

**Ключові слова:** звуко-символізм, звуко-кольористичний символізм, синестезія, звукові одиниці.

*Kireieva T. M.*, Master Student,  
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

### SOUND-COLOUR SYMBOLISM IN THE POEM «THE WAY OF CHRIST» BY YURI KUZNETSOV

*The article investigates the sound symbolism in the poem “The Way of Christ” by Yuri Kuznetsov. According to our research, two vowel sounds [o], [i] have the meaning of the gold and blue colour. It was established the correlation between sound-colour symbolism and sacral semantic laid in the first title of the poem «Gold and blue».*

**Keywords:** sound symbolism, sound-colour symbolism, synesthesia, sound units.

УДК 81'255.4(44)

*Кирилова В. А.*, асп.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

### НОВЕЛА МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО «INTERMEZZO» – ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДУШІ У ФРАНЦУЗЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

*Статтю присвячено аналізу основних проблем та складнощів, з якими зустрічається перекладач при відтворенні лінгвопоетики новели М. Коцюбинського «Intermezzo» французькою мовою; визначаються найпоширеніші прийоми її адекватного відтворення у французькому перекладі з метою забезпечення семантико-стилістичної та структурної цілісності твору, із урахуванням естетичного компоненту оригіналу.*

**Ключові слова:** новела, французький переклад, художні засоби, лінгвопоетика, естетичний вплив.

*Я тут почуваю себе багатим, хоч нічого не маю.  
Бо поза всякими програмами й партіями — земля належить до мене.  
Вона моя. Всю її, велику, розкішну, створену вже, — всю я вміщаю в собі.  
Там я творю її наново, вдруге,  
— і тоді здається мені, що ще більше права маю на неї.*

*Je me sens riche, bien que je n'aie rien.  
Car en dehors de tout programme et de tout parti, la terre m'appartient.  
Elle est à moi. Tout entière, je la contient en moi-même.  
Là, je la crée de nouveau, une deuxième fois,  
et il me semble alors que j'ai droit à elle encore plus.*

Твір Михайла Коцюбинського – немов заклик із не такого далекого минулого для всіх тих, хто задихається від гніту несправедливості і страждання. Заклик до визволення, до відродження. Події, що відбуваються нині, затьмарили блакитне небо, принесли горе на українську землю. Як подолати цю нещадну силу руйнування? Допомогти людям відстояти правду та пережити горе? Наша рідна земля – то і є наша сила. Бо українець завжди жив у єдності із природою, у любові до свого зеленого краю. Віра у себе, у свій працьовитий народ є шляхом до перемоги. Тому таким близьким за духом має бути для кожного новела *«Intermezzo»* – сумна сповідь змученої людини, яка водночас перероджується, надихаючись цілющою силою рідного краю.

Твір, що має таку естетичну та духовну цінність, неодмінно має вплинути на читача і пробудити в ньому почуття прекрасного, надихнути на зміни. Те, що новела українського письменника перекладена багатьма іноземними мовами, дає змогу зарубіжним читачам сформуванню думки не лише про нелегку долю українського народу, але й про поетичність душі українця, розгледіти хоча б із далеку неповторну красу українського краю, співчувати і радіти разом з оповідачем, подорожуючи подумки посеред золотих колосистих стежок українського поля із блакитним небом над головою.

Саме тому **об'єктом** нашого дослідження став французький переклад новели Михайла Коцюбинського, зроблений французьким перекладачем Емілем Крюбою. **Метою** було описати способи формування лінгвопоетики новели, тому **завданням**, яке постало, була систематизація **художніх засобів оригіналу** у цільовому тексті, оскільки вони є **базовими елементами лінгвопоетики** і їх збереження є неодмінною умовою створення рівноцінного естетичного ефекту на французького читача.

Під **лінгвопоетикою**, як правило, розуміється «сукупність використаних у художньому творі мовних засобів, за допомогою яких письменник забезпечує естетичний вплив, необхідний йому для втілення його ідейно-художнього задуму» [див. А. Липгарт 2013, 16].

У рамках нашого дослідження доцільно розглянути наступні два терміни – «естетичний вплив» та «функція впливу». **Естетичний вплив**, як зазначав А. Липгарт, може мати окремий художній твір в цілому, і для цього можуть служити будь-які фактори, в тому числі й стилістично марковані мовні одиниці. Саме ці одиниці й реалізують **функцію впливу**, тобто «мають властивості, які за певних умов можуть зробити ці одиниці лінгвопоетично та естетично значущими... Вживання лінгвопоетично значимої мовної одиниці є однією зі складових того естетичного впливу, який даний текст має на читача» [А. Липгарт 2013, 17-18]. Для її прояву необхідним є відповідний мовний фон. Завдяки їм «письменник може підкреслити структуру висловлювання, надаючи йому якісно відмінне від повсякденного мовлення забарвлення» [А. Липгарт 2013, 41-43].

Переходячи безпосередньо до аналізу твору М. Коцюбинського, зазначимо, що **лінгвопоетика** новели «*Intermezzo*» твориться численними **художніми засобами та стилістичними фігурами, що служать для зображення яскравих пейзажів та емоційно наповнюють описи**. Серед таких образотворчих елементів особливе місце в М. Коцюбинського посідають **метафора, епітет, порівняння та персоніфікація**. Так, **порівняння** виступає виразником образотворчої мовленнєвої експресії, оскільки «підкреслює й посилює уявлення про який-небудь предмет чи про яке-небудь явище за рахунок іншого предмета чи явища, викликає певні естетичні асоціації та почуттєво-оцінні реакції» [Чабаненко 2002, 221]. Епітет — троп, що означає предмет або дію, підкреслює характерну рису зображуваного та збагачує зміст новими емоційними чи смисловими відтінками. Присутність метафори у художньому тексті є цілком природною, оскільки метафора органічно пов'язана із поетичним баченням світу [див. Теорія метафори].

«*Сонце*» у М. Коцюбинського – як уособлення чогось величного, автор звертається до нього з повагою: «*Повернутись до нього спиною — крий Боже! Яка невдячність! Я дуже щасливий, що стрічаюсь з ним тут, на просторі, де ніхто не затулить його обличчя, і кажу до нього: сонце! я тобі вдячний. Ти сієш у мою душу золотий засів — хто знає, що вийде з того насіння? Може, воєні? Ти дороге для мене. Я п'ю тебе, сонце, твій теплий зіплюючий напій, п'ю, як дитина молоко з матерніх грудей, так само теплих і дорогих. Навіть коли ти палиш — охоче вливаю в себе воєняний напій і п'яний від нього. Я тебе люблю!*» [Коцюбинський 2013, 121]. / «*Lui tourner le dos, — que Dieu m'en garde! Quelle ingratitude! Je suis très heureux de le rencontrer ici, dans cette étendue libre où personne ne viendra me masquer son visage, et lui dis : soleil! je te remercie. Tu sèmes en mon âme une semence d'or: qui sait ce qu'elle donnera? Peut-être des feux? Tu m'es cher. Je te bois, soleil, je bois ton chaud breuvage qui guérit, je le bois comme l'enfant, le lait du sein de sa mère, aussi chaud et aussi cher. Même quand tu brûles, je me verse volontiers en moi-même ton breuvage de feu et je m'en grise. Je t'aime*» [Kotsioubynsky 1971, 179].

Аналізуючи вихідний та цільовий текст, ми бачимо, як перекладачеві важко зберегти оригінальні художні засоби у їх первинному вигляді, тому, Еміль Крюба вдається до прийому **рекатегоризації**, замінюючи означення на дієслова та прийменники з додатками, наприклад: *зіплюючий напій/ breuvage qui guérit; воєняний напій/ breuvage de feu, золотий засів / une semence d'or*. Мають місце також **стилістичні розбіжності**, хоча за змістом лексичні одиниці можна прирівняти до еквівалентних, розмовний стиль оригіналу відтворено у перекладі літературною мовою (французьке *Dieu m'en garde!* відповідає за змістом українському *крий Боже!* – «оберігати, захищати»; *затуляти обличчя – masquer son visage* – у значенні «приховувати»).

Автор апелює до уваги читача – численні детальні описи настільки реалістично зображують події твору, що картина, ніби, стає перед очима у тому часі й вигляді, в якому вона була написана М. Коцюбинським. Так, наприклад, ми спостерігаємо живі реалістичні замальовки — оживлення предметів та явищ, надання їм людських якостей: «*Поїзд летів, повний людського гаму. Здавалось, город витягує в поле свою залізну руку за мною і не пускає. Мене дратувала непевність, що тремтіла в мені:*

чи розтулить рука свої залізни пальці, чи пустить мене?» [Коцюбинський 2013, 116]. / «*Le train filait, plein du vacarme des hommes. La ville semblait étendre dans la campagne sa main de fer derrière moi et ne pas me lâcher. L'incertitude qui tremblait en moi m'irritait. Cette main desserer-t-elle ses doigts de fer, me lâchera-t-elle?»* [Kotsioubynsky 1971, 171]. Щодо перекладу, образність та динаміку у даному випадку збережено – дієслово “filer” відтворює рух потягу, жвавість якого підсилюється “*ga-mirom людей*” (*vacarme des hommes*); уточнимо лише, що у французькій граматиці замість прикметника переважно вживається іменник з додатком. У даному випадку ми можемо свідчити про застосування Емілем Крюбою **дослівного перекладу** з метою збереження метафоричності у цільовому тексті.

Автор створює контрасти, насичує художню мову такими стилістичними фігурами, як **оксиморон** (поєднання суперечливих понять, що створює парадокс), **метафора**, **порівняння**: «*Я не маю вже краплі гарячої крові й для тих живих мертв'яків, серед яких ви йдете, як кривава мара*» [Коцюбинський 2013, 118]. / «*Je n'ai plus une goutte de sang chaud dans les veines même pour ceux cadavres vivants, parmi lesquels vous passez comme des fantômes sanguinaires*» [Kotsioubynsky 1971, 173]. Задля збереження образності й експресивності оригінального вислову, перекладач вдається до **лексичного додавання** (*une goutte de sang chaud*) та **прийому рекатегоризації** – (заміна категорії однини на множину – *comme des fantômes sanguinaires*), натомість відтворення оксиморону є еквівалентним (*cadavres vivants*).

Прикладом не дуже вдалого відбору відповідника є переклад наступного речення, французький перекладач замість “велика тиша” перекладачем вжито означення “глибока”, що призводить до **тавтології** у цьому ж реченні: «*велика тиша.. виповняла весь двір, таїлася у деревах, залягла по глибоких блакитних просторах*» [Коцюбинський 2013, 118 / «*un profond silence... il impliquait toute la cour, se dissimulait dans les arbres, recouvrait les profonds espaces bleus*». Однак ми мусимо зважати на **сталі вирази** у французькій мові, де прийнятно було вжити саме вислів «*un profond silence*» [Kotsioubynsky 1971, 172].

В свою чергу Еміль Крюба знаходить низку **синонімів** для відтворення образу **темряви**, яка з'являється у новелі в **алегоричній формі** — «obscurité mystérieuse, profonde, infinie» (невідома, «глибока», «безконечна»).

**Мальовничі пейзажі**, що рясніють художніми засобами, автор подає не самі по собі, а через бачення свого героя, тому вони є переконливими, бо з'являється **перспектива**: «*Розплющую очі і раптом бачу у вікнах глибоке небо і віти берези. Кує зозуля. Б'є молоточком у великий кришталевий дзвін – ку-ку! ку-ку! – і сіє тишу по травах. Уявляється раптом зелений двір – він вже поглинув мою кімнату, – я зскакую з ліжка і гукаю у вікно до зозулі: «Ку-ку... ку-ку Добридень!»* [Коцюбинський 2013, 118]. / «*J'ouvre mes yeux et je vois soudain dans les embrasures des fenêtres le ciel profond et les branches du bouleau. Le coucou chante. Il frappe de son petit marteau une grande cloche de cristale. – Cou-cou! cou-cou! – et sème le silence dans les herbes. Soudain apparaît la cour verdoyante – elle a déjà englouti ma chambre – je saute à bas du lit et j'appelle l'oiseau: cou-cou... cou-cou... Bonjour!»* [Kotsioubynsky 1971, 174].

Прислівник *«рантом»* повторюється автором двічі з метою передати здивування й двічі еквівалентно відтворюється французьким перекладачем (*soudain*), і тим самим читач ніби наближується у часі до подій, оскільки слово спонукає уявити ситуацію так, ніби все відбувається миттєво. Зважаючи на те, що епітетом може бути слово, вжите як у переносному так і в прямому значенні, у художньому творі логічні означення набувають певного естетичного навантаження. Щодо перекладу, із застосуванням логічного розвитку понять (для позначення «зеленого двору» використано *«verdoyante»*, тобто «квітучо зелений») підсилюється підсилює метафоричність оригінального задуму, за яким письменник прагнув показати «всепоглинаючу» силу природи. Так сама, намагався перекладач відтворити образ зозулі, **зберігаючи звуконаслідування** *«ку-ку»*, яке відповідає французькому *«sou-sou»*. З метою уникнути тавтології у перекладі, оскільки у французькій мові для позначення назви зозулі та відповідного звуконаслідування існує єдина лексична одиниця (*sou-sou/ un coucou*), Еміль Крюба вживає **синонім** *«птаха»* (*l'oiseau*). Важливим для створення цього образу є протиставлення: зозуля, невелика за своїм розміром пташка, *«б'є молоточком»* (так само невеликим) у *«великий кришталевий дзвін»*. За відсутності зменшувального суфікса у французькій мові перекладач вдається до **лексичного додавання** (*petit marteau*) для відтворення оригінального протиставлення.

Уважний до кожного авторського слова Еміль Крюба обережно підходить до вибору дієслів, зважаючи на те, що саме **дієслова руху** створюють **динаміку** в описі пейзажу.

*«Йду далі все. Все тче. Хвилює серпанок. Стежки зміяться глибоко в житті, їх око не бачить, сама ловить нога. Волошки дивляться в небо. Вони хотіли бути як небо і стали як небо. Тепер пішла пшениця. Твердий, безостий колос б'є по руках, а стебло лізе під ноги. Коли ж сьому край буде? Біжить за вітром, немов табун лисиць, й блищать на сонці хвилясті хребти»* [Коцюбинський 2013, 120]. / *«Je vais plus loin. Elle continue de tisser. Elle fait onduler son voile. Les sentes serpentent profondément dans le seigle, l'oeil ne les voit pas, le pied seul les attrape. Les bleuets regardent le ciel. / Maintenant, c'est le blé qui commence. Son épi ferme et imberbe me bat les mains; et sa tige m'entre dans les pieds. Quand en verra-t-on la fin? Il court derrière le vent, comme une bande de renards dont les échine ondulées brillent au soleil»* [Kotsioubynsky 1971, 176].

Особливо цікаво те, що часом для відтворення одного й того ж українського дієслова перекладач знаходить у французькій мові низку дієслів, які якнайкраще розкривають образи задумані М. Коцюбинським. Адже саме **імпресіоністична манера**, у якій написана новела, зумовлює **рух оповіді**: пейзажі виринають із внутрішніх монологів ліричного героя, виражені **дієсловами руху** та **чуттєвого сприйняття**, картина природи постає живою та виразною завдяки поєднанню **епітетів та порівнянь**, набуваючи найбільшої образності через метафори та персоніфікації: *«Времи стаю. Мене спляє біла піна гречок, запашина, легка, наче збита крилами бджіл. Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни. Стою і слухаю»* [Коцюбинський 2013, 120]. / *«Je fais halte enfin. Je suis arrêté par la mousse blanche du sarrazin, odorante, légère, que l'on dirait battue par les ailes des abeilles. Une harpe chantante»*

*s'est couchée juste sous mes pieds et elle vibre de toutes ses coudes. Je reste sans bouger et j'écoute»* [Kotsioubynsky 1971, 176].

Всі ці художні деталі відтворені французьким перекладачем із усіма тонкощами і тому мають відповідний оригіналові естетичний ефект. Зрозумілим є тяжіння перекладача до пошуку аналогових синонімічних відповідників та використання ним таких прийомів перекладу, як **лексичні** та **граматичні заміни** (напр.: *стебло лізе під ноги – sa tige m'entre dans les pieds*; граматична заміна українського прийменника «все» дієсловом «продовжувати» у французькому перекладі; **реструктуризація**: *Мене спиняє біла піна гречок – Je suis arrêté par la mousse blanche du sarrazin*; ), оскільки розбіжності засобів виразності вихідної та цільової мов вимагають детального відбору мовних одиниць, аніж застосування дослівного перекладу чи калькування. Отже, той факт, що перекладач із художнім хистом та стилістичною майстерністю вводить нові незнайомі для французького читача образи і водночас доносить авторську у її первозданному вигляді, говорить про те, що Еміль Крюба йшов творчим шляхом.

Попри те, що описи рясніють яскравими **епітетами**, **метафорами**, **порівняннями**, мова оповідача сповнена **просторіччя**, оскільки автор хотів наблизити розповідь до розмовного мовлення, близького і зрозумілого простій людині у повсякденному житті.

*«Великі білі вівчарки, наче ведмеді, скачуть на задніх лапах, і скаче на них довга кудлата вовна»* [Коцюбинський 2013, 118]. / *«De grands bergers blancs, tels des ours, sautent sur leurs pattes de derrière, et la longue laine frisée qui les recouvre saute aussi»* [Kotsioubynsky 1971, 174].

*«Ну чого ти, собако... як тебе звать?»* [Коцюбинський 2013, 118]. / *«Et bien, qu'as tu, mon chien... Comment t'appelles-tu?»* [Kotsioubynsky 1971, 174].

*«Скачуть червоні очі, скаче широкий лоб і білі хутрянні нозавиці. Рветься й не може вискочить зовсім зубата лют з глибокої паці і лиш підкида копицею вовни. Ну, чого ж ти, Оверко? Чого горять твої червоні очі і стоплюють у вогні разом страх і зненависть?.. Правда, я розумію, ланцюг... То через нього твої передні лапи мусять хапати повітря, то він душить за горло і вганяє назад у нього твою злість. Почекай трошки. Зараз будеш на волі... У, благородна псина, – тобі воля дорожча, ніж задоволена злість»* [Коцюбинський 2013, 118]. / *«On voit sauter ses yeux rouges, sauter son large front et ses guêtres blanches fourrées. C'est tout juste si, sous la violence du désir, sa fureur carnassière ne jaillit pas du fond de sa gueule profonde; elle fait seulement danser un tas de laine. Allons, qu'as tu, Overko? Pourquoi tes yeux rouges sont si pleins de feu et mêlent-ils l'effroi à la haine? Bien sûr, je comprends, la chaîne... C'est à cause d'elle que tes pattes de devant doivent happer l'air; c'est elle qui te serre à la gorge et fait rentrer le feu de ta fureur. Attends un peu. Tu seras tout de suite en liberté... Ah ! noble chien: tu préfères la liberté à l'assouvissement de ta rage»* [Kotsioubynsky 1971, 174].

Детальний опис собаки, що лютує, бо закована у кайдани, і водночас в очах якої із люттю вбачається страх – в вочевидь автор в **алегоричній формі** проводить паралель із рабським становищем звичайної людини. Водночас автор підкреслює **доброзичливий тон** звертання до бідного звіра, що французькому перекладачеві вдалося зберегти частково, оскільки **стилістично марковані просторіччя** відтворені Емілем Крюбою загальнозживаними лексичними одиницями, відповідно до норм

французької мови. Однак, слід зазначити, що перекладач **вдало компенсує** цю стилістичну невідповідність образністю, що з'являється у цільовому тексті із словосполученням «faire danser».

Інший образ передається через кровожерного собаку: «Трепов солідний, розважний. Він зовсім солідно, обдумано наче, перекусить вам горло, і в його сильних ногах, що стануть на ваші груди, буде багато самоповаги» [Коцюбинський 2013, 119]. / «Tréпов est posé, raisonnable. Il vous tranchera la gorge gravement, comme avec préméditation, et dans ses fortes pattes qui se poseront sur votre poitrine, il y aura beaucoup de respect de soi-même» [Kotsioubynsky 1971, 175].

У даному уривку простежується **іронія**, і хист автора як раз у тонкошах її введення. Для цього служить і синтаксис і відповідне лексичне навантаження тексту. Так два рази автор навмисно повторює слово «солідний», «солідно», чим підкреслює характер собаки. Водночас опис розгортається не квапливо, щоб лише у кінці остаточно приголомшити читача. Як результат, через низку мовних і граматичних засобів, досягається естет етичний ефект. Що ж до французького перекладу даного фрагменту тексту, цей ефект подиву, на нашу думку, частково втрачено. Так, у французькому тексті відсутні авторські повтори, замість них вжито прикметник *raisonnable* і прислівник *gravement*. Перекладач прагнув дотримуватися норм французького синтаксису, і таким чином інформативна частина, що має йти у кінці речення, виноситься на початку і тим самим шокує читача миттєва, але без підготовки. Тобто, разом із динамікою втрачається й іронія у тому вигляді, у якому була задумана в оригіналі.

«Трепов! Оверко! Пава! Чотири пальці у рот — і дикий степовий свист. Біжать. Як троє білих ведмедів. Може, вони мене роздеруть, а може, приймуть запросини в поле. Хо-хо! Той Оверко не може без штурк. Стрибає, наче дурне теля, і скоса наводить червоне око. Трепов гордо несе свою вовну і ставить ноги, наче білі колони. Його підрізани вуха стрижуть. Пава ступає поважно, меланхолійно хитає задом і одстає. Я йду за ними, і мені видно легке гойдання всіх трьох крилатих хребтів, м'яких, вовнистих й звіряче сильних» [Коцюбинський 2013, 121]. / «Tréпов, Overko, Pava! Quatre doights dans la bouche – et coup de sifflet sauvage à travers la steppe. Ils accourent. Comme trois ours blancs. Peut-être vont ils me déchirer en lambeaux ou peut-être accepteront-ils mon invitation aux champs. Oh! Oh! **Il faut que cet Overko fasse des siennes**. Il saute, tel un veau stupide et louche de son oeil rouge. Tréпов porte fièrement sa laine et pose ses pattes comme des colonnes blanches. Il remue ses oreilles écourtées. Pava avance d'un air fier; dodeline mélancoliquement du derrière et la et se laisse distancer. Je les suis, et je vois le balancement léger des trois larges échines, molles, laineuses et fortes comme chez les fauves» [Kotsioubynsky 1971, 178].

Отже, розглядаючи попередні приклади, ми можемо стверджувати, що естетичний ефект у новелі досягається не лише за рахунок образності тропів, але не менш важливою також є наявність такої стилістичної фігури, як **іронія**. Для її збереження у цільовому тексті перекладач часом вдається до **логічного розвитку поняття та пошуку аналогів**. Так, наприклад, розмовне українське слово «штурка» (витівка, каверза) замінює сталим французьким висловом *faire des siennes*, що означає «робити дурощі» («faire des folies, jouer un mauvais tour, avoir de mauvais procédés qui sont bien

dans le caractère, dans les habitudes de celui qui s'en est rendu coupable»). Водночас, спостерігається розбіжність за змістом у відтворенні вигуку, адже українське «охо» – вжите М. Коцюбинським для позначення сміху, натомість французький вигук позначає здивування (oh – interjection marquant la surprise).

Багата на свої алегорії новела М. Коцюбинського містить також **алюзії із Біблії**: «Приходив обвіяний духом полів, свіжий, як дика квітка. В складках своєї одежі приносив запах полів, **мов старозавітний Ісав**. Спокійний, самотній, сидів десь на танку порожнього дому й дивився, як будувалась ніч. Як вона ставила легкі колони, заплітала сіткою тіней, зсувала й підносила вгору **непевні, тремтячі стіни**, а коли все се зміцнялось й темніло, **склепляла над ними зоряну баню**» [Коцюбинський 2013,]. / «Je rentrais enveloppé de l'odeur des champs, fraîche comme une fleur sauvage. Dans les plis de mes vêtements, je rapportais le parfum de champs, **tel Isaïe dans l'Ancien Testament**. Calme, seul, je m'asseyais quelque part sur le Perron de la maison vide et je regardais se construire la nuit. Je la regardais poser de légères colonnes, tresser entre elles un filet d'ombres, déplacer des murs chancelants, tremblants, les élever, et quand tout cela se consolidait et s'assombrissait, **les joindre en une coupole étoilée**» [Kotsioubynsky 1971.]

Як ми бачимо, застосований перекладачем прийом **рекатегоризації (прийменник та прикметник з іменником замість епітета «старозавітний»)** трохи знижує образність. Натомість, **заміна інфінітивною конструкцією** не змінює стилістичних відтінків оповіді, художній задум автора збережено. Цікавим, на нашу думку, є вживання у даному реченні слова «баня», яке відноситься до другої відміни іменників і має переносне значення (від первинного – опуклий дах, що має форму півкулі; купол) – сферична поверхня або предмет такої форми. Тут слід зазначити, що перекладач із повним розумінням **полісемії** в українській мові знаходить **адекватний відповідник** – *une coupole* у поєднанні з французьким дієсловом *joindre*, що є рівноцінним українському «склепляти» (тобто, зводити впритул, з'єднувати, стулювати, закривати). Отже, **поетичність** художнього означення оригіналу, збережено у цільовому тексті завдяки **еквівалентному відтворенню епітета та метафори** – *une coupole étoilée* – у французькому перекладі.

Проаналізувавши новелу «Intermezzo» та її французький переклад, варто зазначити, що перекладач Еміль Крюба сумлінно виконав творчу настанову автора. Адже твір М. Коцюбинського є не лише складним за своїм ідейним змістом, але і за формою. Майстерність автора, як художника слова виявляється у яскравих описах природи, сповнених епітетами, порівняннями, метафорами. Художні пейзажі тісно вплітаються у почуття героя оповіді і мають усі відтінки його внутрішнього стану. Палітра кольорів новели примхлива: художник згущає барви, змальовуючи драму душі, а потім ніби широкими мазками пензля на «полотні» виступають яскраві барви. Драматичні монологи, вилетені в оповідь героя, цікаві своїм стилістичним вираженням: поряд із натхненним внутрішнім мовленням, що рясніє мовними тропами, просторіччя, які роблять героя простим і щирим, реалістично зображаючи портрет, що підходить пересічній знедоленій людині. Твір наскрізь пронизаний алегорією, яка служить для втілення ідейного задуму. Разом ці художні прийоми реалізують лінгвопоетику твору.



Отже, «Intermezzo» – це витвір мистецтва, який має свою естетичну цінність, а рівноцінне відтворення його лінгвопоетики – це досягнення перекладача. Не зважаючи на певні неточності у перекладі, яких припускався Еміль Крюба через граматичні невідповідності вихідної та цільової мов, через нестачу еквівалентних відповідників у французькій мові та розбіжності стилістичних норм, український шедевр прозвучав у франкомовному світі завдяки хисту французького перекладача і його вмінню віднайти вірні й співзвучні авторському слову одиниці перекладу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кузнецов Ю. Б. Орлик П. І. Слідами феї Моргани: Вивчення творчості М. М. Коцюбинського у школі: Посібник для вчителя. К.: Рад. шк., 1990. – 208 с.
2. Коцюбинський М. М. Тіні забутих предків: повість, оповідання. – Х.: Фоліо, 2013. – 156 с.
3. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики: Учеб. пособие. Изд.5-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 168 с.
4. Словник української мови: академічний тлумачний словник української мови: тт.1–11. [гол.редкол.: Білодід І.К.]. – К.: Наук. Думка, 1970. – 1980.
5. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / [Э. Кассирер, Х. Ортеги-и-Гассет, А. Ричардс, Дж. Серль др.]; Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. — М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
6. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/ Вступ. статья Н. Д. Тмарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. – М.: Аспект Пресс, 1999.–334с.
7. Хованская З. И. Стилистика французского языка: Учеб. для ин-тов и фак-тов иностр. яз / Хованская З. И. Дмитриева Л. Л. – 2-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 2004. – 415 с.
8. Чабаненко В. А. Стилистика экспресивних засобів української мови: Монографія. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 351с.
9. Kotsiubynsky. Nouvelles/ Traduit par E. Kriuba. – К.: Dnipro, 1971.

Стаття надійшла до редакції 16.04.2014 р.

**В. Кириллова**, асп.,

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

### НОВЕЛЛА МИХАИЛА КОЦЮБИНСКОГО «INTERMEZZO» – КАК ОТРАЖЕНИЕ УКРАИНСКОЙ ДУШИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ПЕРЕВОДЕ

*Статья посвящена анализу основных проблем и трудностей, с которыми сталкивается переводчик при воспроизведении лингвопоетики новеллы М. Коцюбинского «Intermezzo» на французский язык; определены распространенные приемы ее адекватного воспроизведения с целью обеспечения семантико-стилистической и структурной целостности произведения во французском переводе, с учетом эстетического компонента оригинала*

*Ключевые слова:* новелла, французский перевод, художественные средства, лингвопоэтика, эстетическое воздействие

*V. Kyrylova*, PhD Student,  
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kiev

#### **MYKHAILO KOTSIUBYNSKY NOVEL, «INTERMEZZO» AS THE REFLECTION OF THE UKRAINIAN SOUL IN A FRENCH TRANSLATION**

*The article investigates the main problems and difficulties which occur when the translator reproduces the linguapoetics of the Kotsiubynsky's short story «Intermezzo» in French; the most common techniques of its adequate reproduction in the French translation are determined to ensure semantic, stylistic and structural integrity of the work, taking into account the aesthetic component of the source text.*

**Keywords:** short story, French translation, artistic means, linguapoetics, aesthetic impact.

УДК 81`25 + 821.112.2

*Ковальчук І. С.*, магістрант,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

#### **ГЕНЕРАЛІЗАЦІЯ ТА КОНКРЕТИЗАЦІЯ ЯК СКЛАДОВІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ПЕРЕКЛАДАЧА (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДІВ ОПОВІДАНЬ Г. БЕЛЛЯ)**

*Статтю присвячено дослідженню лексико-семантичних трансформацій (генералізації та конкретизації) як складових індивідуального стилю перекладача О. П. Логвиненка.*

**Ключові слова:** компоненти індивідуального стилю перекладача, генералізація, конкретизація, позитивні та негативні перекладацькі рішення.

Один і той самий текст неможливо перекласти однаково. Скільки перекладачів, стільки буде й інтерпретацій. Це пояснюється тим, що для перекладу недостатньо механічної заміни слів іноземної мови словами мови перекладу, оскільки переклад, особливо художній, – процес творчий і, як наслідок, виключно індивідуальний.

Існує не лише індивідуальний стиль письменника, а й індивідуальний стиль перекладача. А. М. Науменко пропонує виділяти в категорії індивідуального стилю перекладача три компоненти: філософський, індивідуальний і професійний:

«Філософський компонент полягає у тому, що прочитання перекладачем оригіналу оцінюється як наслідок філософського акту сприйняття суб'єктом об'єктивної реальності, внаслідок чого виникає копія сприйнятого об'єкта, в якій обов'язково присутні і об'єкт, і суб'єкт.