук. праць]. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 32. – С. 432–437.
142. Мірошниченко В. В. Семантична поліфонія лексики та способи її актуалізації в перекладі (на матеріалі англомовних перекладів творів М. М. Коцюбинського) / В. В. Мірошниченко // Іноземна філологія. – № 101. – С. 103–108.
143. Могилянський М. Тіні забутих предків / М. Могилянський // Наука і культура. Україна. – К. : Т-во «Знання України», 1991. – Вип. 25. – С. 346–349.
144. Морен М. К. Стилистика современного французского языка / *Stylistique française* / Морен М. К., Тетеревникова Н. Н. – М. : Высшая школа, 1970. – 262 p.
145. Мурашкина А. А. К проблеме лингвопоэтического исследования повествовательных типов текста / А. А. Мурашкина // Философия языка. Функциональная стилистика. Лингвопоэтика : [сб. науч. ст.] / под ред. А. А. Липгарта и А. В. Назарчука. – М. : Экон-Информ, 2004. – № 2. – С. 65–75.

146. Наєнко М. Історія українського літературознавства : Підручник / М. К. Наєнко. – К. : Академія, 2001. – 360 с.
147. Наєнко М. К. «Тени забытых предков» М. Коцюбинского и С. Параджанова: литературная основа и кинематографическая версия / З. Наєнко, М. К. Наєнко // Філологічні науки : [зб. наук. праць] / Полтавський держ. пед. ун-т ім. В. Г.Короленка. – Полтава, 2009. – Вип. 1. – С. 10– 16.
148. Найда Ю. А. Процедура аналізу компонентної структури референційного значення / Ю. А. Найда. – М. : [б. вид.], 1983. – 205 с.
149. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво. – 1981. – 288 с.
150. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу / Д. С. Наливайко. – К. : Дніпро, 1988. – 395 с.
151. Науменко А. М. Теорія лінгвопоетики / Анатолій Максимович Науменко // Наукові праці. Філологія і літературознавство. – Т. 70. – Вип. 57. – Миколаїв : ЧДУ ім. П.Могили, 2007. – С. 5–13.
152. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту : (Основи лінгвопоетики) : Навч. посібник / А. М. Науменко. – Вінниця : Нова книга, 2005. – 415 с.
153. Нечиталюк І. В. Пейзаж в оповіданні М. Коцюбинського «В дорозі» та у новелі Л. Пахаревського «Тоді, як акації цвіли» / І. В. Нечиталюк // Історико-літературний журнал, 2008. – № 15 . – С. 280–286.
154. Николина Н. А. Филологический анализ текста : [Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений] / Н. А. Николина. – М. : ИЦ «Академия», 2003. – 256 с.
155. Новикова М. А. Прекрасен наш союз. Литература – переводчик – жизнь / М. А. Новикова. – К. : Рад. письменник, 1986. – 225 с.

156. Оболенская Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация / Ю. Л. Оболенская. – Изд-е 3-е, испр. – М. : КД «ЛИБРКОМ», 2010. – 264 с.

157. Огуй О. Д. Лінгвістика та перекладознавство: Мовні концепції та способи (прийоми) перекладу / О. Д. Огуй, О. Я. Івасюк // Наук. вісн. Чернівецького ун-ту. – Вип. 165 – 166 : Германська філологія. – Чернівці : Рута, 2003. – С. 145–157.

158. Панченко И. О трех уровнях переводческой эквивалентности в художественном тексте / Панченко И., Олейник И. // Тези доповідей міжнародн. конф. «Переклад на межі ХХІ століття: історія, теорія, методологія». – К., 1997. – С. 50–52.

159. Паршин А. Теория и практика перевода / А. Паршин. – М. : Русский язык, 2000. – 161 с.

160. Пермінова А. В. Перекладацька рецепція сучасної американської поезії [Текст] : монографія / Алла Пермінова ; Ін-т філології Київ. нац ун-ту ім. Тараса Шевченка. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2015. – 350 с.

161. Пивоваров О. Є. Порядок речень як засіб організації надфразних єдностей у художній прозі М. Коцюбинського / О. Є. Пивоваров // Українське мовознавство : [міжвідом. наук. зб.]. – К., 1975. – С. 75–83.

162. Піддубна Р. «Тіні забутих предків» Коцюбинського : міфопоетика та ліро-епос / Р. Піддубна // Слово і Час. – 1992. – № 11. – С. 68–72.

163. Погребенник В. Європейська вишуканість естетизму художньої прози Михайла Коцюбинського / В. Погребенник // Українознавчий альманах, 2013. – Вип. 11. – С. 122–125. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukralm_2013_11_37

164. Поліщук Я. Індивідуальна естетика Михайла Коцюбинського / Я. Поліщук // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства, 2010. – Вип. 14. – С. 153–156.

165. Пономарів О. Д. Сучасна українська мова : Підручник / О. Д. Пономарів, В. В. Різун, Л. Ю. Шевченко та ін. ; за ред. О. Д. Пономарева. – К. : Либідь, 2001. – 400 с.
166. Попович А. А. Проблемы художественного перевода [Текст] / А. А. Попович // Казакова Т. А. Художественный перевод: теория и практика : учебник / Т. А. Казакова. – СПб. : Инъязиздат, 2006. – 535 с.
167. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Александр Афанасьевич Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.
168. Почепцов Г. Г. /мл./ Коммуникативные аспекты семантики / Г. Г. Почепцов. – К. : Высшая школа, 1987. – 132 с.
169. Почепцов Г. Г. Основы прагматического описания предложения / Г. Г. Почепцов. – К. : Высшая школа, 1986. – 116 с.
170. Псурцев Д. В. К проблеме перевода и интерпретации художественного текста: об одном критерии адекватности / Псурцев Д. В. // Вестник МГЛУ : Перевод и дискурс. – М., 2002. – Вып. 463. – С. 16–26.
171. Радчук В. Д. Перекладність в динаміці / В. Д. Радчук // Філологія і культура : [Зб. наук. пр.]. – К., 1996. – С. 35–40. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://radchuk.novamova.com.ua/perekklad_9.htm.
172. Радчук В. Д. Динаміка перекладності / В. Д. Радчук // Питання літературознавства. – 2008. – Вип. 75. – С. 289–295.
173. Радчук В. Д. Експресія оригіналу й імпресія перекладу [Текст] / В. Д. Радчук // Філософія мови: текст, образ, реальність : [Матеріали Міжнародної науково-теоретичної конференції] / Відп. за вип. : В. М. Вандишев, С. О. Швачко. – Суми : СумДУ, 2009. – С. 100–102.
174. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М. : Р. Валент, 2007. – 244 с.
175. Рильський М. Т. Мистецтво перекладу: статті, виступи, нотатки / Максим Тадейович Рильський ; Упоряд., комент. Г. Колесник ; Вступ. ст.

Леонід Миколайович Новиченко. – К. : Радянський письменник, 1975. – 343 с.

176. Риффатер М. Критерии стилистического анализа / М. Риффатер // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвостилистика. – М. : Прогресс, 1980. – Вып. IX. – С. 69–97.

177. Рудецька Н. М. Художня деталь в українській реалістичній прозі 60-70-х років ХІХ сторіччя / Н. М. Рудецька // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2011. – С. 26–49.

178. Сдобников В. В. Теория перевода : [учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков] / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. – М. : АСТ: Восток–Запад, 2007. – 448 с. – (Лингвистика и межкультурная коммуникация: золотая серия).

179. Сиротіна В. О. Про специфіку словесних значень у художньому тексті / В. О. Сиротіна // Мовознавство. – 1981. – №1. – С. 34–42.

180. Скаб М. Номінації адресата мовлення в гуцульських говірках (за повістю М. Коцюбинського «Тіні забутих предків») / Мар'ян Скаб, Марія Скаб // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія (Мовознавство) / [редкол. : В. Г. Матвішин (голова) та ін.]. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – Випуск ХІХ– ХХ. – С. 69–72.

181. Скачков А. Ю. Лінгвостилістичні особливості портретних описів у творах М. Коцюбинського : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Андрій Юрійович Скачков. – Харків, 2007. – 20 с.

182. Слухай Н. В. Когнітологія та концептологія в лінгвістичному висвітленні : навч. посіб. / Н. В. Слухай, О. С. Снитко, Т. П. Вільчинська; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 367 с.

183. Слухай Н. В. Мовна символіка і міфопоетика текстів Тараса Шевченка / Н. В. Слухай, Ю. Л. Мосенкіс. – К. : Вид. дім А+С, 2006. – 168 с.
184. Смущинская И. В. Фигуры слова как элемент современного дискурса / И. В. Смущинская // Стиль і переклад : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. № 1(2). – С. 272–286.
185. Смущинська І. В. Модальність французького художнього тексту: типи та засоби вираження : автореф. дис. ... д-ра філолог. наук : 10.02.05 / Ірина Вікторівна Смущинська. – К., 2003. – 39 с.
186. Смущинська І. В. Порівняння як стилістична фігура з погляду інтерпретації та перекладу / І. В. Смущинська // Мовні та концептуальні картини світу : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський ун-т», 2013. – Вип. 44, ч. II. – С. 302–308.
187. Смущинська І. В. Суб'єктивна модальність французької прози / І. В. Смущинська. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2001. – 256 с.
188. Спогади про Михайла Коцюбинського / упор., післям. та прим. М. М. Потупейко. – 2-ге вид. доп. – К. : Дніпро, 1989. – 278 с.
189. Степанов Г. В. О стиле художественной литературы / Г. В. Степанов // Вопросы языкознания. – 1952. – №. 5. – С. 23–37.
190. Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика / Георгий Владимирович Степанов. – М. : Наука, 1988. – 382 с.
191. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / Максим Стріха. – К. : Факт – Наш Час, 2006. – 344 с.
192. Супрун Л. В. Категорія модальності в загальномовній інтерпретації / Людмила супрун // Лінгвістичні студії : [Зб. наук. праць]. – Донецьк : ДонНУ, 2008. – Вип. 16.– С. 36–43.
193. Тамарченко Н. Д. Теория литературных жанров / Н. Д. Тамарченко. – М. : ИЦ «Академия», 2011. – 256 с.
194. Телия В. Н. Метафоризация и её роль в создании картины мира / Вероника Николаевна Телия // Роль человеческого фактора в языке: Язык и

картина мира / [Б. А. Серебрянников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова и др.]. – М. : Наука, 1988. – С. 173–204.

195. Телия В. Н. Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности / Под ред. В. Н. Телия, Г. А. Графова и др. – М. : Наука, 1991. – 214 с.

196. Теория литературы: учебное пособие для студ. филол. факультетов. высш. учеб. заведений : В 2 т. / под. ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 1. Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : ИЦ «Академия», 2004. – 512 с.

197. Теория литературы: учебное пособие для студ. филол. факультетов. высш. учеб. заведений : В 2 т. / под. ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 2. С. Н. Бройтман. Историческая поэтика. – М. : ИЦ «Академия», 2004. – 368 с.

198. Теория метафоры : [Сборник : Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.] / [Э. Кассирер, Х. Ортега-и-Гассет, А. Ричардс, Дж. Серль др.] ; Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М. : Прогресс, 1990. – 512 с.

199. Теория перевода / под ред. Н. К. Гарбовского // Вестник Московского университета. Серия 22. – М. : Изд. МГУ, 2014. – Вып. 2. – 199 с.

200. Тимошенко Ю. В. Метафора в структурі художньої свідомості : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Ю. В. Тимошенко. – К., 2001. – 177 с.

201. Тимченко Ю. О. Перифрази в художньому мовосвіті Михайла Коцюбинського / Ю. О. Тимченко // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2012. – № 1. – С. 22–25.

202. Тимченко Ю. О. Типологія метафор у зображенні простору в новелах М. Коцюбинського італійського циклу / Ю. О. Тимченко // Лінгвістичні дослідження, 2011. – Вип. 32. – С. 162–166. [Електронний

ресурс]. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_lingv_2011_32_30

203. Тисячоліття: Поетичний переклад України-Русі. Антологія / Упоряд. і авт. передм. М. Н. Москаленко. – К. : Дніпро, 1995. – 693 с.

204. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : [Підручник] / А. О. Ткаченко. – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.

205. Ткаченко В. І. Велет українського красного письменства як незламний оборонець рідної мови / В. І. Ткаченко // Вісник СумДУ. Серія «Філологічні трактати». – Т. 2, № 2. – 2010. – С. 117–132.

206. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : [Учеб. пособие] / Б. В. Томашевский ; Вступ. статья Н. Д. Тмарченко ; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

207. Тоцька Н. І. Про милозвучність української мови / Н. І. Тоцька // Загальна та експериментальна фонетика : [Зб. наук. праць і матеріалів] / Відп. ред. Л. Г. Скалозуб. – К, 2001. – С. 236.

208. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.

209. Уилрайт Ф. Метафора и реальность / Ф. Уилрайт // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 82–109.

210. У Франції відбулася презентація книги «Тіні забутих предків» // Укрінформ. – 19.12.2001 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ukrinform.ua/rubric-politycs/66958-u_frants_vdbulasya_prezentatsya_knigi_tn_zabutih_predkv_mkotsyubinskogo_57841.html

211. Федоренко Є. Пошуки М. Коцюбинського – стиліста / Є. Федоренко // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : У 3-х кн. – Кн. 1. – К. : Рось, 1994. – С. 83–99.

212. Федоров А. В. О художественном переводе / А. В. Федоров. – Л. : ОГИЗ, 1941. – 260 с.
213. Федоров А. В. Основные вопросы теории перевода / А. В. Федоров // Вопросы языкознания. – 1952. – № 5. – С. 3–23.
214. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) : [Для институтов и факультетов иностр. языков. Учеб. пособие] / А. В. Федоров. – 5-е изд. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 416 с.
215. Ференц Н. С. Основи літературознавства : [підручник] / Н.С. Ференц. – К. : Знання, 2011. – 431 с.
216. Фінкель О. М. Теорія і практика перекладу / О. М. Фінкель // О. М. Фінкель – забутий теоретик українського перекладознавства : [Черноватий Л. М., Карабан В. І., Подміногін В. О., Кальниченко О. А., Радчук В. Д.] : [Зб. вибраних праць]. – Вінниця : Нова Книга, 2007. – С. 49–182.
217. Фокін С. Б. Прийом додавання в іспансько-українському художньому перекладі / С. Б. Фокін // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : КНУ імені Тараса Шевченка, 2009. – Вип. 42. – С. 18–22.
218. Франко І. Я. До історії коломийського розміру / І. Я. Франко // Вибранні статті про народну творчість / Упор. О. Дей. – К. : [б. вид.], 1955. – С. 120.
219. Франко І. Я. Твори в 20-ти томах [Текст] / І. Я. Франко. – К. : Художня література. – Т. 17 : Літературно-критичні статті. – 1955. – 450 с.
220. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
221. Хованская З. И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии : [учеб. пособие для студентов ин-тов и фак. иностр. языков] / З. И. Хованская. – М. : Высшая школа, 1980. – 303 с.

222. Хованская З. И. Стилистика французского языка : [Учеб. для ин-тов и фак-тов иностр. яз.] / Хованская З. И., Дмитриева Л. Л. – 2-е изд., испр. – М. : Высшая школа, 2004. – 415 с.
223. Чабаненко В. А. Стилiстика експресивних засобiв української мови : [Монографiя]. – Запорiжжя : ЗДУ, 2002. – 351 с.
224. Чахоян Л. П. Взаимодействие интенций как фактор, определяющий типы межличностного общения / Чахоян Л. П., Паронян Л. П. // Личностные аспекты языкового общения : [Межвуз. сборник науч. трудов]. – Калинин : КГУ, 1989. – С. 67–71.
225. Чередниченко О. І. Про мову і переклад / Олександр Іванович Чередниченко. – К. : Либiдь, 2007. – 248 с.
226. Чередниченко О. І. Відтворення українських власних назв французькою мовою / О. І. Чередниченко // Мовознавство. – 1993. – № 6. – С. 25–28.
227. Чередниченко О. І. Патрон українського перекладу (до 125-річчя від дня народження Миколи Зерова) / О. І. Чередниченко // Стиль і переклад : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. № 1(2). – С. 5–14.
228. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст / О. Черненко. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – 143 с.
229. Чернієнко Г. В. З досвіду перекладача французької художньої прози / Г. В. Чернієнко // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2009. – Вип. 42. – С. 27–29.
230. Чуковский К. И. Высокое искусство / К. И. Чуковский. – М. : Советский писатель, 1968. – 384 с.
231. Ширяев Е. Н. Описательный перевод среди других приемов передачи безэквивалентной лексики / Е. Н. Ширяев. – Горький : ГГПИ, 1989. – 156 с.

232. Шлейермахер Ф. О разных методах перевода. [Лекция, прочитанная 24 июня 1813 г.] / Ф. Шлейермахер / [перевод Н. М. Берновской; под ред. А. Л. Борисенко] // Филология. – 2000. – № 2. – С. 127–145.
233. Шмігер Т. Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя : [монографія] / Т. Шмігер ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – К. : Смолоскип, 2009. – 342 с.
234. Шмуль И. А. Лингвопоэтическая стратификация художественных текстов и изучение индивидуального авторского стиля (на материале произведений Шекспира) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Инна Александровна Шмуль. – М., 2001. – 28 с.
235. Шрейдер Ю. А. Текст, автор, семантика / Ю. А. Шрейдер // Семантика и информатика. Вып. 7. – М. : ВИНТИ, 1976. – С. 153–167.
236. Шуляк С. Лінгвопоетика і проблеми організації текстових структур / Світлана Шуляк // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. – 2008. – № 25. – С. 92–97. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppps_2008_25_16.
237. Шумейко Г. І. Образне слово М. Коцюбинського та його переклад англійською мовою / Г. І. Шумейко // Іноземна філологія. – Львів, 1986. – Вип. 81. – С. 29–34.
238. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності : (Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст.) / Н. М. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
239. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Роман Якобсон // Структурализм: «за» и «против» : [Сб. статей]. – М. : Прогресс, 1975. – С. 193–230.
240. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода / Р. О. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 16–24.

241. Яцків Н. Я. Творчість Василя Стефаника у франкомовній критиці ХХ ст. // Вісник Прикарпатського університету. – Філологія. – Вип. 9–10. – 2004–2005. – С. 247–252.
242. Adam J.-M. La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours / J.-M. Adam. – Paris : Armand Colin, 2005. – 234 p.
243. Akhmanova O. On Linguopoetic Stratification of Literary Texts / Akhmanova O., Zadornova V. // Poetica : [An International Journal of Linguistic-Literary Studies]. – Tokyo, 1977. – № 7. – P. 50–60.
244. Akhmanova O. Où enestlalinguo-poétique? / O. Akhmanova, V. Zadornova // Estudios of recidosa Emilio Alarcos Llorach. – Oviedo : Universidad de Oviedo, 1977. – P. 249–260.
245. Andrienko T. P. Cognitive Patterns in Translation of Tropes / T. P. Andrienko // Стиль і переклад : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. № 1(2). – P. 188–197.
246. Bacry P. Les Figures de style et autres procédés stylistiques / P. Bacry. – Paris 1992. – 335 p.
247. Barnstone W. The Poetics of Translation: History, Theory, Practice / Willis Barnstone. – New Haven and London : Yale University Press, 1993. – 302 p.
248. Bassnett S. Translation Studies / Bassnett S. – Revised Edition. – London & New York : Routledge, 1991 (reprinted 1994). – 168 p.
249. Beebee T. Transmesis : Inside Translation's Black Box / T. Beebee. – Palgrave Macmillan, 2012. – 280 p.
250. Bell R. Translation and Translating: Theory and Practice / R. T. Bell. – New York : Longman Inc., 1991. – 298 p.
251. Benjamin W. The Task of Translator. An Introduction to the Translation of Beaudlaire's Tableaux Parisiens / W. Benjamin // The Translation Studies Reader / [ed. By L. Venuti]. –L., N.Y. : Routledge, 2000. – P. 148–159.

252. Bermann S. *Nation, Language and the Ethics of Translation* / S. Bermann / [ed. S. Bermann and M. Wood]. – Princeton : Princeton University Press, 2005. – 424 p.

253. Boase-Beier J. *Stylistic Approach to Translation* / Jean Boase-Beier // *The Routledge Handbook of Stylistics* ; Ed. by Michael Burke. – New York : Routledge, 2014. – 176 p.

254. Botet S. *Petit traité de la métaphore: un panorama des théories de la métaphore* / Botet Serge. – Presse Universitaire de Strasbourg, 2008. – 94 p.

255. Brisset A. *L'identité culturelle de la traduction* / Brisset A. // *Palimpsestes. Traduire la culture*. – Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle. – No. 11, juillet 2007. – P. 31–51.

256. Cherniyenko G. *A propos de l'exactitude traductrice des unités lexicales à quelques sens* / G. Cherniyenko // *Стиль і переклад : [зб. наук. праць]*. – К. : ВПЦ «Київ. університет», 2015. – Вип. № 1(2). – P. 197–212.

257. Cressot M. *Le style et ses techniques : précis d'analyse stylistique* / Cressot M. – Paris : Presses universitaires de France, 1991. – 323 p.

258. Davide J. *L'implication de texte. Essai de didactique de la littérature* / Davide J. – Presses Universitaires de Namur, coll. «Diptyque» n°19, 2010. – 152 p.

259. Davis K. *Deconstruction and Translation : Translation Theories Explained* / K. Davis / [ed. Anthony Pym]. – Manchester : St. Jerome Publishing, 2001. – 115 p.

260. Dubois J. *Eléments de linguistique française : syntaxe* / Dubois J. – Paris : Larousse, 1970. – 295 p.

261. Eko U. *Experiences in Translation* / Umberto Eko. – Toronto : University of Toronto Press, 2000. – 132 p.

262. Fernandez-Guerra Anna B. *Translating Culture: Problems, Strategies, and Practical Realities* / Anna B. Fernandez-Guerra // *Q Journal of Exploring Literature, Culture and Literary Translation*. – Numbr. 5, 03.12.12. [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.sic-journal.org/download/pdfs/ana-b->

263. Glaserfield E. On the concept of interpretation / T. Glaserfield // Poetics. – 1983. – V. 12. – P. 207– 218.

264. Goethe Johann Wolfgang von. Translations / Rainer Schulte and John Biguenet (eds.). Theories of Translation // An Anthology of Essays from Dryden to Derrida – Chicago and London : The University of Chicago Press, 1992. – P. 60– 63.

265. Gon O. M. Ezra Pound's Lingupoetics and the Tradition of Russian Formalism / O. M. Gon // Стиль і переклад : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. № 1(2). – P. 296– 307.

266. Gouadec D. Comprendre et traduire / Gouadec D. – Paris-Bruxelles-Montreal : Bordas, 1974. – 117 p.

267. Gouadec D. Formation des traducteurs / Gouadec D. – P. : La Maison du Dictionnaire, 1986. – 1124 p.

268. Guiraud P. La stylistique / Guiraud P. – Paris : PUP, 1967. – 118 p.

269. Gutu A. Ecrits traductologiques / Gutu Ana // Univ. Libre Intern. de Moldova. – Ch. : ULIM, 2007. – 136 p.

270. Gutu A. Theorie et pratique de la traduction / Gutu Ana // Univ. Libre Intern. de Moldova. – Ch. : ULIM, 2012. –170 p.

271. Hassan B. Literary Translation: Aspects of Pragmatic Meaning / B. Hassan. – Newcastle upon Tyne : Cam Scholars Publishing, 2011. – 102 p.

272. Hattim B. Translation : An advanced ressource book / Hattim B., Munday J. – London and New York : Routledge, 2004. – 373 p.

273. Hébert L. L'analyse des textes littéraires / Hébert Louis. – P. : Classiques Garnier. – 346 p.

274. Kolomiyets L. V. The essentialized Kobzar by Taras Shevchenko in Michael Naydan's English projection // L. V. Kolomiyets // Стиль і переклад :

[зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. № 1(2). – Р. 155– 187.

275. Korunets' I. *Theory and Practice of Translation* / I. В. Корунець. – Вінниця : Нова Книга, 2001. – 448 с.

276. Kruba E. *Mychajlo Kocjubynskyj et la prose ukrainienne de son temps* / Kruba E. : Thèse présentée devant l'université de Lille III, 1982. – 780 p.

277. Kyrylova V. A. *La poéticité ukrainienne* / V. A. Kyrylova // *Стиль і переклад* : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. № 1. – С. 338– 347.

278. Kyrylova V. A. *The syntax of the sentence in terms of its expressive function in the original and in the translation* / V. A. Kyrylova // *Science and Education a New Dimension, Philology*, 2016. – Issue 104. – IV (24). – Pp.35-39.

279. Lakoff G. *Metaphors we live by* / Lakoff G., Johnsen M. – London : The University of Chicago Press, 2003. – 276 p.

280. Lambert J. *Functional Approaches to Culture and Translation. Selected Papers by José Lambert* / [ed. by Delabastita]. – Philadelphia : J. Benjamins Pub., 2006. – 226 p.

281. Leech G. N. *Principles of Pragmatics* / Leech G. N. – London, New York : Longman, 1983. – 257 p.

282. Lefevere A. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context* / André Lefevere. – Modern Language Association of America, 1992. – 165 p.

283. Leys S. *L'expérience de la traduction littéraire: quelques observations* / S. Leys // Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature française de Belgique, 1992. – 17 p.

284. Miram G. *Translation Algorithms. Introduction into Translation Formalization* / G. Miram. – К. : Tvim inter, 1998. – 175 p.

285. Mirela P. Modèles d'analyse des textes à traduire (TAT), appliqués dans l'enseignement de la traduction / P. Mirela // Professional communication and translation studies (1-2), Timișoara, 2011. – P. 117– 126.
286. Molinié G. La stylistique / G. Molinié. – P. : PUF, 2001. – 284 p.
287. Munday J. Evaluation in Translation : Critical Points of Translation Decision-Making / J. Munday. – London and Ney York : Routledge, 2012. – 190 p.
288. Naydan M. Performative Text in the Narrative Design of Yuri Andrukhovych's Novel «Perverzion» / M. Naydan // Стиль і переклад : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. № 1(2). – P. 250– 272.
289. Polet J.-Cl. Patrimoine littéraire européen / Polet J.-Cl. – Vol. 12 – Mondialisation de l'Europe (1885-1922). – De Boeck Supérieur, 2000. – 1136 p.
290. Reiss K. Toward a General Theory of Translation Action : Skopos Theory Explained / K. Reiss, H. J. Vermeer / [tr. from German by Ch. Nord]. – London and New York : Routledge, 2013. – 222 p.
291. Robinson D. Who Translates : Translator's Subjectivities Beyond Reason / Douglas Robinson. – N.Y. : State University of New York Press, 2001. – 256 p.
292. Smouchtchinska I. Stylistique des figures : Les tropes : manuel / I. Smouchtchinska. – К. : Centre d'édition et de polygraphie «Université de Kiev», 2008. – 206 p.
293. Smouchtchinska I. Stylistiques des figures: les figures non tropiques: manuel / I. Smouchtchinska. – К. : Logos, 2010. – 312 p.
294. Smouchtchynska I. Les méthodes et les analyses du sens dénotatif et conotatif (l'extrait de «Lexicologie française») / I. Smouchtchynska // Стиль і переклад : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. № 1(2). – P. 400–429.

295. Snell-Hornby M. Translation Studies: An Integrated Approach / Mary Snell-Hornby. – Shanghai : Shanghai Foreign Language Education Press, 2001. – 172 p.
296. Steiner G. After Babel. Aspects of Language and Translation: Monograph / Steiner George. – 3-rd edition. – Shanghai : Shanghai Foreign Language Education Press, 2001. – 563 p.
297. Tcherednychenko O. Théorie et pratique de la traduction. Le français / O. Tcherednychenko, Y. Koval. – K. : Lybid, 1995. – 320 p.
298. Todorov Tzv. Introduction to Poetics / Todorov Tzvetan ; Translation from the French by Richard Howard. Introduction by Peter Brooks (Theory and History of Literature, Volume 1). – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992 (5th printing). – XIX, 83 p.
299. Venuti L. Local contingencies: translation and national identities / Lawrence Venuti // Nation, Language, and the Ethics of Translation: [edited by S. Beramann and M. Wood]. – Princeton University Press, 2005. – P. 177– 203.
300. Venuti L. The translation studies reader / Venuti L. – London and New York : Routledge, 2004. – 524 p.
301. Venuti L. The translator's invisibility : A history of translation / L. Venuti. – London and New York : Routledge, 2004. – 353 p.
302. Widdowson H. G. Stylistics and the Teaching of Literature / H. G. Widdowson. – London : Longman, 1991. – 124 p.
303. Zorivchak R. P. William Richard Morfill as the first Ukrainian studies scholar in the Anglophone world / R. P. Zorivchak // Стиль і переклад : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. № 1(2). – P. 240–249.

СЛОВНИКИ, ДОВІДНИКИ

304. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / Ольга Сергеевна Ахманова. – [4-е изд., стереотип.]. – М. : КомКнига, 2007. – 570 с.

305. Великий сонцелюб: людина і митець: До 145-річчя від дня народження М. М. Коцюбинського : Рекомендаційний бібліографічний покажчик літератури / Склад. О. В. Сандул, О. М. Чирик ; Відп. за вип. Л. В. Харитончик. – Чернігів, 2009. – 32 с. (Чернігів. ЦМБ ім. М. М. Коцюбинського) [Електронний ресурс.]. – Режим доступу : <http://bibl-kotsubynskogo.edukit.cn.ua/Files/downloads.pdf>

306. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Голов. ред. В. Т. Бусел. – К. : Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.

307. Виклади давньослов'янських легенд, або Міфологія / Уклад. Я. Ф. Головацький. – К. : Довіра, 1991. – 94 с.

308. Гак В. Г. Антиципация / В. Г. Гак // Лингвистический энциклопедический словарь / Глав. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 688 с.

309. Гак В. Г. Французско-русский словарь активного типа / Гак В. Г., Триумф Ж. – 6-е изд., стереотип. – М. : Русский язык–Медиа, 2005. – 1055 с.

310. Ганич Д. І. Словник лінгвістичних термінів / Ганич Д. І., Олійник І. С. – К. : Вища школа, 1985. – 360 с.

311. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов / Т. В. Жеребило. – Изд. 5-е, испр. и доп. – Назрань : ООО «Пилигрим», 2010. – 486 с.

312. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка та ін. – К. : ВЦ Академія, 2007. – 752 с.

313. Мельничук О. С. Словник іншомовних слів / О. С. Мельничук. – К. : Українська радянська енциклопедія, 1974. – 776 с.

314. Новий довідник : Українська мова, українська література [Текст] / відп. ред. Н. Крупчан, Т. Корольова. – 2-е вид. – К. : ТОВ «Казка», 2006. – 864 с.

315. Селіванова О. Сучасна лінгвістика. Термінологічна енциклопедія / О. Селіванова. – Полтава : Довкілля, 2006. – 716 с.

316. Словник української мови : [В 11-ти т.] / АН УРСР. Інститут мовознавства. – К. : Наукова думка. – Т. 1 : А - В. – 1970. – 799 с.; Т. 2 : Г - Ж. – 1971. – 550 с.; Т. 3 : З - Зяяти. – 1972. – 744 с.; Т. 4 : І - М. – 1973. – 840 с.; Т. 5 : Н - О. – 1974. – 840 с.; Т. 6 : П - Поїти. – 1975. – 832 с.; Т. 7 : Поїхати - Приробляти. – 1976. – 723 с.; Т. 8 : Природа - Ряхтливий. – 1977. – 927 с.; Т. 9 : С. – 1978. – 916 с.; Т. 10 : Т - Ф. – 1979. – 658 с.; Т. 11 : Х - Ъ. – 1980. – 699 с.

317. Українська мова: Енциклопедія / [редкол. : В. М. Русанівський (співголова), О. О. Тараненко (співголова), М. П. Зяблюк та ін. – 2-е вид., випр. і доп.]. – К. : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.

318. Українські символи / За ред. М. К. Дмитренка. – К. : Народознавство, 1994. – 141 с.

319. Українсько-французький і французько-український фразеологічний словник / Венгренівська М. А., Венгренівська Г. Ф., Оратовський Г. Б. – К. : Генеза, 2000. – 276 с.

320. Українсько-французький словник / Укл. О. О. Андрієвська, Л. А. Яворська. – К. : Рад. школа, 1963. – 836 с.

321. Французько-український словник / За ред. Б. І. Бурбело. – К. : Рад. школа, 1982. – 415 с.

322. Dictionnaire de linguistique / [Jean Dubois, Mathée Biacom, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-Pierre Mével]. – Paris : Librairie Larousse, 1973. – 516 pp.

323. Dictionnaire de français / [Étienne Gillon, Jacques Hollier-Larousse, Jean Ibos-Augé, Claude Moreau, Jean-Louis Moreau]. – Paris : Librairie Larousse. [Електронний ресурс].– Режим доступу : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

324. Le Robert Micro Poche. Dictionnaire pratique d'apprentissage de la langue française / [sous la direction de Jalain Rey]. – P. : Dictionnaire Le Robert, 1993. – 1376 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

325. Коцюбинський М. М. Вибрані твори. Повісті та оповідання / М. М. Коцюбинський. – К. : Дніпро, 1977. – 499 с.

326. Коцюбинський М. М. Твори: В 2 т. – Т. 1: Повісті та оповідання (1884-1906). – К. : Наук. думка, 1988. – 584 с.

327. Коцюбинський М. М. Тіні забутих предків : повість, оповідання / М. М. Коцюбинський. – Х. : Фоліо, 2013. – 156 с.

328. Коцюбинський М. М. Зібрання творів у 7 т. Т. 2: Повісті, оповідання (1897– 1908). – К. : Наукова думка, 1973. – 396 с.

329. Kotsioubynsky M. Nouvelles / M. Kotsioubynsky ; Traduit par E. Kriuba. – К. : Dnipro, 1971. – 207 p.

330. Kotsioubynsky M. Ombres des ancêtres oublis «Les chevaux de feu frants» / M. Kotsioubynsky ; Traduit par J.-C. Marcade. – Paris : Imprimerie P.I.U.F., 1970. – 122 p.