

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології

*Кафедра теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи
Зерова*

**СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ЕСТЕТИКИ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В
УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ПОВІСТІ А. КАМЮ « L'ÉTRANGER »**

Кваліфікаційна робота

освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4 курсу бакалаврату
освітньої програми
*«Переклад з французької та з
англійської мов»,*
спеціальність — 035 філологія
Лілії Броніславівни ФОМІНОЇ

Науковий керівник:

д.філол.н., проф. Руслана САВЧУК

«Допущено до захисту»

Протокол засідання

*кафедри теорії та практики перекладу романських мов
імені Миколи Зерова*

протокол №__ від «__»_____20__ року

завідувач кафедри _____()

д.філол.н., проф. Ірина СМУЦІНСЬКА

КИЇВ

2025

ЗМІСТ

ВСТУП	8
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЕСТЕТИКИ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ АЛЬБЕРА КАМЮ У ФІЛОСОФСЬКОМУ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ АСПЕКТАХ	11
1.1. Екзистенціалізм як напрям у філософії та літературі: від витоків до сьогодення.....	11
1.2. Естетика екзистенціалізму у фокусі сучасних досліджень філософії, літератури та культури	13
1.3. Філософські ідеї Альбера Камю та їхнє значення для становлення екзистенціалізму.....	15
1.4. Роль мотиву сонця у творчому доробку А. Камю	16
Висновки до першого розділу	18
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ ТА ФЕНОМЕН ПЕРЕКЛАДНОЇ МНОЖИННОСТІ	20
2.1. Особливості художнього перекладу: ключові виклики та перекладацькі стратегії.....	20
2.2. Феномен множинності перекладів як характерна риса художнього перекладу та його функціональне значення.....	23
Висновки до другого розділу	26
РОЗДІЛ 3. ШЛЯХИ ВІДТВОРЕННЯ ЕСТЕТИКИ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ПОВІСТІ АЛЬБЕРА КАМЮ « L'ÉTRANGER »	28
3.1. Складники естетики екзистенціалізму у творі « L'Étranger ».....	28
3.2. Естетика екзистенціалізму в українських перекладах повісті А. Камю: порівняльний аспект	32
3.3. Відтворення символізму сонця в українських перекладах повісті А. Камю « L'Étranger »	35
3.4. Індивідуальний стиль перекладачів повісті А. Камю « L'Étranger » : основні характеристики.....	48
Висновки до третього розділу	57
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	63
СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ	66

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	67
RÉSUMÉ	68

АНОТАЦІЯ

Кваліфікаційна робота бакалавра присвячена аналізу способів маніфестації естетики екзистенціалізму повісті Альбера Камю « L'Étranger » у двох українських перекладах. Актуальність дослідження обумовлена позачасовістю філософської течії та літератури екзистенціалізму. Метою дослідження є проаналізувати провідні концепції екзистенціалізму та філософії А. Камю, а також їхнє втілення в українських перекладах повісті « L'Étranger ». Об'єктом дослідження є повість французького письменника А. Камю « L'Étranger » та українські переклади цього твору «Чужий» та «Сторонній», виконані А. Перепадею та П. Тарашуком відповідно. Предмет дослідження становлять складники естетики екзистенціалізму та способи її відтворення українською мовою. У кваліфікаційній роботі були використані такі методи дослідження, як метод лінгвістичного аналізу, інтерпретативний аналіз і метод компаративного аналізу. У першому розділі розглянуто явище екзистенціалізму у філософії та літературі, зокрема його становлення та розвиток на тлі історичних подій. Досліджено естетику екзистенціалізму, а також особливості екзистенціальних ідей А. Камю та їхня маніфестація у творчості автора. Другий розділ роботи присвячений проблематиці адекватності художнього перекладу та доцільності явища множинності перекладів. Третій розділ фокусується на аналізі оригінального твору у світлі засадничих концепцій та ідей екзистенціалізму, а також аналізі та порівнянні перекладацьких рішень та трансформацій у двох українських перекладах. Наше дослідження продемонструвало, що українські переклади А. Камю суттєво відрізняються на рівні інтерпретації певних фрагментів оригіналу. А. Перепадя у своєму перекладі «Сторонній» тяжіє до шляхів одомашнення оригіналу твору, водночас П. Тарашук зі своїм перекладом «Чужий» застосовує здебільшого стратегію очуження. З'ясовано, що відстань у 28 років між двома українськими перекладами повісті А. Камю « L'Étranger » не має значного впливу на їхні відмінності, а це радше зумовлено саме інтерпретаційною варіативністю завдяки феномену перекладної множинності.

Ключові слова: екзистенціалізм, естетика екзистенціалізму, художній переклад, множинність перекладів, ідіостиль, очуження, одомашнення, інтерпретація.

ABSTRACT

This bachelor's thesis is devoted to analyzing the ways in which the aesthetics of existentialism are manifested in Albert Camus' novel « L'Étranger » in two Ukrainian translations. The relevance of the study is due to the timelessness of the philosophical movement and literature of existentialism. The purpose is to explore the leading concepts of existentialism and the philosophy of A. Camus, as well as their representation in Ukrainian translations of the novel « L'Étranger ». The object of the study is the novel by French writer A. Camus, « L'Étranger », and the Ukrainian translations of this work, «Чужий» and «Сторонній», by A. Perepadia and P. Tarashchuk, respectively. The subject of the study is the components of existentialist aesthetics and the ways in which it is reproduced in the Ukrainian language. The following research methods were used in the thesis: linguistic analysis, interpretative analysis, and comparative analysis. The first chapter examines the phenomenon of existentialism in philosophy and literature, in particular its formation and development against the backdrop of historical events. The aesthetics of existentialism are explored, as well as the peculiarities of A. Camus' existential ideas and their manifestation in the author's work. The second chapter of the work is dedicated to the issues of the adequacy of literary translation and the expediency of the phenomenon of retranslation. The third chapter focuses on the analysis of the original work in the light of the fundamental concepts and ideas of existentialism, as well as the analysis and comparison of translation decisions and transformations in two Ukrainian translations. Our research has shown that the Ukrainian translations of A. Camus differ significantly in their interpretation of certain fragments of the original, and that A. Perepadia, in his translation «Сторонній», opts for the domestication of the original work, while P. Tarashchuk, in his translation «Чужий», mostly employs a strategy of foreignization. It has been established that the 28-year gap between the two Ukrainian translations of A. Camus's novel « L'Étranger » does not have a significant impact on their differences, which are rather due to interpretative variability caused by the phenomenon of retranslation.

Keywords: existentialism, aesthetics of existentialism, literary translation, retranslation, idiosyncrasy, foreignization, domestication, interpretation.

ВСТУП

У сучасному літературному просторі спостерігається активне оновлення книжкових полиць у читальних залах та книгарнях завдяки появі нових зразків літератури останніх років. Однак це жодним чином не свідчить про втрату актуальності класичних творів, які, попри численні інтерпретації та дослідження, зберігають потенціал для нового осмислення в контексті зміненої читацької оптики. Зокрема, філософсько-літературна течія *екзистенціалізму*, що історично зверталася до пошуків сенсу в умовах його відсутності, знову набуває значущості в умовах сучасної нестабільності, спричиненої війнами та глобальними конфліктами.

Проблематика людського буття, відчуття вразливості, втрати опори на звичні копінг-стратегії актуалізують звернення до філософської літератури. У цьому контексті *екзистенціалізм* заслуговує на особливу увагу, адже пропонує інтерпретаційні рамки для осмислення фундаментальних питань людського існування.

З огляду на це, літературні течії, що вже стали класикою, зокрема *екзистенціалізм*, потребують подальшого вивчення, в тому числі й у площині перекладознавства. Особливої уваги заслуговує аналіз сучасних підходів до перекладу вже відомих літературних текстів, що постає як одне з актуальних питань теорії і практики перекладу.

Актуальність дослідження насамперед полягає у заглибленні в проблематику творів *екзистенціалізму*, які були перекладені українською мовою. У межах цієї дипломної роботи досліджується неминуче у перекладацькій практиці питання щодо доцільності повторного перекладу творів.

Метою дослідження є аналіз філософсько-літературної течії *екзистенціалізму*, і відповідно аналіз відтворення його основних ознак у двох українських перекладах повісті А. Камю.

Завданням дослідження є проаналізувати наявні два варіанти перекладу твору Альбера Камю « L'Étranger » українською мовою, виявити застосовані

перекладачами стратегії та засоби передачі *екзистенціальної естетики*, зіставити та порівняти перекладацькі рішення із погляду адекватності відтворення ключових концептів екзистенціалізму.

Об'єкт дослідження становить повість « L'Étranger » Альбера Камю та два українські переклади твору « L'Étranger » — переклад А. Перепаді «Сторонній» та П. Тарашука «Чужий».

Предметом дослідження є *екзистенціальні концепти* та перекладацькі тлумачення й стратегії, за допомогою яких відтворено *естетику екзистенціалізму* у перекладах повісті А. Камю « L'Étranger ».

Для виконання поставлених завдань використовувались такі **методи дослідження**: метод лінгвістичного аналізу, інтерпретативний аналіз і метод компаративного аналізу.

Практичне значення вбачається у можливості застосування висновків цієї роботи у подальших працях з дослідження українських перекладів творів течії *екзистенціалізму*, а також у подальшому дослідженні індивідуального стилю перекладачів, розглянутих у цій роботі.

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні першого комплексного порівняльного аналізу двох українських перекладів повісті А. Камю « L'Étranger » з урахуванням специфіки відтворення *екзистенціальних* ознак твору та їх множинної інтерпретації перекладачами у процесі виконання перекладу.

Мета та завдання дослідження зумовили **структуру** роботи, яка складається з анотації українською та англійською мовами, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та резюме.

У першому розділі — «Теоретичні засади вивчення естетики екзистенціалізму Альбера Камю у філософському та літературознавчому аспектах» — було проаналізовано теоретичне підґрунтя філософської та літературної течії *екзистенціалізму*, окреслено етапи її становлення, а також виокремлено ключові елементи *естетики екзистенціалізму*. Особливу увагу приділено естетичній концепції Альбера Камю та специфіці звернення до

мотиву сонця у його творчості, що розглядається в контексті екзистенціалістської естетики.

Другий розділ — «Специфіка художнього перекладу та феномен перекладної множинності» — зосереджено на аналізі явища *художнього перекладу*, його специфічних характеристик і основних викликів, з якими стикається перекладач художніх текстів. У межах розділу також визначено поняття *множинності перекладів*, окреслено передумови її існування та обґрунтовано її прикладну значущість у сучасному перекладознавстві.

У третьому розділі — «Шляхи відтворення естетики екзистенціалізму в українських перекладах повісті Альбера Камю “L’Étranger”» — здійснено аналіз повісті А. Камю «L’Étranger» з метою виявлення провідних концептів та ідей, характерних для літератури й філософії *екзистенціалізму*. Також проведено порівняння двох українських перекладів цього твору з огляду на особливості відтворення *екзистенціалістської естетики* у перекладацькому процесі та виокремлення *індивідуального стилю* кожного перекладача.

Висновки підсумовують результати виконаного дослідження.

Матеріали кваліфікаційної роботи бакалавра було апробовано на ІХ Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених «ФІЛОЛОГІЯ ХХІ СТОЛІТТЯ: НОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ І ПЕРСПЕКТИВИ», які відбулися у Навчально-науковому інституті філології 10–11 квітня 2025 року.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЕСТЕТИКИ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ АЛЬБЕРА КАМЮ У ФІЛОСОФСЬКОМУ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ АСПЕКТАХ

1.1. Екзистенціалізм як напрям у філософії та літературі: від витоків до сьогодення

Філософія екзистенціалізму зародилася у ХХ ст. у західному суспільстві як реакція на занепад гуманістичних та моральних цінностей, викликаний зокрема Першою та Другою світовими війнами. *Екзистенціалізм* ще називається *філософією існування*, яка найбільше (у порівнянні з іншими філософськими течіями) спрямована на підтримку інтересів окремих особистостей та прагне зрозуміти *сенс життя*, при цьому звільнившись від обмежень, нав'язаних нам суспільством [Ніколаєва 2020, с. 121]. *Екзистенціалісти* переносять фокус на потреби окремих людей у період кризи людських цінностей, коли люди зневірилися у справедливість життя і потребують опори, зміни мислення та сприйняття свого життя.

Екзистенціалізм вважається ірраціоналістичною філософією, яка фокусується на вивченні не об'єктивної реальності навколо людини, а на вивченні її внутрішнього світу [Стеценко 2010, с. 44]. Свою назву — «ірраціоналістична філософія» — він отримує саме завдяки своїм опозиційним ідеям попереднім «раціоналістичним філософіям», як Просвітництво та німецька класична філософія, які розділяли світ на суб'єктивне та об'єктивне. Екзистенціалісти спонукали до об'єднання цих двох понять зокрема у «екзистенції», що, за Сереном К'еркегором, означає «внутрішнє буття людини» [так само, с. 44], тобто у ірраціональній реальності [Данильян 2018, с. 131]. Наприклад, у відомій праці «Екзистенціалізм — це гуманізм» Жан-Поль Сартр, один із провідних представників *французького екзистенціалізму*, окреслює сутність цієї теорії, наголошуючи, що вона є «*єдиною теорією, яка надає людині гідності, єдиною теорією, яка не перетворює її на об'єкт*» [Сартр 1993, с. 137].

Отже, *екзистенціалісти* винесли на перший план внутрішній світ та переживання людини, зробивши його також об'єктивною, а не суб'єктивною реальністю.

Якщо детальніше дослідити передумови та суспільство, у якому зароджувався *екзистенціалізм*, у тому вигляді, в якому ми його знаємо сьогодні, усі здивування такою зацікавленістю питаннями *сенсу життя, суспільною мораллю, страхом та відчуженістю* розвіються. Адже мова йде про ХХ століття та Другу світову війну, де жахлива реальність смерті, жорстокості нацистського режиму, усі зазнані втрати, знедоленість викликають у суспільстві кризовий стан, який дає чітко усвідомити, що світ та сприйняття світу потребує змін [Crowell 2012, p. 55]. Це і буде тісно переплітатись із наративами інакших та нетрадиційних героїв, нетрадиційного життя, чужого суспільству.

Томас Р. Флінн у своїй книзі «*Existentialism: A Very Short Introduction*» вважає, що вчення *екзистенціалістів* існувало ще задовго до того, як з'явився сам термін й філософія основних представників *екзистенціалізму*, яких ми визнаємо такими сьогодні. На його думку, *екзистенціалізм* продовжує традиції західної філософії, зокрема резонуючи з ідеями Сократа та його філософії «турботи про себе» [Flynn 2006, p. 1]. Проте більшість дослідників погоджується з тим, що «батьками» *екзистенціалізму* заведено вважати Серена К'єркегора та Мартіна Гайдеггера [Crowell 2012, p. 51], адже саме вони порушували дотичні питання у своїх працях.

Серен К'єркегор, данський філософ і теолог, був першим, хто дав визначення «*екзистенції*» — внутрішнє буття людини [Стеценко 2010, с. 44]. Він порушує питання, яким чином «людина може жити з іншими, дотримуватися своїх обіцянок, пристосовуватися до соціальних очікувань, але при цьому залишатися вірною самій собі» [Дахній 2020, с. 153]. С. К'єркегор фокусує увагу у своїх творах саме на екзистенційних та антропологічних питаннях і проблемах, які охоплюють зокрема таке засадниче питання *екзистенціалізму*, як-от «Що таке людське буття?».

«Буття і час» німецького філософа Мартіна Гайдеггера вважається однією з основоположних робіт *філософії екзистенціалізму* [Crowell 2012, p. 51].

Уже у післявоєнні часи, термін «*екзистенціалізм*» був досить відомим не лише у колі філософів, що зокрема пояснюється великим літературним внеском діячів і їхніх творів, як-от «*L'Étranger*» А. Камю, «*La Nausée*» Ж.-П. Сартра, проте і філософська праця останнього «*L'Être et le Néant*» полюбилась читачам, популярність якої дійшла навіть до США разом загальною із популярністю самого *екзистенціалізму* [так само, p. 54]. Варто зауважити, що і зараз у сучасному світі праці *екзистенціалістів* стоять на книжкових полицях, є частиною навчальної програми в університеті, і деякі з них набули статусу класики.

1.2. Естетика екзистенціалізму у фокусі сучасних досліджень філософії, літератури та культури

Для початку надважливо розібратися із самим поняттям «*естетика*» та тим, що вивчає ця наука. Якщо заглибитись в етимологію цього слова, то ми дізнаємось, що слово «*естетика*» має грецьке походження (*aistheticos*) та означає «*той, що має відношення до чуттєвого сприйняття*» [Колесніков 2003, с. 5]. Тому усе, що людина здатна сприймати та відчувати, може стати об'єктом дослідження *естетики* як науки.

Уперше цей термін з'являється у XVIII ст. завдяки напрацюванням німецького філософа Олександра Готліба Баумгартена, де фокусом *естетики*, за визначенням О. Баумгартена, було почуття краси, тобто мистецтво, яке безпосередньо пов'язане із поняттям *естетики* та *естетичного*, викликає у нас почуття краси та захоплення цією красою [Колесніков 2003, с. 5]. І саме тому це визначення та розуміння *естетики* вважається застарілим наразі, хоч і виправданим та раціональним для свого часу [Shimamura 2012, p. 3]. Тобто *естетика* та, відповідно, її визначення мають бути більш всеохопними, стосуватись не лише чогось прекрасного і позитивного, а й протилежних емоцій, які трапляються у нашому житті та можуть передаватись за допомогою мистецтва, тобто й *естетики*.

Узагальнюючи вищесказане, доцільно зробити висновок, що *естетика* — філософська наука про *естетичне* у дійсності, про вивчення розвитку мистецтва, що зокрема вивчає споглядання та сприйняття людиною *естетичного* в цій дійсності [так само, с. 8]. Відтак у цій роботі нас цікавитиме *естетика екзистенціалізму*.

Однією з основоположних ідей *естетики екзистенціалістів* є питання *свободи вибору* та *відповідальності за зроблений вибір* [Смілик 2016, с. 30]. Нерідко герої у творах течії *екзистенціалізму* постають перед складним вибором: обрати так звану «правильну сторону» та жити за усіма моральними канонами суспільства, чи прийняти повноцінну *свободу дій та вибору*, за якими вони можуть самі створювати правила, які найімовірніше йтимуть наперекір суспільній моралі. Представники *екзистенціалізму* прирівнюють поняття «*екзистенція*», тобто внутрішнє буття людини, та «*свобода*» [Смілик 2016, с. 30]. Тема *свободи* в *екзистенціальному* вимірі переплітається із темою *абсурдності життя*, яку ми також розглянемо окремо, як окреме важливе питання цієї філософії.

Ще однією беззаперечною ознакою *екзистенціалізму* є *абсурдність* нашого буття, яка безпосередньо і пов'язана із важливими для *екзистенціалістів* питаннями щодо *сенсу існування*. Найплідніше та найчастіше цього питання торкається саме французький філософ та літератор Альбер Камю, творчість якого буде вирізнятися своїм постійним зверненням до концепції *абсурдності життя* у порівнянні з іншими філософами цього вчення [Сарабун 2018, с. 138]. Людина задає безліч питань про *сене існування*, проте не отримує від всесвіту на них відповідь, і саме ця відсутність відповідей породжує *абсурдність*. Про це писав А. Камю у своєму філософському есе «Міф про Сізіфа»: «*Абсурд народжується у зіткненні між людським пориванням і нерозважливим німуванням світу*» [Камю 2015, с. 24]. Тобто життя, можливо, і не абсурдне, але намагання знайти в ньому *сене* приводить людей у глухий кут.

Задля того, щоб передати *естетику екзистенціалізму*, разом з усіма її проявами та тісно пов'язаними концептами, як-от *самотність*, *відчуження*,

страх, смерть та ін., використовується низка відповідних засобів, які зокрема фігурували у творах українського *екзистенціалізму*, та які ми наведемо нижче [Двуличанська 2011, с. 128-131] :

- 1) Наявність стрімкого розвитку сюжету та незвична центральна подія, несподівана розв'язка;
- 2) Уникання розлогих описів;
- 3) Використання антитези, зокрема задля опису внутрішнього світу героїв;
- 4) Синтаксична постановка в один ряд дієслів на позначення різноемоційних дій і станів людини;
- 5) Оповідна манера від першої особи, внутрішні монологи-роздуми та умовно-діалогічне мовлення;
- 6) Використання психологічного паралелізму метафоричного характеру, в якому автор порівнює, зіставляє внутрішній стан героя, його настроїв, емоції із явищами природи навколо.

Спираючись на наведені вище критерії, у наступних підпунктах нашого дослідження ми зосередимося на ідентифікації екзистенціалістських елементів у повісті « *L'Étranger* » А. Камю та на аналізі їх перекладу у двох українських версіях.

1.3. Філософські ідеї Альбера Камю та їхнє значення для становлення екзистенціалізму

Філософи цього напрямку говорили про *створення сенсу* через *свободу* та *прийняття рішення*, як, наприклад, Жан-Поль Сартр. Водночас Альбер Камю є відомим своїм постійним зверненням до *абсурду*, а саме до повного підкорення цьому *абсурду* без намагань його уникнути [Raval 2024, р. 5861], що і вирізняє його від інших *екзистенціалістів*. А. Камю фокусується на *знаходженні сенсу* у світі *позбавленого сенсу*, тобто змиритися з *абсурдністю життя*, прийняти цю *абсурдність*, а також знайти у ній щось таке, що допоможе полюбити її та знайти у ній щастя.

Простягнуте своїм корінням до латинської мови (лат. *absurdus* — немилозвучний, безглуздий), слово «абсурд» означає «безглуздя, нісенітниця, смішне, те, що суперечить усталеній істині» [Кисельов 2001]. Отже, напрям у західній філософії ХХ століття віддзеркалював тодішній стан суспільства та людей у ньому. Люди все ще шукали, як пояснити усе горе, що стається у світі, як-от війни, кровопролиття, тероризм [Agwu 2018, р. 392]. Разом із цим з'являється поняття «абсурдної свідомості», яка виникає внаслідок осягнення своєї покинутості [Миропольська 2010, с. 62]. Думки про «безглуздість життя» починають закрадатись, коли люди відчували себе покинутими у цьому світі й усвідомили приреченість свого становища та ірраціональність і несправедливість нашого світу.

Однак зіткнення з *абсурдністю життя* зумовило спекуляції щодо інших можливих шляхів боротьби з цією *абсурдністю*: *бунт*, який може втілюватись як знаходження *сенсу* або створення цього *сенсу* самостійно. Зовсім протилежним виходом може бути *самогубство* (позбавлення себе від безглузлого життя). Щодо цього висловив свою думку сам А. Камю: «Існує лише одна по-справжньому поважна філософська проблема – проблема самогубства. Вирішити, варте чи не варте життя того, щоб бути прожитим, – отже відповіді на головне питання філософії» («Міф про Сізіфа») [Камю 2015, с. 4]. Зрозуміло, що філософ не пропагує і не спонукає до скоєння самогубства як поборення алогічності життя, водночас це те питання, яке неможливо оминати у контексті *абсурдності* нашого буття, бо, якщо життя не має сенсу та цінності, то і його втрата вже не вдається такою серйозною.

1.4. Роль мотиву сонця у творчому доробку А. Камю

Почесне місце серед образів природи у творчості А. Камю займає образ *сонця* [Laraway 1973, р. 1]. Якщо ж повернутись до коріння письменника та середовища, в якому він виріс, така символіка аж ніяк не здаватиметься збігом. Сам А. Камю народився в Алжирі, тогочасній колонії Франції, де *сонце*, тому і *спека*, супроводжували його постійно. До того ж події його творів, зокрема

« L'Étranger », відбуваються у колоніальному Алжирі. У низці його творів можна спостерігати за розгортанням символіки *сонця*, як-от в « La Peste », « L'Étranger », « La Chute », « Noces », « L'Envers et l'endroit » [Laraway 1973]. Вважаємо доцільним також виділити образи *спеки* та *води*, які ідуть поруч з образом *сонця* та часто будуть переплітатись, зокрема у досліджуваному у цій роботі творі.

У своїй першій збірці есеїв, що була перекладена українською « L'Envers et l'endroit », А. Камю надає *сонцю* досить очевидного значення та символу незрозумілої загадковості нашого існування, що і породжує притаманні автору міркування про такі питання, як «Що вважається правдою?» й «У чому сенс життя?». До того ж у цьому випадку *сонце* зображається як руйнівна сила, але водночас як і краса та тепло, яке воно може дати. Таке бачення репрезентувало дуальну природу світу та важливість «примирення» крайнощів і збереження балансу як вихід та спосіб змиритися зі незбагненим всесвітом [Laraway 1973, с. 1-2]. Таке трактування добре вписується у контекст *екзистенціалізму*, *абсурдності*, сполучення протилежностей та відсутності поділу на «біле» та «чорне».

У своїй другій збірці есеїв, « Noces », французький філософ розвиває бачення *сонця*, і в ній воно постає як та радість, яку може дати життя, і яку людина приймає. Водночас *сонце* символізує швидкоплинність життя та колись неминучу *смерть*, що, за філософією Камю, має викликати *бунт*, проте в жодному разі не відчай [Laraway 1973, р. 2]. Звідси випливає, що людина повинна змиритись з ефемерним характером свого життя і цілком насолоджуватись її перевагами, здійснюючи таким чином *бунт* проти *смертності*.

Отже, ми продемонстрували усю цінність, яку має образ *сонця* для письменника, і як цей образ еволюціонує та знаходить нові смисли. У практичній частині цієї роботи ми розглянемо шляхи творення образу *сонця* у « L'Étranger » та його відтворення в українських перекладах.

Висновки до першого розділу

Цей розділ присвячений філософській течії *екзистенціалізму* як феномену літератури та філософії. У ньому ми розглянули визначення терміна «*екзистенціалізм*» у філософському та літературному контекстах та продемонстрували основні ідеї цієї філософської течії. Насамперед було з'ясовано, що *екзистенціалізм* виникає у ХХ столітті та вирізняється з-поміж інших філософських напрацювань своєю людиноцентричністю. Тобто *екзистенціалісти* ставлять особистість на перше місце та спростовують вагомість дотримання суспільної моралі й створення загальної об'єктивної реальності.

Кризове становище людства, викликане Першою та Другою світовими війнами, нацистським режимом Гітлера змусили людей зневіритись у всьому тому, що раніше колись давало сили та надію. Саме на такому підґрунті з'являється нова тенденція — *екзистенціалізм* — який ставить питання про *сенс життя*. У своїй роботі ми також окреслили джерела виникнення *екзистенціалізму*, витoki якого сягають аж філософії Сократа та вчення Серена К'єркегора та Мартіна Гайдеггера. Філософські та літературні праці видатних авторів, зокрема А. Камю та Ж.-П. Сартра, залишаються як ніколи актуальними і сьогодні.

У цьому розділі ми також заглибились в *естетику екзистенціалізму*, спершу розібравшись із поняттям *естетики* та визначивши, що об'єктом вивчення цієї науки є усе *естетичне* у нашому житті, а отже і мистецтво. Надалі ми вказали на питання, яких торкається *філософія екзистенціалізму*, як-от *свобода вибору, відповідальність за зроблений вибір, абсурдність людського існування та сенс життя*. До того ж були перераховані основні концепти *естетики екзистенціалізму*, а саме *самотність, відчуження, страх, смерть*, разом з характерними засобами, які імплікують *екзистенціалістську естетику* у художній літературі.

Надалі ми зосередились на естетичних поглядах *екзистенціальної філософії* Альбера Камю, виокремивши *абсурд* та реакцію на *абсурдність*

життя — бунт — як характерні особливості *екзистенціального* доробку французького філософа та письменника.

У наступному та останньому пункті цього розділу ми розглянули еволюцію продуктивного для філософа *образу сонця* на прикладі його інших творів, як-от « *L'Envers et l'endroit* » та « *Noces* » та довели його цінність для дослідження філософських поглядів автора.

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ ТА ФЕНОМЕН ПЕРЕКЛАДНОЇ МНОЖИННОСТІ

2.1. Особливості художнього перекладу: ключові виклики та перекладацькі стратегії

Художній переклад можна визначити як «вид словесної творчості, внаслідок якої тексти, написані однією мовою, відтворюється засобами іншої лінгвальної системи» [Шемуда 2013, с. 164].

На думку видатного українського теоретика перекладу Віктора Коптілова, основним завданням *художнього перекладу* є збереження єдності форми і змісту у перекладі художнього твору [Коптілов 1982, с. 10]. *Художній переклад* можна вважати одним із найскладніших видів перекладу [Некряч 2008, с. 11], адже, як вже було зазначено вище, недостатньо просто перекласти слово в слово, часто потрібно передати *естетику* твору, передати сенс, який не перекладається еквівалентом, емоції та культурні особливості.

Визначення *адекватності художнього перекладу* є досить складним та спірним питанням, адже ідеальний переклад художнього твору, де перекладач не буде змушений жертвувати або ж відтворенням форми, або ж змісту, не існує. Такий переклад є лише недосяжним ідеалом, до якого перекладачі завжди будуть прагнути [Довгань 2011, с. 10].

Одним із таких критеріїв, до відтворення яких перекладач художньої літератури має якомога більше наблизитись, є відтворення *ідіостилю* (індивідуального стилю) автора твору [Линтвар 2012, с. 144]. Мається на увазі, що перекладач повинен максимально передати особливості письма того чи іншого автора, які можуть проявлятися у виборі тієї чи іншої лексики, стилістичних засобів і т. ін.

Переклад, так само як і оригінальний художній текст, є окремим художнім твором, який і виконує естетично-образну функцію. Отже, можемо вважати переклад мистецтвом та творчою діяльністю [так само, с. 144]. Перекладач мусить бути таким самим письменником, аби написати свій твір, тобто переклад.

Зокрема це стосується поезії, де перекладач має бути так само автором свого перекладу, тобто поетом, щоб вдало перекласти поезію іноземною мовою. У цьому виді перекладу вкрай важливо передати ритм, розмір, риму, евфонічну структуру вірша чи іншого жанру лірики [Гольтер 2018, с. 59]. Переклади таких видатних українських письменників, як Леся Українка, Микола Куліш, Микола Зеров, Максим Рильський та Іван Франко, мають позачасову цінність [Ситар 2014, с. 238].

Отже, можна констатувати наявність усталеної тенденції, принаймні в минулому, до поєднання функцій автора й перекладача в українській літературній традиції, коли письменники та поети водночас здійснювали перекладацьку діяльність.

Вважаючи переклад оригінальним твором перекладача, потрібно також зауважити про *ідіостиль* перекладача, адже кожен його свідомий вибір необхідних засобів для адекватного перекладу, найточнішої передачі змісту чи образу утворюють та віддзеркалюють власні погляди та майстерність фахівця [Линтвар 2012, с. 145]. У творі перекладу ми будемо відчувати присутність та індивідуальність перекладача, тому особливо наочно це можна спостерігати під час зіставлення двох різних перекладів твору, адже вони будуть мати вагомий відмінності саме завдяки різним *інтерпретаціям перекладачів*.

Канадські лінгвісти Жан-Поль Віне і Жан Дарбельне виокремлюють два шляхи перевираження тих чи інших структур у перекладі: прямий та непрямий [Viney et Darbelnet, 1958; Володіна 2017, с. 36]. Відповідно, *прямі шляхи* стосуються віднаходження еквівалентів у цільовій мові перекладу, коли паралельні поняття у двох мовах можуть це дозволити. *Непрямі шляхи* вимагають певних замінів та суттєвих перекладацьких трансформацій, що зумовлено зокрема лакунами або неможливістю передати певні стильові особливості оригіналу за допомогою буквального перекладу.

Серед прямих шляхів можливо виділити наступні [Варга 2023, с. 130-132]:

- *Запозичення* (є досить продуктивним у випадках, коли потрібно передати певні культурні особливості чи місцевий колорит);

- *Калькування* (утворення нового слова наслідуванням іншомовної моделі, однак з використанням власного матеріалу [Смуцинська 2012, с. 286]);
- *Дослівний переклад* (перехід від вихідної мови до перекладу, коли перекладач має лише дотримуватись основних норм мови).

До непрямих шляхів відносяться:

- *Транспозиція* (перехід слова із однієї частини мови в іншу або використання однієї форми мови у функції іншої);
- *Модуляція* (спосіб перекладу з використанням незначних змін значення або змін точки сприйняття залежно від контексту [Панченко 2024, с. 248], використовується, коли дослівний чи транспонований переклад перечить дотриманню норм мови перекладу);
- *Еквіваленція* (застосовується у тих випадках, коли дві різні мови використовують різні засоби для відтворення однакових явищ чи ситуацій.);
- *Адаптація* (перекладач вдається до адаптації за умови, що цільова мова перекладу не має відповідних явищ чи ситуацій, вжитих у мові оригіналу, отже не здатна їх описати. Цей спосіб релевантний для одержання вихідного тексту перекладу, якомога більш зрозумілого для реципієнта).

Розглянувши *ідіостиль* перекладача як невіддільну ознаку перекладу художньої літератури, важливо також торкнутися питання *інтерпретації* художнього тексту перекладачем.

Українська літературознавиця Людмила Краснова визначає *інтерпретацію* як «метод літературознавства й літературної критики, тлумачення змісту твору й його форми в певній культурно-історичній ситуації його прочитання» [Краснова 1997, с. 4]. Перекладач зіштовхується з потребою *інтерпретації*, коли знаходження відповідника у мові перекладу для певних мовних одиниць неможливе, тому він має вдатись до різноманітних змін, як-от перекладацьких трансформацій [Приходько 2004, с. 17]. Рішення перекладача та засоби, до яких він вдається під час перекладу художніх текстів, залежать від широкого контексту, уяви та логічних міркувань самого перекладача.

Інтерпретації тексту оригінального твору є невичерпними [Приходько 2004, с. 18].

Отже, скільки ми матимемо перекладів, стільки ми матимемо *інтерпретацій оригіналу*. Якщо ж припустити, що це явище працює й у зворотний бік, то існування декількох перекладів одного й того самого твору обумовлене нескінченною кількістю його можливих *інтерпретацій*, що безпосередньо пов'язане із явищем *множинності перекладів*.

2.2. Феномен множинності перекладів як характерна риса художнього перекладу та його функціональне значення

Термін «*множинність перекладів*» позначає наявність в одній національній культурі декількох перекладів літературного твору іноземною мовою, який зазвичай представлений в одному екземплярі [Лучук 1996, с. 9]. Існують також інші варіанти назвати це явище, як от: «*перекладна множинність*», «*повторний переклад*» або ж «*ретрансляція*» (два останніх є перекладами терміну, що використовується іноземними фахівцями, — «*retranslation*») [Ребрій 2009, с. 190].

Декілька перекладів твору однією мовою є досить поширеною практикою, і, зокрема, у сфері *художнього перекладу*. Наприклад, «Маленький принц» Антуана де Сент-Екзюпері переклали українською мовою як мінімум такі перекладачі, як Анатолій Жановський (перший переклад видавництва «Молодь», 1976 р.), Леонід Кононович, Анатоль Перепадя, Марина Марченко, Петро Таращук, Олег Жупанський [Пархоменко 2024, с. 127]. І це цілком логічно можна пояснити тим, що твір був актуальним не лише для читачів свого часу, а й залишається таким через століття, тому очевидно, що за стільки часу будуть охочі *інтерпретувати* культовий твір по-новому.

Відтак ми порушили одне з основних питань *перекладної множинності*: чи є раціональною *ретрансляція* і, якщо так, чим вона обумовлена?

Явище *множинності перекладів* цілком реальне і спостерігається у багатьох мовах, і дослідники висувають свої ідеї, чому так стається та чому воно

потрібне. Існує, наприклад, гіпотеза французького перекладача Антуана Бермана. Він стверджує, що перший переклад твору вважатиметься «незавершеним», тому він прагнутиме до «завершеності» через наступні переклади, що означатиме якомога більше наближення перекладу до оригіналу твору. До того ж за цією гіпотезою, перші переклади будуть більше «одомашнювати» оригінальний твір, з бажаннями бути якомога більш зрозумілими для читачів, і, відповідно, наступні переклади будуть все більше відходити від норм своєї мови та точніше передавати особливості та унікальність іноземного твору [Berman 1990]. Проте ця гіпотеза не завоювала широкої прихильності та не вважається основоположною [Ребрій 2009, с. 192]. Погоджуємося з останньою тезою, яку поставить під сумнів зокрема наступна розглянута думка Максима Рильського.

Український поет, літературознавець та перекладач М. Рильський обґрунтовував *множинність перекладів* наступним чином: «*Кожен перекладач може при вдалому взагалі відтворенні іншомовного оповідання, п'єси, поеми, вірша і т. ін. проминути ту чи іншу рису оригіналу, наголосивши зате на іншій, яка здається йому найістотнішою. Кожен перекладає по-своєму*» [Рильський 1975, с. 79]. З цього слідує, що варіативність перекладів одного і того самого іншомовного твору пояснюється різними *інтерпретаціями перекладачів*, а також вдосконаленням перекладів, адже з часом та дослідженням попередніх перекладів можна знайти нові приховані та не висвітлені у попередньому перекладацькому набутку сенси.

Наступним суттєвим фактором вважається *часова відстань* між написанням оригіналу та створенням перекладу, або ж навіть відстань у часі між виданням двох різних перекладів одного твору. *Діахронна перекладна множинність* залежить від розвитку культури сприймача перекладу, адже остання має тенденцію розвиватись із часом. Концептуальні категорії хоч і можуть бути універсальними, проте вони можуть змінювати свій зміст у різні історичні епохи [Ситар 2014, с. 238]. Отож, видозміни та нові трактування

оригінального твору перекладачами є цілком раціональними для найкращого засвоєння реципієнтами відповідної історичної епохи.

Водночас варто зауважити, що це не означає повністю «осучаснювати», наприклад, твори вічної класики та позбавляти їх свого колориту та атмосфери давності. Використання *архаїзмів* у перекладі добре підкреслить ці особливості оригіналу [Кундзіч 1973, с. 237].

Отже, огляд підходів і тлумачень феномена *множинності перекладів* засвідчив, що *перекладна множинність* є цілком закономірною й обумовленою специфікою *художнього перекладу*, зокрема його *інтерпретативною варіативністю*.

Висновки до другого розділу

Другий розділ цієї роботи присвячений перекладознавчому аспекту, а саме теоретичним дослідженням *художнього перекладу* та феномену *перекладної множинності*.

Насамперед ми означили термін *художній переклад* і з'ясували, що *художній переклад* — це словесна творчість, у якій текст іноземною мовою відтворюється засобами іншої мови, тобто мови перекладу. До того ж у роботі було окреслено завдання *художнього перекладу*, яке полягає у рівноцінному збереженні форми та змісту твору оригіналу. Проте також підкреслено, що досягнення одночасної ідеальної передачі форми й змісту є недосяжним, а завдання перекладача полягає в максимально наближеному до цього ідеалу. Саме це і робить *художній переклад* одним із найскладніших видів перекладацької діяльності.

У роботі ми також розглянули основні критерії, які перекладач художньої літератури має задовольнити, як-от збереження чи відтворення *ідіостилю* автора. Важливим аспектом було ототожнення діяльності автора оригіналу та діяльності перекладача як творця свого власного тексту, тобто перекладу. З цього випливає, що перекладач також має свій *індивідуальний стиль*, який вирізняється застосуванням тих чи інших перекладацьких стратегій. Серед останніх було виділено дві категорії: прямі та непрямі шляхи у перекладі. До прямих шляхів відносять *запозичення*, *калькування* та *дослівний переклад*. Непрямими шляхами називають *транспозицію*, *модуляцію*, *еквіваленцію* та *адаптацію*.

Явище *ідіостилю* безпосередньо пов'язане з *інтерпретацією перекладачами* твору оригіналу. Ми з'ясували, що ця *інтерпретація* є невичерпною, адже визначається особистими знаннями та вміннями перекладача.

Відтак *інтерпретаційна варіативність* перекладів породжує явище *множинності перекладів*, яке ми також розглядаємо у цьому розділі. Визначивши *ретрансляцію* як *повторний переклад одного літературного твору у одній національній культурі*, ми опрацювали причини існування повторного

перекладу, як-от гіпотеза Антуана Бермана, та чим це явище може бути корисним.

Отже, було визначено, що різні *інтерпретації* текстів перекладачами та *відстань у часі*, що зокрема стосується *діахронної множинності перекладів*, зумовлюють існування *множинності перекладів*.

РОЗДІЛ 3. ШЛЯХИ ВІДТВОРЕННЯ ЕСТЕТИКИ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ПОВІСТІ АЛЬБЕРА КАМЮ « L'ÉTRANGER »

3.1. Складники естетики екзистенціалізму у творі « L'Étranger »

Однією із найбільш очевидних ознак *екзистенціалізму*, зокрема його проявів у творчості Альбера Камю, а саме у його повісті « L'Étranger », є *ідея абсурдності* [Al-Hasani 2023, p. 13]. У творі ми спостерігаємо за життям 30-річного француза, якого звать Мерсо, головного героя та *байдужого* протагоніста, який мало зацікавлений проживати життя за канонами суспільства. Він є байдужим до усього: до майбутнього з дівчиною Марі, з якою він має романтичні стосунки; до смерті матері; до свого власного майбутнього чи можливості кар'єрного зростання; до усіх тих речей, які для решти людей здаються важливими. І в цьому буде проявлятися у творі *абсурдна особистість* Мерсо, який ніби уже мислить таким чином, що він прийняв усю *безглуздість нашого світу*, і лише нас, читачів, та інших героїв, твору ця *байдужість* насторожує та видається *абсурдною*.

Найбільш яскравим прикладом текстуалізації *абсурду* можемо вважати епізод другої частини, а саме судові засідання, де обвинувачі Мерсо апелюють до його *холодності* та *байдужості*, прирівнюючи *байдужість* до матері із батьковбивством:

« Selon lui, l'imagination reculait devant cet atroce attentat. Il osait espérer que la justice des hommes punirait sans faiblesse. Mais, il ne craignait pas de le dire, l'horreur que lui inspirait ce crime le cédait presque à celle qu'il ressentait devant mon insensibilité. Toujours selon lui, un homme qui tuait moralement sa mère se retranchait de la société des hommes au même titre que celui qui portait une main meurtrière sur l'auteur de ses jours. Dans tous les cas, le premier préparait les actes du second, il les annonçait en quelque sorte et il les légitimait » [Camus 1942, p. 82-83].

Тема *абсурдності життя* веде за собою такі наскрізні для « L'Étranger » описані людські стани, як-от : *відчуженість, байдужість, смерть, бунт*.

Сама назва твору нам підказує, що мова йтиме про досить відсторонену особистість, яка хоч і знаходиться серед людей, так само є чийсь колегою, чийсь коханцем, сусідом, другом, та насправді абсолютно самотня у своїх поглядах на світ та є ніби «чужою» для суспільства (зокрема простежується використання спільнокореневого слова у перекладі назви твору «Чужий» П. Таращуком).

Найяскравіше мотив *відчуженості* від суспільства демонструє наступна цитата, у якій головному герою байдуже на те, що його ненавидять інші. До того ж символічно та як узагальнення, ця фраза постає фінальною у творі:

« *Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine* » [Camus 1942, p. 97].

Ще одним характерним образом твору можна вважати образ *смерті*. Тема *смерті* ніби обрамляє увесь твір, розпочинаючи його зі своєю славнозвісною фразою: « *Aujourd'hui, maman est morte* » [Camus 1942, p. 9]. А також закінчує його сценою роздумів головного героя про його майбутню страту. І це не дивно, адже *смерть* вважається головним *абсурдом* нашого життя, спонукаючи людей до таких питань, як: «У чому сенс, якщо все одно все має кінець?»

Цей образ також тісно пов'язаний з образом *бунту*. Адже зіткнувшись з *абсурдністю* та *відсутністю сенсу життя*, одним із можливих рішень може бути *самогубство*, адже життя і так не має сенсу, чому б за нього варто було триматись? Проте чинити це *самогубство*, або ж навпаки намагатись нав'язати собі несправжній сенс чи надію, означатиме здаватись перед *абсурдом*. У такому разі *бунтом*, як уже було зазначено, буде прийняття цієї *абсурдності* нашого існування та повної інтеграції цього усвідомлення у наше життя.

Звертаючись до наведених вище характеристик творів у стилі *екзистенціалізму*, що були систематизовані та описані у роботі О. А. Двурічанської [Двурічанська 2011, с. 128-131], можливо помітити, що більшість з них простежуються в обраному для аналізу літературному матеріалі:

1) А. Камю справді уникає нагромаджених метафор під час опису кімнати головного героя, повісткування сюжету загалом тощо. Автор досить чітко, лаконічно та раціонально використовує мовні одиниці, адже речення часто досить короткі, що може створювати певне враження «сухості тексту» у читача. Проте, на нашу думку, такий стиль письма повісті дуже імponує естетиці порушених у ньому питань і, загалом, естетиці екзистенціалізму, з її відчуженістю та байдужістю:

« *J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude* » [Camus 1942, p. 9].

2) Разом з попередньою особливістю доцільно буде згадати системну постановку в один ряд дієслів на позначення різно емоційних дій і станів людини, особливо у першій особі однини, що знову свідчить про навмисну розповідь історії від першої особи, тобто від імені головного героя. Таким чином ми безпосередньо спостерігаємо за його думками, судженнями, реакціями на ті чи інші подразники зовнішнього світу, і що дає нам зрозуміти, наскільки ця особистість все ж відмінна від решти свого суспільства:

« *Un peu plus tard, pour faire quelque chose, j'ai pris un vieux journal et je l'ai lu. J'y ai découpé une réclame des sels Kruschen et je l'ai collée dans un vieux cahier où je mets les choses qui m'amuse dans les journaux. Je me suis aussi lavé les mains et, pour finir, je me suis mis au balcon* » [Camus 1942, p. 22].

3) Несподіваною центральною подією можемо вважати вбивство головним героєм араба на пляжі. Було зрозуміло, що конфлікт може загостритись, проте жодних очевидних причин на те, щоб стріляти, Мерсо не мав. Він також не мав прямої особистої образи на ворога Раймона, щоб це вбивство виправдовувало свої наслідки, як-от страта. Ба більше, головний герой зробив це через інстинкт, а також через єдине можливе пояснення у книзі, — через *сліпуче сонце*, що звучить досить обурливо. Тому можемо його вважати несподіваним для читача, зокрема *ірраціональним* та *абсурдним*, адже причини та пояснення таких дій повністю позбавлені здорового глузду та суспільної моралі, що тільки підсилює *абсурдні* настрої усього твору:

« *Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel... Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé* » [Camus 1942, p. 50-51].

4) Наступна ознака творів *екзистенціалістів* теж безпосередньо пов'язана із пейзажами навколо та станом природи у відповідних сценах: психологічний паралелізм метафоричного характеру. Тобто автор системно зіставляє паралельно внутрішній стан героя з явищами природи навколо нього у той момент, створюючи певну *симетрію* у творі. Важливо зауважити, що саме під час цих описів внутрішнього психологізму Мерсо, зіставлених з навколишнім середовищем та погодою, будуть найчастіше з'являтися метафори та розгорнутість описів, хоч і більшість твору написана досить простою, «неприкрашеною» мовою:

« *L'éclat du ciel était insoutenable* » [Camus 1942, p. 18]; « *Le ciel était vert, je me sentais content* » [Camus 1942, p. 26]; « *Puis nous sommes restés un moment à fumer sans rien dire. Au-dehors, tout était calme <...>* » [Camus 1942, p. 30] — у останньому прикладі це проглядається найяскравіше, тиша між героями (« *sans rien dire* » відповідає із настроєм надворі — « *tout était calme* »).

На додаток, у творі ми визначили один із найбільш продуктивних образів природи — *сонце*. Цей образ письменник використовує для зіставлення та ще більшої передачі внутрішнього психологізму головного героя [Laraway 1973, p. 1]. Образ *сонця* ми детально розглядаємо та аналізуємо в наступних розділах роботи.

3.2. Естетика екзистенціалізму в українських перекладах повісті А. Камю: порівняльний аспект

Іноді два різні переклади одного й того самого твору мають однакову назву, якщо, наприклад, задум автора очевидний та інше *інтерпретування* буде не зовсім доречним.

Проте у випадку українських перекладів твору А. Камю «L'Étranger» А. Перепадя переклав твір як «Сторонній», тоді як П. Таращук зупинився на назві «Чужий». Насправді жодної кардинальної різниці у запропонованих перекладачами назвах ми не спостерігаємо, адже, якщо порівняти їхні визначення у словнику української мови, то до лексеми «чужий» навіть додається пояснення «сторонній»: «чужий» — «який не перебуває в близьких взаєминах з ким-небудь, не пов'язаний спільністю умов життя, праці; сторонній» [Бусел 2005, с. 1608], «сторонній» — «який не є членом даної родини, цього колективу і т. ін.; чужий» [Білодід 1970-1980, с. 737]. Навіть у словнику синонімів української мови найпершим синонімом до слова «сторонній» буде саме «чужий» [Караванський 2000, с. 397].

Отже, можна стверджувати, що обидва перекладачі підібрали рівноцінно виправдані назви, які повноцінно передають задум та атмосферу твору.

Якщо заглибитись у можливі причини, чому автори могли надати перевагу різним лексемам, можливо все ж прослідкувати певні відтінки значення в обраних перекладачами лексичних одиниць та того, що вони можуть нести у собі для носіїв української мови. Наприклад, лексема «сторонній» передбачає щось *відсторонене*, походячи від слова «сторона», тобто далі від інших об'єктів [Мельничук 2006, с. 428]. Тобто потрібне нам значення цієї лексеми фокусується саме на віддаленості об'єкта від решти (що ніби символізує *відстороненість* Мерсо від суспільства). Якщо ж повернутись до лексеми «чужий», то тут зберігається фокус саме на тому, що відповідний об'єкт не є рідним, не є притаманним, а є, відповідно, *чужим*, хоч і не знаходиться осторонь, а є частиною суспільства, проте через свою природу відчуває себе *чужим* у ньому.

І саме остання *інтерпретація* буде найближчою до філософії розглянутого твору та філософії *екзистенціалізму* в цілому.

Ще одним не менш очевидним фактом є спорідненість назви «Чужий» із наскрізним поняттям *екзистенціалістів* як *відчуженість*. Тож, цілком можливо, що схильність П. Таращука до зміни назви твору зі «Сторонній» на «Чужий» була вмотивована таким чином, і тоді таку *інтерпретацію* можна вважати навмисною та більш вдалою у контексті *екзистенціальної естетики* твору.

Спостерігаємо чимало відмінностей у способах відтворення інших сутнісних ознак *естетики екзистенціалізму* в українських перекладах П. Таращука та А. Перепаді. Так, *образ матері* в оригінальному тексті А. Камю вводить для того, щоб передати внутрішній стан головного героя. Найяскравіше це проявляється зокрема через реакцію Мерсо на *смерть матері*. Коли його запитали, чи хотів би Мерсо побачити востаннє матір, він, на подив усіх, відмовляється, навіть не пояснивши причину такого рішення:

« *“Voulez-vous auparavant voir votre mère une dernière fois ? ” J'ai dit non* » [Camus 1942, p. 16].

Або ж тоді, як Мерсо забув, скільки років його мамі:

« *Il m'a demandé si je n'étais pas trop fatigué et il a voulu savoir aussi l'âge de maman. J'ai dit “une soixantaine d'années ”, pour ne pas me tromper <...>* » [Camus 1942, p. 25].

Ці приклади свідчать про те, що *образ матері* виступає своєрідним лейтмотивом для демонстрації його *байдужості* до світу та особливо до загальноприйнятих людських цінностей.

Проте варто зауважити, що таким чином автор ніяк не мав на меті зробити із Мерсо головного антагоніста твору та не спонукав читачів засуджувати його за таку бездушність, проявлену до *померлої матері*. У цьому і є уся суть: зіштовхнути читача з героєм, вчинки якого здаються м'яко кажучи аморальними, і спершу це може викликати обурення, злість та ненависть до цього героя, проте якщо ще раз повернутися до постулатів *екзистенціалізму*, ми розуміємо, що

Мерсо — не злочинець, а просто є *іншим, стороннім, чужим* для суспільства, адже не розуміє його моралей, сприймає «об’єктивну дійсність» зовсім інакше.

Отже, він не реагував на *смерть матері*, чи відправив її у притулок, не через те, що її не любив, а через те, що він прийняв це і не реагував на це, як і на усе, що стається у його житті [Ross 2018, р. 7]. Тож, довівши значущість цього образу у творі, пропонуємо розглянути два переклади найпершої фрази твору, і, мабуть, найвідомішої цитати з усієї книжки:

« *Aujourd'hui, maman est morte* » [Camus 1942, р. 9].

« *Сьогодні не стало нени* » [Камю 1991, с. 1].

« *Сьогодні померла мати* » [Камю 2019, с. 1].

Можемо побачити, що основна відмінність у цих перекладах полягає у підборі українського відповідника до слова « *maman* ».

Відповідно до електронного тлумачного словника французької мови Larousse, слово « *maman* » має « *formation enfantine* » та може означати або « *terme par lequel un enfant appelle sa mère* » [Larousse], або « *mère dans le contexte de l'enfance* » [там само]. Тоді як слово « *mère* » у цьому самому словнику не має примітки « *formation enfantine* » [так само] та може визначатись як « *femme qui a mis au monde ou qui a adopté un ou plusieurs enfants* » [так само]. Таким чином слово « *maman* », окрім того, що воно вживається як звертання дитини до своєї матері, підкреслює дитячість головного героя [Ross 2018, р. 7].

Тож, на нашу думку, переклад «*нени*» А. Перепаді у «Сторонньому» є найближчим до оригіналу та найбільш вдалим, адже він зберігає потрібну інфантильність та афективність, яка є в оригіналі, а також доводить думку про те, що Мерсо не любив своєї матері.

Особливо чітко ця різниця помітна в наступному прикладі, де вже чужа людина буде згадувати матір Мерсо:

« *J'ai reçu un télégramme de l'asile : “ Mère décédée. Enterrement demain <...> ”* » [Camus 1942, р. 9].

« *З притулку надішла телеграма “Мати померла. Похорон завтра <...> ”* » [Камю 1991, с. 1].

«Сьогодні померла мати. «Мати померла. Похорон завтра...»» [Камю 2019, с. 1].

Ця фраза майже одразу слідує за найпершою фразою твору, і як в оригіналі, так і в перекладі А. Перепаді підкреслює різницю між словами « *tata* » та « *mère* » і « *неня* » та « *мати* » відповідно.

Проте, мусимо зазначити, що перекладачі не притримуються саме такого керування вибором лексем для називання матері, що зокрема може бути зумовлено важливістю уникнення тавтології в українській мові.

3.3. Відтворення символізму сонця в українських перекладах повісті А. Камю « L'Étranger »

Як ми вже вказували у теоретичній частині, А. Камю відомий своїм потягом до використання природних явищ як вагомих символів у своїх творах. До того ж спільною ознакою творів *екзистенціалізму* може вважатись «*психологічний паралелізм метафоричного характеру*» [Двуличанська 2011, с. 128-131], де автор вдається до порівнянь із явищами природи, щоб якомога точніше описати внутрішній стан героя.

Одним із таких продуктивних символів у працях письменника ми вважаємо *сонце*. У « L'Étranger » одна лексема « *soleil* » («*сонце*») згадується 43 рази, якщо не зважати на згадки інших природних явищ пов'язаних із *сонцем*, як-от *спека*. Отож, у цьому пункті ми досліджуємо роль цього образу у творі, а також аналізуємо, яким чином вітчизняні перекладачі передають метафоричність цього образу, зважаючи на його значущість та *екзистенціальний* характер твору оригіналу.

Вивчивши ті фрагменти повісті, в яких згадується образ *сонця*, ми можемо виділити дві основні мети його введення у твір: опис пейзажу навколо персонажів, місця подій та зіставлення *сонця* з внутрішнім психологізмом головного героя. Останній, як ми вже зазначали вище, є характерним для *екзистенціального* набутку літератури та найцікавішим для нашого дослідження.

Під час прочитання твору реципієнт часто стикатиметься з описом усього, що відбувається навколо, і зокрема часто стикатиметься з описом *сонячного проміння* та *спеки*. Зауважимо, що події у книжці відбуваються у теплому та сонячному Алжирі, скажімо ми спостерігаємо епізоди, де герої перебувають на пляжі біля водойми. у А. Камю образ *сонця* доповнюється або підсилюється іншими образами, які є не менш важливими та продуктивними з точки зору *екзистенціальної літератури*. Йдеться про образи *спеки, води, моря, затінку*.

Наведемо приклади, яким чином в оригінальному тексті подано деякі із згаданих вище образів. Приміром, для представлення навколишнього середовища, автор використовує лексему « *soleil* » :

« *Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement. Je ne sais pas pourquoi nous avons attendu assez longtemps avant de nous mettre en marche. J'avais chaud sous mes vêtements sombres* » [Camus 1942, p. 17].

« *У небі сяяло сонце. Повітря важчало, починалася спека. Не знаю, чого ми так довго не рушали. В темному одязі я впрів* » [Камю 1991, с. 6].

« *Сонце вже заповонило все небо й тепер придавлювало землю, ставало дедалі спекотніше. Не знаю чому, але перед тим, як вирушити, ми досить довго чекали. Я спарився у своєму похмурому вбранні* » [Камю 2019, с. 10].

Події відбуваються на самому початку твору і ми можемо спостерігати за тим, як автор описує похід до цвинтаря Мерсо та персоналу притулку після того, як він приїхав туди, коли дізнався про смерть матері. При цьому в опис паралельно вводиться *сонце*, яке, очевидно, надокучає та заважає головному герою через *нестерпну спеку* навколо.

П. Таращук іде шляхом більш **буквального перекладу**, залишивши метафору оригінального твору «*сонце вже заповонило все небо й тепер придавлювало землю*» [Камю 2019, с. 10]. Варто зазначити, що сполучення «*придавлювало землю*» про *сонце* звучить досить нетипово, і тому, на нашу думку, А. Перепадя вдало знайшов більш зрозумілий варіант, який буде відповідати нормам милозвучності української мови та водночас передасть

першочерговий сенс *нестерпної спеки*, застосувавши **модуляцію** та ввівши для цього *«повітря важчало»*.

Цікавим також здається у «Чужому» вибір еквівалента *«похмуре вбрання»*. Обидва варіанти перекладачів, *«темне»* та *«похмуре»*, означають вбрання чорного кольору, проте вони мають дещо різне смислове навантаження. Прикметник *«похмурий»*, на перший погляд, буде вдало описувати вбрання Мерсо у цьому епізоді, адже він приїхав на похорон своєї матері, і таким чином *«похмурий»* відбиватиме журбу головного героя. І саме емоцію Мерсо, адже варто пам'ятати, що опис подій навмисне ведеться від першої особи. Хоч для звичайної іншої людини у нашому суспільстві це може здаватись цілком логічним, проте для нашого *відчуженого* головного героя, як ми вже визначили раніше у цій роботі, *смерть матері* не буде викликати очікуваних нами емоцій суму, принаймні протягом твору він їх не проявляє, а, отже, і не міг би сказати про свій одяг *«похмурий»*. На нашу думку, саме відповідник *«темне»* у «Сторонньому» буде найбільш вдалим, адже це речення вводиться для того, щоб описати, наскільки Мерсо незадоволений *духотою* та *пекучим сонцем*, і це усе підсилюється його темним вбранням, яке швидше нагрівається під променями сонця.

Окрім опису довкілля, *сонце* функціонує в описі зовнішності Марі:

« J'ai eu très envie d'elle parce qu'elle avait une belle robe à raies rouges et blanches et des sandales de cuir. On devinait ses seins durs et le brun du soleil lui faisait un visage de fleur » [Camus 1942, p. 32].

«Мене дуже вабило до неї. Вона мала на собі гарну сукню, в червоні й білі пружки, і шкіряні сандалі, її пружні груди напинали сукню, Марі засмагла, і личко в неї було дуже свіже» [Камю 1991, с. 15].

«У гарній біло-червоній смугастій сукні й шкіряних босоніжках вона була напрочуд зваблива. Її тугі груди випиналися, а засмагле обличчя було, мов квітка» [Камю 2019, с. 23].

Обидва перекладачі звертаються до **модуляції** та інтерпретують *«коричневий колір від сонця»* як засмагу, проте водночас використовують

транспозицію, під час якої іменник « *le brun du soleil* » переходить у прикметник «засмаглий».

Цікавою також є метафора щодо зовнішності дівчини, пов'язана з іншим творінням природи — квіткою. А. Перепадя у «Сторонньому» інтерпретує *метафору* « *faisait un visage de fleur* » [Camus 1942, р. 32] як «личко в неї було дуже свіже» [Камю 1991, с. 15], тоді як П. Тарашук обирає метод більш **дослівного перекладу**, залишивши образ квітки: «*обличчя було, мов квітка*» [Камю 2019, с. 23].

Насправді складно визначити, який же варіант є найкращим, адже кожен перекладач має право осмислити оригінальний текст по-своєму, проте, на нашу думку, саме перефразування у «Сторонньому» сприймається простіше та зрозуміліше для передачі сенсу, зберігаючи очевидну асоціацію «свіжості» з квіткою.

Другим завданням символу *сонця* у творі можемо вважати пояснення емоційного стану Мерсо. У багатьох випадках *сонце* буде впливати тим чи іншим чином на головного героя твору, здебільшого саме негативно.

Окрім емоційного стану, змінюється також і фізичний стан. *Сонце* могло викликати *втому, бажання спати, головний біль* та ін.:

« *Dans la rue, à cause de ma **fatigue** et aussi parce que nous n'avions pas ouvert les persiennes, le jour, déjà tout plein de soleil, m'a frappé comme une **gifle*** » [Camus 1942, р. 42].

«*Коли ми вийшли, через **утому** та ще через те, що вранці я не відчинив віконниць, яскраве **сонячне світло** засліпило мене, і я зажмурився, як від удару*» [Камю 1991, с. 20].

«*Я був **утомлений**, крім того, у кімнаті ми навіть не відчиняли віконниць, і тому затоплений **сонцем день** ударив мене на вулиці, мов ляпас*» [Камю 2019, с. 31].

У цьому уривку стан *втоми* героя поєднується зі *сліпучим сонцем*. Ці явища хоч і не пояснюються відвертими причинно-наслідковими зв'язками, проте вони вводяться у текст твору паралельно. А. Перепадя у «Сторонньому»

перекладає « soleil » за допомогою **метонімії** — «сонячне світло». У цьому прикладі зокрема можемо помітити, що П. Таращук створив **переклад ближчий до оригіналу**, зберігаючи саме лексичну одиницю «ляпас» для лексеми « gifle » та персоніфікацію «день ударив мене на вулиці» [Камю 2019, с. 31]. Тоді як А. Перепадя переносить дію на «сонячне світло» та викидає лексему «день» зовсім, тобто застосовує **опущення**.

« Elle s'est allongée flanc à flanc avec moi et les deux **chaleurs** de son corps et du **soleil** m'ont un peu **endormi** » [Camus 1942, p. 45].

«Вона простяглася на піску поряд мене, і, зігрівшись від **тепла її тіла** і від **сонячного тепла**, я **задрімав**» [Камю 1991, с. 22].

«Вона лягла поряд зі мною, до **сонячного тепла** додалося **тепло її тіла**, і я **задрімав**» [Камю 2019, с. 34].

У прикладі, поданому вище, **сонячне тепло** із додаванням **тепла від тіла Марі** змушують Мерсо заснути. Тут на перший план виступає образ **тепла**.

« C'était le même **éclatement rouge**. Sur le **sable**, la **mer** haletait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites **vagues**. Je marchais lentement vers les rochers et je sentais mon front se gonfler sous le **soleil**. Toute cette **chaleur s'appuyait sur moi** et s'opposait à mon avance. Et chaque fois que je sentais son grand **souffle chaud** sur mon visage, je serrais les dents, je fermais les poings dans les poches de mon pantalon, je me tendais tout entier pour triompher du **soleil** et de cette ivresse opaque qu'il me déversait. À chaque épée de **lumière** jaillie du **sable**, d'un **coquillage blanchi** ou d'un débris de verre, mes mâchoires se crispaient. J'ai marché longtemps » [Camus 1942, p. 49].

«Кругом було все те саме **пурпурове роїння**. На **пісок** набігали дрібні **хвильки**, як ніби чувся швидкий приглушений подих **моря**. Я брів знічев'я до скель і відчував, що чоло у мене пашисть від **сонця**. **Спека** давила на голову, на плечі і заважала рухатися вперед. Щоразу, як моє лице обдавало **жаром**, я зціплював зуби, стискував кулаки в кишенях штанів, увесь напружувався, аби подолати **сонце** й хмільне запаморочення, яке воно насилало на мене. Наче **шаблі**, різали мені очі **сонячні блищики**, відбиваючись від **піску**, від вибіленої морем **мушлі** чи

від якоїсь склянки, і в мене од болю стискалися щелепи. Я йшов довго» [Камю 1991, с. 25].

«*Усе навколо пламеніло й далі. Набігаючи на пісок дрібними хвильками, швидко і астматично дихало море. Я повільно плентався до скель, голова аж набрякла від сонця. Спека усім своїм тягарем придавила мене й заважала йти. Щоразу, відчувши на обличчі її гарячий подих, я зціплював зуби, стискав кулаки в кишенях штанів і щосили намагався подолати і сонце, і ту п'яну затьмареність, яку воно кидало мені. Я аж зубами скреготав від кожного леза відбитого світла, що їх метали в мене пісок, вибілені мушлі, уламки скла. Я йшов безкінечно» [Камю 2019, с. 38].*

Цей абзац слугує чи не найкращим підтвердженням думки про захоплення автора естетикою сонця та описом цієї естетики навколо. В уривку зокрема фігурують наступні образи: образ сонця, спеки, світла, моря, піску, хвиль, мушель. Відчуття та фізичний стан головного героя переплітаються паралельно із сонцем, яке ніби слідує за ним із кожним описом і впливає на нього. До усього символізму сонця та спеки тут додаються також образи пляжу та моря.

Імпліцитна метафора «*éclatement rouge*» на початку речення має на меті проілюструвати погодні умови, а саме неймовірну спеку.

Варто зазначити, наскільки вдало автор перекладу у «Сторонньому» застосовує модуляцію: «*пурпурове роїння*» передає мінливий блискіт сонця, адже «*роїтися*», за своїм визначенням, означає «перен. Безперервно з'являтися, виникати одне за одним» [Білодід 1970-1980, с. 873]. Проте варіант П. Таращука нам теж здається доречним. Перекладач використав транспозицію, замість іменника «*вибух*» було вжито дієслово «*пламеніло*», адже перший дослівний переклад був би віддалений від образу сонця та міг би викликати зайві непотрібні асоціації в українській мові.

Речення «*Sur le sable, la mer haletait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues*» [Camus 1942, р. 49] досить цікаво перекладено обома перекладачами. П. Таращук переклав «*halete*» за допомогою метафоризації, порівнявши важке дихання з астмою: «*астматично дихало море*» [Камю 2019, с.

38]. Тобто простежується поєднання *хвороби* та *природної стихії*, водночас і *дихання*, яке їй не є притаманним, а отожд вважається **персоніфікацією**.

У наступному реченні « *Je marchais lentement vers les rochers et je sentais mon front se gonfler sous le soleil* » [Camus 1942, р. 49] загальні та нейтральні лексеми « *marchait lentement* » обидва перекладачі переклали дієсловами руху із вужчим значенням, тобто використали **конкретизацію**: «*Я повільно плентався*» («Чужий»). Щоправда, у цій *інтерпретації* варто зауважити, що лексема «*плентатись*» вживається у розмовному стилі [Білодід 1970-1980, с. 575], на відміну від варіанту А. Перепаді: «*брів знічев'я*». Останній переклад надає вишуканості твору, тобто художньо-естетична функція виступає на перший план. Водночас «*брів*» означає повільно йти як і «*плентатись*» [Білодід 1970-1980, с. 232], проте тут А. Перепадя вдається до трансформації **додавання** та вводить лексему «*знічев'я*», що означає «*з нічого робити*» [Білодід 1970-1980, с. 669], а це також додатково додає відчуття *байдужості* героя, відсутності конкретної цілі у його діях.

У своєму перекладі речення « *Toute cette chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance* » [Camus 1942, р. 49] А. Перепадя вдало застосовує **метонімію**. Замість **буквального перекладу** «*спека давила на мене*» [Камю 2019, с. 38], як це відтворено у «Чужому», перекладач зупиняється на конкретних частинах тіла: «*Спека давила на голову, на плечі <...>*» [Камю 1991, с. 25]. Носії української мови часто вживають вираз «*спека давить на голову*», тому, на нашу думку, така *інтерпретація* більш ніж доречна. Важливим нюансом також виступає відмінність у перекладах «*спека давила*» та «*спека <...> придавила*». П. Тарашук використав доконаний спосіб дієслова «*давити*», що звучить не зовсім раціонально у цьому контексті, адже все ж ми його використовуємо, коли бачимо певний результат, як-от вм'ятина у предметі, який придавили. У цьому реченні дія «*давити*» залишається протяжним процесом і це «*придавлення*» є досить абстрактним, адже стосується *спеки*.

Розглянемо наступний фрагмент твору, який вдало поєднує у собі зображення образів *води*, тобто *моря*, *сонця* і *спеки*:

« Dès qu'il m'a vu, il s'est soulevé un peu et a mis la main dans sa poche. Moi, naturellement, j'ai serré le revolver de Raymond dans mon veston. Alors de nouveau, il s'est laissé aller en arrière, mais sans retirer la main de sa poche. J'étais assez loin de lui, à une dizaine de mètres. Je devinais son regard par instants, entre ses paupières micloses. Mais le plus souvent, son image **dansait** devant mes yeux, dans l'**air enflammé**. **Le bruit des vagues était encore plus paresseux, plus étalé qu'à midi**. C'était le même **soleil**, la même **lumière** sur le même **sable** qui se prolongeait ici. Il y avait déjà **deux heures que la journée n'avancait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant**. À l'horizon, un petit vapeur est passé et j'en ai deviné la tache noire au bord de mon regard, parce que je n'avais pas cessé de regarder l'Arabe » [Camus 1942, p. 50].

Для аналізу перекладу ми розглянемо лише частину, в якій присутні засоби, що є цікавими та репрезентативними для нашої роботи. Зауважимо, однак, що попередні речення, які містять опис подій, важливі для розуміння та контексту того, що відбуваються:

«Одначе частіше його обличчя, вся його постать **розливалися** перед моїми очима в **розпеченому повітрі**. **Гомін хвиль був ще лінівіший, тихший, ніж ополудні**. Усе так само **пряжило сонце**, і все так само **сяяв пісок**. Ось уже дві години **сонце не рухалося, дві години воно стояло на якорі в океані киплячого металу**. На обрії проплив пароплавчик, я побачив цю чорну пляму лише краєм ока, бо не переставав стежити за арабом» [Камю 1991, с. 25].

«А здебільшого його постать **танцювала** перед моїми очима в **розпеченому повітрі**. **Хвилі хлюпотіли ще млявіше й протяжніше, ніж опівдні**. Незмінним було тільки **сонце, сліпуче світло**, що відбивалось від піску. Уже дві години, як не рухався день, дві години, як він кинув **якір в океані розплавленого металу**. Я невід-ступно пильнував араба і тільки кутиком ока зауважив чор-ну цятку, коли на обрії пройшов невеличкий пароплав» [Камю 2019, с. 39].

Події у розглянутому уривку відбуваються під час зустрічі Мерсо та ворога Раймона, яка потім призведе до неминучих обставин, тобто засудження

головного героя за вбивство. Разом з описом напруженого моменту очікування та зустрічі з арабом автор описує ситуацію навколо, зокрема *докучливе та нав'язливе сонце*.

Нас зацікавила *інтерпретація* А. Перепаді лексеми «*danser*», яка може стосуватись не лише танців, а й низки певних рухів: «*Être animé d'une série de mouvements, ou donner cette impression*» [Larousse]. Перекладач у «Сторонньому» вдавня де **модуляції** та переклав цю лексему як «розпливалися». Ми вважаємо такий вибір та таку трансформацію абсолютно доречною, адже одразу після цього слідує метафора «розпеченого повітря». Зрозуміло, що «розпечений» та «розпливатися» дуже вдало поєднуються, а також це нагадує повітря над багаттям, яке теж ніби рухається та розпливається. П. Тарашук пішов шляхом **дослівного перекладу**, залишивши лексему «танцювати».

Ще одним вдало підібраним еквівалентом для передачі опису *спеки та сонячного світла* у перекладі А. Перепаді є «Усе так само **пряжило** сонце, і все так само **сяяв** пісок» [Камю 1991, с. 25]. У цьому реченні перекладач вдавня до перекладацького прийому **конкретизації**, замінивши загальне дієслово «*être*» на вужчі за значенням «*пряжити*» та «*сяяти*», які безпосередньо стосуються випромінення *світла та тепла*.

Водночас у наступній *метафорі* («*Il y avait déjà deux heures que la journée n'avancait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant*» [Camus 1942, р. 50]) П. Тарашук використовує спільнокореневу лексему «розплавлений метал», яка хоч і відрізняється від оригіналу та перекладу у «Сторонньому» («киплячий метал»), проте теж вдало вміщається у контекст *надмірної спеки*.

Звичайно у цьому пункті ми не могли оминати апогею впливу *сонця та спеки* на Мерсо та водночас кінцівки першої частини твору — коли, засліплений *невблаганним сонячним промінням*, головний герой натискає на курок та без будь-яких очевидних причин позбавляє життя араба просто на пляжі:

«*La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré*

maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. À cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant » [Camus 1942, p. 50].

«Сонце палило мені щоки, я відчував, як на бровах у мене збиралися краплі поту. Спекота була така сама, як у день похорону мами, і так само, як тоді, у мене боліла голова, надто чоло, жили на ньому понабрякали, і в них бухала кров. Я більше не міг стерпіти спеку і рушив уперед. Я знав, що це глупство, що я не сховаюся від сонця, ступивши один крок. Але я ступив крок, лише один крок» [Камю 1991, с. 25].

«Щоки палали від сонця, я відчував, як на бровах збираються краплі поту. Сонце пекло так, як і тоді, коли я ховав матір, і мені так само страшенно боліла голова, пульсували всі жили на обличчі. Не спроможний далі витримувати той пекучий вогонь, я ступив уперед. Я знав, що це безглуздо, бо від того, що я ступив крок, сонце не зникне. Але я таки пішов уперед, ступив той єдиний крок» [Камю 2019, с. 39].

У цьому уривку перекладачі вдаються до **модуляції** для передачі характерних образів твору. Так, наприклад, П. Таращук перекладає «*brûlure*» як «пекучий вогонь». Так само А. Перепадя заміняє лексему «*soleil*» на «спекота».

Особливістю цього уривку є те, що Мерсо проводить порівняння із таким же нестерпним *сонцем* під час поховання матері, яке описувались на самому початку твору, тобто на початку першої частини. Так само у кінці першої частини образ *надмірного сонця* буде вводиться для певної *симетрії* у хронології твору, ніби символізуючи водночас і початок, і закінчення.

« Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais

*plus que les cymbales du **soleil** sur mon front et, indistinctement, la glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée **brûlante rongait** mes cils et **fouillait mes yeux** douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La **mer** a charrié un **souffle épais et ardent**. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser **pleuvoir du feu**. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la **sueur** et le **soleil**. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une **plage** où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. **Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur** » [Camus 1942, p. 50-51].*

*«І тоді араб, не підводячись, витяг ножа й показав його мені. **Сонце** сяйнуло на криці, і мене ніби вдарили в чоло довгим гострим лезом. У цю саму мить **краплі поту**, що зібралися на бровах, раптом потекли на повіки, і очі мені затуливі теплий густий серпанок, сліпуча завіса із сліз і солі. Я відчував лише, як б'ють у мене в лобі цимбали **сонця**, а десь попереду ніж прискає **блискучим променем**. Він **палив** мені вії, **впинався в зіниці**, і очам було так боляче. Все раптом захиталося. Над **морем** пронісся важкий **гарячий подих**. Як ніби розверзлося небо і **линув вогненний дощ**. Я весь підібрався, вихопив револьвер, відчув опуклість полірованого руків'я. **Гачок зрушив**, і раптом пролунав сухий і оглушливий звук пострілу. Я **струсив краплі поту і сяйво сонця**. Одразу де й ділася рівновага дня, незвичайна тиша **пляжу**, де щойно мені було так добре. Тоді я вистрілив ще чотири рази в нерухоме тіло, і кулі вганялись у нього зовсім непомітно. **Я ніби постукав чотирма короткими ударами у двері лиха**» [Камю 1991, с. 25-26].*

*«Цього разу араб, не підводячись, витягнув ніж і загрожував ним. **Світло** відбилося від сталі — і немов довжелезний меч ударив мене по голові. Тієї самої миті зібраний над бровами піт скотивсь на повіки, укривши їх густою теплою пеленою. Та завіса сліз і солі засліпила мене. Я нічого не відчував, окрім цимбалів **сонця** на своїй голові і, десь уже за межами сприйняття, леза, що й далі*

*виліскувало спереду. Той блискучий метал роз'їв мені повіки й випалив сповнені болем очі. І тоді все навколо захиталося. Море слало важкий палючий віддих. Небо, здавалось, репнуло і плаче вогненным дощем. Усе моє єство напружилось, у руці я затис револьвер. Гашетка подалася, я відчув гладеньке руків'я зброї, і саме отак, сухим і водночас оглушливим звуком, усе й почалося. Я струсив **ніт і сонце**. Збагнув, що я знищив і врівноваженість дня, і виняткову тишу **пляжу**, де я був щасливим. І тоді я ще чотири рази вистрелив у нерухоме тіло, і кулі входили в нього, не лишаючи сліду. **Немов лихо чотири рази коротко вдарило в мої двері**» [Камю 2019, с. 39-40].*

Увесь цей уривок описує стан героя перед тим, як він робить непоправну дію — вбиває араба. Пояснення такого вчинку досі залишається незрозумілим. Єдине, що описується у творі та ніби викликає цю реакцію, — це *немилосердна спека* та постійне *блискання сонця*, яке заважає протягом усього твору головному героєві. Уривок зокрема містить образи *моря, сонця, спеки, пляжу, поту*. Застосовується також поєднання протилежних стихій, *води та вогню*, у фразях « *la mer a charrié un souffle épais et ardent* » [Camus 1942, p. 50-51], « *pleuvoir du feu* » [Camus 1942, p. 50-51].

Перекладачам майстерно вдається відтворити розкриття усіх образів, зокрема мотивів *сонця* та *спеки*. Таким чином А. Перепадя перекладає « *rongeait mes cils* » як « *палив мені вій* », використовуючи **транспозицію** та переносячи сему «горіння» на дієслово «*палити*» з прикметника « *brûlant* ». Перекладач зокрема вводить «*впинався у зіниці*», застосувавши **модуляцію** для *інтерпретації* оригіналу « *fouillait mes yeux <...>* ». Тим часом П. Таращук перекладає ближче до тексту оригіналу, залишаючи лексему «*роз'їв*», проте перенісши сему вогню у слово «*випалив*» як *інтерпретацію* « *fouiller* ».

У своєму перекладі «*Я струсив краплі поту і сяйво сонця*» [Камю 1991, с. 25-26] А. Перепадя застосував **метонімію** для належної передачі задуму автора, адже лексема « *soleil* » та « *sueur* » в оригіналі ідуть пліч-о-пліч та позначають фізичний вплив на героя.

Переклад останньої фрази викликає не меншу зацікавленість, адже у своїх творах перекладачі мають різні підмети: варіант у «Сторонньому» відповідає оригіналу, залишаючи першу особу однини: «**Я** ніби **постукав** <...>» [Камю 1991, с. 25-26]. Тоді як П. Таращук дещо відхиляється від оригінального тексту та змінює підмет у фразі: «**Немов лихо** чотири рази коротко **вдарило** в мої двері» [Камю 2019, с. 39-40].

Якщо заглибитись у порівняння та значущість цієї трансформації у контексті *естетики екзистенціалізму*, то обґрунтованість використання першої особи однини вдається нам більш очевидною. По-перше, це вписується у використання описів подій від першої особи через увесь твір. По-друге, таким чином герой ніби бере на себе *відповідальність*, адже насправді, як ми побачимо далі у творі, Мерсо не заперечує того, що він вбив людину. Проте водночас головний герой не усвідомлює своєї провини так, як це бачить суспільство, адже він є *чужим* у ньому. Саме за останньої *інтерпретації*, тобто герой не розуміє скоєного лиха, було б доречно перенести дію на «*лихо*», як це і продемонстровано у «Чужому» П. Таращука.

« *Le soleil de quatre heures n'était pas trop chaud, mais l'eau était tiède, avec de petites vagues longues et paresseuses* » [Camus 1942, p. 32].

«*О четвертій дня сонце пече вже не так сильно, але вода тепла. До берега ліниво підкочувалися довгі низькі хвилі*» [Камю 1991, с. 15].

«*Сонце о четвертій годині вже не пекло так нещадно, але вода, ліниво набігаючи довгими невисокими хвильками, була аж гаряча*» [Камю 2019, с. 23].

Як вже було зазначено вище, образ *води* теж відіграє важливу роль у створенні та описі потрібної навколишньої атмосфери у творі. В оригіналі представленого уривку використовується лексема « *tiède* », яка, за визначенням у Larousse, означає « *Qui est à une température entre le chaud et le froid* » [Larousse], тобто найкращим відповідником був би прикметник «*теплий*», що було використано у «Сторонньому». Не погоджуємося із перекладом у «Чужому» «<...> *була аж гаряча*», адже «*аж*» разом із «*гаряча*» наголошують на тому, що вона була занадто високої температури, хоча навіть початок речення «*Сонце о*

четвертій годині вже не пекло так нещадно...» [Камю 2019, с. 23] дає нам зрозуміти, що температури води була меншою.

3.4. Індивідуальний стиль перекладачів повісті А. Камю «L'Étranger»: основні характеристики

Визначившись з тим, що сам перекладач є не менше автором перекладу ніж і сам автор оригінального тексту, у цьому підпункті ми звертаємося до найбільш характерних особливостей стилю письма або ж перекладацьких стратегій авторів перекладу у їхніх творах «Сторонній» та «Чужий» відповідно. Ми також зупинимося на тому, яким чином ці особливості оприявнюються у розглядуваних перекладах повісті А. Камю.

Уже попередньо у теоретичній частині ми зазначили, що «уникання розлогих описів» є характерною рисою представників напрямку *екзистенціалізму*. Ми також зауважили, що автор передає цю особливість за допомогою лаконічного викладення думок головного героя. Відтак ця особливість письма притаманна також П. Тарашуку у його варіанті перекладу «Чужий».

Особливо помітно це стає під час порівняння двох перекладів. Читаючи та порівнюючи «Стороннього» та «Чужого», можна неозброєним оком відзначити, що останній тяжіє до того, щоб точніше передати оригінал. Це проявляється як на рівні вибору відповідників у перекладі, але також на рівні збереження цього «лаконічного та прямого» стилю А. Камю.

Натомість читаючи «Стороннього» А. Перепаді, ми спостерігаємо менш буквальный переклад, а також навіть тяжіння до більш специфічних, красномовних відповідників, що загалом змушує твір звучати набагато більш художнім та вишуканим, навіть у порівнянні з оригіналом.

Отож, пропонуємо розглянути найочевидніші приклади вибору перекладачами специфічних відповідників:

« *Il a d'abord allumé sa lampe à pétrole, puis il a sorti un pansement assez douteux de sa poche et a enveloppé sa **main droite*** » [Camus 1942, p. 27].

«Раймон спершу засвітив гасничку, потім витяг з кишені бинт сумнівної чистоти й перев'язав собі **правицю**» [Камю 1991, с. 12].

«Раймон спершу запалив газову лампу, потім витягнув з кишені досить брудний бинт і перев'язав **праву руку**» [Камю 2019, с. 19].

Зіставивши два переклади з оригіналом, ми бачимо, що П. Таращук вибрав варіант ближчий до оригіналу, який є прямим, тобто **дослівним перекладом** оригіналу, тоді як А. Перепадя вдається до більш поетичного варіанту в українській мові на позначення правої руки.

« *Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles **ballantes** et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard me frappa* » [Camus 1942, p. 17].

«Сиве, зовсім ріденьке волосся не закривало вух, і вони мене вразили, ті вуха: якись **миршаві**, майже без окрайки та ще багряної барви, що підкреслювала мертвотну блідість обличчя» [Камю 1991, с. 6].

«Сиве, досить гарне волосся не могло приховати **звислих і негарних** вух, криваво-червоний колір яких на сплотнілому обличчі вразив мене» [Камю 2019, с. 10].

Цей уривок є досить цікавим для аналізу, адже містить в собі декілька відмінних у перекладі рис. По-перше, А. Перепадя вдається до більш вишуканого та стилістично забарвленого слова «миршаві», яке описує того, хто має «непривабливу зовнішність» [Бусел 2005, с. 668]. Тоді як П. Таращук використовує два простіших і більш звичних пересічному читачеві слова, щоб сказати те саме — «звислих і негарних». По-друге, цей фрагмент тексту нас зацікавив різною *інтерпретацією* прикметника «*fin*». У «Сторонньому» «*Ses cheveux blancs assez fins*» [Camus 1942, p. 17] перекладено як «Сиве, зовсім ріденьке волосся» [Камю 1991, с. 6], тобто волосся було рідким, а тому і не могло своєю густиною заховати негарні вуха. І зовсім інше бачення вкладає у свій переклад П. Таращук, перекладаючи цю фразу «Сиве, досить гарне волосся» [Камю 2019, с. 17], вважаючи таким чином, що волосся не змогло перетягнути завдяки своїй красі увагу на себе від негарних вух. Обидва варіанти припустимі

з огляду на тлумачний онлайн-словник Larousse, і обидва варіанти мають сенс у цьому контексті, хоч із різними значеннями лексеми «*fin*» [Larousse].

Цей приклад лише підтвердив індивідуальність кожного перекладу та сприйняття тексту оригіналу перекладачем. На нашу думку, в оригіналі йшлося про недостатньо густе волосся, проте такий погляд не має жодного обґрунтування окрім власних інтуїтивних процесів сприйняття.

«*À force de vivre avec lui, seuls tous les deux dans une petite **chambre**, le vieux Salamano a fini par lui ressembler*» [Camus 1942, p. 26].

«*Старий Саламано живе самотньо разом із ним у тісній **світлиці** і зрештою став схожий на свого собаку*» [Камю 1991, с. 11].

«*Змушений жити із собакою, удвох у тісній **квартирі**, старий Саламано зрештою став схожим на нього*» [Камю 2019, с. 17].

У наведеному вище фрагменті ми знову спостерігаємо певну різницю у перекладацьких рішеннях на рівні вибору еквівалента до лексеми «*chambre*». А. Перепадя послуговується більш красномовним та літературним варіантом слова «*кімната*», а саме «*світлиця*». Автор перекладу у «Чужому» ж вдається до **метонімії**, а саме до заміни частини цілим. Слово «*квартира*» є більш властивим розмовному стилю сучасної української мови, і це змушує цю фразу звучати менш художньо.

Постає досить логічне, при цьому спірне питання про те, як все-таки краще і найближче до оригіналу передати суть та стиль тексту: чи доцільно відтворювати цю «сухість стилю» автора, якщо в цільовій мові є ширший вибір відповідних засобів, або ж відповідники, що відтворюють цю «сухість стилю» йдуть у розріз з граматичними, стилістичними або просто узусними нормами цільової мови? Чи, навпаки, перекладач має дотримуватися ідіостилю автора, який сповна відтворює задум твору?

На це питання ми не можемо дати однозначної відповіді, адже справді приємніше та більш звично читати саме текст «Стороннього». Та хоч «Чужий» відчувається занадто «сухим», на нашу думку, він справедливо та чітко відтворює ідею оригінального тексту, передає атмосферу «автоматизму та

байдужості», а, отже, і влучно передає екзистенціальну естетику твору оригіналу.

До контексту *діахронної множинності перекладів* варто згадати, що у віддаленішому від сучасності перекладі А. Перепаді можливо простежити використання дещо застарілих слів:

« *Quand ils ont vu qu'ils avaient assez de champ, ils se sont enfuis très vite, pendant que nous restions cloués sous le soleil et que Raymond tenait serré son **bras** dégouttant de sang* » [Camus 1942, p. 47].

«Коли відійшли подалі, повернулись і втекли, а ми zostалися на осонні. Раймон міцно стягував **рамено** хусткою, крізь яку соталася кров» [Камю 1991, с. 23].

«Побачивши, що до нас уже далеченько, вони чимдуж утекли, а ми мов прикуті стояли під сонцем. Раймон здушив **руку**, з якої капала кров» [Камю 2019, с. 36].

В оригіналі твору та в перекладі П. Тарашука використано досить нейтральну лексему «рука», тоді як у варіанті А. Перепаді застосована досить специфічна і застаріла одиниця «рамено» [Білодід 1970-1980, с. 446].

До попереднього прикладу додається лексема «подзвін», яка теж вважається застарілою. Проте варто зазначити, що це слово означає саме «похоронний дзвін» [Білодід 1970-1980, с. 740], тому у цьому випадку перекладач дуже доречно використав саме слово з таким відтінком значення, адже мова йде про дзвін у притулку, де померла мати головного героя:

« *J'ai encore réfléchi un peu à ces choses, mais j'ai été distrait par **une cloche qui sonnait** à l'intérieur, des bâtiments* » [Camus 1942, p. 15-16].

«Я ще якийсь час думав про всяку всячину, але десь у корпусах притулку залунав **подзвін** і відвернув мою увагу» [Камю 1991, с. 5].

«Я й далі міркував про свою працю, аж раптом пролунав **дзвін**, бамкнувши десь усередині будівлі» [Камю 2019, с. 8].

У прикладі, що згадувався вище, А. Перепадя у своєму перекладі використав лексему «гасничка», яку зараз теж не почути часто, тоді як у

«Чужому» П. Таращук досить просто переклав «*гасова лампа*», застосувавши **дослівний переклад**, який буде найбільш зрозумілим для сучасного читача.

Масмо визнати, що кількість знайдених *архаїзмів* у першому за хронологією перекладі не є значною й аж ні в якому разі не робить цей переклад нечитабельним. Можливо, це пов'язано з тим, що різниця між випуском перших версій перекладів не є надто великою: «Сторонній» А. Перепаді, що проаналізовано у цій роботі, перекладений у 1991 р. та «Чужий» П. Таращука перекладений 2019 року. Різниця між перекладами складає лише 28 років. Проте все ж певні відмінності та особливості були знайдені й, можливо, на їхнє існування вплинула зокрема тогочасна епоха.

Повертаючись до особливостей *ідіостилю* П. Таращука у «Чужому», варто зауважити, що ми знайшли певні приклади перекладів, де перекладач вдавався до **прямого перекладу** або ж **запозичення**, на відміну від перекладу у «Сторонньому»:

*« Il m'a reçu dans une pièce tendue de rideaux, il avait sur son bureau une seule lampe qui éclairait le **fauteuil** où il m'a fait asseoir pendant que lui-même restait dans l'ombre »* [Camus 1942, p. 53].

*«Він говорив зі мною в кімнаті, де все було позапинано — і вікна і двері. Горіла лише лампа на письмовому столі й освітлювала **крісло**, в яке він мене посадив <...>»* [Камю 1991, с. 26].

*«Він приймав мене у кімнаті, де вікна були завішені гардинами, єдина лампа стояла на його столі і світила на **фотель**, куди він посадив мене, а сам ховався у п'яті»* [Камю 2019, с. 40].

У наведеному уривку П. Таращук вирішує перекласти лексему «*fauteuil*» як «*фотель*». Згідно зі словником української мови, «*фотель*» є діалектним варіантом на позначення слова «*крісло*» [Білодід 1970-1980, с. 631]. Проте етимологія цього слова очевидна навіть без підказок словника іншомовних слів, адже «*фотель*» походить від французького «*fauteuil*». Лексема «*фотель*» аж ніяк не є загальноновживаною і не зовсім вписується у просту, лаконічну та доступну мову перекладу в «Чужому», тому це спонукає нас думати, що автор

перекладу керувався дещо іншим, а саме збереженням французької самотності та походження твору оригіналу.

« *C'est à ce moment précis que l'aumônier est entré* » [Camus 1942, p. 92].

«*Духівник* ступив до мене і зупинився, ніби не зважаючи на підійти ближче. Він дивився на небо за віконними ґратами» [Камю 1991, с. 50].

«*Капелан* ступив крок до мене й зупинився, ніби не сміючи наблизитись» [Камю 2019, с. 76].

Оригінальна фраза вище не відповідає двом наведеним перекладам, адже у ній « *aumônier* » замінене на займенник « *il* », проте вибрана фраза демонструє французький варіант позначення того самого героя, що і в українських реченнях. Тут ми теж спостерігаємо за тим, що перекладачі надають дещо різні пріоритети у виборі еквівалентів. П. Таращук і у цьому випадку звертається до іншомовного слова «*капелан*», що, за словником української мови, означає «*католицький священник, що править службу в каплиці для вузького кола віруючих*» [Білодід 1970-1980, с. 92]. Імовірно, перекладач у «Чужому» так само хотів зберегти французьке коріння оригіналу та залишити іншомовний варіант, адже французьким синонімом до слова « *aumônier* » виступає слово « *chapelain* » [Larousse]. А. Перепадя вибирає українське слово «*духівник*», що безпосередньо має наступне значення: «*священник, у якого хто-небудь постійно сповідається*» [Білодід 1970-1980, с. 444]. І зважаючи на те, що контекст цієї сцени відбувається зі вже засудженим Мерсо, до якого прийшов священник та намагається змусити покаятись головного героя, ми вважаємо варіант «*духівник*» найкращим, який водночас звучить більш природно в українській мові та точно передає зміст подій у творі.

« *Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé* » [Camus 1942, p. 51].

«<...> відчув опуклість полірованого руків'я. *Гачок* зрушив, і раптом пролунав сухий і оглушливий звук пострілу» [Камю 1991, с. 26].

«*Гашетка* подалася, я відчув гладеньке руків'я зброї, і саме отак, сухим і водночас оглушливим звуком, усе й почалося» [Камю 2019, с. 40].

У перекладах, представлених вище, теж спостерігається різниця у виборі відповідника. П. Таращук знову звертається до іншомовного слова французького походження [Мельничук 1982, с. 484], яке, хоч і вирізняється своєю незвичністю у тексті, проте нагадує читачу про французьке коріння автора.

«*J'ai reconnu le monsieur distingué au milieu d'autres. Les enfants pleuraient ou se laissaient traîner*» [Camus 1942, p. 23].

«*Я впізнав серед них поважного батька родини*» [Камю 1991, с. 10].

«*Серед них я побачив і месьє-бідолаху*» [Камю 2019, с. 15].

У своєму перекладі у «Чужому» П. Таращук зберігає та запозичує суто французьку реалію «*monsieur*», створюючи при цьому українську прикладку «*месьє*», тим самим залишаючи у тексті перекладу натяки на французьке походження та колорит у творі. Проте найцікавіше у цьому уривку приховується в іншому місці, а саме у невідповідності, аж до протилежності, у перекладах «*поважний батько родини*» та «*месьє-бідолаху*», адже останній варіант зовсім не звучить поважно, а скоріше як насмішка.

Для повного розуміння контексту потрібно повернутись до першої згадки про цього месьє у творі:

«*C'étaient d'abord des familles allant en promenade, deux petits garçons en costume marin, la culotte au-dessous du genou, un peu empêtrés dans leurs vêtements raides, et une petite fille avec un gros nœud rose et des souliers noirs vernis. Derrière eux, une mère énorme, en robe de soie marron, et le père, un petit homme assez frêle que je connais de vue. Il avait un canotier, un nœud papillon et une canne à la main. En le voyant avec sa femme, j'ai compris pourquoi dans le quartier on disait de lui qu'il était distingué*» [Camus 1942, p. 22].

«Декотрі вийшли прогулятися всією родиною. Ось попереду простують двоє хлоп'ят у матросках з куценькими штанцями нижче колін, обидва незграбні у своєму накрохмаленому вбранні. За хлопцями — дівчинка з великим рожевим бантом і в чорних лакованих черевичках. Позаду — *огрядна мати* в брунатній

шовковій сукні та маленький миршавий батько, я його знаю в лице. На ньому **бриль канотьє**, краватка метеликом і ціпок у руці. Побачивши його обік дружини, я зрозумів, чому його в нашому кварталі мають за **людину вельми поважну**» [Камю 1991, с. 9].

«Спершу я побачив родину, що вийшла не прогулянку: двох хлопчиків у матроських костюмах (штанці насилу закривали їм коліна, а груба тканина сковувала рухи) і дівчинку з великим рожевим бантом і в чорних лакованих туфлях. Позаду дітей **сунула широка, мов бодня**, мати в шовковій каштановій сукні й батько, невисокий худорлявий чоловік, якого я не раз уже бачив. Він був у **брилику**, мав краватку-метелика й ціпок у руці. Побачивши його разом з дружиною, я зрозумів, чому в кварталі його називають **бідолохою**» [Камю 2019, с. 14].

Порівнюючи два варіанти перекладу з оригіналом, робимо висновок про те, що перекладачі зовсім по-різному *інтерпретували* один і той самий уривок твору.

У «Сторонньому» А. Перепадя досить близько до тексту, до прямих значень слів, перекладає його українською, зберігаючи смислову відповідність між «*distingué*» та «*поважну*». Водночас у «Чужому» ми спостерігаємо пейоративне тлумачення «*distingué*», яке перекладене «*бідолохою*». Проте це не єдиний вияв неповаги до цього персонажа у перекладі П. Тарашука. Таку ж саму неповагу віднаходимо у тому самому фрагменті, зокрема у використанні дієслова «*сунула*», що в цьому контексті означатиме «*піти навально, великою масою, безперервним потоком*» [Білодід 1970-1980, с. 842 - 843]. До того ж автор перекладу додає порівняння «*мов бодня*», що підсилює зневажливе ставлення.

Ще одним показником такого ставлення може бути вибір автора перекладу зменшено-пестливої форми для відтворення реалії французького капелюха «*canotier*» — «*брилик*». Цікавим спостереженням є те, що у цьому випадку П. Тарашук не зберіг цієї французької самобутності та дещо **одомашнив** її, що не скажеш про його колегу А. Перепадю, який переклав це за допомогою додавання для пояснення — «*бриль канотьє*».

Аналізований приклад знову засвідчує невичерпність перекладів та вагому роль *інтерпретації перекладача* у виконанні перекладу іноземного твору. Хоч і у тлумачному словнику французької мови Larousse немає жодного негативного значення лексеми « *distingué* » [Larousse], ми схилиємось до того, що така, на перший погляд, вільна та зухвала інтерпретація П. Тарашука у «Чужому» є, імовірно, прихованою іронією.

Проаналізувавши та порівнявши два переклади, а саме «Сторонній» А. Перепаді та «Чужий» П. Тарашука, можемо дійти висновку, що переклади мають досить суттєві відмінності у перекладацьких рішеннях та відтворенні *естетики* автора. Відтак перший переклад А. Перепаді «Сторонній» здебільшого послуговується стратегією *одомашнення*. Український переклад оригінального твору відрізняється від першоджерела вишуканістю своєї лексики. У ньому перекладач наповну використовував лексичне багатство української мови, найчастіше звертаючись, зокрема, до питомих українських відповідників.

Натомість П. Тарашук пішов шляхом *очуження*. Останнє проявляється у намаганні якомога більше наблизитись до оригіналу як у виборі лексичних відповідників, так і наслідуванні «сухого стилю» автора. До того ж було виявлено, що перекладач надавав перевагу іноземним словам — запозиченням — навіть у випадках, коли була можливість використати прямий український еквівалент. Ба більше, переклад лексеми « *distingué* » як «*месье-бідолаха*» демонструє, що А. Перепадя не боїться робити досить сміливі та кардинальні зміни у перекладі.

Висновки до третього розділу

У практичній частині нашої роботи ми використали класифікацію особливостей *екзистенціалізму* і з'ясували, що більшість ознак притаманні повісті А. Камю « L'Étranger ». До того ж були віднайдені прояви основних *екзистенціальних концептів*, як-от *байдужість, абсурд, смерть, відчуженість* та ін.

У цьому розділі також розглянуті дві найбільш очевидні відмінності в українських перекладах у контексті *екзистенціальних ідей* — а саме переклад назви твору та *образу матері*. Найбільше нам імпонує варіант «Чужий» П. Таращука завдяки тому, наскільки вдало ця лексема резонує із засадничою ідеєю *екзистенціалізму*. *Образ матері* найкраще відтворюється у перекладі першої фрази повісті в А. Перепаді зі збереженням потрібної *інфантильності* як в оригіналі.

Ми проаналізували *образ сонця* у творі оригіналу та засоби відтворення у двох українських перекладах. Було також віднайдено чимало випадків застосувань образів *води, моря, спеки, пляжу* та усіх інших, пов'язаних із представленими вище. Ми виокремили основні цілі уведення цього образу в текст: опис зовнішньої атмосфери та природи, а також опис внутрішньої атмосфери та фізичний стан головного героя. Серед перекладацьких трансформацій, якими послуговувались перекладачі, було виявлено наступні: **буквальний переклад, модуляція, транспозиція, метонімія, опущення, конкретизація, додавання.**

У останньому підпункті цього розділу ми виділили найхарактерніші особливості кожного з перекладачів, дійшовши висновку, що деякі уривки твору перекладачі тлумачать по-різному. До того ж основна різниця у двох перекладах полягає в тому, що А. Перепадя у «Сторонньому» тяжіє до стратегії **одомашнення** твору оригіналу, застосовуючи багатий та красномовний лексичний запас української мови та суто українські відповідники. Натомість П. Таращук у «Чужому», навпаки, йде шляхом **очуження** зі збереженням і відтворенням лаконічного письма А. Камю. П. Таращук помітно частіше

використовує використанням запозичень, як-от «*фотель*», «*капелан*», «*гашетка*», «*месье-бідолаха*». Останній приклад лексеми «*distingué*» засвідчує, що стиль перекладача вирізняється досить сміливим та *індивідуальним інтерпретуванням* оригінального тексту.

Було також виявлено, що досліджувані переклади не мають вагомій різниці, яка була б обумовлена часовою відстанню.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Одним із завдань нашої роботи бакалавра було з'ясувати сутність *естетики екзистенціалізму* в філософії загалом та у творчому доробку французького письменника й філософа Альбера Камю зокрема. Відтак було окреслено визначення філософської та літературної течії *екзистенціалізму* та вказано, що ця антропологічна філософська течія ставить питання про сенс людського існування, водночас розкриваючи концепти *абсурдності людського життя, відчуженої особистості, бунту* як поборення *абсурдності буття*. Було також зроблено короткий огляд історії становлення *екзистенціалізму*, де ми узагальнили, що причиною виникнення *екзистенціалізму* було кризове становище людини у тогочасному суспільстві, а також жахлива реальність війн. Насьогодні творчість *екзистенціалістів* досі залишається актуальною, а деякі твори навіть вважаються класикою.

Ми також проаналізували *естетику екзистенціалізму*. Розібравшись з об'єктом вивчення та сутністю *естетики* як науки, ми заглибилися в *естетику екзистенціалізму* та виявили її наскрізні питання, як-от проблема *абсурдності життя, свободи вибору та відповідальності за цей вибір, бунту, самотності, відчуження, страху та смерті*. Було також схарактеризовано визначні особливості *екзистенціалізму* у літературі: стрімкий розвиток сюжету або ж незвична центральна подія чи розв'язка, уникнення нагромаджених описів, застосування антитези, лінійне використання дієслів на позначення різних станів та дій, оповідь від першої особи, паралельне зіставлення внутрішнього світу та фізичного стану герою з явищами природи.

Задля належного опрацювання способів відтворення *екзистенціальної естетики* А. Камю у перекладах, ми також розглянули засадничі ідеї філософії автора. Найбільш характерним для філософських поглядів А. Камю є звернення до концепції *абсурду* і, як наслідок, *бунту*. Окремий розділ був присвячений доведенню важливості *символізму сонця* у літературній творчості філософа, який резонує з його *екзистенціалістськими ідеями абсурдності, смертності та бунту*.

Із метою більш вдалого порівняння двох версій українського перекладу повісті, ми дослідили проблему *художнього перекладу*, його особливості та мету, поставлену перед перекладачем. Нам вдалось з'ясувати, що *художній переклад* — це творча діяльність, націлена на відтворення текстів однієї мови іншою. Основним завданням для перекладача *художнього перекладу* виступає якомога більше наближення до оригіналу, при цьому збереження стилістичних засобів та *ідіостилю* автора є також невід'ємними. Було визначено, що переклад є таким самими авторським твором як і оригінал, а, отже, теж вирізняється своїм *індивідуальним стилем* перекладача та його *інтерпретацією*, яких може бути безліч.

Відтак ми зокрема торкнулися питання *перекладної множинності*, визначивши її як наявність в одній національній мові двох варіантів перекладу одного і того ж оригінального тексту. Було з'ясовано, що *множинність перекладу* зумовлена *індивідуальною інтерпретаційною можливістю перекладача*, а також *часовою відстанню* між двома перекладами.

У практичному розділі цієї роботи було проаналізовано повість А. Камю «L'Étranger» та виявлено в ній наявність основних *екзистенціалістських концептів*. У повісті були віднайдені приклади, що демонструють *байдужість* головного героя до навколишнього світу та важливих для суспільства цінностей. До того ж наскрізною є тема *абсурдності*, зокрема у другій частині повісті зі сценами засудження головного героя у суді. *Абсурдність* породжує такі концепти, як-от *ідеї відчуженості, смерті та бунту*.

З'ясовано, що оригінальний твір характеризується відчутною лаконічністю описів та оповіді сюжету, що змушує цілковито зануритись в *естетику байдужості та автоматизму*, притаманну *екзистенціалізму*. А. Камю зокрема застосовує метод лінійного викладення дієслів у першій особі однини; звернення до несподіваної центральної події твору, тобто вбивства араба головним героєм; паралельне введення образів природи, особливо образу сонця, для демонстрації внутрішнього настрою персонажа.

Визначивши першорядні відмінності у перекладі, важливі для *естетики екзистенціалізму*, ми проаналізували та порівняли відтворення назв «Сторонній» та «Чужий», а також лексему « *tata* ». Ми дійшли висновку, що переклад А. Перепаді («Сторонній») відображає належну *інфантильність* та ставлення до матері головного героя із перекладом «*неня*». Натомість П. Тарашук більш вдало передає філософські ідеї *екзистенціалістів* за допомогою перекладу назви «Чужий».

З огляду на значущість образу сонця у творчості письменника, ми з'ясували, що лексема « *soleil* » фігурує у творі щонайменше 43 рази. Ба більше, ми віднайшли системне звертання до образів *води, моря, тепла та нестерпної спеки*. Основним завданням метафор із зазначеними образами є відтворення краєвидів навколо, внутрішнього та фізичного стану героя, що є вкрай актуальним для стилю письма *екзистенціалістів*.

Вибравши найцікавіші фрагменти, де фігурує *символ сонця*, ми проаналізували перекладацькі стратегії двох перекладачів і знайшли наступні трансформації: **буквальний переклад, модуляція, транспозиція, метонімія, опущення, конкретизація, додавання**.

У процесі аналізу передачі основних образів-символів було встановлено різні переклади та тлумачення авторів перекладів одних й тих самих лексем, як-от « *fin* », « *distingué* », « *sombre* », що підтверджує тези про невичерпну *інтерпретаційну можливість перекладів*.

Було виявлено, що трансформації, до яких кожен перекладач вдається, мають суттєві відмінності. І ці відмінності ми розглянули окремо у розділі про *індивідуальний стиль перекладачів*, де було з'ясовано, що А. Перепадя послуговується здебільшого **стратегією одомашнення**, використовуючи питомі українські відповідники, де це можливо, та підлаштовуючи текст до норм написання *художньої літератури* в українській мові (з вишуканістю письма). Натомість П. Тарашук надає перевагу **стратегії очуження** твору оригіналу. Відтак перекладач націлено вибирає запозичення замість українських відповідників та зберігає характерну авторові лаконічність та «сухість письма».

Певним чином це підтверджує гіпотезу Антуана Бермана, яка свідчить про те, що перші переклади твору будуть **одомашнювати** його, а вже наступні будуть все далі відходити від норм власної мови та точніше передавати інакшість та особливості оригінального твору. Крім того, окремі фрагменти перекладу у версії «Чужого» засвідчують ступінь *інтерпретаційної* свободи, якою послуговується П. Таращук, досить сильно відходячи від тексту оригіналу, хоч і в більшості розглянутих прикладів він намагається максимально наслідувати оригінал.

Варто також зазначити, що у контексті *діахронної множинності* не було знайдено достатню кількість *архаїзмів* у першому «Сторонньому», що, імовірно, зумовленою *невеликою часовою дистанцією* між двома перекладами. Отже, можна дійти висновку, що у цьому випадку *ретрансляція* зумовлена не часовою дистанцією. Натомість вона виникла внаслідок *відмінних тлумачень тексту оригіналу перекладачами*, які є досить протилежними у своїх підходах до витлумачення концептуальних домінант твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Варга Н. І., Зикань Х. І., Берта Е.Т. Вступ до перекладознавства : навч.-метод. посіб./ уклад. Н. Варга., Х. Зикань, Е. Берта. Ужгород : ДВНЗ «УжНУ», 2023. 138 с.
2. Володіна Т. С., Рудківський О. П. Загальна теорія перекладу для першого (бакалаврського) рівня : навч.-метод. посіб. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2017. 296 с.
3. Гольтер І. М. Складність та особливості перекладу в поетичних творах: майстерність перекладача. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2018. № 9. С. 56–60.
4. Філософія : підручник / О. Г. Данильян, О. П. Дзьобань. 2-ге вид. Харків : Право, 2018. 432 с.
5. Дахній А. Нова філософська біографія Сьорена К'єркегора. Огляд видання Carlisle, С.(2019) *Philosopher of the Heart. The Restless Life of Søren Kierkegaard*. Allen Lane, Penguin UK. *Sententiae*. 2020. Вип. 39. № 1. С. 150–159.
6. Двulichанська О. А. Художні засоби реалізації екзистенційної проблематики в ранній прозі В. Яворівського. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. Львів, 2011. № 24 (235). С. 128–132.
7. Довгань О. В. Мовотворчість українських перекладачів дитячої літератури другої половини ХХ – поч. ХХІ століть : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.02.01. Київ, 2011. 19 с.
8. Камю А. Міф про Сізіфа: есе / Альбер Камю ; пер. з фр. О. Жупанського. Київ : «Портфель», 2015. 105 с.
9. Караванський С. І. Практичний словник синонімів української мови. Київ : Українська книга, 2000. 480 с.
10. М. М. Кисельов, О. В. Шинкарук, О. В. Сидор-Гібелінда. Енциклопедія Сучасної України / редкол.: І. М. Дзюба та ін. Київ : НТШ, 2001. Т. 1. URL: <https://esu.com.ua/article-42250>.
11. Естетика : навч. посіб. / М. П. Колесніков, О. В. Колеснікова, В.О. Лозовой та ін. / за ред. В.О. Лозового. Київ : Юрінком Інтер, 2003. 208 с.

12. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. Київ : Вища школа, 1982. 165 с.
13. Краснова Л. В. До проблеми аналізу та інтерпретації художнього твору. Дрогобич : ТзОВ «Вимір», 1997. 147 с.
14. Кундзіч О. Л. Творчі проблеми перекладу. Київ : Дніпро, 1973. 264 с.
15. Линтвар О. М. До проблеми художнього перекладу. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*. Київ, 2012. Вип. 30. С. 144–147.
16. Лучук О. М. Різномасштабність перекладів одного твору як проблема перекладознавства (на матеріалі українських перекладів Шекспірової драми "Троїл і Крессіда"): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 1996. 25 с.
17. Миропольська Є. «Абсурдна свідомість» у мистецтві ХХ століття. *Культурологічна думка : щорічник наукових праць*. 2010. № 2. С. 61–66.
18. Некряч Т. Є., Чала Ю. П. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів : навч. посіб. Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. 200 с.
19. Ніколаєва І. Філософія екзистенціалізму як найбільш особистісно орієнтована течія ХХ століття. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2020. Вип. 29. С. 120–125.
20. Панченко О. І. Використання модуляції у перекладі художнього тексту (на матеріалі оповідання А. Конан Дойля «Скандал у Богемії»). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. 2024. Т. 35(74), № 5. С. 248–253.
21. Пархоменко В. А. Філософська казка А. Сент-Екзюпері в українських перекладах. *Філологічні студії : міжкаф. зб. наук. пр. студентів, магістрантів та аспірантів*, м. Полтава, 30 жовт. 2024 р. Полтава, 2024. С. 126–128.
22. Приходько В. Б. Переклад як інтерпретація. *Вісник ЖДУ ім. Івана Франка*. Житомир, 2004. Вип. 16. С. 17–19.
23. Ребрій О. В. Пригоди Аліси в Україні, або про множинність сучасних перекладів. *Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи*. 2009. №3. С. 190–205.
24. Рильський М. Т. Проблеми художнього перекладу. *Мистецтво перекладу*. Київ, 1975. С. 25–92.

25. Сарабун О. Екзистенція як шлях від усвідомлення абсурду до здійснення свободи у філософії А. Камю. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2012. Вип. 15. С. 137–144.
26. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм — це гуманізм. *Читанка з філософії: У 6 книгах*. Київ : Довіра, 1993. Кн. 6: Зарубіжна філософія ХХ століття. С. 131–139.
27. Ситар Р. А. Множинність перекладів як варіантність відтворення жанрово-стилістичних особливостей часово віддаленого першотвору. *Науковий вісник Чернівецького університету. Германська філологія*. Чернівці, 2014. Вип. 692-693. С. 237–240.
28. Смілик А. Проблема свободи і відповідальності у філософії екзистенціалізму. *Національний юридичний журнал: теорія та практика*. 2016. № 2(18). С. 30–34.
29. Смушинська І. В. Калькування у французькій мові. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. Київ, 2012. Вип. 22. С. 285–291.
30. Стеценко В. Екзистенціалізм як «філософія людини» ХХ сторіччя. *Соціогуманітарні проблеми людини*. Львів, 2010. № 4. С. 14–54.
31. Шемуда М. Г. Художній переклад як важливий чинник міжкультурної комунікації. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Філологічні науки*. Ніжин, 2013. С. 164–168.
32. Agwu P. A. L'Absurdité comme thème dans L'Étranger et la Peste d'Albert camus. *Calabar Journal of Liberal Studies (An interdisciplinary Journal)*. 2018. Vol. 20. P. 392–403.
33. Al-Hasani H. M. S. M. R. Existentialism and absurdity in Albert Camus's The Stranger: A psychological study. *American Research Journal of Humanities & Social Science*. 2023. № 6(5). P. 12–18.
34. Berman A. La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*. 1990. № 4. DOI: <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>.
35. The Cambridge Companion to Existentialism / ed. by Crowell, S. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. 428 p.

36. Flynn T. R. *Existentialism : A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2006. 144 p.
37. Laraway John L. "The Invincible Sun": A study of sun imagery in the works of Albert Camus. Connecticut, 1973. URL: <https://www.proquest.com/openview/249da8c5937663e90dfb92914d9ff7e0/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.
38. Larousse. Dictionnaire de Français. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>.
39. Raval H. N. Embracing the Absurd: An In-Depth Analysis of Existentialism in the Works of Albert Camus. *Cahiers Magellanes-NS*. 2024. № 6(2). P. 5857–5866.
40. Ross D. E. 'Maman' or 'Mother': A Closer Look at Word Choice in Translations of Albert Camus' *L'Étranger*. *WL 404W: Literature and Translation*. 2018. Vol. 3. P. 1–16.
41. *Aesthetic science: Connecting minds, brains, and experience* / ed. by: Shimamura A. P., S. E. Palmer. Oxford : Oxford University Press, 2012. 408 p.
42. Vinay J.-P., Darbelnet J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Paris : Didier, 1958. 346 p.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

43. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. Т. 1.
44. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. Т. 2.
45. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. Т. 3.
46. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. Т. 4.
47. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. Т. 6.

48. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. Т. 7.
49. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. Т. 9.
50. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. Т. 10.
51. Великий тлумачний словник сучасної української мови. / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
52. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) та ін. Київ : Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні, 2006. Т. 5. 705 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

53. Камю А. Сторонній / А. Камю ; пер. з фр. А. Перепаді. Київ : Основи, 1991. 120 с.
54. Камю А. Чужий / А. Камю ; пер. з фр. П. Таращука. Харків : Фоліо, 2019. 187 с.
55. Camus Albert. L'Étranger. Paris : Gallimard, 1942. 172 p. URL: <https://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-Letranger.pdf>.

RÉSUMÉ

Notre mémoire de licence est consacré à l'analyse des modes de manifestation de l'esthétique de l'existentialisme dans la nouvelle d'Albert Camus « L'Étranger » dans deux traductions ukrainiennes.

L'actualité de cette recherche est déterminée par le caractère intemporel du courant philosophique et littéraire de l'existentialisme. **Le but** de la recherche est d'analyser les principaux concepts de l'existentialisme et de la philosophie d'Albert Camus, ainsi que leur représentation dans les traductions ukrainiennes de la nouvelle « L'Étranger ». **Le sujet** de la recherche est la nouvelle de l'écrivain français A. Camus « L'Étranger » et les traductions ukrainiennes de cette œuvre « Чужий » et «Сторонній», réalisées respectivement par A. Perepadia et P. Tarachtchouk. **L'objet** de la recherche constituent les composantes de l'esthétique de l'existentialisme et les moyens de sa reproduction en langue ukrainienne. Dans cette étude **les méthodes de recherche** suivantes ont été utilisées : **l'analyse linguistique, l'analyse interprétative et l'analyse comparative.**

La première partie examine le phénomène de l'existentialisme dans la philosophie et la littérature, en particulier sa formation et son développement dans le contexte des événements historiques. L'esthétique de l'existentialisme est étudiée, ainsi que les particularités des idées existentielles d'Albert Camus et leur manifestation dans l'œuvre de l'auteur. **La deuxième partie** est dédiée à la problématique de l'adéquation de la traduction littéraire et de la pertinence du phénomène de la retraduction. **La troisième partie** se concentre sur l'analyse de l'œuvre originale à la lumière des concepts et des idées fondamentaux de l'existentialisme, ainsi que sur l'analyse et la comparaison des choix et des transformations traductologiques dans deux traductions ukrainiennes. Notre recherche a démontré que les traductions ukrainiennes d'Albert Camus diffèrent considérablement au niveau de l'interprétation de certains passages de l'original, et que A. Perepadia, dans sa traduction «Сторонній», privilégie les moyens de la domestication de l'œuvre originale, tandis que P. Tarachtchouk, dans sa traduction «Чужий», applique principalement une stratégie d'étrangéisation.

Il a été établi que l'écart de 28 ans entre les deux traductions ukrainiennes de la nouvelle de Camus « L'Étranger » n'a pas d'influence significative sur leurs différences, celles-ci étant plutôt dues à la variabilité interprétative due au phénomène de la retraduction.