

Schewtschenkos im deutschen Sprachgebiet vor 1917 // Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas. – Bd. XXII / Hrsg. von Eduard Winter, Günther Jarosch. – Berlin, 1976. – S. 115–167; Taras 1870: Taras Grigoriewicz Szewczenko, ein kleinrussischer Dichter, dessen Lebensskizze samt Anhang, bestehend aus Proben seiner Poesien. In freier Nachdichtung von Johann Georg Obrist. – Czernowitz, 1870. – 61 S; Zymomyra 1999: Zymomyra M. Zur Problematik der Aufnahme, Bewertung und Interpretation von Taras Ševčenko's Werken in Deutschland // Mykola Zymomyra. Deutschland und Ukraine: Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen. – Fürth, 1999.

В статье рассматривается вопрос рецепции творчества Тараса Шевченко в немецкоязычном культурном пространстве. Материалом для исследования стали интерпретационные оценки целого ряда реципиентов.

Ключевые слова: рецепция, немецкоязычное культурное пространство, взаимодействие культур, творчество Тараса Шевченко, интерпретация.

Рецензенти: Науменко Наталя, д-р філол.наук, проф. (Київ)
Школа І.В., к.філ. наук, доц. (Бердянськ)

Ірина Олійник, вик. (Тернопіль)

ББК 82.3 (4 Вел)
УДК 82-93

Ілюстрація як переклад: компаративний аналіз літературної казки

У статті розкриваються особливості функціонування ілюстрацій у дитячій літературі. Аналізується проблема перекладу як здатності передавати зміст вербального повідомлення візуальними засобами. У центрі дослідження – ілюстрація як вагомий компонент дитячої книги, що несе важливе функціональне та смислове навантаження поряд з іншим семіотичним дискурсом – текстом.

Ключові слова: дитяча література, ілюстрація, текст, переклад, семіотика, вербально-візуальна цілісність.

Iryna Oliynyk Illustration as translation: comparative analysis of Ukrainian fairy tale

The article reveals the peculiarities of illustrations' functioning in children's literature. The problem of translation as a way of transmitting the

meaning of verbal message by means of visual effects has been analyzed. The main idea of the research is to study an illustration as a significant component of children's books that convey an important functional and contextual meaning along with a text which is a different discourse in terms of semiotics.

Key words: children's literature, illustration, text, translation, semiotics, verbal and visual unity.

Розвиток порівняльного літературознавства дедалі частіше спонукає дослідників вдаватися до зіставлень семіотично різних дискурсів і форм культури: саме на помежів'ї літературної і культурної компаративістики по-новому розкривається явище дитячої літератури. Межовість багатьох понять вивчається або через зіставлення, або через протиставлення. У першому випадку виявляється спільність, спорідненість, у другому – акцентується на різності, неподібності. В компаративістиці література для дітей є предметом наукового осмислення, що розглядає взаємодоповнюваність семіотично відмінних дискурсів у творенні цілісного розуміння. Дитяча книжка, що апелює до маленького читача не лише за допомогою словесного сприйняття, а й через творення зорового образу, вимагає досліджень з проблематики співвідносності, взаємодоповнюваності текстових та ілюстративних форм звернення.

Дослідження про взаємодоповнення вербального та візуального в літературі для дітей ґрунтуються на теоретико-методологічних міркуваннях Рійти Ойтінен, яка покликається на ідеї діалогічності М. Бахтіна. Звернення до вивчення понять діалогу та діалогічних відносин на міжнаціональному ґрунті залучає чинник перекладу як з'єднуючої ланки, завдяки якій різномовне багатоголосся не є причиною непорозуміння. Однак у контексті перекодування значень розглядаємо переклад як семіотичне явище передачі смислу текстового повідомлення в ілюстраційне: на матеріалі збірки Р.Кіплінга «Just So Stories» проаналізуємо основні аспекти співвідношень тексту та ілюстрації.

З позицій перекодування текстового повідомлення у візуальне і навпаки дослідники визначають різні терміни для позначення самого поняття інтерсеміотичного перекладу: «трансвидовий переклад», «трансмутація», «трансмедіація» тощо. Про можливість здійснення трансвидового художнього перекладу йдеться у Віри Савченко, яка вводячи до наукового обігу це

поняття, зазначає: «виокремлення взаємовідносин слова і зображення в аспекті художнього перекладу дає можливість аналізувати проблему в гостро поставленому ракурсі, а саме: у такому зв'язку вербального і візуального, де ці обидва компоненти повинні виконувати одне й те саме інформаційне завдання – виражати більш-менш ідентичний зміст» [Савченко 2003: 1]. Практичною реалізацією цього дослідниця називає книжкові ілюстрації, комікси, екранізацію літературних творів і т. п. Говорячи про перехід однієї матерії в іншу, У. Еко послуговується терміном «трансмутації», що передбачає «переробку», при здійсненні якої неминучими є зміни. Більшість трансмутацій є перекладами в тому сенсі, що вони вичленовують якийсь один рівень першотвору, вважаючи його найважливішим. Однак зосередження лише на одному із рівнів, зауважує дослідник, означає нав'язування власної інтерпретації тексту першоджерела [Еко 2006].

Автентичні тексти Кіплінгової збірки про пригоди тварин супроводжувалися ілюстраціями автора, в яких простежувався вплив його сучасника – відомого британського художника та карикатуриста Обрі Бердслея. Зображення, створені самим Р. Кіплінгом, порівнюють із фотографічним мистецтвом: великий простір контрасту чорного та білого кольорів дуже схожий до нерухокої фотографії. Ілюстрації Р. Кіплінга, подібно як і самі тексти, виявили різносторонні зацікавлення автора: мотиви японського книгодрукування у казці «Чому в носорога така шкіра», європейські та американські народні мотиви національних легенд до казки «Слоненя», пов'язані з мистецтвом народів наваго (південноамериканських індіанців) зображення до оповіді «Як з'явилися на світ Панцирники». Такий широкий спектр залучення різнонаціональних мотивів до мистецтва ілюстрації авторських творів ускладнює їх адекватну передачу ілюстраційними засобами у виданнях для українських дітей. Тому й постає потреба у дослідженнях, з одного боку, зв'язку між україномовною інтерпретацією казок та збереженням автентичних ілюстрацій, що характерно для ранніх видань (переклади Ю. Сірого, В. Ткачевича, Ю. Шкрумеляка супроводжуються вибраними ілюстраціями Р. Кіплінга) а з другого – відношень між україномовними перекладами та їхнім новим ілюстративним

супроводом за авторством різних митців (Тетяни Водолазської, Олени Курдюмової, Тетяни Плиски, П. Репрінцева, О. Савченка, В. Хорошенка та ін.), що характеризує сучасні тенденції до видання дитячих книг. Удосконалення поліграфічної культури та часові зміни позначилися і на мистецтві ілюстрування: зображення у книгах для дітей стали динамічнішими, контрастнішими, однак вони не завжди знаходяться у діалогічній єдності з текстом, який покликаний доповнювати та увиразнювати. Наприклад, зібрані в одній книзі ілюстрації різних митців до інтерпретацій одного тлумача суперечать загальному задуму дитячої літератури – відтворювати єдність тексту та ілюстрації, що проявляється і в дисонуванні самих зображень.

Якщо первинним у творенні смислу є вербальне, то відповідь йому – ілюстрація. Вона доповнює, розкриває нові грані, відточує значення тексту з метою творення цілісного вербально-візуального образу. У такому випадку йдеться про ілюстровану книжку: існуючий текстовий матеріал опрацьовується, осмислюється художником та обирається конкретний епізод для ілюстрації.

Проблема переходу змісту одного мистецтва у зміст іншого породжує численні дискусії стосовно первинності, самостійності художнього слова у творенні смислового образу. На думку деяких дослідників [O'Sullivan 2006; Oittinen 1993] ілюстрація хоч і виступає складовою літературного твору для дитини, не повинна лише пояснювати чи коментувати текст. Отримавши право на творче співавторство, художник інтерпретує текстове повідомлення, трансформує його у візуальне, і воно здобуває відносну самостійність, стає предметом зорової перцепції. Надмірна захопленість ілюстратора, що переважає над раціональним балансом «слова-зображення» перетворює текст на детальний опис до ілюстрації. «На відміну від власне ілюстрацій, які можуть існувати поза межами тексту і розглядаються як завершені самостійні твори, ці зображення [домінуючі. – І.О.] існують всередині власної послідовності і у зв'язку із загальною концепцією оформлення сторінки чи всієї книги загалом» [Детская книга 1988: 178]. Такі домінуючі зображення складають частину книг-ілюстрацій, у створенні яких важливими є папір, шрифт, переплетення, оформлення тощо. У більшості зображень самого

Р. Кіплінга акцент зроблено на персонажах, натомість розширений формат сучасних ілюстрацій стає подекуди нав'язливим.

Надмірне використання ілюстрацій у книгах для дітей перетворює сприймання твору на пасивне, «вирішене за читача» переглядання та прочитання. Адже мета зображення полягає не в тому, аби створити значення, а в тому, щоб дати дитині поштовх, стимул самій витворити власне розуміння побаченого і почутого. Р. Кіплінг, коментуючи власні ілюстрації розлогим текстовим супроводом, з-поміж іншого зазначав: «... Я зобразив їх просто так, бо вважаю, що вони виглядають чудово. Вони були б навіть гарнішими, якби мені дозволили їх розфарбувати». Такий неоднозначний виклад залучає дитину до гри: пропонує їй розмалювати зображення на власний розсуд, стати учасником творення нового змісту. Дотримання у перекладах Варвари Чередниченко цієї особливості Кіплінгового задуму простежується через наявність чорно-білих зображень, що закликають дитину до малювання.

Друкування книг із авторськими ілюстраціями Р. Кіплінга практикувалося у 10 – 30-х рр. ХХ століття. Так, у Коломиївському виданні, де автором перекладів став В. Ткачевич, помістили декілька ілюстрацій з коментарями Р. Кіплінга, які, частково скоротивши, українською мовою переклав інтерпретатор. Подібне спостерігаємо і у виданнях, де тлумачами англійських казок стали Ю. Сірий, Ю. Шкрумеляк. Пропонуючи власні ілюстрації до текстів, Р. Кіплінг підписував їх, коментував і узгоджував з розповіддю. Ігнорування таких ілюстрацій і, зокрема, коментарів до них у сучасних виданнях не дозволяє «відчитати» зміст тексту. Наприклад, підписуючи перший малюнок до казки «Слонятко», автор оригіналу та ілюстратор вказує на віднесення цієї історії до біблійного мотиву: «під образцем тіни африканських звірят, як ідуть у ковчег Ноя» (пер. В. Ткачевич).

Однак уже в радянський період книгодрукування малюнки Р. Кіплінга були замінені зображеннями тодішніх ілюстраторів. С. Артюшенко проілюстрував переклади Л. Солонька, що вийшли у видавництві «Веселка». Переклади та ілюстрації були декілька разів перевидані і довгий час залишалися єдиними інтерпретаційними версіями творів Р. Кіплінга в Україні. Наблизивши свої ілюстрації до автентичних, С. Артюшенко

важливим елементом оформлення обрав заставки. Вони відзначаються орнаментально-декоративним характером, виконані у чорно-білих кольорах із незначним доповненням темно-зеленого. В усіх заставках переважає силуетне зображення тварин – головних діючих персонажів з увагою до їхніх ключових рис характеру. Малюнки С. Артюшенка залишаються відкритими для тлумачення тими, хто їх сприймає, вони залучають дитину до самостійного доповнення змісту, розраховані на реалізацію дитячої фантазії у процесі сприйняття казки. Візуальний потенціал дитячої книги розкривається у єдності зі слуховим сприйняттям, творення смислу відбувається у єдності зорового та вербального.

«Територія» письменника у процесі її інтерпретації художником, що надмірно деталізує композицію твору і стилізує зображення, повністю зачинається перед читачем. Сюжетно-тематичний підхід до проблеми ілюстрування, на відміну від вузкого, персонажного, підкреслює значення пізнавального елемента, розширює асоціативний контекст, але при цьому не залишає місця для реалізації творчої уяви читача. Така книжкова графіка задовольняє розважальну мету твору, формує естетичний смак дитини, однак нав'язує зорову метафору її ілюстратора і виявляється впливовішою, ніж друковане слово.

У виданнях творів Р. Кіплінга, що датуються останніми десятиліттями, в ілюструванні переважають сюжетні композиції: розширюються горизонти змалювання подій, розгортається опис, зображення несуть глибше смислове навантаження, деталізуючи оповідь. Так, художник С. Репрінцев, змальовуючи пригоди слоненяти, зображає головного персонажа в багатьох перипетіях його подорожі. Сприймаючи казку на слух та переглядаючи малюнки, дитина відзначає зміни у рисах характеру та поведінці головного героя: від зображення наївного, простакуватого слоненяти, як його описує автор та змальовує художник на початку оповіді, до сміливого впевненого і такого ж веселого – наприкінці казки. Гармонійність оповідного та зображального у цій казці підтверджується переходом зображення із заднього плану на передній. У ході розповіді головний герой, якого ілюстратор змальовував на фоні інших персонажів або пейзажу, стає центральною фігурою, тим самим засвідчуючи свій новий статус.

Розширюючи межі оповідного детальністю ілюстрацій, художник звертається до окремих епізодів оповіді, наповнює їх змістом, суголосним тексту та розкриває певні подробиці. За таких обставин той хто зображує на малюнку оповідне, мусить дотримуватися «букви» твору, аби текст не звучав у дисонанс з ілюстрацією. Для прикладу, в описуваній вище ілюстрації до казки «Слоненя» (художник зображає головного персонажа, що в розпачі опустил носа в воду з надією, що той зменшиться) доцільним було б «прислухатися» до слів інтерпретатора і змалювати косоокість персонажа, про яку наголошується в тексті: «А ніс не меншав ніскілечки – й навіть очі йому косими зробив» [Кіплінг 2005: 66].

Перенесення художнього твору на інший мистецький ґрунт означає зіставлення його з тим видом мистецтва, який, приймаючи твір, надає йому «свого» розуміння через іншу, невербально-комунікативну організацію. Система мови іншого виду мистецтва увиразнює те, що створено в рамках вербального контексту. Ілюстратор не є автором оригіналу, тому не повинен «втручатися» у його зміст і форму, але, як автор зображення, він несе відповідальність за смислове навантаження відтвореної ним дійсності тексту.

Авторський стиль, його світогляд, елементи культури мови оригіналу – ось що є предметом роботи ілюстратора, який, зберігаючи «внутрішні межі твору», передає усе це у зображенні. Художник реагує на авторські слова, відповідає на них ілюстрацією, але чи є його відповідь тим, що М. Бахтін називає активним розумінням, чи витворює він нові предметно-смислові зв'язки? Очевидним є те, що при переході одного виду мистецтва в інший відбувається зміна мовленнєвого суб'єкта – від автора слово переходить до ілюстратора, дає «можливість відповісти на нього, або точніше та ширше – зайняти щодо нього відповідну позицію...» [Бахтін 1996, 1: 312]. Якою ж є позиція художника і чи відрізняється вона від письменницької?

«Побачити і зрозуміти автора твору – означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб'єкт. При пояснюванні – тільки одна свідомість, при розумінні – дві свідомості, два суб'єкти. Розуміння певною мірою завжди діалогічне» [Бахтін 1996, 2: 320]. Незаперечним є факт, що письменника та ілюстратора пов'язують діалогічні відношення і

абсолютно очевидно, що художник розуміє автора, твір якого ілюструє. Проте мистецьке розуміння – це розуміння особливого виду. Художник створює образи, формує нові асоціативні зв'язки в іншому мистецькому вимірі – в ілюстрації, але його творчість обмежена авторським світобаченням, вона не виходить за ті «внутрішні межі твору», які, власне, відрізняють одного автора від іншого. Митець, працюючи у контексті автора, на його, так би мовити, території, творить своє розуміння прочитаного тексту, яке далі сприйматимуть читачі. Читач є реципієнтом авторського твору, але його рецепція опосередкована і доповнена мистецьким тлумаченням, яке залишає певний відбиток у сприйнятті читача. Ілюстратор – це та «серединна» ланка у діалозі дорослого автора і його маленького читача, яка апелюючи до зорового сприйняття, повинна сприяти налагодженню активного розуміння. Чим гармонійнішою є відповідь ілюстратора на текст письменника, тим краще читач пізнає не лише автора, його світогляд і творчу індивідуальність, а й яскравіше реагує на візуальні образи створені ілюстратором. Реакція художника, його відповідь автору, його активне розуміння – це той самий авторський твір, переданий системою інших знаків, де позиція їх творця не відрізняється від позиції автора, а проте є іншою. Дослухаючись до тексту, митець зображує його засобами фарб, творенням нових ілюстраційних образів на підставі художніх образів (текстових). У роботі над створенням ілюстрації до тексту художник вкладає своє розуміння у твір і, таким чином, вступає у діалогічні відношення з автором як інший, а застосовуючи своє вміння інтерпретувати, передавати засобами візуально-зображальних координат, він не відривається від контексту автора і сприймається читачем як одне ціле з ним.

Потреба адекватної інтерпретації літературно-мистецького твору для дітей, де оцінці підлягає як текст, так і його ілюстративний супровід, ставить перед сучасними дослідниками завдання широкого масштабу. До оцінки сформульованої теоретиками літератури, знавцями дитячої психології та педагогіки, додаються міркування компаративіста. При дослідженні індивідуальності письменника та художника компаративіст вступає з ними в діалог, відкриває закони творчих особистостей прозаїка і митця і водночас розширює межі вербально-візуального сприйняття для читачів.

Як при самому процесі перекодування, так і при оцінюванні продукту перекодування, центральною є проблема розуміння. Поряд із тлумаченням, розуміння є способом пізнання і визначається як пошук, спрямований на виявлення смислу. Взаємопов'язаність тексту та ілюстрації скеровує дослідження на пошук іншого, де мета знаходження смислу полягає у виявленні його індивідуальності. Розуміння – результат діалогу автора і художника, в процесі якого художник інтерпретує текст, передаючи його візуальними засобами. Таким чином, аби зрозуміти ілюстрацію, компаративісту доводиться шукати смисл тексту, який вона супроводжує. Іноді знайшовши його, доводиться констатувати, що ілюстрація йому не відповідає. Усі події у казці «Про що попросив Кенгуру» відбуваються «у самому серці Австралії» – зеленому континенті, однак О. Савченко створює зображення у сіро-пастельних кольорах, а «жовтого, вічно голодного собаку Дінго» малює ... коричневим.

Занурення у текстову форму оповіді виявляється здатністю відтворити її смисл іншими засобами його вираження. Одним із таких засобів для художника є колір. Попри загально прийнятту думку про те, що ілюстрації у дитячій книзі повинні бути барвистими та яскравими, знання особливостей східної філософії дозволяють художниці Олені Курдюмовій адекватно відтворити казку «Як метелик тупнув ногою» саме завдяки поєднанню кольорових нюансів в єдиний монолітний тон з домінуванням пастельних фарб. Створення палітри приглушених тонів, незвичайне поєднання рожевого, червоного, синього і різноманітних відтінків жовтого вражають гармонією кольору і чимало додають до розуміння екзотичної теми казки. Згадані в тексті «премудрі очі царя Соломона, які сяяли, наче зірки у морозну ніч», «царицині очі, які блищали, як озеро в місячну ніч», «червоні лілії», «прозорі серпанки» та інші метафори кольору досягають гармонії у творенні смислу при відтворенні їх художніми засобами пензля.

Тлумач є відкритим до істини тексту і свідомий того, що історична природа діалогу з текстом виключає можливість кінцевої інтерпретації. Відсутність єдино правильної інтерпретації вказує на невичерпні перспективи реагування зображенням на текст. Те, що не завершено чи не достатньо висвітлено автором, реалізує творчий

талант художника і його право на самостійне трактування прочитаного. У відомій казці про kota, що гуляв, як сам собі знав, автор оригіналу та услід йому перекладач україномовного тексту стверджують: «Чоловік, звичайно, теж був диким і страшенно занедбаним. Таким би він і залишався, якби не зустрів Жінку, котра повідомила, що їй набридло все це дике життя» [Кіплінг 2002: 41]. Далі автор розповідає про деталі облаштування нового способу їхнього життя, але при цьому не описує зовнішнього вигляду персонажів казки. Ілюстратор В. Хорошенко вдається до контрастного зображення жіночого та чоловічого вигляду: жінка в його описах виглядає красивою, доглянутою, з прикрасами; натомість чоловік – неохайним, непричесаним, неголеним, постійно здивованим або чимось незадоволеним. Такий підхід до розуміння не можна назвати ні правильним, ні хибним, адже рамки тексту не обмежують художника у виборі стратегії ілюстрування, більше того, зіставлення цього зображення із малюнками художника П. Репрінцева до перекладів В. Панченка виявляє різні позиції художників. В останнього чоловічий персонаж – охайний, добрий, дбайливий господар. У контексті описаної вище ілюстративної ситуації, ми вважаємо, що зображення у дитячих книжках виконують роль конкретизації (за Р. Інгарденом) – «відтворення читачем художнього твору, наповнення «смыслом» рамок художньої структури шляхом заповнення «порожніх місць» і «ділянок невизначеності» своїми уявленнями та емоціями на основі власного горизонту очікування» [Современное зарубежное литературоведение 1999: 51].

Бахтінський діалог як комунікативна взаємодія між автором та читачем (перекладачем, ілюстратором) передбачає критичне оцінювання, через яке реципієнт приходиться до розуміння слів, ідей як «інший» з власною позицією. Як тільки таке розуміння знаходить своє вираження у відповіді, реципієнт формулює свої власні думки та висловлює своє бачення проблеми. Тільки через таке критичне переосмислення можна досягнути внутрішній світ іншого. Мова малюнка у дитячій книзі іноді є впливовішою, вагомішою, ніж сам текст. Компаративістичне зіставлення тексту та ілюстрації виявляє «мозаїку чужості» поміж ними: перебування літературного твору для дітей на межі тексту та ілюстрації веде до розуміння культурного коду іншості. У розумінні інших, у їхньому

пізнанні ми приходимо і до самоусвідомлення: те, що ми нездатні побачити власними очима, ми сприймаємо завдяки поясненню інших, через їхнє розуміння, співміряючи його із своїм особистим досвідом.

Дисонанс між текстом та ілюстрацією руйнує діалог автора та ілюстратора: викривлення чи недотримання вимог, викладених текстом призводить до змін в зображеннях, які не відповідають твору. Так, маленький читач казки про те, як у носорога з'явилися складки на шкірі зауважить, що художник П. Репрінцев замість трьох – «А в ті часи він, кажуть, застібав свою шкіру на три гудзики – наче дощовика» – намалював чотири, і хоча це не впливає на сприйняття казки, все ж викликає питання, розвиваючи уважність та допитливість дитини.

Діалог автора та ілюстратора базується на своєрідній взаємозумовленості: автор обмежує художника рамками свого твору, встановлює певні межі, переступаючи які художник перестає бути інтерпретатором-співавтором; в свою чергу, й ілюстратор певним чином підпорядковує собі автора, узалежнює його, надаючи остаточного візуального обрамлення авторському твору.

Беручи до уваги двоїстий характер існування літературного твору в сприйнятті дитиною – слуховий та зоровий аспекти – компаративіст встановлює сутнісні синестезійні зв'язки поміж текстом та ілюстрацією, тобто вивченню підлягає ще один вагомий компонент дитячої книги – малюнок. Таке розширення формату дослідження закликає до осмислення семіотично різних площин літературно-мистецького твору та поглиблює горизонти пізнання й надалі – аж до залучення мультиплікаційних фільмів до дослідницького поля компаративістики.

Література: Бахтин 1996, 1: Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / Михайло Бахтін ; пер. з рос. Марії Зубрицької // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття : [антологія / упоряд.: Марія Зубрицька]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 310 – 317; Бахтин 1996 (2): Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін ; пер. з рос. Марії Зубрицької // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття : [антологія / упоряд.: Марія Зубрицька]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 318 – 322;

Детская книга 1988: Детская книга вчера и сегодня. По материалам зарубежной печати / [сост., автор вступ. статьи и коммент. Э. З. Ганкина]. – М. : Книга, 1988. – 312 с. : ил. ; Кіплінг 2005: Кіплінг Р. Казки / Редьярд Кіплінг ; [пер. з англ. В. Панченко]. – К. : Махаон-Україна, 2005. – 112 с. : іл. – (Подорож у казку); Кіплінг 2002: Кіт, що гуляв як сам собі знав та інші казки Р.Кіплінга ; [пер. з англ. Є. Бондаренко] / [літ. обробка І. Бондар-Терещенко]. – Харків : Ранок, 2002. – 96 с. : іл. – (Дивовижні історії); Савченко 2003: Савченко В. В. Візуальний переклад літературного тексту : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / В. В. Савченко. – К., 2003. – 15 с.; Современное зарубежное литературоведение 1999: Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины / [ред. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. – М. : Интрада, 1999. – 320 с.; Эко 2006: Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / Умберто Эко ; [пер. с итал. А. Н. Ковалю]. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.; Oittinen 1993: Oittinen R. I Am Me – I Am Other: On Dialogics of Translating for Children / Riitta Oittinen. – Tampere : University of Tampere, 1993. – 222 p.; O'Sullivan 2006: O'Sullivan E. Translating Pictures / Emer O'Sullivan // The Translation of Children's Literature. A Reader / [ed. by Gillian Lathey]. – Clevedon, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters LTD, 2006. – P. 113-121.

В статье раскрываются особенности функционирования иллюстраций в детской литературе. Анализируется проблема перевода как возможности передачи смысла словесного сообщения визуальными средствами. В центре исследования – иллюстрация как необходимый компонент детской книги, которая несет важную функциональную и смысловую нагрузку вместе с другим семиотическим дискурсом – текстом.

Ключевые слова: детская литература, иллюстрация, текст, перевод, семиотика, словесно-визуальная целостность.

Рецензенти: Астаф'єв О.Г., д-р філол. Наук, проф. (Київ)

Чумак Галина, к.філол. наук, доц. (Тернопіль)