

ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет міжнародних відносин і права

Кафедра германської філології та перекладознавства

КВАЛІФІКАЦІЙНА ДИПЛОМНА РОБОТА

магістр

Освітній рівень

Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Шифр і назва галузі знань

Спеціальність 035 Філологія

Шифр і назва спеціальності

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська

на тему: **Стратегії перекладу живописного екфразису у художніх текстах:**

лексико-стилістичний аспект

Шифр 24062

Виконала:

Студентка 2 курсу, групи ФПАм-24-1 Льоринс А. В. Льоринс

Підпис

Керівник: канд. філол. наук, доцент О.Ємець О. В. Ємець

Підпис

Гарант ОПП д. філол. наук., проф. Ю.П.Бойко Ю. П. Бойко

Підпис

До захисту допускаю: ***Є.Долинський***

Зав. кафедри проф. Долинський Є.В.

“ ” _____ 2025р.

Хмельницький, 2025

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
KHMELNYTSKY NATIONAL UNIVERSITY
Department of Germanic Philology and Translation Studies

Master Degree Thesis in Philology and Translation Studies

**under the title: «Translation Strategies for Pictorial Ekphrasis in Fiction:
Lexical and Stylistic Perspectives»**

Group FPAm- 24

Education programme:

Germanic Philology and Translation Studies:

English and Second Foreign Language

Majoring 035 Philology

Anastasiia LORYNS

Research advisor:

O.Yemets, Prof.,

Candidate of Philology

Khmelnytsky,

2025

Хмельницький національний університет

| | |
|------------------|--|
| Факультет | <u>міжнародних відносин і права</u> |
| Кафедра | <u>германської філології та перекладознавства</u> |
| Освітній рівень | <u>другий (магістерський)</u> |
| Галузь знань | <u>03 Гуманітарні науки</u> |
| Спеціальність | <u>035 Філологія</u> |
| Спеціалізація | <u>035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська</u> |
| Освітня програма | <u>Германська філологія та перекладознавство: англійська мова та друга іноземна мова</u> |

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
Ю.Бойко Юлія Бойко
«07» лютого 2025 року

ЗАВДАННЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ ДИПЛОМНУ РОБОТУ МАГІСТРА

Льоринс Анастасії Вадимівни

1. Тема роботи: «Стратегії перекладу живописного екфразису у художніх текстах: лексико-стилістичний аспект».

Керівник роботи к. філол. наук, доцент Ємець Олександр Васильович

Дата видачі завдання 10 лютого 2025 р.

Затверджено наказом ректора університету від 25.08.2025 р. № 65

2. Термін подання студентом роботи на кафедру 15 грудня 2025 року

3. Вихідні дані до роботи:

Об'єктом дослідження є лексико–стилістичні засоби реалізації живописного екфразису в художньому тексті.

Предметом дослідження виступають стратегії перекладу живописного екфразису в художніх текстах.

Матеріалом дослідження є роман американської письменниці Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою».

4. Перелік питань, які потрібно розробити:

- 1) Поняття «інтермедіальність» та «екфразис».
- 2) Основні функції екфразису в художніх текстах.
- 3) Принципи аналізу живописного екфразису.
- 4) Лексичні та стилістичні засоби реалізації живописного екфразису.
- 5) Основні перекладацькі стратегії, що застосовуються при перекладі живописного екфразису.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

| Назва етапів (розділів) дипломної роботи | Строк виконання етапів роботи | Примітка |
|---|---|-----------------|
| <i>Опрацювання літератури за темою</i> | <i>10 лютого – 5 березня 2025 року</i> | <i>виконано</i> |
| <i>Написання теоретичного розділу роботи</i> | <i>10 березня – 10 квітня 2025 року</i> | <i>виконано</i> |
| <i>Презентація теоретичного розділу на науковому семінарі/конференції</i> | <i>10–11 квітня 2025 року</i> | <i>виконано</i> |
| <i>Підбір фактичного матеріалу за темою дослідження для практичного розділу</i> | <i>14 квітня – 14 травня 2025 року</i> | <i>виконано</i> |
| <i>Написання практичного розділу роботи</i> | <i>До 10 червня 2025 року</i> | <i>виконано</i> |
| <i>Оформлення та подання чорнового варіанту дипломної роботи керівнику</i> | <i>10 червня 2025 року</i> | <i>виконано</i> |
| <i>Попередній захист кваліфікаційної роботи</i> | <i>13 червня 2025 року</i> | <i>виконано</i> |
| <i>Захист переддипломної практики</i> | <i>27 листопада 2025 року</i> | <i>виконано</i> |
| <i>Перевірка на плагіат</i> | <i>3 24 листопада по 1 грудня 2025 року</i> | <i>виконано</i> |
| <i>Обговорення кваліфікаційної магістерської роботи робочою групою ОПП</i> | <i>3 5 по 8 грудня 2025 року</i> | <i>виконано</i> |
| <i>Подання кінцевого варіанту дипломної роботи на кафедру</i> | <i>15 грудня 2025 року</i> | <i>виконано</i> |
| <i>Захист дипломної роботи магістра</i> | <i>23 – 30 грудня 2025 року</i> | <i>виконано</i> |

Здобувач

ЛьоринсАнастасія ЛЬОРИНС

Керівник роботи

О.ЄмецьОлександр ЄМЕЦЬ

Погоджено зав. кафедри

Ю.БойкоЮлія БОЙКО

**ВІДГУК НАУКОВОГО КЕРІВНИКА
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ФІЛОЛОГІЇ ТА
ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА**

**Студента(ки) II курсу групи ФПам-24-1
Факультету міжнародних відносин і права
спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми «Германська
філологія та перекладознавство: англійська мова та друга іноземна мова»»**

Анастасії ЛЬОРИНС
(ПІБ студента)

за темою «Стратегії перекладу живописного екфразису у художніх текстах: лексико-стилістичний аспект»

| Відповідність кваліфікаційної роботи нормативним вимогам (необхідне позначити оцінкою від 3 до 5) | | |
|--|---|---|
| 1. | Наявність основних структурних компонентів роботи | <input checked="" type="radio"/> 5 усі компоненти присутні <input type="radio"/> 4 один компонент відсутній <input type="radio"/> 3 декілька компонентів відсутні |
| 2. | Відповідність оформлення роботи, посилань і переліку використаних джерел нормативним вимогам | <input checked="" type="radio"/> 5 повна відповідність <input type="radio"/> 4 незначні помилки в оформленні <input type="radio"/> 3 оформлення неправильне |
| 3. | Відповідність побудови Вступу нормативним вимогам | <input checked="" type="radio"/> 5 повна відповідність <input type="radio"/> 4 відповідність неповна <input type="radio"/> 3 не відповідає вимогам |
| 4. | Відповідність огляду наукової літератури та використання методологічної бази дослідження нормативним вимогам | <input checked="" type="radio"/> 5 повна відповідність <input type="radio"/> 4 відповідність неповна <input type="radio"/> 3 не відповідає вимогам |
| 5. | Відповідність теоретичної частини дослідження заявленій меті та завданням | <input checked="" type="radio"/> 5 повна відповідність <input type="radio"/> 4 відповідність неповна <input type="radio"/> 3 не відповідає вимогам |
| 6. | Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам | <input checked="" type="radio"/> 5 повна відповідність <input type="radio"/> 4 відповідність неповна <input type="radio"/> 3 не відповідає вимогам |
| 7. | Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження | <input checked="" type="radio"/> 5 повна відповідність <input type="radio"/> 4 відповідність неповна <input type="radio"/> 3 не відповідає вимогам |
| 8. | Актуальність, новизна, теоретична та практична цінність дослідження як компоненти якісної освіти в межах цілей сталого розвитку | <input checked="" type="radio"/> 5 повна відповідність <input type="radio"/> 4 відповідність неповна <input type="radio"/> 3 не відповідає вимогам |
| РАЗОМ: 24-40 | | 40 |

Особиста думка керівника Дипломна робота магістра Анастасії Льоринс – одна з найкращих робіт за останні роки, якими я керував. Робота відзначається ретельністю аналізу лексичних засобів живописного екфразису, які Анастасія виділила на основі семантичних полів. Безумовною перевагою роботи є детальна характеристика теорії екфразису як прояву інтермедіальності, гарне зрання теоретичного матеріалу. Поставлені завдання виконано, чітко сформульовано положення, що виносяться на захист. Як і в аналізі мовних засобів екфразису, Анастасія ретельно аналізує переклад роману, визначає основні прийоми перекладу. Дипломна робота Анастасії Льоринс написана на актуальну і дуже цікаву тему, має новаторський характер у виборі матеріалу та аналізі і заслуговує на відмінну оцінку.

Кваліфікаційна робота

**може бути
рекомендована до захисту**

Анастасії Льоринс
(ПІБ студента)

О.Ємець
(підпис керівника)

Олександр Ємець
(Ім'я, ПРІЗВИЩЕ)

« 23 » грудня 2025 рік

**РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
З ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА**

Студента(ки) II курсу групи ФПам-24-1

Факультету міжнародних відносин і права

спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми «Германська філологія та перекладознавство: англійська мова та друга іноземна мова»»

Анастасії ЛЬОРИНС

(ПІБ студента)

за темою «Стратегії перекладу живописного екфразису у художніх текстах: лексико-стилістичний аспект»

| | Критерії | Оцінка в балах |
|-------|--|-----------------------|
| 1. | Наявність основних компонентів структури роботи: ЗМІСТ; ВСТУП; РОЗДІЛ 1; РОЗДІЛ 2; ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ; ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ; ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ; ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ; ДОДАТКИ – максимум 5 балів <i>(усі компоненти присутні – 5 б, один компонент відсутній – 4 б, декілька компонентів відсутні – 3 б)</i> | 5 |
| 2. | Відповідність оформлення роботи, посилань і переліку використаних джерел нормативним вимогам до кваліфікаційної дипломної роботи – максимум 5 балів <i>(повна відповідність – 5 б, незначні помилки в оформленні – 4, значні помилки в оформленні – 3)</i> | 4 |
| 3. | Відповідність побудови Вступу нормативним вимогам – максимум 5 балів <i>(повна відповідність – 5, поодинокі огріхи стилістичного характеру; порушення структури Вступу та несуттєві помилки у формулюваннях – 4; суттєві помилки у формулюваннях – 3)</i> | 5 |
| 4. | Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам (наявність наукових джерел за останні 10 років, з них 30% зарубіжні джерела; описана методологічна база дослідження, що використовується в дослідженні; виокремлено ілюстративний та довідковий матеріал) – максимум 5 балів <i>(повна відповідність – 5, несуттєві помилки у формулюваннях, недостатня кількість проаналізованих іноземних джерел (мін. 30%) – 4, відсутні праці наукового керівника або членів кафедри ГФП – 3)</i> | 5 |
| 5. | Відповідність теоретичної частини дослідження заявленій меті та поставленим завданням – максимум 5 балів (повна відповідність: всебічний аналіз об'єкта дослідження, критичний огляд наукової літ-ри; висновки до розділу – 5 б, несуттєві огріхи структурного характеру, несуттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – 4, відсутність власного погляду на здійснений критичний огляд наукових джерел 3) | 5 |
| 6. | Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам – максимум 5 балів (повна відповідність: аналіз предмета дослідження; підтвердження/спростування гіпотези дослідження; використання статистичних методів для верифікації результатів дослідження; наукова новизна отриманих результатів – 5, несуттєві огріхи стилістичного та структурного характеру, несуттєві помилки при перекладі фактичного матеріалу – 4, суттєві помилки при перекладі й аналізі фактичного матеріалу – 3). | 5 |
| 7. | Відповідність Висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження; актуальність, новизна, теоретична та практична цінність дослідження як компоненти якісної освіти в межах цілей сталого розвитку – максимум 5 балів (повна відповідність – 5, несуттєві огріхи стилістичного характеру, неповне висвітлення результатів дослідження – 4, часткове висвітлення результатів дослідження – 3) | 5 |
| Разом | Мін 21- макс 35 | 34 |

Особиста думка рецензента. Магістерська робота присвячена актуальній проблемі відтворення живописного екфразису в аспекті інтермедіальності. Авторка на високому науковому рівні класифікувала види екфразису та проаналізувала лексико-стилістичні засоби його реалізації в романі Т. Шевальє. Особливу цінність має дослідження стратегій перекладу, що забезпечують збереження естетичного коду оригіналу в українському контексті. Робота характеризується логічною структурою, новизною підходів і має вагомое практичне значення для сучасного перекладознавства.

Висновок: рецензована магістерська дипломна робота відповідає всім вимогам, які ставляться до робіт такого рівня, є актуальною, виконана в рамках когнітивно-дискурсивної парадигми, має зв'язок із загальнонауковою тематикою кафедри германської філології та перекладознавства, містить елементи новизни, має теоретичну цінність та практичну значущість. Об'єкт та предмет досліджено.

Позитивні аспекти роботи: ґрунтовна теоретична база, систематизація складного поняття інтермедіальності та розробка власної класифікації видів екфразису, глибокий аналіз перекладацьких стратегій, ретельний аналіз ілюстративного матеріалу.

Кваліфікаційна дипломна робота може бути допущена до захисту для отримання другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціалізацією 035.041 «Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська».

Усього набрано балів: 34

Декан
факультету педагогічних технологій
та освіти впродовж життя
канд. філол. наук, доцент



Людмила МОГЕЛЬНИЦЬКА

« » 2025 рік

Вірність підпису засвідчую
Начальник загального відділу

Марія Таліна Маркова

АНОТАЦІЯ

У роботі досліджується феномен інтермедіальності як одна з ключових текстових категорій художнього твору та його реалізація через екфразис. Екфразис розглядається як вербальна репрезентація візуального мистецтва, що виконує низку важливих функцій. Особливу увагу приділено живописному екфразису як одному з найдавніших і найпоширеніших його різновидів. Аналізуються лексико-стилістичні засоби реалізації живописного екфразису в романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою та особливості їх перекладу.

Ключові слова: екфразис, категорії тексту, інтертекстуальність, інтермедіальність, терміни, алюзії, перекладацькі трансформації.

The thesis examines the phenomenon of intermediality as one of the key textual categories of a work of art and its realization through ekphrasis. Ekphrasis is considered as a verbal representation of visual art that performs a number of important functions. Particular attention is paid to pictorial ekphrasis as one of its oldest and most widespread its varieties. The lexical and stylistic means of implementing pictorial ekphrasis in Tracy Chevalier's novel «The Girl with the Pearl Earring» and the peculiarities of their translation are characterized.

Keywords: ekphrasis, text categories, intertextuality, intermediality, terms, allusions, translation transformations.

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 11 |
| РОЗДІЛ 1. Екфразис як прояв категорії інтермедіальності | 16 |
| 1.1. Основні категорії тексту | 16 |
| 1.2. Категорії інтертекстуальності та інтермедіальності | 20 |
| 1.3. Поняття та характеристика екфразису | 30 |
| 1.4. Загальні принципи перекладу інтермедіальних алюзій та екфразису | 39 |
| Висновки до Розділу 1 | 44 |
| РОЗДІЛ 2. Прийоми перекладу живописного екфразису у романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою» | 47 |
| 2.1. Способи відтворення лексичних аспектів живописного екфразису в перекладі | 47 |
| 2.1.1. Фарби та кольори | 49 |
| 2.1.2. Інструменти художника та матеріали | 53 |
| 2.1.3. Світлотінь та композиція | 55 |
| 2.1.4 Техніки малювання та процеси | 57 |
| 2.2. Способи відтворення стилістичних аспектів живописного екфразису в перекладі | 60 |
| 2.3. Способи відтворення релігійних і культурних алюзій живописного екфразису в перекладі..... | 69 |
| Висновки до Розділу 2 | 78 |
| ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ | 80 |
| ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 83 |
| ДОДАТКИ | 90 |

ВСТУП

Інтермедіальність – це важлива категорія тексту, яка кілька останніх десятиліть привертає увагу дослідників. Інтермедіальність набуває особливого значення в сучасному світі, стає ознакою сучасної культури, модифікує суспільні відносини.

Живописний екфразис, як прояв інтермедіальності, є важливою складовою художніх текстів, яка дозволяє глибше розкрити естетичні, емоційні та смислові пласти твору. У сучасному світі, де зростає міжкультурний обмін і популярність літературних творів різними мовами, проблема адекватного перекладу екфразису набуває особливої актуальності. Від того, наскільки точно перекладач передасть стиль, настрій і зміст екфразису, залежить здатність читача іншої культури сприйняти авторський задум.

Проблемами інтермедіальності та екфразису у свій час займалися А. Ханзен-Льове, В. Мітчел, Ю. Мюллер, О. Воробйова, Т. Бовсунівська, І. Борисова та інші.

Дослідження стратегій перекладу живописного екфразису в художніх текстах є надзвичайно **актуальним** у сучасному світі, де глобалізація та розвиток міжнародних культурних зв'язків сприяють активному обміну літературними та мистецькими творами. Попри зацікавленість багатьох дослідників в інтермедіальності, проблема перекладу живописного екфразису все ще недостатньо досліджена.

Методологічну базу дослідження складають праці німецького дослідника А. Ханзен-Льове, який зафіксував кореляції між літературою та візуальними мистецтвами. Саме в роботах А. Ханзена-Льове інтермедіальність вперше була презентована як дослідницька парадигма. А. Ханзен-Льове запропонував детальну класифікацію типів інтермедіальності та розробив методи її аналізу. Ще однією визначною фігурою в контексті дослідження є В. Мітчел – автор фундаментальних праць про екфразис.

Дослідженням інтермедіальності в Україні займається О. Воробйова, яка започаткувала Українську асоціацію когнітивної лінгвістики і поетики. III Міжнародну конференцію УАКЛіП 2021 було присвячено саме темі інтермедіальності. Зараз О. Воробйова готує монографію, присвячену цій темі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема магістерської роботи відповідає інтересам та науковій темі кафедри германської філології та перекладознавства «Проблеми лексико-граматичної семантики, прагматики та стилістики в когнітивно-дискурсивній парадигмі».

Об'єктом дослідження є лексико-стилістичні засоби реалізації живописного екфразису в художньому тексті.

Предметом дослідження виступають стратегії перекладу живописного екфразису в художніх текстах.

Метою дослідження є визначення мовних засобів вираження живописного екфразису та стратегій його перекладу в художніх текстах.

Досягнення мети потребує розв'язання таких **завдань**:

1. Дослідити наукову літературу та визначити поняття «інтермедіальність» та «екфразис».
2. Охарактеризувати основні функції екфразису в художніх текстах.
3. Запропонувати принципи аналізу живописного екфразису на основі семантичних полів.
4. Охарактеризувати лексичні та стилістичні засоби реалізації екфразису, які використовуються для опису образотворчого мистецтва (на матеріалі роману Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою»).
5. Визначити основні перекладацькі стратегії, що застосовуються при перекладі живописного екфразису.

Матеріалом дослідження послужив роман американської письменниці Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою».

Методи дослідження: стилістичний аналіз для характеристики образних засобів у художніх текстах; зіставний аналіз для визначення основних прийомів перекладу інтермедіальних алюзій; метод контекстуального аналізу для

характеристики значення інтермедіальних алюзій; описовий метод для систематизації лексичних та стилістичних особливостей живописного екфразису; метод суцільної вибірки для формування корпусу фактичного матеріалу дослідження. Для доведення об'єктивності одержаних результатів було застосовано елементи кількісного аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає у створенні класифікації видів живописного екфразису і мовних засобів його реалізації залежно від жанру живописного твору. Це відкриває нові можливості для дослідження інших типів екфразису.

Теоретичне значення дослідження полягає у подальшому розвитку теорії інтермедіальності та її функційних особливостей.

Практична цінність роботи полягає у можливості використання результатів дослідження при проведенні лекційних та практичних занять з таких дисциплін, як методологічні основи лінгводискурсивних досліджень, стилістика, лінгвістичний та літературознавчий аналіз художнього тексту, а також при написанні курсових та дипломних робіт.

Положення, що виносяться на захист:

1. Інтермедіальність є однією з найважливіших текстових категорій. Інтермедіальність визначається як спосіб висвітлення художньою літературою інших видів мистецтва: музики, живопису, скульптури, кіно тощо. Одним з проявів інтермедіальності є екфразис.
2. Екфразис є відомим явищем в світовій літературі. Екфразис характеризується як вербальна репрезентація візуального мистецтва, опис естетичних об'єктів. Основними функціями екфразису є концептуальна, образотворча, світоглядна, стильова, інспіраційна. Традиційно види екфразису класифікують за жанрами: живописний, архітектурний, скульптурний, музичний та кінематографічний екфразис. Живописний екфразис є одним із найпоширеніших видів екфразису ще з часів Гомера.

3. У роботі запропоновано наступні принципи аналізу живописного екфразису за категоріями: а) визначення семантичних полів лексики живописного екфразису, які можуть включати мистецькі терміни, перцептивну та емоційно-оцінну лексику; б) визначення стилістичних особливостей живописного екфразису, який базується на використанні метафор, епітетів, гіпербол та інших тропів.
4. Основними семантичними полями живописного екфразису у романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою» стали такі чотири семантичні поля: фарби та кольори, інструменти художника та матеріали, світлотінь та композиція, техніки малювання та процеси. Одним з основних лексичних засобів живописного екфразису виявилися мистецькі терміни. У творі переважають терміни, що належать до семантичного поля фарб та кольорів (38%), наступними за чисельністю є назви інструментів художника та матеріалів (25%).
5. Стилiстичні засоби реалізації екфразису в романі включали метафори, епітети та порівняння. Найбільшим за чисельністю тропом є метафора, яка становить 50% від вибірки. Ці стилістичні засоби здебільшого використовувалися задля опису картин і передачі почуттів героїв. В ході дослідження було виявлено, що в романі присутні не лише алюзії на живопис, а й також біблійні та культурні алюзії, які формують смислову структуру твору.
6. Живописний екфразис в романі базується на увазі до деталей одягу, зовнішності. Лексико-стилістичні стратегії аналізу та перекладу живописного екфразису в романі включали висунення на перше місце художніх деталей, тому лексичний аспект перекладу мистецьких термінів базувався на використанні еквівалентів та синонімічної заміни, а переклад стилістичних особливостей базувався на використанні кальки, лексичних еквівалентів та модуляції. Використання модуляції та синонімічної заміни у перекладі зумовлено особливою увагою до деталей, яка є притаманною нідерландським

художникам того часу. Основними стратегіями передачі алюзій у творі є їх збереження, а також використання модуляції задля відтворення авторського задуму.

Апробація отриманих результатів. Деякі положення нашої роботи висвітлено в статті під назвою «Живописний екфразис як вид інтермедіальної алюзії у романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою»», яка включена в збірник тез *II Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Міжкультурна комунікація і переклад: напрями, пріоритети та перспективи»*. Апробація відбулася на конференції 10–11 квітня 2025 [19, с. 86–90].

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів та висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Основний зміст дослідження викладено на 81 сторінці. Повний обсяг дослідження – 94 сторінки. **У першому розділі** розглядаються науково-теоретичні основи екфразису як прояву категорії інтермедіальності та загальні принципи його перекладу. **У другому розділі** аналізуються прийоми перекладу живописного екфразису, зокрема лексичний, стилістичний аспекти та біблійні, культурні алюзії в романі.

Висновки містять узагальнену інформацію про отримані результати. Список використаних джерел складається з 63 позицій, з них 53 позиції використаних джерел, 3 джерела довідкової літератури та 7 позицій ілюстративного матеріалу.

У додатках розташований словник термінів живописного екфразису в романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою».

РОЗДІЛ 1. Екфразис як прояв категорії інтермедіальності

1.1. Основні категорії тексту

Категорія – це широке поняття, у якому відображено найзагальніші та найістотніші властивості, ознаки, зв'язки та відношення предметів, явищ об'єктивного світу [29, с. 16].

Категорії тексту відображають його найістотніші та найзагальніші ознаки і є сходинками у пізнанні його онтологічних, гносеологічних та структурних особливостей. Дослідження категорій тексту передбачає виявлення особливостей текстової структури, організації мовних одиниць, зв'язків, що виникають між ними [29, с. 16].

О. Воробйова вважає, що у художньому тексті наявні категорії двох різновидностей – іманентні (характеризують текст як відносно автономне явище, без опори на інші тексти) та реляційні, наявність яких визначається лише при зіставленні тексту з іншими текстами [52, с. 43].

На сьогодні існують різноманітні класифікації текстових категорій. Однак, пропонувані класифікації неоднорідні. В їх основі лежать різні критерії:

1. Семантичні/структурні.
2. Прагматичні/функціональні.
3. Облігаторні/факультативні [29, с. 17].

Проте беззаперечним та загальноновизнаним є поділ усіх текстових категорій на обов'язкові чи загальнотекстові та факультативні, тобто специфічні для певного типу тексту. Загальнотекстові категорії мають семантико-структурний характер, оскільки вони реалізуються як у плані змісту, так і в плані вираження художнього тексту [51, с. 206].

Кожна категорія художнього тексту характеризується та визначається певними ознаками, які, своєю чергою, варіюються залежно від типу тексту. Усі категорії тексту взаємодіють між собою та мають характер універсалій. Вони

існують у будь-якому зв'язному тексті незалежно від мови, на якій створений текст та незалежно від типу тексту [7, с. 229].

Проблема виділення основних категорій тексту і досі є об'єктом живих дискусій, оскільки кожен дослідник має власні погляди на питання виділення текстових категорій. На думку О. Ємця, найголовнішими категоріями художнього тексту є такі: інформативність, перспекція, ретроспекція, модальність, когезія, завершеність [45, с. 53].

Також останні кілька десятиліть спостерігається тенденція до виділення антропоцентричності, континууму, інтертекстуальності як основних категорій тексту [45, с. 53]. Розглянемо їх детальніше.

На думку багатьох науковців, текстова категорія **інформативності** є обов'язковою ознакою кожного тексту. Вона може проявлятися в різних формах від нульової, коли зміст тексту знову повторюється, до концептуальної, яка пронизує наскрізь увесь текст [7, с. 230].

Концептуальна інформація є вербально невираженою і сприймається читачем по-різному. У художніх текстах такий вид інформації несе передусім естетико-пізнавальну функцію. Глумачення тексту читачем є процесом розкривання його концептуальної інформації, це бажання подолати його поверхневу структуру та виявити глибинний смисл, тобто концептуальну інформацію [7, с. 230].

З категорією інформативності тісно пов'язана концептуальність, яку дослідники часто вважають окремою категорією художнього тексту чи виділяють в підкатегорію категорії інформативності. Концептуальність, на думку деяких учених, є першою та однією із найважливіших категорій художнього тексту. Зокрема, В. А. Кухаренко вважає концептуальність основоположною категорією художнього тексту, тому що все, що вводиться в текст та функціонує в ньому, в тому числі усі засоби актуалізації та усі текстові категорії, усе це формує концепт художнього твору [18].

Художній текст є не лише адресованим певній групі читачів, він розгортається у певному часі та просторі. Ця локально-темпоральна віднесеність

притаманна будь-якому тексту, її визначає така текстова категорія, як категорія континууму [7, с. 230].

Континуум – це певна послідовність фактів, подій, що локалізуються у часі та просторі. Зазвичай він побудований на порушенні реальної послідовності подій, причому просторовий континуум у художньому тексті є більш точним, ніж часовий та більш самостійним [18].

Континуум надає можливість читачу творчо сприймати текст: нерідко йому доводиться домислювати деякі факти, шукати причинно-наслідкові зв'язки та встановлювати перервані часом та простором відношення між частинами тексту [7, с. 230].

До категорії континуума можна віднести категорії прогресії, стагнації та хронотопу. Стагнація це уповільнення руху сюжетної дії за допомогою ліричних відступів або повернення у минуле; прогресія є безперервним перебігом подій у часовому-просторовому континуумі тексту. Категорія хронотопу реалізовується через тісну локально-темпоральну єдність [7, с. 230].

Виявами хронотопу є **проспекція** – перенесення подій в тексті у майбутній час та простір, та **ретроспекція** – повернення до минулих подій у часі та просторі тексту. Без проспекції та ретроспекції, на думку В. А. Кухаренко [18], не обходиться жоден художній текст [7, с. 230–231].

Представлена у двох основних різновидах (об'єктивна і суб'єктивна), **модальність** постає багатогранною. Якщо об'єктивно-модальне значення виражає характер відношення повідомлюваного до дійсності, то суб'єктивно-модальне виражає ставлення мовця до повідомлюваного. Це значення виражене додатковими граматичними, лексико-граматичними й інтонаційними засобами, що накладені на ту чи іншу форму речення. У різних типах текстів модальність виявляється по-різному. Зазвичай суб'єктивна (авторська) модальність передбачає обов'язкову оцінку. У наукових текстах автори рідко висловлюють своє ставлення до повідомлюваного. Тому наукові тексти з очевидною ймовірністю наділені, звичайно, об'єктивною реальною модальністю [20, с. 12].

I. Вихованець підкреслює: «категорія модальності вказує на стосунок змісту речення до дійсності, з яким пов'язується витлумачення повідомлювального як реального (лише констатованого мовцем), або як ірреального (можливого, бажаного, необхідного й под.)» [4, с. 62].

Отже, підкатегорія модальності вказує на інтегрований мовцем стосунок змісту речення до дійсності, пов'язаний із витлумаченням повідомлюваного як реального, потенційного або ірреального [20, с. 292-293].

Когезія (англ. cohesion зчеплення) – це особливі види зв'язку, що забезпечують логічну, часову та просторову послідовність, взаємозалежність окремих подій чи фактів [29, с. 20].

Ця категорія по суті виражає структурну і змістовну сутність тексту. Цілісність тексту забезпечує інтеграцію всіх структурно-змістових і смислових рівнів, яка сприймається як єдність. Вона забезпечується набором таких факторів, як комунікативна інтенція автора, тематична єдність тексту, образ автора у тексті, різними видами висунення та набором стилістичних прийомів, що взаємодіють у межах одного тексту і нарешті композиційно-жанровою єдністю [51, с. 208].

Завершеність – кожен текст має чіткі межі; початок і кінець; завершеним є з погляду мовця (автора), коли той вже виконав свої завдання і досяг мети [29, с. 20].

Завершеність тексту як категорійна величина реалізує задум автора щодо тієї проблеми, яку він прагне реалізувати у цілому через повідомлення, опис, роздум тощо. Ця категорія стосується насамперед цілого текстового утворення, а не його частин [20, с. 12].

Антропоцентричність є різноплановою та багат шаровою текстовою категорією через розщеплення адресанта й адресата в дискурсивному просторі. Будь-який текст, і художній в тому числі створюється людиною для людини, тобто будь-який текст має свого адресанта та адресата. Незалежно від теми, проблематики, що описується у художньому творі, людина, суб'єкт, що описує

чи зображується у певному творі, завжди є його центральною постаттю. Це створює абсолютну антропоцентричність художнього твору [7, с. 230].

Розглядаючи адресанта, як одного з антропоцентрів тексту у системі автор – текст – читач, можна стверджувати про його розщеплення у творі, зокрема на автора, автора-оповідача, ліричного героя та героя роліової лірики. Адресант також може бути колективним, невідомим, неактуальним та узагальненим [56, с. 511–512]. Проблема вивчення адресанта тісно пов'язана з вивченням біографії та особистості автора.

Інтертекстуальність належить до сукупності тих семи текстових категорій, які, як визначили ще Р. де Богранд та В. Дреслер, відрізняють текст від не-тексту [37].

Категорія інтертекстуальності трактується як діалогічний зв'язок тексту з попередніми текстами (рекурсивний) та з подальшим текстотворенням (прокурсивний). Інтертекстуальність також пов'язується з установкою на глибше розуміння тексту та визначається багатомірними зв'язками з іншими текстами [56, с. 515].

Отже, попри те, що усі текстові категорії розглядаються окремо, вони активно взаємодіють і тісно переплітаються у тексті; вони виступають так званими окремими "нитками" тексту. Основними категоріями тексту є його цілісність та зв'язність, що репрезентують текст.

1.2. Категорії інтертекстуальності та інтермедіальності

Інтертекстуальність як текстова категорія у лінгвістичному сенсі цього поняття виражає особливий спосіб побудови тексту.

Інтертекстуальність – явище, яке бере свій початок ще в Стародавні часи. Запозичення існувало впродовж віків, а чужі слова використовувались ще в Старому Заповіті, міфах Давньої Греції, в епоху Відродження та в Новітні часи. Письменники та науковці усіх часів, використовували у своїх роботах посилання

на біблійні сюжети, міфологію, праці інших діячів науки, літератури та історичних осіб [28, с. 38–39].

Термін «інтертекстуальність» вперше був використаний у 1967 році, філологинею, ученицею відомого філолога і філософа Р. Барта, Ю. Кристеву [17, с. 427].

В тексті статті мовознавиця використовує поняття інтертекстуальності для визначення міжтекстових відносин. Оскільки запозичення вживались завжди, а сталого терміну для цього поняття не існувало, то після введення запропонованого Ю. Кристеву терміну «інтертекстуальність», він дуже швидко закріпився і став одним з найважливіших компонентів літературного аналізу [28, с. 39].

Виявами інтертекстуальності у тексті є цитати, алюзії, що створюють численні асоціації використовуючи натяки на події, факти, персонажів інших текстів; ремінісценції, мандрівні сюжети, запозичення тощо. Інтертекстуальність має парадигматичну природу та залучає текст до континууму світової культури. У семантичному плані інтертекстуальність – це здатність тексту формувати свій особистий смисл за допомогою посилань на інші тексти. В культурологічному плані інтертекстуальність можна співвіднести з поняттям культурної традиції – семіотичної пам'яті культури [7, с. 231].

Мовознавці, вивчаючи це поняття, звертали особливу увагу на створення визначення, в результаті чого дійшли до думки, що **інтертекстуальність** – це присутність в тексті більш-менш маркованих слідів інших текстів у вигляді алюзій, цитат та ремінісценцій [28, с. 39].

Н. П'єго-Гро вважає, що інтертекстуальність – це пристрій, за допомогою якого один текст немов «перезаписує» інший текст [24, с. 240].

Подібне визначення відноситься не тільки до тих відносин, які мають конкретну форму цитати, алюзії та ремінісценції або виступають в формі ледь помітних перетинів, але і до таких зв'язків, які виникають між текстами, які хоч і відчуються, але практично не піддаються формалізації [28, с. 40].

Як зазначає Р. Барт: «текст не може нерухомо застигнути (скажімо на книжковій полиці), він за своєю природою повинен через щось рухатись – наприклад, крізь твір або ряд творів» [2, с. 512].

В семіотичному плані інтертекстуальність означає відношення між різними мовними знаковими системами, референційно співвіднесеними одна з одною. В прагматичному плані інтертекстуальність виступає як специфічна стратегія співвіднесеності з іншими текстами, як той спосіб, яким один текст актуалізує у своєму внутрішньому просторі інший, висловлюючи авторський задум. Отже, інтертекстуальність покриває всю шкалу можливих віртуальних відносин між текстами або їх частинами [1, с. 18].

Інтертекстуальність необхідно описувати з двох позицій – авторської та читацької. З читацької позиції – це вміння розпізнавати в тексті інтертекстуальні відносини, пов'язані з зануренням в глибше розуміння тексту або шляхом виявлення різних зв'язків з іншими текстами. А з авторської позиції, інтертекстуальність виступає способом створення власного тексту й утвердження своєї творчої індивідуальності через створення складної системи відносин з текстами інших авторів [28, с. 40].

У своїй роботі «Проблеми інтертексту» П. Тороп називає інтертекстуальні феномени «елементами або рівнями тексту» співвідносячи їх з тим чи іншим типом метатексту [30, с. 33].

З розвитком теорії інтертекстуальності, областями її функціонування стають не тільки поетичні та художні тексти, а й тексти прагматичного характеру, зокрема публіцистичні тексти, газетні та журнальні статті. Поширення теорії інтертекстуальності призвело до широкого використання в засобах масової інформації цитат та посилань на конкретних історичних осіб, діячів культури, літератури та мистецтва. Інтертекстуальність може виконувати різні функції, такі як: експресивну, когнітивну, поетичну, метатекстову та реферативну [28, с. 41].

За Якобсоном, експресивна функція показує відношення мовця до того, про що він говорить; когнітивна функція – має на меті донести до певного

адресата інформацію, яку він буде в змозі розпізнати; поетична – надає розважального характеру процесу читання, під час якого автор завуальовує певне послання, розгадування якого перетворюється на гру чи розгадування кросворда [35, с. 469].

Автор створює світ свого тексту, відштовхуючись від чинних і переосмислених ним культурних кодів, що є підставою для твердження: будь-який текст вбирає в себе інший текст і є його реплікою. Включення в текст інтертекстуальних елементів означає використання додаткових смислів і зв'язків з їх джерелами [28, с. 41].

Теорія інтертекстуальності розробляється з урахуванням як основних властивостей тексту, так і аспектів значення тексту, отже, мова йде про статичні і динамічні аспекти інтертекстуальності. Момент включення інших текстів або його елементів буде вважатися основним способом прояву категорії інтертекстуальності [1, с. 19].

Широке бачення інтертекстуальності поширюється на міжтекстові зв'язки, в яких відображається діалогічність культури або культур. Як відзначають сучасні дослідники, крім повторюваних композиційних схем (наприклад, модель великої жанрової форми, яка включає поділ на глави, підглави і абзаци), до проявів інтертекстуальності відносяться вплив творчості одних письменників на творчість інших, повторювані теми, мотиви «бродячих (мандрівних) фольклорних сюжетів [17, с. 18]. Повторювані мотиви також простежуються у фольклорі.

Однією з форм реалізації інтертекстуальності є алюзія [8, с. 76]. Феномен алюзії, як одного з різновидів цитування почав активно вивчатись мовознавцями й лінгвістами лише в кінці ХХ століття. Спочатку алюзія вважалась поняттям риторичним. Термін походить від латинського *alludere*, що означає грати, натякати [28, с. 41–42].

Науковці вважають, що «алюзія – це непряме посилення словом або фразою на історичний, міфологічний, біблійний факт, або факт з повсякденного життя, зроблене в процесі письма або усного мовлення» [28, с. 139].

Крім алюзій, ми можемо побачити у текстах також цитати, які зазвичай в письмовому тексті позначаються лапками, курсивом, тире чи іншими графічними засобами. Здебільшого, цитати супроводжуються посиланням на автора цитати. На відміну від алюзії, цитата – це точне відтворення реального висловлювання певного автора [28, с. 42].

Відмінності між алюзіями та цитатами полягають у наступному:

1. У посиланні вказується чи не вказується джерело інформації.
2. Структура: цитати повторюють точні слова оригіналу, а алюзії – це лише неявні посилання, словами чи фразами [28, с. 42].

Однак, і цитати, і алюзії містять два значення – основне, яке вони мають у початковому контексті й нове, якого вони набувають в іншому контексті. Проте деякі вчені досі об'єднують цитати та алюзії в одну групу – алюзій [28, с. 42].

Інтертекстуальність як засіб актуалізації одного тексту у внутрішньому просторі іншого вважають універсальним принципом побудови наукового мовлення, за яким взаємодія текстів або їх фрагментів, як в плані змісту, так і в плані виразу, є експліцитно маркованою завдяки формальним ознакам – маркерам інтертекстуальності, які чітко розмежовують між «своїм» та «чужим» знанням. За ступенем експліцитності можна виокремити маркери інтертекстуальності, які вказують на чуже мовлення в поверхневій структурі тексту (цитати, непряма мова, виноска, примітки, алюзії, тобто натяки на прецедентний текст на основі подібності, що зазвичай виражається одним словом чи словосполученням) та фонові посилання, які є маркерами глибинного рівня, оскільки наводять дані про першоджерело, наприклад ім'я автора і рік видання, а не відтворюють власне його зміст [1, с. 25–26].

Такі маркери можуть бути імпліцитними (неявними) та експліцитними (явними) [16, с. 35].

Експліцитні алюзії – загальнозрозумілі та впізнавані більшістю читачів, до них відносяться: біблійні, міфологічні, літературні, кінематографічні. **Імпліцитні алюзії** неявні та незрозумілі читачам, використовуючи які, автор хоче аби читач доклав зусиль для розпізнання сенсу алюзій. Мовознавиця

Р. Леппігальме розділила за структурою алюзії на: алюзії – власні назви та алюзії – фрази [44].

Види експліцитних алюзій:

1. До виду біблійних алюзій належать імена святих, біблійних персонажів, посилення на події, висвітлені в Біблії, наприклад: «*God, whom he had searched for in his loneliness, had formed her for his mate as Eve for Adam out of Adam's rib*» [63, с. 65].

2. Літературні алюзії є посиленнями на персонажів художніх творів, літературних героїв: «*The plane was unmistakably going down, down, down like Alice in the rabbit hole*» [60, с. 75].

3. Історичні алюзії є посиленням на відому історичну постать, політика, письменника, митця: «*As the Greek dramatist Sophocles said in 409 BC: "Everywhere among the race of men, it is the tongue that wins and not the deed"*» [38, с. 75].

4. Міфологічні алюзії містять посилення на міфи Давньої Греції та Давнього Риму: «*He walked her to the door. They made an odd couple: he, short, slightly rumped, inclined to corpulence; she, tall, slender, elegant. Einstein and Aphrodite*» [59, с. 77].

Міфологічні алюзії часто використовуються для позначення негативних тенденцій в економіці та політиці, але при цьому, вони слугують для пом'якшення неприємних фактів, чим сприяють евфемізації мовлення. Особливо часто цей вид алюзій використовується авторами газетних та журнальних статей в тексті або її заголовку. Завдяки заголовку, читач може передбачити, про що йтиметься в статті. Так, наприклад, заголовок статті «Безробіття – Ахіллесова п'ята України», допомагає читачеві здійснити перспекцію і зрозуміти, що вразливим місцем України є безробіття. Збірка новел Агати Крісті «Подвиги Геракла» є нічим іншим, як посиленням на давньогрецькі міфи про Геракла [28, с. 43].

В тексті інтертекстуальні алюзії можуть виконувати такі **функції**:

1. Міжкультурну, вона об'єднує різні культури, різні історичні періоди та традиції.
2. Полісемантичну, яка завдяки алюзіям надає висловлюванню нового змісту та нового значення.
3. Образотворчу – допомагає автору створювати нові образи та нові тропи.
4. Функцію, яка допомагає автору створити власну міфологію.
5. Інтерпретаційну функцію, яка допомагає пояснити складні частинки тексту [38, с. 75].

Проблема синтезу мистецтв викликала особливий інтерес авторів ще у період античності. Як і представники наступних епох, вони цікавились виникненням та функціонуванням різних синтетичних форм та жанрів на основі літератури (література – музика, література – живопис та ін.). У своїх роботах вони порушували питання проблем синтезу різних видів мистецтв [28, с. 44].

Епоха модерну також дозволила остаточно закріпитися в мистецтві таким видам мистецтва, як фотографія, кінематографія, мультиплікація, анімація і комікси, мюзикл і музичні фільми, кольоромузичний синтез і кінетичне мистецтво. Крім того, модерністи стверджували, що шедеври багатьох художників, зокрема Ван Гога, не мали б місця, якби не їхнє вміння бачити живопис «літературно», а літературу – «художньо» [13, с. 157].

Відомо, що термін «інтермедіальність» увійшов у вжиток разом з текстами теоретика та практика інтермедійності Д. Гігінса, що вперше вжив його у 1965 році в есе «Інтермедіа» [31].

Пізніше, термін «інтермедіальність» з'являється в дослідженнях німецько-австрійського вченого О. Ханзена-Льове 1983 р. [10, с. 5].

У його розумінні, інтермедіальність – переклад (з однієї мови мистецтва на іншу) в межах однієї культури, або об'єднання між різними елементами мистецтва в одномедійному (література, живопис тощо) або багатомедійному (театр, кіно тощо) тексті [40]. Ось тут виявляється різниця між поняттями «інтертекстуальність» та «інтермедіальність».

Поняття «інтермедіальність» виникло за аналогією до терміна «інтертекстуальність». «Інтермедіальність – це спосіб висвітлення художньою літературою інших видів мистецтва: музики, живопису, скульптури, кіно тощо» [32, с. 58]. «Інтермедіальний аналіз ґрунтується на постструктуральній і постмодерністській методології, його теоретичною основою стало розуміння мистецтва, як своєрідної знакової системи, що передає образну інформацію» [15, с. 325]. Інтермедіальність дозволяє літературі підтвердити свій особливий статус універсального виду мистецтва, здатного відтворити будь-які інші мистецькі явища.

Виділяють три види інтермедіальності:

1. Конвенційна інтермедіальність – медіальне різноманіття форм художнього твору, наприклад музичність живопису, пластичність музики. Часто це випадки нетрадиційних форм, які не відповідають ідеї єдиного інтегрального медіуму, традиційному уявленню про нього, або ж особливий тип внутрішньо текстових взаємозв'язків у художньому творі, який ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв [30, с. 67].

2. Нормативна інтермедіальність – вид інтермедіальності, в якому один той самий сюжет опрацьовується різними засобами масової інформації та створюється нормативність початкового медіума. Інтермедіальність у широкому його значенні – створення неподільної поліхудожньої системи у сфері культури. У своїй роботі І.Раєвські цей вид інтермедіальності назвала медіа-комбінацією. Вона виникає через те, що кожна нова епоха по-новому оцінює мистецтво давно минулих років, – там, де на матеріалі художніх образів минулого народжуються нові думки та почуття, що вимагають нових методів їхньої художньої реалізації [30, с. 67].

3. Референційна інтермедіальність – у тексті одного медіуму цитується текст іншого медіуму, один із медіумів виступає як референт. У західноєвропейському літературознавстві цей вид інтермедіальності має традиційну назву, взятую їхньою давньогрецькою літературною формою –

екфразис, під використанням якого розуміють спроби одного медіуму в мистецтві описати форму та зміст іншого медіуму [30, с. 68].

Інтермедіальні алюзії за видом мистецтва, до якого вони відносяться можна поділити на:

1. Посилання на роботи живопису.
2. Посилання на скульптури.
3. Посилання на архітектуру.
4. Посилання на музичні твори.
4. Посилання на кінофільми.

Для повного розуміння читачем тексту, в якому присутні інтермедіальні посилання, слід описати автора роботи, використаної у іншому виді мистецтва, біографію, витвори митця, скульптора чи сценариста [28, с. 48].

Питання розмежування інтертекстуальності та інтермедіальності є дискусійним. Панують два погляди. Згідно з першим, інтермедіальність виступає як окремий випадок/прояв інтертекстуальності. Так, Р. Барт розглядає поняття інтертекстуальності в широкому полі культури: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти наявні в ньому у більш чи менш відомих формах: тексти попередньої культури чи тексти оточуючої культури» [36, с. 207].

Представники постструктуралізму сприймають різні види мистецтва як тексти культури, отже, на цьому відрізку своєї історії інтермедіальність розглядається як прояв інтертекстуальності [27, с. 11].

Разом з тим у переважній більшості робіт останніх років вирізняють інтертекстуальність як процес взаємодії вербальних текстів, тобто таких, що знаходяться всередині одного семіотичного коду. На відміну від неї інтермедіальність подається як обмін семіотичними структурами, що належать до різнорідних медіаканалів. При цьому відбувається переклад одного мистецького коду на інший так, ніби мова одного виду мистецтва стає частиною художньої структури іншого мистецтва [27, с. 11].

Прикладом інтермедіальності можна навести уривок зі статті «Art and Design», в якій описується колекція створених білих блуз, на яких зображені

виготови мистецтва, створені однією лінією одного з найвидатніших митців ХХ століття Пабло Пікассо та сучасної німецької художниці Міри Лу [28, с. 54].

Картини обох митців написані однією лінією. На картині Пабло Пікассо «Голуб миру» зображає однією лінією жіноче обличчя та голуба миру. Таким чином митець хотів показати, що мир має жіноче обличчя та закликати до порозуміння та миру. Пікассо використав біблійний підтекст, створюючи свою картину «Голуб миру». Під час Великого потопу, Ной двічі безрезультатно випускав птахів з ковчега, а втретє він випустив голуба, який повернувся з оливковою гілочкою в дзьобі, що символізувало закінчення покарання [28, с. 54–55].

«This collection contains the ensembles of women's clothing with white blouses, having a stitched decorative cord on the fronts and backs. The cord imitates graphic drawings in one line technique. In such way the contours of the stylized human faces are created on the blouses. The snow–white blouses of the collection «Your Face» symbolize the canvas of the painting, whereas black trousers and skirts complete the composition, like the frames of the painting» [62].

При перекладі було використано дослівний переклад, а також експлікацію: *«У цій колекції представлені ансамблі жіночого одягу з білими блузами, що мають вишитий декоративний шнурок спереду та на спині. Шнур імітує графічні малюнки в одній лінії, відомого іспанського художника Пабло Пікассо та сучасної німецької художниці Міри Лу. Таким чином на блузах створюються контури стилізованих людських облич. Білосніжні блузи колекції «Your Face» символізують полотно картин, а чорні штани та спідниці, немов рамки, завершують композицію» [28, с. 55].*

Отже, інтертекстуальність – це включення в текст слів, фраз інших суб'єктів мовлення, які реалізуються у вигляді цитат та алюзій. Для повного їх розуміння, варто здійснити аналіз алюзії за типом (експліцитна, імпліцитна), видом (біблійна, міфологічна, літературна ...) та функцією у тексті.

В то же час, інтермедіальність розуміють як взаємодію кодів різних видів мистецтв. Це специфічний діалог культур, який відбувається за допомогою взаємодії художніх референцій.

1.3. Поняття та характеристика екфразису

Екфразис (гр. Ἐκφρασις, англ. ekphrasis) як своєрідний вияв мистецької співтворчості відомий ще з античних часів. Так, давньогрецький письменник Калістрат назвав опис статуй, тобто словесне відтворення візуально сприйнятих ним образів. Первісно екфразисами називали описове мовлення, що мало викликати в реципієнта візуальні уявлення про описуваний твір мистецтва чи предмет і нерідко подавало його у прикрашеній формі. Науковці стверджують, що вже в «Картинах» Філострата Старшого він виокремився з окремих фрагментів у самостійний синтетичний жанр, діалогічний за своєю природою, адже слово бере не лише реципієнт, який так чи інакше його бачить, а й описуваний об'єкт [25, с. 244].

Один із найавторитетніших сучасних дослідників екфразису американський мистецтвознавець В.Т. Мітчелл розглядає це явище як «вербальну репрезентацію візуального мистецтва» [46], «опис мистецьких чи інших естетичних об'єктів» [47].

На думку науковця, навіть найвужче значення слова «екфразис» як поетичного прийому – «надання голосу мовчазному арт-об'єктові» або пропозиція «риторичного опису твору мистецтва» – дає можливість більш загального застосування, яке включає будь-який «набір описів, спрямованих на створення візуального образу людини, місця, картини тощо» [46].

Таким чином, ми отримали еталон екфразису, котрий, хоч і не одразу став об'єктом дослідження, але, накопичивши за час від античності до сьогодення незліченну кількість словесних відображень безсмертних творінь, нині може вважатися каноном [34, с. 16].

Швейцарський славіст Л. Геллер визначає екфразис як «будь-яке відтворення одного мистецтва засобами іншого» [39].

Уточнюючи ж, про які саме види мистецтва йдеться, до екфрастичних учений зараховує описи не тільки «просторових», а й «часових» об'єктів – творів кіно, танцю, співу, музики. Екфрастичними дослідник називає й «несловесні відтворення візуальності» – пластичні або музичні. Тобто підхід Л. Геллера до аналізованого явища досить широкий у плані розмаїття його об'єктів. Проте зазначимо, що предмет екфразису для науковця лежить у суто мистецькій площині [6].

У літературній традиції екфразис використовується для позначення описів, частіше віршованих, заснованих, як правило, на картинах (як це зробив Філострат), та діалогічно пов'язаний із теорією інтермедіальності [3, с. 109-110]. Однак, варто зазначити, що інтермедіальність та екфразис не є тотожними поняттями.

Роберт Ходель виділяє два основні значення екфразису: з одного боку, він виражає повноту «повідомлення», опису чи викладу чогось, а з іншого – «вихід» із чогось, «відхилення від чого-небудь». Отже, йдеться не просто про відтворення образотворчого полотна, а й вихід за межі його звичної форми презентації [43].

Екфразис, як стверджує дослідник, має посередницький характер. Як відгук на метафоричний зміст картини екфразис відбиває експліковану позицію спостерігача [25, с. 245].

Науковці розглядають екфразис як художньо-світоглядну модель, що містить усі види описів, а також пропонують розгорнуту типологію за різними критеріями: обсягом, об'єктом (прямі й опосередковані), описуваним референтом, способом подання в тексті (цільні й дискретні), авторською приналежністю (монологічні й діалогічні), наявністю чи відсутністю в історії художньої культури реального референта, часом появи у творі [25, с. 245].

За обсягом виділяють такі типи екфразису:

1. Повний, що подає розгорнуту репрезентацію артефакту.

2. Згорнутий, зведений до 2-3 речень.

3. Нульовий екфразис, що вказує лише на віднесеність до інших художньо-зображальних явищ [25, с. 245].

За описуванним референтом розмежовують:

1. Репрезентацію зображального мистецтва (малярство, графіка, скульптура, художня фотографія).

2. Незображального мистецтва (архітектура, ландшафтний та інтер'єрний дизайн, декоративно-прикладне мистецтво).

3. Синтетичного мистецтва кіно.

4. Репрезентацію артефактів, які не є творами мистецтва (популярна друкована продукція: реклама, фото, графіка в науково-популярних виданнях) [25, с. 245].

За наявністю або відсутністю в історії художньої культури реального референта розмежовують:

1. Міметичні, що мають у своїй основі реальні артефакти.

2. Неміметичні екфразиси, які не мають в історії культури відповідників [25, с. 246].

Своєю чергою, міметичний екфразис може бути:

1. Атрибутованим (який містить вказівку на назву референта, його автора, стиль, епоху), тобто експліцитним, явним.

2. Неатрибутованим, тобто імпліцитним, прихованим, що ускладнює його ідентифікацію [25, с. 246].

Проблема класифікації екфразису виступає об'єктом спеціальної уваги в працях Л. Загер Ейдт. Досліджуючи специфіку екфразису в літературі й кіномистецтві, науковиця виділяє чотири його основні різновиди [6, с. 86]:

1. Атрибутований.

2. Зображальний.

3. Інтерпретативний.

4. Драматичний [6, с. 86].

Атрибутивний, за її словами, «включає вербальну алюзію до картини в описі або діалозі тексту або фільму, сцени, в яких твір мистецтва показаний ... або згаданий, але без надто докладного його опису або обговорення» [49, с. 46]. Зображальний різновид екфразису являє собою розлогий деталізований опис твору мистецтва, який «відіграє центральну роль для розвитку сюжету або при характеротворенні» [49, с. 48], а інтерпретативний містить «інтерпретативні рефлексії з приводу твору» [49, с. 50]. Найскладніше означуваним у класифікації науковця є, на наш погляд, драматичний екфразис, за якого «образ драматизується й театралізується до тієї міри, як це йому притаманно в реальному житті» [49, с. 56].

Прихильниця вузької моделі екфразису Леся Генералюк пропонує вважати екфразис визначальною ознакою наявності чи відсутності відповідника у сфері візуальної культури, а також такі чинники, як опис-показування, «авторизована ідентифікація з конкретним твором/митцем чи інший інтертекстуальний маркер, поданий автором» [5].

Леся Генералюк стверджує, що екфразис має більше інформативно-сенсуальних параметрів, аніж самий артефакт, урахувавши й те, що будь-який твір пластичних мистецтв «всією фактурою, кольоровою гамою, конфігурацією ліній творить метафоричний ансамбль, що репрезентує зміст вищого рівня, незалежно від предмета зображення» [5].

Потрібно зазначити, що сутністю екфразису є словесна (вербальна) трансформація візуальної образності. Щодо екфрастичного опису, йому характерна двоякість:

1. У процесі відтворення реальних зображень (образів) виявляється інтенція екфрастичного опису до якомога точнішого, детального відтворення.
2. Як репрезентація вже існуючої художньої цілісності, екфрастичний опис набуває додаткового символічного значення, породжує нові образи та смисли [22, с. 171].

Це спостереження зумовлене тим, що намальоване, наприклад, на полотні пропускається крізь іншу свідомість – автора вербального тексту – і

підпорядковується законам функціонування літературного тексту. Подвійна природа екфразису, що описує не лише мистецький артефакт, а й самого реципієнта, який саме так, а не інакше бачить, сприймає його, дістала обґрунтування в багатьох учених [25, с. 247].

Р. Мних, звернувши увагу на автологічний характер екфразису, водночас відзначив його багатозначність, «символічну заданість» для можливих подальших інтерпретацій з боку читача. Як словесно-зображальний твір про інший мистецький феномен (у цьому разі невербальний), тобто метаопис, він дає уявлення про невербальний артефакт і його реципієнта [48].

Вербальний опис візуальних художніх творів, на думку Сабріни Вейнджер, може реалізуватися, з одного боку, як співмірний зі змістом артефакту, а з іншого – як наслідувальний спосіб письма, що копіює особливості живопису [53].

Як вербальна реакція екфразис – наслідок діалогу письменника з конкретним артефактом, тобто діалогу з автором конкретного твору мистецтва, який вступив, відповідно, в діалог із дійсністю і попередньою традицією, тому екфразис постає «не просто як результат межсеміотичного перекладу з візуального на вербальний дискурс, а як таке мультиплікування різних кодів-мов, завдяки якому сам екфразис перетворюється в нескінченну низку відображень усього і в усьому (дійсності в культурі, культури в дійсності), що призводить до розмивання меж між дійсністю і культурою». Стиранню меж дійсністю і культурою сприяють численні призми: «мов» різних видів мистецтва, авторської та читацької компетенції, психіки, звичок і т. д [25, с. 247–248].

Екфразис знаходиться на смисловому рівні, що дозволяє реципієнтові не лише отримати повнішу інформацію про твір мистецтва, але й збагнути природу речей/явищ, про які йдеться у літературному творі [34, с.18].

Таким чином письменник отримує майже універсальний інструмент для аплікації імпліцитного тексту, а читач – можливість зануритися в авторську реальність. Даний підхід підкреслює дуалізм природи екфразису, що проявляється у наявності рис інтермедіальності та інтертекстуальності [34, с. 18].

Я. Юхимук визначає його як «мистецький прийом, в основі якого лежить принцип інтерсеміотичного перекладу, і який поєднує в собі риси інтертекстуальності (цитовання; наслідування стилю, форм) та інтермедіальності (взаємодія споріднених видів мистецтв)» [33, с. 156].

Присвоєння екфразису рис інтермедіальності та інтертекстуальності, безсумнівно, відкриває широкі можливості застосування функцій даного феномену. Зокрема, у прозі другої половини ХХ – початку ХХ ст. спостерігаємо, як, цитуючи імпліцитний текст, письменники оприсутнюють мистецький твір у межах вербального поля [34, с. 19].

Отже, критеріями для розрізнення звичайного опису референта та екфразисом можуть бути такі характеристики:

1. Експресивність (виражальність).
2. Наративність (зміст події в контексті розповіді і пов'язаний з інтерпретацією).
3. Репрезентативність (відтворюваність).
4. Імагологічність (образність) [33, с. 156].

Характеризуючи екфразис як функціональну складову інтермедіальності та інтертекстуальності, окреслимо основні його функції:

1. Концептуальна.
2. Образотворча.
3. Світоглядна.
4. Стильова.
5. Інспіраційна [33, с. 156].

Тема екфразису цікавить дослідників завдяки явищу «correspondences of the arts» (взаємозв'язку мистецтв), яке демонструє поєднання різних форм мистецтва, включаючи відношення «текст – зображення». Дж.Хеффернан вважає, що екфразис трансформує візуальні зображення у слова, які розгортають перед читачем сюжет, історію. Це є явищем інтермедіальності з переключенням різних кодів [42, с. 47].

В ході подальших досліджень концепція екфразису, вкорінена в літературному описі образотворчого мистецтва, значно урізноманітнилася, відображаючи інтереси та дослідницькі фокуси уваги вчених [9, с. 57].

Це розширення у визначенні підкреслює універсальність терміна в поєднанні вербальної та візуальної сфер мистецтва, а також включення естетичних оцінок до екфрастичних творів. Така трансформація свідчить про те, що екфразис тепер служить не лише як наративний, але і як критичний інструмент. Цей підхід до екфразису, де акцент робиться на інтерпретаційному акті перекладу візуального мистецтва в усну чи письмову форму, узгоджується з ширшим тлумаченням екфразису як відтворення однієї форми мистецтва через іншу, тим самим сприяючи міждисциплінарному діалогу [46, с. 154].

Дж. Голландер запропонував класифікацію екфразису на:

1. Відсторонений екфразис, який описує все, що існує за межами самого тексту й функціонує незалежно від усякого художнього об'єкта.
2. Прихований екфразис, коли у вірші чи романі фрагмент пейзажу описується як твір пластичного мистецтва, а його справжня екфрастична природа виявляється лише при академічному аналізі.
3. Фактичний або актуальний екфразис, що відштовхується від певних упізнаваних картин, скульптур тощо [37, с. 212–214].

Своєю чергою, спираючись на класифікацію інтермедіальних алюзій за видом мистецтва, до якого вони відносяться, було виокремлено жанрову класифікацію видів екфразису:

1. Живописний екфразис.
2. Архітектурний екфразис.
3. Скульптурний екфразис.
4. Музичний екфразис.
5. Кінематографічний екфразис.

Американський мистецтвознавець і фахівець в області мистецтва та літератури В. Мітчелл пропонує теорію реалізації екфразису, яка складається з трьох фаз. Він описує, як вербальні та візуальні коди взаємодіють та по-різному

впливають на сприйняття творів мистецтва реципієнтами (у нашому випадку, читачами). Кожна фаза описує різний ступінь успішності такої взаємодії [46, с. 152–154].

Екфрастична байдужість (ekphrastic indifference) простежується, коли словесний опис твору мистецтва не впливає на внутрішню оцінку твору. Наприклад, опис твору мистецтва у книзі, який ніяк не змінює враження читача від самого твору (картини, полотна у цьому дослідженні). Слова можуть «цитувати» (cite) або ж описувати об'єкти, але вони не здатні безпосередньо «демонструвати» (sight) їх, лише створювати певне уявлення. У цьому випадку візуальне та вербальне існують окремо, бо мають різні способи передачі інформації (кольори, форми, композиція VS мовні структури, граматики і т. ін.) [9, с. 58].

Друга фаза має назву «ekphrastic hope» (**екфрастичне сподівання**) й висловлює більш успішний альянс між словесним описом та візуальним мистецтвом. Реципієнт сприймає опис і відчуває його вплив на собі за допомогою слів так само як бачив би його «на власні очі». Особлива увага приділяється метафоризації. Цей момент гармонії «still moment» (нерухомий момент/зупинка часу) створює відчуття присутності перед самим твором мистецтва, ілюзії його споглядання у моменті читання завдяки влучності та точності опису [9, с. 58].

Третя фаза «ekphrastic fear» (**екфрастичний страх**) наголошує на неповноцінності екфразису, адже вербальне відтворення твору не є повною заміною його візуалізації. Обмеження слів у передачі візуального досвіду підкреслює різницю між цими двома модусами передачі інформації [9, с. 58].

Таким чином, теорія Мітчелла демонструє складність і багатогранність взаємодії між вербальним та візуальним мистецтвом, відображаючи різні аспекти впливу опису на його сприйняття реципієнтом [9, с. 58].

Підхід до вивчення екфразису полягає у виділенні контексту, що називають концептом, який створюється при використанні різних маркерів, посилає до понять попередніх явищ. Цими відсиленнями є різні поняття,

цитати, прецедентні імена, ремінісценції, вкраплення описів, які і створюють категорію для опису [26, с. 242].

Найвідомішим прикладом екфразису в літературі вважається опис щита Ахілла в «Ілліаді» Гомера:

*«Приготував він насамперед щит – міцний і великий,
Гарно оздоблений всюди, ще й викував обід потрійний,
Ясноблискучий, та ззаду посріблений ремінь приладив.
Щит той з п'яťох був шарів шкіряних, а поверх він багато
Вирізьбив різних оздоб, до дрібниць все продумавши тонко.
Землю на нім він зобразив майстерно, і небо, і море,
Сонця невтомного коло, і срібний у повені місяць,
І незліченні сузір'я, що неба склепіння вінчають,
Посеред них і Плеяди, й Пади, і міць Оріона,
Й навіть Ведмедицю – інші ще Возом її називають.(...)
Далі родючих ланів змалював він широкі простори (...)
Далі він вирізьбив ще обважнілий від грон виноградник
З золота, – кетяги сині, аж чорні, по ньому рясніли;(...)
Далі він череду вирізьбив дужих биків круторогих.
Деякі з золота, інші із олова їх поробив він.(...)
Далі він вирізьбив хвилі могутні ріки Океану
З самого краю щита, що його змайстрував так старанно [58, с. 173].*

Як зазначає В. Дж. Т. Мітчелл, зобразивши щит Ахілла в «Ілліаді», Гомер став законодавцем опису твору образотворчого чи архітектурного мистецтва у літературному тексті [46].

Екфрастичні тексти часто сповнені художньо-виражальних засобів на лінгвістичному рівні, що сприяє ефективній передачі вражень і формуванню комплексного сприйняття від твору мистецтва [9, с. 58].

Вони охоплюють переважно такі групи слів:

1. Тематичну лексику, яка пов'язана з конкретним видом мистецтва (canvas, colours, easel, painter, studio).

2. Перцептивну лексику, яка стосується процесу візуального сприйняття твору (gaze, glance, look, see, stare, view, watch).

3. Емоційно-оцінну лексику, яка стосується інтерпретації та естетичного осмислення твору мистецтва (affect, be amazed, bothered, delighted, wonder) [50, с. 54].

Збагачення інтелектуального та емоційного сприйняття творів відбувається також завдяки різноманітним мовним засобам та стилістичним прийомам, таким як метафора, порівняння, гіпербола і т. ін. Екфразис виступає інструментом інтелектуальної гри з читачем, представляючи авторську концепцію світобачення [9, с. 58–59].

Отже, мистецтво відіграє важливу роль у формуванні дійсності та пізнанні світу. Екфразис відкриває перспективу для розуміння взаємодії різних видів мистецтв. Використання екфразису в літературі створює багатогранну картину, важливу для змісту та сюжету твору, яка надає ключ до розуміння твору та задуму автора.

1.4. Загальні принципи перекладу інтермедіальних алюзій та екфразису

Інтермедіальність являє собою явище міжсеміотичної інтертекстуальності, взаємодію художнього дискурсу з невербальними знаковими системами. Інтермедіальність літератури зумовлює потребу в пошуках стратегій відтворення інтермедіальних зв'язків у перекладі [12, с. 47].

Враховуючи, що інтермедіальність вважається різновидом інтертекстуальності, стає можливим застосування до перекладу інтермедіальних зв'язків моделей перекладу інтертекстуальних елементів, які ґрунтуються на двох головних методах – одомашнення й очуження, які на практиці реалізуються у певних прийомах перекладу. Перекладач повинен брати до уваги фактори, які впливають на переклад таких елементів, і виявляти оптимальні стратегії для відтворення асоціативного фону. Які перекладацькі

стратегії будуть обрані залежить від тексту, адресата та прагматичної мети перекладу [12, с. 47].

Наявність необхідних фонових знань про джерело посилання, може суттєво збагатити, а за відсутності цих знань – збіднити сприйняття читачем тексту. Уважне прочитання тексту оригіналу, ознайомлення з коментарями та джерелами додаткової інформації дозволить покращити якість читання, а й збагатити когнітивний та культурний запас особистості. Під час читання перекладених текстів перекладач відіграє велику роль, а саме: передає додаткові значення іншомовних імен та колорит іншомовної культури. Переклад алюзій складний процес, оскільки під час перекладу може втрачається сенс інтертекстуальних та інтермедіальних посилань, закладених автором. Те, що в одній культурі та мові загально відоме та часто вживане, в іншій – незрозуміле. При перекладі алюзії в цільовій мові, основним завданням перекладача є відтворення її таким чином, щоб забезпечити впізнаваність читачем та створені необхідних асоціацій. Текст перекладу може відрізнитись своєю структурою від оригіналу, однак матиме еквівалентне смислове значення [28, с. 48–49].

Українські мовознавці та дослідники алюзій А. Кам'янець та Т. Некряч зазначають, що «переклад алюзій в першу чергу залежить від функцій, які вони виконують у певному контексті» [14, с. 39].

Для створення адекватного перекладу алюзій, перекладач має проаналізувати та визначити функцію, яку вона виконує в реченні оригіналу і повністю відтворити її у перекладі. Важливим елементом при визначенні функції та перекладі алюзії виступає її тип та вид, оскільки варто зазначити, що в більшості випадків алюзії є експліцитними і добре знайомими для читача, аби він міг цілком зрозуміти закладений автором сенс висловлювання. Найчастіше алюзії перекладаються дослівно, транслітеруються, транскодуються з додаванням експлікації чи описового перекладу у виносках [28, с. 49].

Серед рекомендацій щодо перекладу алюзій виступають наступні:

1. Якщо текст оригіналу містить відому цитату чи алюзію, перекладач повинен знайти вже наявні переклади даного автора та використати їх в цільовому тексті з примітками [28, с. 49].

2. Якщо алюзії чи цитати неявні, невідомі культурі перекладача, то він має надати власний переклад або замінити алюзію (залежно від її значущості) еквівалентним фрагментом, який буде знайомий у його культурі [13, с. 77].

Р. Леппігальме виділила такі варіанти **перекладу алюзій-назв**:

1. Повне збереження назви чи імені.
2. Збереження назви чи імені з атрибуцією.
3. Заміна назви на загальновідому в цільовій мові (доместикація).
4. Генералізація.
5. Вилучення назви [28, с. 50–51].

Мовознавиця Р. Леппігальме склала подібну класифікацію варіантів перекладу алюзій-фраз. Майже всі вони збігаються з варіантами перекладу назв, проте є декілька відмінностей [28, с. 51].

Способи перекладу алюзій-фраз:

1. Дослівний переклад.
2. Дослівний переклад з експлікацією.
3. Збереження алюзії з поясненням у виносках.
4. Заміна алюзії аналогом в цільовій мові.
5. Вилучення з подальшою компенсацією цієї алюзії [28, с. 51–53].

В першу чергу, Р. Леппігальме звертає увагу перекладачів на те, що найважливішим критерієм правильності перекладу виступає не його дослівний варіант, без аналізу рівня його експліцитності, а правильне відтворення закладеного автором змісту алюзії і створення відповідного атмосферного фону [28, с. 53].

У випадках, коли перекладач наголошує на інформативному потенціалі алюзивного посилання, відбувається часткова втрата функціональних особливостей алюзії, оскільки втрачається ефект несподіванки, оригінальності при впізнанні завуальованого посилання читачем. Ця особливість зустрічається

при використанні додавання, наявності коментаря, або дослівному перекладі без будь-яких елементів експлікації. Якщо перекладач бере за мету збереження функціонального навантаження алюзії, її стилістичного ефекту, то він вдається до заміни, синонімічного перекладу, коли невідоме українському читачеві алюзивне ім'я чи фраза замінюється одиницею, подібною за значенням (синонімом, еквівалентом), але виражає національну специфіку перекладеної мови. В такому випадку може втрачатись культурно-історичний сенс алюзії [28, с. 53].

Задля повного розуміння алюзій в тексті оригіналу і правильному відтворенні її в перекладі, О.В. Ємець радить дотримуватись таких етапів аналізу, як:

1. Визначення типу алюзій (експліцитна чи імпліцитна).
2. Визначення джерела алюзії і значення в тексті оригіналу (міфологічна, літературна, історична, біблійна та філософсько-естетична).
3. Пояснення значення алюзії у новому контексті (початкове значення можна змінити).
4. Визначення функції алюзії [11, с. 77].

Відтворення у перекладі інтермедіальних елементів є складним завданням. Мистецтво – особлива форма пізнання світу, яка має безпосередній зв'язок із візуальним/слуховим сприйняттям. Інтерпретація інтермедійних елементів зумовлюється певним рівнем сприйняття, вимагає необхідної обізнаності у певній сфері мистецтва, зорової/слухової пам'яті, асоціативної фантазії. Відтворення відомих інтермедіальних посилань у перекладі полегшує спільний «культурний фон»: інтермедіальні елементи загальнокультурного характеру (світової, регіональної чи загальнонаціональної відомості) повністю зберігаються, тим самим відтворюючи прагматичний потенціал оригіналу. Труднощі для перекладу являють собою інтермедіальні посилення обмеженої відомості (маловідомі, зовсім невідомі, віддалені у часі) [12, с. 47–48].

Щоб повною мірою зрозуміти інтермедіальні посилення, необхідно знати джерела невербального претексту. Коли читач їх не розуміє, він не може

осмислити другий план наведеного автором опису. Адаптація значення тексту оригіналу до культури мови перекладу містить і певну адаптацію до читача мови перекладу, щоб текст перекладу досяг рубежу «доступності». Під час відтворення інтермедіальних посилань уточнювальний переклад (уточнення, додавання, яке полегшує «упізнання») і пояснювальний переклад, зокрема зовнішньотекстовий коментар, не здатні повною мірою відтворити асоціативний фон. Отже, не завжди можливо відтворити у перекладі прагматику оригіналу [12, с. 48].

Для вирішення цього завдання потенційним видається використання семіотичного підходу в перекладі. П. Тороп висунув створення семіотики перекладу (*translation semiotics*) [30].

Певні теоретичні засади такого підходу до перекладу інтертекстуальних елементів запропонували Б. Хатім та І. Мейсон. Вони розглядають інтертекстуальне посилання як знак, який має семіотичний, інформаційний та прагматичний виміри. Перекладачу слід окреслити, які аспекти знака варто зберегти в процесі перекладу, а які – ні. Перекладач мусить проаналізувати значення цього знака в контексті культури-джерела і що він привносить у семіотику цільового тексту. При цьому інформаційний аспект (форма) не стає визначальним, а наголос робиться на прагматиці, яка є основою загального семіотичного значення знака, та встановлює перекладацькі стратегії [41].

Інтермедіальні алюзії містять не одне слово чи фразу, а зазвичай цілі абзаци з описом того чи іншого витвору мистецтва, втіленого на іншому. Важливим етапом при перекладі інтермедіальних алюзій виступає аналіз алюзивних включень в тексті оригіналу. О. Ємець виділив такі етапи аналізу інтермедіальних алюзій при перекладі:

1. Визначити вид мистецтва (живопис, скульптура, архітектура).
2. Описати автора роботи.
3. Визначити функцію алюзії в тексті оригіналу.
4. Визначити лінгвістичні засоби, які використав автор (лексичні, стилістичні, граматичні).

5. Аналіз перекладу (прийом транскодування, описовий переклад, транскодування з експлікацією в реченні...) [11, с. 77].

Отже, при перекладі інтермедіальних алюзій та екфразису слід дотримуватись певного алгоритму аналізу. Головним завданням при перекладі алюзій є не просто адекватна передача змісту, а й відтворення особливостей культури та задуму, закладеного автором. Перекладаючи інтермедіальні алюзії та екфразис, варто проаналізувати текст, визначити їх функції, підібрати спосіб перекладу та намагатися відтворити задум автора.

Висновки до Розділу 1

Категорії тексту – це ключові поняття, які демонструють його глибинні смислові, структурні та функціональні особливості. Вони створюють основу для вивчення тексту як комплексного комунікативного явища. Серед найважливіших категорій художнього тексту виділяють інформативність, модальність, когезію, завершеність, континуум, антропоцентричність та інтертекстуальність. Ці категорії тісно переплітаються та взаємодіють, забезпечуючи цілісність та багатогранність тексту.

Інтертекстуальність та інтермедіальність є одними з найважливіших текстових категорій. Вони відображають складну природу тексту, його здатність взаємодіяти з іншими текстами, дискурсами та медіа. Інтертекстуальність функціонує як спосіб залучення чужого висловлювання до нового контексту для збагачення змісту, створення додаткових асоціацій та залучення читача до інтерпретації. Водночас інтермедіальність показує зв'язки між різними видами мистецтв і медіа, підкреслюючи культурну взаємодію цих творів. Обидва феномени сприяють формуванню тексту, в якому поєднуються літературні, історичні, культурні, візуальні коди, що значно розширює можливості тлумачення, як для автора, так і для читача. Одним з проявів інтермедіальності є екфразис.

Екфразис є складним феноменом, що поєднує вербальні та візуальні форми мистецтва. Його витoki сягають античності, де він розглядався як словесне відтворення візуального об'єкта. Сучасні дослідники тлумачать екфразис не лише як опис мистецького твору, але і як багат шаровий інтерсеміотичний переклад, який включає елементи інтермедіальності та інтертекстуальності.

Основними функціями екфразису є концептуальна, образотворча, світоглядна, стильова, інспіраційна, що дозволяє йому не просто відтворювати образ мистецтва, а й формувати авторське бачення та інтерпретацію. У процесі цієї трансформації вербальний текст не тільки фіксує зовнішні риси артефакту, а й наділяє його новим символічним значенням.

Різноманітність класифікацій екфразису за обсягом, типом референта, способом репрезентації чи характером художнього об'єкта демонструє глибину цього явища. В сучасному літературознавстві екфразис розглядається як художньо-світоглядна модель, яка сприяє міжмистецькому діалогу та розкриттю сенсу твору.

В подальшому дослідженні буде використано класифікацію видів екфразису, що спирається на раніше створену класифікацію інтермедіальних алюзій за видом мистецтва. Відповідно до цього підходу, екфразис поділяється на такі основні типи: живописний, архітектурний, скульптурний, музичний та кінематографічний. Така систематизація дає змогу більш чітко окреслити особливості кожного виду екфразису, а також підкреслити міждисциплінарний характер екфразису як явища, що об'єднує різні види мистецтва. Живописний екфразис є одним із найпоширеніших видів екфразису ще з часів Гомера, який одним із перших в літературі використовує опис щита Ахілла в своїй «Ілліаді».

Переклад інтермедіальних алюзій та екфразису залежить від розуміння їхньої ролі в тексті, природи алюзії (експліцитна чи імпліцитна), її джерела та прагматичного потенціалу. Перекладачі часто роблять вибір між стратегіями доместикації та очуження, використовуючи різноманітні прийоми – від дослівного перекладу до адаптації та компенсації. Важливим є семіотичний підхід, який допомагає зберегти прагматику та інформаційну цінність знака в

новому культурному середовищі. Врахування жанру мистецтва та лінгвістичних особливостей оригіналу дозволяє створити адекватний і змістовний переклад, що передає атмосферу, естетичний ефект і глибину тексту.

РОЗДІЛ 2. Прийоми перекладу живописного екфразису у романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою»

Переклад та адекватне відтворення екфрастичних описів живопису у художніх творах потребує неабиякої майстерності перекладача, адже це поєднання двох семіотичних систем – поєднання візуального та вербального. Відтворення екфраз живопису потребує точності у передачі лексичного змісту, збереження стилістичного забарвлення, образності, глибокого розуміння контексту, стилю художника, культурних посилань, закладених автором.

Для дослідження особливостей живописного екфразису та способах його відтворення було обрано роман британської письменниці Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою» та його переклад українською мовою О. Гординчук.

2.1. Способи відтворення лексичних аспектів живописного екфразису в перекладі

Провівши детальний аналіз тексту твору, нами було виокремлено низку екфрастичних описів живопису, а саме картин нідерландського художника Яна Вермера.

Звертаючи увагу на розгорнуті описи робіт художника в романі, ми дійшли висновку, що найбільш поширеними в екфразах є терміни пов'язані з мистецтвом та процесом створення картин.

Одним із найважливіших аспектів перекладу екфразису живопису є відтворення художніх і мистецьких термінів, які формують змістову й естетичну основу опису. Особливе значення у передачі таких одиниць має точність, адже терміни не лише позначають певні поняття, пов'язані з стилем чи технікою живопису, а й передають історичний та культурний контекст епохи. Переклад термінів вимагає неабиякої вправності перекладача, оскільки неправильно підібраний відповідник може спотворити сенс та призвести до хибного

розуміння тексту. Саме тому перекладач повинен володіти не лише глибокими знаннями лінгвістики та перекладу, а й володіти фоновими знаннями та бути достатньо обізнаним у мистецтві.

У художньому тексті, особливо у випадку живописного екфразису, терміни виконують не лише номінативну, а й стилістичну функцію, сприяючи створенню справжнього мистецького контексту. В процесі перекладу більшість із них відтворюються за допомогою усталених еквівалентів, однак дуже часто перекладач стикається з труднощами, такими як відсутність точних відповідників або відмінності у терміносистемах різних країн. Такі випадки потребують індивідуального підходу та використання різних перекладацьких стратегій.

Отже, в ході роботи було створено вибірку зі 100 термінів сфери мистецтва живописного екфразису в романі, які і стануть об'єктом подальшого дослідження.

Попри те, що всі терміни так чи інакше пов'язані з живописом, було виокремлено чотири семантичні поля термінів в екфразах живопису в романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою»:

- **Фарби та кольори:** ultramarine, vermilion, massicot, madder, sienna, burnt sienna, earth color, lapis lazuli.
- **Інструменти художника та матеріали:** easel, brush, blade, glaze-kiln, palette, palette knife, tile, marble, stone, chalk, sand, gravel, parchment.
- **Світлотінь та композиція:** shadow, highlight, light, bright, dull, faded, sparkling, blurred, scene, foreground, background, line, outline, pattern.
- **Техніки малювання та процеси:** sketch, underpaint, modelling, grinding, to tile, to mix, glazing.

Надалі ми проаналізуємо труднощі та способи перекладу термінів вище поданих семантичних полів.

2.1.1. Фарби та кольори. До семантичного поля фарб та кольорів належить найбільша частина термінів з вибірки – 38, а отже, 38%. Завдяки великій кількості термінів можемо побачити різноманітність перекладацьких трансформацій, які застосовуються.

Як відомо, термінам притаманна однозначність, що забезпечує точність наукової комунікації. Більшість термінів цього семантичного поля перекладено за допомогою **еквівалентів** (52%), що допомагає уникнути спотворень тексту. Розглянемо приклад:

*The **brown and yellow earth colors** and the **bone black and lead white** were stored in little earthenware pots, covered with **parchment** to keep them from drying out. The more valuable colors – the **blues and reds and yellows** – were kept in small amounts in **pigs' bladders** [61, с. 84].*

***Брунатний і жовтий земляні пігменти, палена кістка й олив'яні білила** були в маленьких глиняних горщикках, накриті **пергаментом**, щоб не висохли. Цінніші фарби – **сині, червоні й жовті** – зберігалися невеликими кількостями у **свинячих міхурах** [Шевальє Трейсі. Дівчина з перловою сережкою. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 256 с.57, с. 107].*

Так, в прикладі вище подано велику кількість термінів семантичного поля «Фарби та кольори». Більшість з них відтворено за допомогою еквівалентів: «*bone black*» – «палена кістка», «*parchment*» – «пергамент», «*blue*» – «синій», «*red*» – «червоний», «*yellow*» – «жовтий».

Що стосується інших термінів, то вони зазнали певних змін. Термін «*brown*» було відтворено за допомогою слова «брунатний», який є синонімом до загальноприйнятого еквіваленту цього терміну – «коричневий». Брунатний позначає колір, схожий на колір кориці, шоколаду, смаженої кави. Отже, у цьому випадку було використано синонімічну заміну.

Якщо взяти до уваги термін «*earth color*», було перекладено як «земляний пігмент». Для відтворення цього терміна перекладач використовує калькування, тобто відтворення кожного компонента терміну за допомогою українського

відповідника. Однак, калькування можна було уникнути, адже в словниках зафіксовано відповідник «рослинний пігмент».

При перекладі терміна «*pig's bladder*» перекладач використовує еквівалент «свинячий міхур», але й частково вилучення, адже усталеним еквівалентом є «свинячий сечовий міхур». Таким чином перекладач наче пом'якшує висловлювання.

Термін «*lead white*» перекладено як «олив'яні білила», що видається дивним, адже здавна в українській мові існує відповідник «свинцеві білила». Отже, через незнання термінології перекладач застосувала лексичну заміну.

Наступною за чисельністю трансформацією в межах цього семантичного поля є **синонімічна заміна** (13%). Наведемо приклади:

Then he made reddish-brown marks all over it to indicate where the girl and the table and pitcher and window and map would go [61, с. 86].

А тоді зробив буро-брунатні позначки на всьому полотні, щоб окреслити, де стоятиме дівчина, а де буде стіл, глек, вікно й мапа [57, с. 109].

Так, в цьому прикладі перекладач замінює звичний відповідник «червонувато-коричневий» на синонімічний варіант «буро-брунатний». В наступному прикладі той же самий термін знову перекладено синонімічно за допомогою «червоно-бурий»:

I held up my candle to the easel – he had resketched in reddish brown the folds of the blue cloth. He had made my change [61, с. 115].

Я піднесла свічку до мольберта – червоно-бурим змінено контури складок синьої тканини. Він прийняв мою зміну [57, с. 149].

Для перекладу декількох термінів цього семантичного поля використовувалася **калькування** (11%). Наприклад:

Black, ocher, lead-tin yellow – they were all colors I had worked with before, and they could as easily have been used for the concert painting [61, с. 155].

Чорна, вохра, олив'яно-жовта – з усіма цими кольорами він працював і раніше, і легко міг їх використовувати для картини з концертом [57, с. 200].

Двокомпонентний термін «*lead-tin yellow*» відтворено за допомогою калькування як «*олив'яно-жовта*», хоча загальноприйнятою є назва «*свинцево-олов'яна жовта*», а отже, частково використано вилучення. Терміни «*black*» та «*ocher*» передано за допомогою еквівалентів «*чорний*» та «*вохра*».

Для передачі деяких особливих кольорів було використано **транслітерацію** (8%):

*The only color he did not allow me to handle was **ultramarine*** [61, с. 93].

Єдина фарба, яку він не дозволяв мені виготовляти, була **ультрамаринова** [57, с. 118].

Ще одним поширеним способом перекладу в межах цього семантичного поля є **лексична заміна** (3%):

*He set a **canvas** on the **easel** and painted a coat of **lead white** and **chalk mixed** with a bit of **burnt sienna** and **yellow ocher*** [61, с. 99].

Він встановив **полотно** на **мольберт** і наніс шар **олив'яних білил** та **крейди**, змішаних із дрібною **паленої сієни** й **жовтої охри** [57, с. 127].

Як і в одному з прикладів вище, термін «*lead white*» замінено на «*олив'яні білила*». Окрім цього, термін «*burnt sienna*» перекладено за допомогою калькування, а також транслітерації як «*палена сієна*». Інші терміни в цьому прикладі перекладено за допомогою усталених відповідників.

В деяких випадках перекладач застосовує **вилучення** (5%):

*The pitcher and basin were the most complicated – they became **yellow**, and **green**, and **blue**. They reflected the **pattern** of the rug, the girl's bodice, the blue cloth draped over the chair – everything but their true **silver color*** [61, с. 93].

Із глеком та мискою було найскладніше – вони стали **жовті**, й **зелені**, й **сині**. В них відбивався **візерунок** килима, дівочий корсаж і синя тканина, обгорнута довкола стільця, – кожен колір, крім їхнього справжнього [57, с. 118].

Так, в цьому прикладі перекладач уникає назви справжнього кольору глека та миски – срібного, акцентуючи увагу на кольорах, які відображаються в них, а

отже, використовує вилучення. Інші терміни в прикладі відтворено за допомогою еквівалентів.

Ще одним продуктивним способом передачі термінів цього семантичного поля виступає **описовий переклад** (5%). Наприклад:

*I had not heard of many of the words – **ultramarine, vermilion, massicot***
[61, с. 84].

*Багатьох слів я раніше й не чула: **ультрамарин, червоногарячий, масикот*** [57, с. 107].

Термін «*vermilion*» перекладено не за допомогою еквівалентів «*цинобровий*» або «*кіноварний*», а лише передаючи характеристики кольору, що буде зрозумілішим для більшого кола читачів.

Терміни «*ultramarine*» та «*massicot*» транслітеровано, а задля кращого розуміння цих термінів перекладач додає виноски внизу сторінки: ультрамарин – синя фарба, складна хімічна сполука, масикот – жовта олив'яна фарба [57, с. 107].

Наведемо ще один приклад:

***Lapis Lazuli** was so expensive, and the process of extracting a pure blue from the stone so difficult, that he worked with it himself* [61, с. 93].

***Лазуровий камінь** мав таку високу ціну, а процес добування чистого синього з каменя був такий складний, що він робив це сам* [57, с. 118].

Термін «*Lapis Lazuli*» має еквівалент в українській мові – «*лазурит*», однак задля кращого розуміння терміну перекладач вирішила передати цю назву описово – «*лазуровий камінь*».

В наступному прикладі перекладач застосовує **модуляцію** (3%):

*The painting looked the better for it – simpler, the **lines** of the woman clearer now against the **brownish-white background** of the wall* [61, с. 54].

*Без мапи картина стала краща – простіша, **рис**і жінки на **бруднуватобілому тлі** – чіткіші* [57, с. 67].

Так, термін «*brownish-white*» було відтворено не за допомогою еквівалента «коричнювато-білий», а за допомогою модуляції, замінюючи «коричневий» на «брудний», адже цей колір дуже часто асоціюється з брудом.

Термін «*line*», незважаючи на різноманітність відповідників, таких як «лінія», «контур», «обрис», було перекладено «*риса*», а отже, було використано лексичну заміну. Термін «*background*» перекладено як «*тло*», використовуючи синонімічну заміну.

2.1.2. Інструменти художника та матеріали. До семантичного поля інструментів художника та матеріалів належить 25 термінів, що складає 25% від загальної вибірки.

Розглянемо способи перекладу термінів цього семантичного поля. Більшість термінів було перекладено за допомогою усталених у словниках еквівалентів (72%). Наприклад:

*He began the painting of the baker's daughter with a **layer** of **pale grey** on the **white canvas*** [61, с. 86].

*Почав малювати пекареву доньку зі **світло-сірого шару** на **білому полотні*** [57, с. 109].

Так, для передачі термінів «*layer*», «*white*», «*canvas*» перекладач використовує усталені відповідники, однак для перекладу терміна «*pale grey*» застосовує синонімічну заміну, адже існують варіанти «блідо-сірий», «світло-сірий».

Звернімо увагу на ще один приклад:

*Against the far wall, behind the chair and **easel**, was a small cupboard, its drawers closed, several **brushes** and a **knife** with a diamond-shaped **blade** arranged on top next to clean **palettes*** [61, с. 31].

*Навпроти дальньої стіни, за стільцем і **мольбертом**, – маленька шафа, шухляди зачинені, згори, поруч із чистими **палітрами**, – декілька **пензлів** та **мастихін** із лезом у формі діаманта* [57, с. 36].

Так, терміни «*easel*», «*brush*», «*blade*», «*palette*» було перекладено за допомогою словникових відповідників.

Однак термін «*knife*» зазнав певних змін. Перекладач застосовує синонімічну заміну, не загальноприйнятий відповідник «ніж», а «*мастихін*», який, на відміну від ножа, є інструментом художника. Подібна заміна є цілком зрозумілою, адже «*мастихін*» англійською мовою зазвичай перекладається як «*palette knife*».

Наступний продуктивний спосіб перекладу в рамках цього семантичного поля – **синонімічна заміна** (20%):

*I began to notice small things – the **brushes** rearranged on the top of the cupboard, one of the cupboard’s drawers left ajar, the **palette knife** balanced on the **easel’s** ledge, a chair moved a little from its place by the door [61, с. 46].*

*Я почала звертати увагу на незначні зміни: **щітки**, перекладені на серванті; один із його ящиків, залишений прочиненим; **шпатель** із самого краю **мольберта**; стілець, трохи відставлений від дверей, біля яких раніше стояв [57, с. 58].*

У цьому прикладі перекладач застосовує синонімічну заміну двічі: з терміном «*brush*» – «*щітка*», замість «пензель», та «*palette knife*» – «*шпатель*», замість «*мастихін*». Подібні варіанти прийнятні в даному контексті і можливо були використані для урізноманітнення мовлення, адже ці терміни дуже часто повторюються в тексті. Термін «*easel*» знову перекладено за допомогою еквівалента «*мольберт*».

Поширеним способом перекладу термінів в межах цього семантичного поля також є **модуляція** (8%):

*And the **paint** had sand in it to make the **brickwork** and the roofs look **rough**,” I added [61, с. 11].*

*А у **фарбу** був доданий пісок, щоб **цегла** й дахи здавалися **шорсткими**, – додала я [57, с. 8].*

Термін «*brickwork*», тобто «*цегляна кладка*» замінюється на «*цегла*», отже, відбувається заміна готового виробу на матеріал роботи, тобто застосовує

модуляцію. При відтворенні терміна «*rough*» перекладач обирає між кількома відповідниками – «*нерівний*», «*шорсткий*», таким чином використовує синонімічну заміну. Термін «*paint*» перекладено за допомогою еквівалента.

Розглянемо ще один приклад, в якому використовується різновид модуляції – генералізація:

*Most of his **tiles** we had at home were faulty in some way – chipped or cut crookedly* [61, с. 13].

*Більшість із його **робіт** удома з певних причин мали дефекти – відбитий край або косий бік* [57, с. 12].

Перекладач обирає більш загальний термін «*робота*», аби уникнути повторення терміну «*кахля*», який дуже часто зустрічається в тексті.

2.1.3. Світлотінь та композиція. До семантичного поля світлотіні та композиції належить 21 термін з вибірки, а отже, 21%.

Найбільшу кількість термінів було перекладено за допомогою **еквівалентів** (67%). Наприклад:

*It became a **bright** but not a **white** wall. When the **light** shone on the wall, I discovered, it was not **white**, but many colors* [61, с. 87].

*Стіна стала **світла**, але не **біла**. Коли на стіну падає **світло**, виявила я, то вона стає не **біла**, а багатоколірна* [57, с. 111].

В деяких випадках було застосовано **модуляцію** (15%):

*Now there was one easily seen – the map hanging on the wall behind the woman had been removed from both the **painting** and the **scene** itself* [61, с. 67].

*А тепер зміна впадала в очі – мапа, що висіла на стіні позаду жінки, зникла і з **картини**, і зі **стіни*** [57, с. 54].

Термін «*scene*» перекладено як «*стіна*», тобто відбувається заміна ціле – її частина, так як стіна є частиною сцени, декорацій.

Розглянемо ще один приклад:

*Because it was the first painting of his I was to see, I always remembered it better than the others, even those I saw grow from the first **layer** of **underpaint** to the final **highlights** [61, с. 33].*

*Через те, що ця картина стала першою з його робіт, які бачила, я завжди пам'ятала її краще за інші, навіть ті, за народженням яких спостерігала від **початку ґрунтування** до останніх **доторків пензля** [57, с. 39].*

Термін «*highlight*» має усталений еквівалент «*відблиск світла*», однак в цьому випадку використовується метафорично, в значенні останніх штрихів на картині, які зазвичай і стосуються гри світла та тіні.

Також перекладач застосовує лексичну заміну терміна «*underpaint*» на «*ґрунтування*», хоча усталеним відповідником в сфері образотворчого мистецтва є «*підмальвок*». Термін «*layer*» було вилучено і словосполучення «*first layer*» генералізовано до «*початок*».

Також було використано різновид модуляції – антонімічний переклад:

*From **rough, dull** grains **madder** became a fine **bright red** powder and, **mixed** with linseed oil, a **sparkling paint** [61, с. 93].*

*Із **шкарубких, неяскових** шматків **марена** ставала дрібним **яскраво-червоним** порошком, а змішана з лляною олією – **блискучою фарбою** [57, с. 118].*

Зазвичай при відтворенні терміна «*dull*» перекладачі віддають перевагу еквівалентам «*тьмянний*», «*приглушений*», однак в цьому випадку перекладач відштовхується від протилежного і обирає антонімічний варіант «*неясковий*». Термін «*rough*» має безліч синонімічних варіантів в українській мові «*нерівний*», «*шорсткий*», «*шкарубкий*», та інші, тому було застосовано синонімічну заміну. Решту термінів було перекладено за допомогою усталених еквівалентів.

Наступним продуктивним способом перекладу є **синонімічна заміна** (9%):

*The **background** was black, making me appear very much alone, although I was clearly looking at someone [61, с. 160].*

Чорне **тло** додавало моєму виглядові самотності, хоч я і, безумовно, на когось дивилася [57, с. 208].

Перекладач обирає варіант серед кількох відповідників – «задній план», «фон», «тло», а отже, застосовує синонімічну заміну.

В наступному прикладі, який ми розглянемо, перекладач також застосовує синонімічну заміну, обираючи між варіантами перекладу терміна «*blurred*» – «розпливчастий», «розмитий»:

*The picture was **blurred** because the kiln had been too hot* [61, с. 13].

Малюнок був **розмитий** через надто високу температуру в печі [57, с. 12].

Ще одним розповсюдженим способом перекладу термінів в межах цього семантичного поля є **лексична заміна** (9%):

*And yet it must be something pleasing to the eye as well, and it is, because the **cloth** and her arm are in a similar **position*** [61, с. 116].

Але це теж має бути щось, що тішитиме око, й так і є, бо ж **тканина** та її рука **лежать** однаково [57, с. 149].

Так, перекладач замінює термін «*position*» на дієслово «лежати», а термін «*cloth*» відтворено за допомогою еквівалента.

2.1.4 Техніки малювання та процеси. До семантичного поля технік малювання та процесів належать 16 термінів з вибірки, а отже, 16%.

Більшість термінів цього семантичного поля перекладено за допомогою **еквівалентів** (44%):

*The next day the baker's daughter began to wear the wide **white** collar while **modelling** for the **painting*** [61, с. 92].

Наступного дня пекарева дочка почала **позувати** для **картини**, маючи на собі широкий **білий** комір [57, с. 117].

Так, терміни «*white*» – «білий», «*to model*» – «позувати», «*painting*» – «картина» передано за допомогою загальновідомих відповідників.

Ще одним продуктивним способом перекладу в межах цього семантичного поля є **лексична заміна** (25%):

*The walls of each kitchen were **tiled** in white, and the fireplace in blue and white Delft **tiles** painted with birds in one section, ships in another, and soldiers in another [61, с. 28].*

*Стіни в кухні та пральні були **пофарбовані** в білий колір, а комин – у блакитний, із білими делфтськими **кахлями**, на яких були намальовані в одній частині пташки, в іншій – кораблі, а в третій – солдати [57, с. 32].*

Термін «*tile*» відтворено за допомогою еквівалента «кахля», тим часом термін «*to be tiled*» перекладено як «*пофарбований*», а отже, перекладач застосовує лексичну заміну. Однак, задля кращого відтворення авторського задуму варто було використати описовий переклад «*облицьовувати кахлями*». Запропонуємо власний варіант перекладу:

*Стіни в кухні та пральні були **облицьовані** білими, а комин – блакитними і білими делфтськими **кахлями**, на яких були намальовані в одній частині пташки, в іншій – кораблі, а в третій – солдати.*

Розглянемо ще один приклад:

*His fingers are still stained blue from painting cupids, maids, soldiers, ships, children, fish, flowers, animals onto white tiles, **glazing** them, firing them, selling them [61, с. 10].*

*На його пальцях ще досі синіли плями фарби від малювання купідонів, служниць, солдатів, кораблів, дітей, риб, квітів і тварин на білих кахлях, які, **полаковані** та обпалені, йшли на продаж [57, с. 8].*

Перекладач застосовує лексичну заміну, що може бути пов'язано з незнанням термінології, адже кахлі зазвичай покривають глазур'ю, а не лаком. Тому в даному випадку буде доцільніше використати описовий переклад:

*На його пальцях ще досі синіли плями фарби від малювання купідонів, служниць, солдатів, кораблів, дітей, риб, квітів і тварин на білих **кахлях**, які, він **покривав** глазур'ю та обпалював, а потім продавав.*

Перекладаючи терміни цього семантичного поля, перекладач також застосовує **синонімічну заміну** (13%):

*I came to love **grinding** the things he brought from the apothecary [61, с. 93].*

*Я полюбила **розмелювати** те, що він приносив з аптеки [57, с. 118].*

Термін «*to grind*» може перекладатися різними способами – «розтирання», «розмелювання», «подрібнення», тому перекладач обрала один з синонімічних варіантів.

Ще однією трансформацією, яку застосовує перекладач в межах термінів цього семантичного поля, є **модуляція** (13%):

*Other paintings were of more familiar things – piles of fruit, **landscapes**, ships on the sea, **portraits** [61, с. 18].*

*Інші картини зображали звичніші речі: миски з фруктами, **пейзажі**, кораблі в морі, **людей** [57, с. 18].*

Так, перекладач замінює жанр образотворчого мистецтва, картину, на те, що на ній зображено. Також, для перекладу терміну «*landscape*» було використано еквівалент.

Також в декількох випадках було застосовано різновид модуляції – генералізацію:

*He **sketched** lightly in **reddish brown** the **outline** of the woman and of each object [61, с. 113].*

*Він злегка **намалював червоно-бурим обриси** жінки й кожного предмета [57, с. 146].*

При перекладі терміна «*to sketch*», було обрано більш узагальнений варіант «**намалювати**» замість еквіваленту «*робити начерк, ескіз*». Що стосується термінів «*reddish brown*» та «*outline*», то в цих випадках було використано синонімічну заміну.

В одному випадку було використано **описовий переклад** (5%):

*Father had been **a tile painter** [61, с. 10].*

*Раніше батько **розмальовував кахлі** [57, с. 8].*

Цей термін немає чітко визначеного відповідника в словниках, тому перекладач описує дії майстра. Можна запропонувати й інший варіант перекладу:

*Раніше батько був **майстром з розпису кахлів**.*

Такий варіант є також описовим, але краще відображає професію людини.

Отже, проаналізувавши загальні тенденції щодо перекладу семантичних полів у романі можна сказати, що найбільш продуктивним способом перекладу термінів у екфразах живопису є використання усталених еквівалентів, що свідчить про високий рівень усталеності термінології в українській терміносистемі та мистецтвознавстві. Синонімічна та лексична заміни часто використовуються у випадках, коли термін має кілька еквівалентів, варіантів перекладу або усталений еквівалент не передає всіх відтінків значення.

В результаті дослідження було створено словник термінів живописного екфразису в романі (Додаток 1).

2.2. Способи відтворення стилістичних аспектів живописного екфразису в перекладі

Стилістичні засоби відіграють ключову роль для екфразису, адже саме вони створюють перехід від візуального до словесного мистецтва, перетворюючи звичайне зображення на динамічний образ. Завдяки епітетам, метафорам, порівнянням, гіперболам та іншим прийомам текст не лише описує предмет мистецтва, а й відтворює його колір, світлотінь, рух, атмосферу, і навіть вплив на спостерігача. Стилістичні прийоми створюють багатовимірний художній ефект, що дозволяє читачеві «побачити» картину очима автора або персонажа й також відчутти її символічну та естетичну глибину. Таким чином, стилістичні засоби стають основним інструментом інтермедіального перекодування, без якого екфразис втратив би свою експресивність, образність і здатність викликати візуалізацію в уяві.

В ході роботи було створено вибірку з 40 стилістичних засобів, які зустрічаються в живописних екфразах роману, які і стануть об'єктом подальшого дослідження.

Аналізуючи стилістичні засоби, які використовує автор, було виявлено, що найпоширенішими в романі є **метафори** (50% від загальної вибірки). Розглянемо

найпоширеніші способи перекладу метафор. Найбільш продуктивним способом перекладу метафор в романі виявився **дослівний переклад**, тобто **калька** (25%).

Наприклад:

*Finally, when it was beginning to grow light, the painting appeared again and I was sure **the Virgin Mary was looking down at me*** [61, с. 27].

*Зрештою, почало світати і картину знову стало видно, тому я була певна, що **Діва Марія дивилася на мене*** [57, с. 33].

Проаналізована метафора є прикладом антропоморфної метафори, або ж як її ще називають – персоніфікації, яка використовується для оживлення ікони в цьому реченні. Перекладач прагне збереження метафоричної моделі, тож використовує дослівний переклад без змін структури та образу, іншими словами – кальку.

Наведемо ще один приклад:

The tabletop was transformed into a picture I did not recognize [61, с. 62].

Декорації на столі перетворилися на картину, яку я не могла впізнати [57, с. 77].

Автор використовує метафору перетворення стола у щось незвичне. Оскільки метафора природна для української мови, то перекладач використовує дослівний переклад, тобто кальку.

Наступною за чисельністю трансформацією, яка зустрічається при перекладі метафор є **модуляція** (20%). Наприклад:

The background was black, making me appear very much alone, although I was clearly looking at someone [61, с. 160].

Чорне тло додавало моєму виглядові самотності, хоч я і, безумовно, на когось дивилася [57, с. 208].

В цьому прикладі можемо побачити метафору впливу фону на емоційний стан та на зовнішній вигляд дівчинки, зокрема мається на увазі її зображення на картині. Отже, в цьому випадку спостерігаємо збереження сенсу метафори з невеликими змінами в конструкції, які не впливають на зміст.

Розглянемо наступний приклад:

Making it and the other colors was magical [61, с. 93].

Виготовлення її та інших фарб нагадувало мені чарівництво [57, с. 118].

Ця метафора носить концептуальний характер, адже представляє ідею «виготовлення фарб – це чарівництво» та є метафорою магичності процесу, а не буквальною магією. Перекладач використовує експлікацію «нагадувало мені чарівництво» замість прямої метафори «було чарівництвом». Так, у реченні застосовано модуляцію з елементами експлікації, що дещо послаблює метафоричність, але є більш природнім для української мови.

Наведемо ще один приклад:

I seemed to be waiting for something I did not think would ever happen [61, с. 160].

Здавалося, я чекала, як станеться щось, на що не могла й сподіватися [57, с. 208].

Ця метафора є посиланням на погляд дівчини у картині, а опис очікування є метафорою недосяжного. Так, портрет наділений людським психологічним станом. Перекладач зберігає сенс з легким зміщенням конструкції в оригіналі «*I did not think would ever happen*» на конструкцію «на що не могла й сподіватися» в перекладі. Отже, було застосовано модуляцію.

Наступною продуктивною трансформацією є **еквівалент** або **заміна образності** (20%). Наприклад:

A window lit her from the left, falling across her face and tracing the delicate curve of her forehead and nose [61, с. 33].

Світло з вікна ліворуч опромінювало її обличчя, вимальовуючи делікатні риси чола та носа [57, с. 39].

В цьому прикладі автор застосовує метафору руху світла як художника. «*Tracing*» передано як «вимальовуючи», тобто в оригіналі світло «обводить риси чола та носа», а в перекладі світло «вимальовує риси чола та носа». Так, семантика схожа, але дія інша. Отже, відбулася **заміна однієї метафори на іншу** (на менш технічний, більш художній відповідник). Перекладач використовує еквівалент (заміну образу).

Розглянемо ще один приклад:

There needs to be some disorder in the scene, to contrast with her tranquillity...

Something to tease the eye [61, с. 116].

На картині має бути певний безлад на противагу до її врівноваженості ...

Щось, за що зачепився б погляд [57, с. 149].

Метафора в прикладі є антропоморфною, зі значенням потреби в певній візуальній провокації, чомусь, що може привернути увагу. Перекладач замінює метафору «*to tease the eye*» на більш притаманну українській мові «*погляд зачепився*». Отже, було використано еквівалент і частково заміну образності.

Наступною поширеною трансформацією при відтворенні метафор є **заміна тропа** (20%). Наприклад:

*The light on the back wall is so warm that **looking at it feels the way the sun feels on your face*** [61, с. 43].

Світло на задній стіні таке тепле, що коли дивишся на нього, то ніби відчуваєш на обличчі тепло сонця [57, с. 53].

В цьому прикладі автор використовує метафору, яка носить концептуальний характер, адже представляє ідею «*візуальне сприйняття – це тактильне відчуття*». Так, відчуття від зорового образу подано через дотик і тепло. Щоб природно відтворити сенсорну метафору в українській мові, перекладач використовує заміну тропа (заміна метафори на порівняння).

Ще однією трансформацією, яку застосовує перекладач, є **деметафоризація**, тобто **вилучення тропа** (15%). Наприклад:

*Another day **the shadow of the yellow curtain had grown bigger*** [61, с. 47].

Іншого дня я виявила, що збільшилася тінь від жовтої порт'єри [57, с. 58].

Автор використовує антропоморфну метафору для опису збільшення розміру. Перекладач замінює метафору «*the shadow had grown bigger*» на буквальный дієслівний відповідник «*тінь збільшилася*», а отже, було використано деметафоризацію.

Розглянемо наступний приклад:

His eyes locked with mine [61, с. 144].

Ми зирнулися [57, с. 186].

Автор використовує метафору фіксації погляду наче в замок, передаючи ідею зв'язку, який неможливо зруйнувати.

Під час перекладу троп було вилучено, а також було використано дієслово з яскравим конотативним забарвленням «зирнутися», яке певною мірою компенсує втрати.

Наведемо ще один приклад:

*There was red and ocher there, but the paint he was mixing was mostly white, to which he added daubs of black, working them together slowly and carefully, **the silver diamond** of the knife **flashing** in the grey paint* [61, с. 165].

*На ній уже була червона й вохра, але змішував він переважно білу, додаючи потроху чорної, повільно й обережно їх перемішуючи. **Срібне лезо виблискувало серед сірої фарби*** [57, с. 214].

В цьому прикладі лезо ножа описується як «*silver diamond*» – тобто лезо порівнюють з діамантом, який блищить у фарбі. Це метафора, що надає лезу властивості коштовного каменя – його сяйва, блиску, багатогранності.

Перекладач використовує часткову деметафоризацію, адже усуває метафоричну номінацію «*diamond*», залишивши тільки функціональну ознаку – блиск («*виблискувало*»). Метафора «*silver diamond*» не перекладено образно, а замінено нейтральним «*срібне лезо*».

Також в двох прикладах у вибірці зустрічається розширена метафора, тому розглянемо їх детальніше:

*When he began to paint great blocks of false colors, **I thought my chest would burst like a sack filled with too much flour*** [61, с. 114].

*Коли він почав малювати великі плями штучних кольорів, **я думала, що мої груди вибухнуть, мов мішок, у який насипали надто багато борошна*** [57, с. 146].

В цьому прикладі можемо побачити метафору "*my chest would burst*", адже у прямому значенні груди не можуть «вибухнути». Це метафоричний опис

сильного емоційного напруження. А порівняння та гіпербола "*burst like a sack filled with too much flour*" образно зіставляють внутрішній емоційний тиск з мішком, що лопається від переповнення, що дещо перебільшує емоційний стан дівчини.

Перекладач обирає стратегію повного збереження образу, використовує кальку для відтворення метафори, а також робить граматичну заміну пасивного на активний стан «*a sack that has been filled*» – «мішок, у який насипали». Така граматична структура є природнішою для норм української граматики.

Розглянемо ще один приклад розширеної метафори:

*I sat all morning and he painted **the earring he could see**, and I felt, **stinging like fire** in my other ear, **the pearl he could not see** [61, с. 177].*

*А тоді сиділа цілий ранок, доки він малював ту **серезжку, яку йому було видно**, я відчувала в іншому вусі **палаючий біль** від **тієї, якої йому видно не було** [57, с. 228].*

В цьому прикладі можемо побачити метафору «*the pearl stings*», а також порівняння «*stinging like fire*», які привертають увагу читача до інтенсивності болю, до яскравих неприємних відчуттів дівчини. Також можна сказати, що автор використовує гіперболу, так як інтенсивність болю дещо перебільшена. Паралелізм та антитеза «*the earring he could see*», «*the pearl he could not see*» створюють ритмічний баланс та смисловий контраст між видимою та невидимою серезкою, видимого та невидимого болю.

Відтворюючи низку стилістичних засобів, які ми зазначили вище, перекладач використовує заміну тропа – порівняння «*stinging like fire*» на метафору «*палаючий біль*», а також часткову зміну образності, тобто використовує відповідник, який більше притаманний українській мові. Це типовий прийом, оскільки українською «*пекучий/палаючий біль*» звучить природніше, ніж буквально «*біль жалить як вогонь*».

Наступними за поширеністю стилістичними засобами, які використовує автор, є **епітети** (38% від загальної вибірки). Розглянемо найпоширеніші способи

їх перекладу. Найбільш продуктивним способом перекладу епітетів у романі виявився за допомогою **еквівалентів** (48%). Наприклад:

*It was another picture of Christ on the Cross, smaller than the one upstairs but even more **disturbing*** [61, с. 29].

*На стіні було ще одне зображення Ісуса на хресті, менше, ніж у будинку, але ще **тривожніше*** [57, с. 33].

Автор використовує епітет «*disturbing*» для опису зображення, щоб передати емоції, які відчуває дівчинка оглядаючи картини в домі. Перекладач відтворює епітет за допомогою еквіваленту «*тривожний*».

Розглянемо ще один приклад:

*From **rough, dull** grains madder became a fine bright red powder and, mixed with linseed oil, a **sparkling** paint* [61, с. 93].

*Із **шкарубких, неяскравих** шматків марена ставала дрібним яскраво-червоним порошком, а змішана з лляною олією – **блискучою** фарбою* [57, с. 118].

Образний, і в той же час оцінний епітет «*sparkling*» передано відповідником «*блискуча*», без семантичних втрат. Що стосується епітета «*rough*», то його було відтворено за допомогою синонімічної заміни, адже словник містить кілька варіантів перекладу даного епітета – «*нерівний*», «*шорсткий*», «*шкарубкий*» і перекладач сам обирає найкращий варіантний відповідник. Епітет «*dull*» було перекладено антонімічно. Замість словникових відповідників «*тьмянний*», «*приглушений*» перекладач обирає антонімічний варіант «*неяскравий*».

Також можна додати, що в цьому прикладі присутня антитеза – певне протиставлення непримітного необробленого матеріалу та результату кропіткої праці – блискучої фарби.

Наступною поширеною трансформацією є **синонімічна заміна** (13%). Наприклад:

***Entranced** with herself in the mirror, she did not seem to be aware that anyone was looking at her* [61, с. 33].

Захоплена своїм відображенням у дзеркалі, вона мовби не звертала уваги на те, що за нею спостерігають [57, с. 39].

Перекладач використовує більш нейтральний синонімічний відповідник, адже «*entranced*» має сильніше емоційне забарвлення, ніж «*захоплена*».

Запропонуємо власний варіант перекладу епітета в цьому випадку, який би краще зміг відтворити емоційне забарвлення епітета:

Зачарована своїм відображенням у дзеркалі, вона мовби не помічала, що за нею спостерігають.

Ще однією поширеною трансформацією при перекладі епітетів є **заміна тропа** (13%). Наприклад:

*And yet it must be something **pleasing to the eye** as well, and it is, because the cloth and her arm are in a similar position* [61, с. 116].

*Але це теж має бути щось, що **тішитиме око**, й так і є, бо ж тканина та її рука лежать однаково* [57, с. 149].

В цьому випадку епітет також замінено ідіомою з яскравою емоційністю, що компенсує можливі втрати.

Однак часто не вдається відтворити стилістичний ефект на читача. В такому випадку може використовуватися **лексична заміна** (13%). Наприклад:

*She wore a mantle of **rich** yellow satin trimmed with white ermine, and a fashionable five-pointed red ribbon in her hair* [61, с. 33].

*Вона мала на собі атласну накидку **насиченого** жовтого кольору, підбиту білим горностаєвим хутром, а у волоссі – модну червону стрічку з п'ятьма китичками* [57, с. 39].

Цей епітет є неприродним для української мови, тому перекладач не використовує еквівалент, а натомість обирає замінити на найближчий стилістично відповідний прикметник.

Ще одним продуктивним способом перекладу епітетів є **модуляція** (13%). Наприклад:

*His face was **mischievous**, his hair messy* [61, с. 13].

*Він скидався на **збитошника** з розпатланим волоссям* [57, с. 12].

Епітет «*mischievous*» передано не еквівалентним прикметником, а іменником додатково застосовуючи модуляцію, адже створює перехід «*частина – ціле*», «*обличчя – хлопчик*». Перекладач компенсує образність через іменник «*збитошник*».

Наступними стилістичними засобами, які також часто використовує автор, є **порівняння** (12% від загальної вибірки). Розглянемо найпоширеніші способи їх перекладу. Найбільш продуктивним способом перекладу порівнянь у романі виявився за допомогою **еквівалентів** (60%). Наприклад:

They were simply walking along, and were like Frans and me whenever we walked together – clearly our father had thought of us as he painted it [61, с. 13].

Вони просто йдуть собі одне з одним, зовсім як ми з Франсом, коли кудись разом ходили; вочевидь батько думав про нас, коли зображав цих дітей [57, с. 12].

Перекладач відтворює порівняння за допомогою еквіваленту, адже конструкція зберігається «*like*» – «*як*», а також додає частку «*зовсім*», що підсилює емоційний вплив порівняння на читача. Порівняння передано дослівно, із легким підсиленням експресивності.

Ще одним продуктивним способом перекладу порівнянь є за допомогою **еквіваленту та додавання** (20%):

I could think of nothing except how their grey was like the inside of an oyster shell [61, с. 144].

Я більше ні про що не могла думати, крім того, що його очі були сірі, мов внутрішня поверхня устричної мушлі [57, с. 186].

Переклад цього речення є еквівалентним, однак неможливо було обійтися без додавання суб'єкта «*очі*» для граматичної природності речення в перекладі. Образність повністю збережена, проте структура трохи адаптована до норм української мови.

В деяких випадках при відтворенні порівнянь може застосовуватися **вилучення** (20%). Наприклад:

And yet they looked as they should, like a pitcher and a basin [61, с. 88].

А все-таки вони мали свій природний вигляд – глека і миски [57, с. 111].

Можемо побачити, що в українському перекладі відсутні порівняльні сполучники такі як «як», «наче», «ніби» «немов», тобто порівняння нейтралізується.

Перекладач вирішує перетворити порівняння на перелік предметів, але все ж компенсує втрати у попередньому описі предметів «мали природний вигляд», що частково передає сенс без порівняння. Тому емоційна функція зберігається, а формальне порівняння було вилучено.

Отже, найпродуктивнішими способами перекладу стилістичних засобів живописних екфраз роману стали калькування, модуляція, заміна образності або тропа для метафор; еквівалент, синонімічна, лексична заміна або заміна тропа для епітетів; еквівалент, додавання, вилучення для порівнянь.

Такий розподіл перекладацьких трансформацій свідчить про те, що перекладачка прагнула максимально зберегти образну природу оригіналу, вносячи мінімальні й лише семантично вмотивовані зміни. Водночас у тих випадках, коли дослівний переклад був неможливим або призводив би до втрат, використовувалися додаткові прийоми, зокрема модуляція, заміна тропа чи заміна образності, що дозволяло адаптувати стилістичний ефект до норм і традицій українського художнього мовлення.

2.3. Способи відтворення релігійних і культурних алюзій живописного екфразису в перекладі

Алюзії є одним із ключових аспектів для відтворення живописного екфразису в романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою». Культурні коди, такі як побутові мотиви, релігійні алюзії, формують смислову структуру твору й визначають те, як екфразис буде сприйнято читачем. Перекладач опиняється перед складним завданням не лише відтворити семантику, а й забезпечити зрозумілість та доступність культурних посилань для читача

перекладу. Тому відтворення таких алюзій потребує комплексного підходу, що поєднує культурологічні, лінгвістичні та перекладацькі стратегії, аби зберегти глибокий культурний контекст та намір автора в оригіналі.

Так, в романі можна побачити не лише посилання на картини Яна Вермера, але й велику кількість інших алюзій, які допомагають читачеві поринути в атмосферу Делфта – міста в добу Відродження.

Проаналізувавши живописні екфрази в романі, ми дійшли висновку, що алюзії в романі можна розділити на такі категорії:

1. Біблійні алюзії.
2. Побутові алюзії.
3. Алюзії на архітектуру.
4. Алюзії, які стосуються науково-технічних досягнень.

Так, розглянемо кожен категорію детальніше, і розпочнемо з біблійних алюзій. Вже з перших сторінок роману увагу читача привертають біблійні мотиви. У будинку Вермера, сім'я якого є католиками, висить велика кількість картин з Біблійними сюжетами. Наведемо приклад:

There was also a painting of the Virgin Mary, and one of the three kings worshipping the Christ Child [61, с. 20].

Також серед них була картина з Дівою Марією та одним із трьох царів, що приніс дари немовляті Ісусові [57, с. 21].

В цьому прикладі можемо побачити експліцитні алюзії, які є явними відсилками до Біблії – Діва Марія, три царі, які поклоняються Ісусові.

Перекладач обирає стратегію збереження загальновідомої біблійної алюзії-назви «*the Virgin Mary*» – «Діва Марія», а що стосується алюзії-фрази «*the three kings worshipping the Christ Child*», то перекладач також зберігає алюзію, але в той же час застосовує модуляцію і відтворює «*worshipping*» як «*приніс дари*». В цьому випадку було здійснено заміну способу вираження, адже такий відповідник є традиційним для українського релігійного дискурсу. Також було використано конкретизацію «*Christ Child*» – «*немовля Ісус*» для більш чіткої ідентифікації.

Розглянемо наступний приклад біблійної алюзії:

It was of Christ on the cross, surrounded by the Virgin Mary, Mary Magdalene, and St. John. I tried not to stare but I was amazed by its size and subject. "Catholics are not so different from us," my father had said. But we did not have such pictures in our houses, or our churches, or anywhere. Now I would see this painting every day. I was always to think of that room as the Crucifixion room. I was never comfortable in it» [61, с. 18].

Це були Христос на хресті, Діва Марія, Марія Магдалина та святий Іоанн. Я намагалася не витріщатися, але мене дуже вразив розмір полотна і його сюжет. «Католики не так уже й відрізняються від нас», – говорив батько. Але в нашому домі таких картин не було, ані в церкві – ніде. Відтепер я бачитиму їх щодня. Цю кімнату я подумки назвала «кімнатою із розп'яттям». Там я ніколи не почувалася затишно [57, с. 19].

В цьому уривку можемо побачити кілька алюзій-назв. Загальновідомі алюзії «*Christ on the cross*», «*the Virgin Mary*», «*Mary Magdalene*», and «*St. John*» збережено, перекладено за допомогою усталених в українській мові відповідників, тобто еквівалентів.

Назва кімнати «*Crucifixion room*» також є експліцитною алюзією на *розп'яття Ісуса*, про що також свідчать постаті, які згадуються вище. Назву кімнати перекладено як «кімната з розп'яттям», тобто було використано калькування, а також адаптацію, адже перекладач зберігає структуру, але уточнює форму за допомогою прийменника «з», що допомагає зробити переклад природнішим для української мови. Звісно ж, можна було б використати описовий переклад, наприклад «кімната, де зображено сцену розп'яття», однак такий варіант є значно об'ємнішим, менш лаконічним і стилістично природним. Коротка назва кімнати виконує роль «ярлика», тому важливо, щоб переклад також був коротким та легко сприймався читачем.

Також завдяки цьому прикладові можемо спостерігати певну релігійну напругу, протиставлення католиків та протестантів, адже родина Вермера є католиками, а родина Гріт протестантами. Важливо зазначити, що протестанти

відкидають культ святих та ікони, які використовуються в католицьких церквах і є важливим атрибутом помешкання родини Вермера.

Переходимо до наступної категорії культурних посилань в романі – категорії «*нобут*». Наприклад:

«I crossed a bridge over the canal and turned into the open space of Market Square, even then busy with people crisscrossing it on their way to some task – buying meat at the Meat Hall, or bread at the baker's, taking wood to be weighed at the Weigh House» [61, с. 14].

«Я перейшла мостом через канал і завершила на Ринковий майдан, просторий, хоч по ньому сновигали люди, що йшли на закупки до м'ясної зали чи по хліб до пекарні, чи зважити дрова на міських вагах» [57, с. 14].

Функціонування ринків, описи м'ясного залу, пекарні, зважування товарів є алюзіями на реальну міську культуру Нідерландів XVII ст. При перекладі топоніма «*Market Square*» використовується калькування, а також синонімічна заміна «*square*» – «майдан», адже ще одним можливим відповідником є «*площа*».

Відтворюючи «*buying meat at the Meat Hall*» перекладач застосовує генералізацію «*йшли на закупки*», а також використовує калькування для передачі топоніма «*the Meat Hall*» – «*м'ясна зала*». Для передачі власних назв часто використовується транскрипція, однак в цьому випадку вона буде недоречною: *Mim Голл*. Калькування краще передає сенс та буде зрозумілим для читача.

Що стосується «*the Weigh House*», то перекладач використовує загальноприйнятий в українській мові відповідник «*міські ваги*», такий варіант перекладу є неповним, функціональним еквівалентом. В українській традиції «*міські ваги*» – це усталений термін для місць зважування товарів у містах в давнину. Таким чином переклад адаптує реалію до нашого культурного контексту, зберігаючи впізнаваність функції.

В цьому випадку також можна було обрати стратегію експлікації, тобто передати реалію описово: «*будівля, де зважували товари*». Однак такий варіант є довшим, тому було застосовано короткий культурно впізнаваний відповідник.

Розглянемо наступний приклад важливий в контексті цього роману – опис кахлі:

*It was my favorite tile of his. Most of his tiles we had at home **were faulty in some way** – chipped or cut crookedly, or the picture was blurred because the kiln had been too hot. **This one, though, my father kept specially for us.** It was a simple picture of two small figures, a boy and an older girl. They were not playing as children usually did in tiles. They were simply walking along, and were like Frans and me whenever we walked together—clearly our father had thought of us as he painted it [61, с. 13].*

То була моя улюблена кахля з тих, що він виготовив. Більшість із його робіт удома з **певних причин мали дефекти** – відбитий край, косий бік або малюнок, розмитий через надто високу температуру в печі. **Однак саме цю батько зберіг для нас.** Простий малюнок, дві невеличкі постаті: хлопчик і старша за нього дівчинка. Вони не бавляться, як часто малюють на кахлях, а просто йдуть собі одне з одним, зовсім як ми з Франсом, коли кудись разом ходили; вочевидь батько думав про нас, коли зображав цих дітей [57, с. 12].

Перекладач дуже вдало поєднує різні техніки, задля адекватної передачі культурних особливостей, емоційності, образності та ритму оригіналу. Зокрема використовує модуляцію при передачі «*faulty in some way*» – «з певних причин мали дефекти».

Що стосується частини «*this one, though, my father kept specially for us*» – «однак саме цю батько зберіг для нас», то перекладач також використовує модуляцію для відтворення емоційності та збереження значущості предмета, адже змінює спосіб вираження значення: «*specially for us*» – «саме цю». В цьому випадку зміщується акцент, але зміст повністю зберігається.

Кохля як носій сімейної пам'яті є важливим матеріальним символом у романі, переклад передає цю інтимність.

Розглянемо ще один приклад алюзії в романі:

*A row of Delft tiles painted with **cupids** lined the bottom of the walls to protect the whitewash from our mops. They were not my father's [61, с. 31].*

Ряд делфтських кахлів із зображенням **амурчиків** обрамляв стіни – щоб швабри не забруднили побіл під час прибирання. Їх розмальовував не мій батько [57, с. 36].

«Cupid» є експліцитною алюзією на античну міфологію, бога кохання, а також цей образ є традиційним для європейської художньої традиції завдяки добі ренесансу. Перекладач зберігає алюзію, однак використовує синонімічну заміну (більш уживаний культурний відповідник), а також зменшено-пестливу форму «*cupids*» – «амурчики».

Переходимо до наступної важливої категорії – архітектури. Розглянемо приклад:

*To my right was the Town Hall, with its gilded front and **white marble faces** gazing down from the keystones above the windows* [61, с. 14].

Праворуч від мене стояла **Ратуша**, із золоченим фасадом і **білими мармуровими маскаронами**, що визирали із замкових каменів над вікнами [57, с. 14].

«Town Hall» – це реалія міської інфраструктури, який має стійкий український відповідник – «ратуша», тому перекладач не використовує калькування чи описовий переклад, а обирає еквівалент. Окрім цього, було застосовано конкретизацію «*white marble faces*» – «білі мармурові маскарони», тобто перекладач замінює загальне слово «*faces*» на точніший термін архітектури «маскарони».

Маскарони є ознакою архітектури Відродження в Делфті. Це скульптури у формі голів, які розміщувалися на будівлях для відлякування злих духів. Золота оздоба ратуші, мармурові маскарони є алюзіями до багатой міської архітектури Нідерландів у ті часи.

Розглянемо наступний приклад:

*To my left was **the New Church**, where I had been baptized sixteen years before. Its tall, narrow tower made me think of **a stone birdcage*** [61, с. 14].

Ліворуч – **Нова церква**, де мене хрестили шістнадцять років тому. Її висока, вузька вежа нагадувала **пташину клітку** [57, с. 14].

Нова церква – важлива пам'ятка Делфта. Такий опис є алюзією на справжній символ міста. Нова церква – католицький храм Делфта; це важлива архітектурна та історична пам'ятка, яка існує і до сьогодні. Церква розташована на головній міській площі навпроти ратуші.

Перекладач використовує калькування при передачі топоніма «*New Church*» – «*Нова церква*», а також калькування метафори з вилученням матеріалу «*stone birdcage*» – «*пташина клітка*». Таким чином метафора повністю збережена, і в той же час передає індивідуальне сприйняття сакральної архітектури.

Розглянемо наступний приклад:

*One point, however, we had never followed. I had never gone to **Papists' Corner**, where the Catholics lived* [61, с. 16].

*Але в один бік ми ніколи не забігали – в **кут папістів**, де жили католики.* [57, с. 14].

Використання такого історично забарвленого, зневажливого для католиків у протестантських країнах топоніма «*Papists' Corner*» акцентує увагу читача на релігійній сегрегації міста. Ця територія була заселена католиками, які могли сповідувати свою віру в відносній безпеці, подалі від часто ворожої протестантської громади. Це реальна назва району Делфта того часу. Так, це історичне місце існує в Делфті і сьогодні, однак назву було змінено.

Топонім «*Papists' Corner*» відтворено за допомогою калькування, що допомагає зберегти образність. «*Papists*» передано як «*папісти*» – це історично точний відповідник без евфемізації.

Наведемо ще один приклад:

*It was a view of Delft, from the **Rotterdam and Schiedam Gates**. With the sky that took up so much of the painting, and the sunlight on some of the buildings* [61, с. 11].

*Пейзаж Делфта, вид із **Роттердамських і Східамських воріт**. На ній ще було багато неба, і сонце осяювало деякі будівлі* [57, с. 18].

Цей приклад описує реальний міський краєвид, який є алюзією на картину Яна Вермера «Краєвид Делфта».

Топоніми «*Rotterdam Gate*», «*Schiedam Gate*» – реальні архітектурні об'єкти міста XVII століття, саме тому важливо відтворити ці історичні назви в перекладі. Перекладач використовує адаптивне транскодування – «*Роттердамські ворота*», «*Східамські ворота*», так як додано українські прикметникові суфікси. Окрім цього було застосовано конкретизацію «*a view of Delft*» – «*пейзаж Делфта*» для уточнення жанрового опису, що є доречним в перекладі екфразису.

Остання категорія, яку ми розглянули – науково-технічні досягнення. Наведемо приклад:

Oh, van Leeuwenhoek was here [61, с. 48].

А, бо сюди приходив ван Левенгук [57, с. 60].

В цьому прикладі можемо побачити алюзію за реальну історичну постать – Антоні ван Левенгука, натураліста, винахідника, який зробив великий внесок у вдосконалення мікроскопа. Його ім'я було перекладено за допомогою транскрибування, який є усталеним українським відповідником, і було використано перекладачем.

В романі також є згадка про винахід Антоні ван Левенгука:

The camera obscura helps me to see in a different way, to see more of what is there [61, с. 53].

Камера-обскура допомагає мені бачити інакше, – пояснив він. – Бачити глибше [57, с. 66].

Камера-обскура є алюзією на революційні винаходи, а також є символом наукової революції XVII ст. Цей оптичний прилад використовувався у живописі та є прототипом фотокамери. Перекладач обирає стратегію збереження реалії. «*Camera obscura*» – «*камера-обскура*» передається транслітерацією, але в українській мові цей термін уже усталений.

Розглянемо ще один приклад:

*Previously I had found only tiny changes in it. Now there was one easily seen – the **map** hanging on the wall behind the woman had been removed from both the painting and the scene itself. The wall was now bare. The painting looked the better for it – simpler, the lines of the woman clearer now against the brownish – white background of the wall [61, с. 46–47].*

*Раніше на ній знаходила лише крихітні зміни. А тепер зміна впадала в очі – **мапа**, що висіла на стіні позаду жінки, зникла і з картини, і зі стіни. Тепер стіна була гола. Без **мапи** картина стала краща – простіша, риси жінки на бруднувато-білому тлі – чіткіші [57, с. 67].*

Мапа є однією з жанрових ознак, а також важливим елементом нідерландського живопису XVII ст. Мапи як культурні артефакти були символами простору та влади. Їх можна було часто зустріти в інтер'єрах на полотнах тих часів.

Звертаючи увагу на частину «*there was one easily seen*» – «*тепер зміна впадала в очі*», можемо зауважити, що перекладач вдається до метафоризації.

Важливим стилістичним прийомом та одним із типів «висунення», що функціонує у структурі роману, є ефект ошуканого очікування. На справжній картині Яна Вермера «Жінка з намистом із перлин» ми не бачимо нічого на фоні, а отже, читач може припустити, що авторка змінила картину в контексті твору. Однак, врешті-решт читач дізнається про зміни, які художник вносить в картину, і вона стає такою, якою ми можемо побачити її сьогодні [19, с. 87].

Отже, найвагомішими алюзіями в романі є посилення на Біблію, побут, архітектуру та науково-технічні досягнення. Найпродуктивнішою стратегією перекладу виявилось збереження алюзії, адже в жодному випадку її не було вилучено. Також додатково використовувалася модуляція, конкретизація задля кращого відтворення задуму автора та різні види транскодування для відтворення топонімів та імен.

Висновки до Розділу 2

Аналіз живописного екфразису у романі включав такі стратегії:

- а) визначення семантичних полів лексики живописного екфразису, які можуть включати мистецькі терміни, перцептивну та емоційно-оцінну лексику;
- б) визначення стилістичних особливостей живописного екфразису, який базується на використанні метафор, епітетів, гіпербол та інших тропів.

Одним з основних лексичних засобів живописного екфразису виявилися мистецькі терміни. На етапі аналізу лексичних особливостей екфразису сформовано вибірку зі 100 термінів мистецтва, які було систематизовано за чотирма семантичними полями: фарби та кольори; інструменти художника та матеріали; світлотінь і композиція; техніки малювання та процеси. У творі переважають терміни, що належать до семантичного поля фарб та кольорів (38%), наступними за чисельністю є назви інструментів художника та матеріалів (25%).

На основі вибірки з 100 термінів було визначено, що найпродуктивнішим способом перекладу термінів мистецтва є використання усталених еквівалентів (59%), що свідчить про високий рівень сформованості української мистецтвознавчої терміносистеми та прагнення перекладача до термінологічної точності. Синонімічна та лексична заміни (21%) часто використовуються у випадках, коли термін має кілька еквівалентів, варіантів перекладу або усталений еквівалент не передає всіх відтінків значення. Модуляція (8%) у перекладі використовується для відтворення образності чи суб'єктивних оцінок у екфразисі. Це свідчить про прагнення перекладача адаптувати терміни до естетичного контексту екфразису. Спостерігається тенденція до балансу між точністю передачі термінів та художньою адекватністю, що відображає подвійний – науковий та естетичний характер живописного екфразису.

Аналіз стилістичних аспектів живописного екфразису засвідчив, що ключову роль у створенні інтермедіального ефекту відіграють метафори, епітети та порівняння, які забезпечують образність, експресивність і візуальну насиченість тексту. Найчастотнішими стилістичними прийомами у романі

виявилися метафора (45%) та епітет (38%), що підкреслює їх провідну роль у відтворенні живописного екфразису.

Переклад стилістичних засобів ґрунтується на поєднанні стратегій збереження та адаптації образності. Найпродуктивнішими прийомами є калькування, модуляція та заміна образності. Перекладачеві вдається зберегти художньо-естетичну функцію екфрастичних описів, зберігаючи баланс між адекватною передачею авторського задуму засобами української мови та адаптацією до мовних і культурних особливостей цільової аудиторії.

Під час аналізу екфразису в романі було виявлено не тільки алюзії на живопис. Алюзії в романі відсилають до біблійних сюжетів, реалій життя людей в XVII столітті та наукових досягнень того часу, створюючи цілісний культурно-історичний простір Делфта. Ці алюзії підкреслюють релігійні протиставлення та відображають світоглядну атмосферу епохи.

Аналіз перекладацьких рішень показує, що для відтворення алюзій перекладач переважно застосовує стратегії збереження алюзій з використанням еквівалентів, калькування, модуляції та конкретизації. Такий підхід дозволяє зберегти впізнаваність алюзій і водночас зробити їх зрозумілими для українського читача без втрати художньої цінності.

Отже, результати аналізу показують, що переклад живописного екфразису в романі Трейсі Шевальє є складним багаторівневим процесом, який вимагає від перекладача не лише мовної компетентності, а й глибоких фонових знань у сфері образотворчого мистецтва. Успішне відтворення екфразису можливе лише за умови поєднання термінологічної точності, стилістичної чутливості та гнучкого застосування перекладацьких трансформацій, що забезпечують адекватну передачу як змісту, так і естетичного впливу оригіналу.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Інтермедіальність є однією з найважливіших текстових категорій. Вона визначається як спосіб висвітлення художньою літературою інших видів мистецтва: музики, живопису, скульптури, кіно тощо. Одним з проявів інтермедіальності є екфразис.

Екфразис є відомим явищем в світовій літературі. Він характеризується як вербальна репрезентація візуального мистецтва, опис естетичних об'єктів. Основними функціями екфразису є концептуальна, образотворча, світоглядна, стильова, інспіраційна. Традиційно види екфразису класифікують за жанрами: живописний, архітектурний, скульптурний, музичний та кінематографічний екфразис. Живописний екфразис є одним із найпоширеніших видів екфразису ще з часів Гомера.

У роботі запропоновано наступні принципи аналізу живописного екфразису за категоріями:

- а) визначення семантичних полів лексики живописного екфразису, які можуть включати мистецькі терміни, перцептивну та емоційно-оцінну лексику;
- б) визначення стилістичних особливостей живописного екфразису, який базується на використанні метафор, епітетів, гіпербол та інших тропів.

Живописний екфразис в романі базується на увазі до деталей одягу, зовнішності. Лексико-стилістичні стратегії аналізу та перекладу живописного екфразису в романі включали висунення на перше місце художніх деталей.

Основними семантичними полями лексики живописного екфразису у романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою» стали такі чотири семантичні поля:

- а) фарби та кольори;
- б) інструменти художника та матеріали;
- в) світлотінь і композиція;
- г) техніки малювання та процеси.

Одним з основних лексичних засобів живописного екфразису виявилися мистецькі терміни. У творі переважають терміни, що належать до семантичного поля фарб та кольорів (38%), наступними за чисельністю є назви інструментів художника та матеріалів (25%) та терміни семантичного поля світлотіні та композиції (21%).

Найпродуктивнішим способом перекладу термінів мистецтва є використання усталених еквівалентів, що вказує на високий рівень сформованості української мистецтвознавчої терміносистеми та прагнення перекладача до точності. Синонімічна та лексична заміни часто використовуються у випадках, коли термін має кілька еквівалентів, варіантів перекладу або усталений еквівалент не передає всіх відтінків значення. Модуляція у перекладі використовується для відтворення образності чи суб'єктивних оцінок у екфразисі. Використання модуляції та синонімічної заміни у перекладі зумовлено особливою увагою до деталей, яка є притаманною нідерландським художникам того часу.

Аналіз стилістичних аспектів живописного екфразису засвідчив, що ключову роль у створенні інтермедіального ефекту відіграють метафори, епітети та порівняння, які забезпечують образність, експресивність і візуальну насиченість тексту. Найчастотнішими стилістичними прийомами у романі виявилися метафора (45%) та епітет (38%), що підкреслює їх провідну роль у відтворенні живописного екфразису. Ці стилістичні засоби здебільшого використовувалися задля опису картин і передачі почуттів героїв.

Переклад стилістичних засобів ґрунтується на поєднанні стратегій збереження образності та адаптації. Найпродуктивнішими прийомами є використання еквівалентів, калькування, модуляція та заміна образності. Перекладачеві вдається зберегти художньо-естетичну функцію екфразису, зберігаючи баланс між адекватною передачею авторського задуму засобами української мови та адаптацією до мовних і культурних особливостей цільової аудиторії.

В ході дослідження було виявлено, що в романі присутні не лише алюзії на живопис. Алюзії в романі відсилають до біблійних сюжетів, реалій життя людей в XVII столітті та наукових досягнень того часу, створюючи цілісний культурно-історичний контекст твору. Ці алюзії підкреслюють релігійні протиставлення та відображають світоглядну атмосферу епохи.

Аналіз перекладацьких рішень показує, що для відтворення алюзій перекладач переважно застосовує стратегії збереження алюзій з використанням еквівалентів, калькування, модуляції та конкретизації. Такий підхід дозволяє зберегти впізнаваність алюзій і водночас зробити їх зрозумілими для українського читача без втрати художньої цінності.

Результати аналізу показують, що переклад живописного екфразису в романі є складним та багаторівневим процесом, який вимагає від перекладача не лише мовної компетентності, а й глибоких фонових знань. Успішне відтворення екфразису можливе лише за умови поєднання точності у відтворенні термінології, стилістичної адаптації та гнучкого застосування перекладацьких трансформацій, що забезпечують адекватну передачу як змісту, так і естетичного впливу на читача.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балчіді К. С. Інтертекстуальні та інтерсеміотичні аспекти перекладу алюзій (на матеріалі роману С. Кінга та кінофільму “11.22.63”) : дипломна робота магістра : 035 Філологія. Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська / К. С. Балчіді ; Хмельниц. нац. Ун-т. Хмельницький, 2020. 95 с.
2. Барт Р. Система моди. Статті з семіотики культури культури / ред. С. М. Зенкіна. М., 2003. 512 с.
3. Бовсунівська Т. В. Екфразис & інтермедіальність / Т. В. Бовсунівська // *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39 (1). С. 109–115.
4. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис: підручник. Київ : Либідь, 1993.
5. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondans des arts*. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 52–77.
6. Гребенюк Т. Візуальний екфразис як засіб організації сприйняття літературного твору / *Visual Ekphrasis as a Means of Fiction Perception Organization // Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської*. Київ : Київський університет, 2013. С. 80–108.
7. Давидюк Ю. Б. Універсальні категорії художнього тексту / Ю. Б. Давидюк // *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка* . 2012. Вип. 65. С. 229-232. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2012_65_51
8. Дубенко О. Ю. Порівняльна стилістика газетних заголовків в англійській та українській мовах : посібник для студентів та викладачів вищих нз. Вінниця : Нова книга. 2005. С. 224–228.
9. Дубровська-Томченко Є. В. Екфразис у художньому англomовному дискурсі / Є. В. Дубровська-Томченко // *Записки з романо–германської філології* : зб. наук. пр. Одеса : Астропринт, 2024. Вип. 1 (52). С. 53–60.

10. Екфразис. Вербальні образи мистецтва: монографія; ред. Т. Бовсунівської; Київ. наш. ун-т імені Тараса Шевченка. Київ : Київ. ун-т, 2013. 237 с.
11. Ємець О. В. Інтертекстуальні тропи як проблема стилістики і перекладу / О. В. Ємець // *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2009. Вип. 4. С. 77–79.
12. Заржицька А. С. Лінгвістичні засоби актуалізації категорій інтертекстуальності й інтермедіальності в оригіналі та перекладі художнього тексту : дипломна робота магістра : 035 Філологія. Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська / А. С. Заржицька ; Хмельниц. нац. ун-т. Хмельницький : 2020. 112 с.
13. Ізбенко М. Рецепція теорії інтертекстуальності в українському літературознавстві. *Літературознавчі обрії: праці молодих учених*. Київ : 2005. Вип. 8. С. 29–34.
14. Кам'янець А. Б., Некряч Т. Є. Інтертекстуальна іронія і переклад. Монографія. Київ : Видавець Карпенко В.М., 2010. С. 176 с.
15. Кіос М.І. Лінгво–когнітивні аспекти алюзії: На матеріалі заголовків англійських журнальних статей. М. : 2002. 281 с.
16. Копильна О. Відтворення авторської алюзії в англоукраїнському перекладі: автореф. дис. канд. філол. наук: спец. 10.02.16. «Перекладознавство». Київ : 2007.
17. Кристева Ю. Бахтін, слово, діалог та роман. *Французька семіотика: від структуралізму до постструктуралізму* / пер. з франц., упоряд. та вступ. стаття Г. Косікова. М. : Прогрес, 2000. С. 427–457.
18. Кухаренко, В. А. Інтерпретація тексту : Навчальний посібник для студентів старших курсів факультетів англ. мови. Вінниця : Нова книга. 2004. 272 с.
19. Льоринс А.В., Ємець О.В. Живописний екфразис як вид інтермедіальної алюзії у романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою» // *Міжкультурна комунікація і переклад: напрями, пріоритети та перспективи*

: тези доп. II Всеукраїнської студент. наук.–практ. конф. (10–11 квіт. 2025 р., м. Хмельницький). Хмельницький : ХНУ, 2025. С. 86–90.

20. Мірченко М. В. Актуалізаційні категорійні значення у тексті. *Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки»*. №3, С. 10–15. Режим доступу: <https://doi.org/10.52726/as.humanities/2023.3.2>

21. Мірченко М. В. Структура синтаксичних категорій. Вид. 2, переробл. Луцьк : Вежа, 2004. С. 292–293.

22. Нагачевська О. «Функції Екфразису в Романі Генрі Джеймса Жіночий Портрет» / О. Нагачевська. С. 169–178.

23. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект: Монографія. Суми : Вид–во СумДУ, 2008. 208 с.

24. П'єге–Гро Н. Введення в теорію інтертекстуальності / пров. з фр.; заг. ред. та вступ. ст. Г. Косікова. М. : Видавництво ЛКІ, 2008. 240 с.

25. Просалова В. А. Поетика вербальної репрезентації візуальних образів у ліриці Галі Мазуренко та Емми Андієвської // *New horizons of philological science*. Riga : 2021.

26. Роман Т. Екфразис як літературне явище / Т. Роман // *Актуальні проблеми іноземної філології і лінгводидактики* [Електронне видання] : зб. наук. ст. здобувачів вищої освіти ф–ту інозем. філології Харків. нац. пед. ун–ту ім. Г. С. Сковороди /; за ред. Т. В. Подуфалова (голов. ред.) та ін.]. Харків : Харків. нац. пед.ун–т ім. Г. С. Сковороди, 2022. Вип. 4. С. 241–245.

27. Романовська Л. М. Інтермедіальність у романах Дена Брауна «Код да Вінчі» та «Інферно» : дипломна робота магістра : 014 Середня освіта / Л. М. Романовська ; Херсон. держ. ун–т. Херсон : 2022. 56 с.

28. Рябчук А. О. Інтертекстуальні та інтермедіальні алюзії як проблеми перекладу (на матеріалі сучасних текстів про моду) : дипломна робота магістра : 035.041 Філологія. Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська / А. О. Рябчук ; Хмельниц. нац. ун–т. – Хмельницький : 2022. 95 с.

29. Текстознавство : навчальний посібник для студентів–філологів вищих педагогічних навчальних закладів / уклад. О. В. Дуденко. 5–е вид., доповн. Умань : ВПЦ «Візаві», 2017. 124 с.
30. Тороп П. Х. Проблема інтексту // *Праці за знаковими системами XIV. Текст у тексті. Вчені записки Тартуського держуніверситету*. Вип. 567. Тарту : 1981. С. 33–44.
31. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності / Е. Циховська // *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2014_11_8.
32. Чернявська В. Є. Лінгвістика тексту: Полікодовість, інтертекстуальність, інтердискурсивність. Навчальний посібник. М. : Книжковий дім «ЛІБРОКОМ», 2009. С. 248.
33. Юхимук Я. В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво–Могилянська академія»*. Серія: Філологія. Літературознавство. 2015. Т. 259, № 247. С. 155–160.
34. Юхимук Я. Музичний екфразис: зміст і форма / Яніна Юхимук ; Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ : Наук. думка, 2023. 216 с.
35. Якобсон Р.О. Лінгвістика та поетика // Структуралізм: «за» та «проти». / Р.О. Якобсон М. : 1975. С. 469
36. Bart R. S/Z. / per. s fr. 2–ye izd., ispr. під ред. G.K. Kosikova : monografiya. М : Yeditorial URSS, 2001. 232 s.
37. Beaugrande de R. Introduction to text linguistics / R. de Beaugrande, W. Dressler. London : 1981. 270 p.
38. Foreign Languages in Use: Academic and Professional Aspects: збірник тез XIV Всеукраїнської науково–практичної інтернет конференції (м. Хмельницький, 6 квітня 2022 року). Хмельницький : Хмельницький університет управління та права імені Леоніда Юзькова, 2022. 88 с.
39. Geller L. Voskreshenie ponyatiya, ili Slovo ob ekfrasisе / L. Geller // *Trudi Lozannskogo simpoziuma* / pod red. L.Gellera. – М. : МІК, 2002. 13 s.

40. Hansen–Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort– und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne // *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* / hg. von W. Schmid und W.–D. Stempel. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. Wien : 1983. S. 291–360.
41. Hatim B., Mason I. *Discourse and the Translator*. London, New York : Longman, 1990. 258 p.
42. Heffernan J. A. W. *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago, London : University of Chicago Press, 1993. 249 p.
43. Khodel' R. Ekfrasis i demodalizatsiya vyskazyvaniya: *trudy Lozannskogo simpoziuma* / pod red. L. Gellera. M : MIK, 2002. S. 23.
44. Leppihalme R. *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon : Multilingual Matters Ltd, 1997. 240 p.
45. *Linguistic Text Analysis: Stylistic and Translation Aspects / Лінгвістичний аналіз тексту: стилістичні та перекладацькі аспекти : методичні вказівки для студентів спеціальності 035.041 «Філологія. Германські мови та літератури (переклад включно)»* / О. В. Ємець. – Хмельницький : ХНУ, 2020. 86 с. (англ., укр.).
46. Mitchell W.J.T. *Ekphrasis and the Other* / W.J.T. Mitchell // Режим доступу: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>.
47. Mitchell W.J.T., Almeida E. De, Reynolds R. *Ekphrasis* / W.J.T. Mitchell. *Theories of media*. Режим доступу: <http://humanities.uchicago.edu/faculty/Mitchell/glossary2004/ekphrasis.html>.
48. Mnikh R. Dmitriy Chizhevskiy i vizual'nyye isskustva. *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya* / pod red. T. Avtukhovich. Siedlce : 2018. S. 85–102.
49. Sager Eidt Laura M. *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. «*Internationale Forschungen Zur Allgemeinen Und Vergleichenden Literaturwissenschaft*» (Band 117) / Eidt Laura M. Sager. – Rodopi : 2008. P. 46.

50. Semerenko L., Pliushchal A. Pictorial as Readable: Ekphrasis in a Literary Work and Reader's Perception. Alfred Nobel University Journal of Philology. Dnipro : 2022. № 1 (23). P. 50–59.

51. Stilistika angliiskogo yazyka [Stylistics of the English Language] / Morokhovskii A. N., Vorobiova O. P., Lishosherst N. I., Timoshenko Z. V.]. – Kyiv : Vyshcha shkola, 1991. 247 s.

52. Vorobiova O. P. Lingvisticheskie aspekty adresovannosti khudozhestvennogo teksta (odnoyazychnaia i mezhyazykovaia komunikatsii) [Linguistic Aspects of the Literary Text Addressee (the Monolingual and Interlingual Communication)] : dis. ... doktora filol. nauk : 10.02.19 / Vorobiova Ol'ga Petrovna. M. : 1993. 382 s.

53. Wengier Sabrina Emilie. The Politics and Poetics of Ekphrasis in Nineteenth–Century French Art Novels. Scholarly Repository, 2010.

ПЕРЕЛІК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ

54. Кирилов, О. А. Англо–український словник будівельних термінів : словник / О. А. Кирилов, І. С. Степанова, О. Р. Яковець. Вінниця : ВНТУ, 2011. 130 с.

55. Присяжнюк О. Я. Англо–український термінологічний словник з мистецтвознавства / О. Я. Присяжнюк, Н. О. Коваль. Одеса : видавець Букаєв Вадим Вікторович, 2020. 158 с.

56. Селіванова О. О. Актуальні напрямки сучасної лінгвістики. Київ : Фітоцентр, 2002. 712 с.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

57. Шевальє Трейсі. Дівчина з перловою сережкою. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 256 с.

58. Мельник Н. Г. Українська народна соціально–побутова пісня: етико–естетичні модули : монографія / Н. Г. Мельник. 2–е вид., доповнене. Київ : Айс–Принт, 2018. 206 с.

59. Женетт Ж. Фігури. У 2-х томах. Том 1-2. М. : 1998. 944 с.
60. Carrier D. Principles of Art History Writing. University Park : Pennsylvania State University Press, 1997. 291 p.
61. Chevalier, Tracy. Girl With a Pearl Earring. Penguin, 1999. 198 s.
62. Nine Times. The History of Art Inspired Fashion Designers URL: <https://www.thecollector.com/9-art-history-inspired-fashion-designers/>
63. Thomas D. Prospect of the Sea and Other Stories and Prose Writing. – L. : Dent, 1966. 136 p.

ДОДАТКИ

Словник термінів живописного екфразису в романі Трейсі Шевальє

«Дівчина з перловою сережкою»

1. Background n. – задній план, фон, тло
2. Bare adj. – оголений, голий, неприкритий; простий, неприкрашений
3. Black n. – чорний
4. Blade n. – лезо
5. Blocks of colors – плями кольорів, кольорові плями
6. Blue n. – синій, блакитний
7. Blurred adj. – розпливчастий, розмитий
8. Bone black phr. – палена кістка, кістяна чорна
9. Brickwork n. – цегляна кладка
10. Bright adj. – яскравий, світлий
11. Brown n., adj. – коричневий, брунатний
12. Brownish–white adj. – коричнювато-білий
13. Brush n. – пензель, щітка
14. Burnt sienna phr. – палена сієна
15. Canvas n. – полотно
16. Carved adj. – вирізьблений
17. Cloth n. – тканина, полотно
18. Color n. – колір, тон, фарба, пігмент
19. Composition n. – композиція
20. Deep color phr. – густий, насичений, темний, глибокий колір
21. Dull adj. – тьмяний, приглушений
22. Earth color phr. – рослинний пігмент
23. Easel n. – мольберт
24. Faded adj. – вицвілий, тьмяний, побляклий
25. False colors phr. – псевдокольори, хибні кольори
26. Foreground n. – передній план

27. Glaze–kiln n. – піч для випалювання кахлів
28. Glazing n. – глазурування
29. Gravel n. – гравій
30. Green n., adj. – зелений
31. Grey n., adj. – сірий
32. Grinding n. – розтирання, подрібнення, розмелювання
33. Highlight n. – відблиск світла
34. Impurity n. – домішка
35. Knife n. – ніж, мастихін
36. Landscape n. – краєвид, пейзаж
37. Lapis Lazuli phr. – лазурит, лазуровий камінь
38. Layer n. – шар
39. Lead white phr. – свинцеві білила
40. Lead–tin yellow phr. – свинцево-олов'яна жовта
41. Light blue phr. – світло-синій, блакитний
42. Light n. – світло, світлий
43. Line n. – лінія, контур, обрис
44. Madder n., adj. – марена
45. Marble n. – мармур
46. Mark n. – слід, відбиток, позначка
47. Massicot n., adj. – масикот (жовтий з червонуватим відтінком)
48. Modelling n. – моделювання, позування, ліплення
49. Ocher (ochre) n., adj. – вохра
50. Outline n. – контур, обрис
51. Paint n. – фарба
52. Painting n. – картина
53. Pale adj. – блідий, слабкий, тьмянний
54. Pale grey phr. – світло-сірий, блідо-сірий
55. Palette knife phr. – шпатель, мастихін
56. Palette n. – палітра

- 57.Parchment n. – пергамент
- 58.Patches of color phr. – кольорові плями
- 59.Pattern n. – візерунок
- 60.Pearl n., adj. – перлина, перловий
- 61.Pig’s bladder phr. – свинячий сечовий міхур
- 62.Portrait n. – портрет
- 63.Position n. – позиція, розташування
- 64.Powder n. – порошок
- 65.Profile n. – профіль, вид збоку
- 66.Pure adj. – чистий
- 67.Pure colour phr. – чистий колір
- 68.Raw adj. – сирий, необроблений
- 69.Red lake phr. – червоний лак (колір, фарба)
- 70.Red n., adj. – червоний
- 71.Reddish–brown adj. – червонувато-коричневий
- 72.Rough adj. – нерівний, шорсткий, шкарубкий
- 73.Sand n. – пісок
- 74.Satin n. – атласний
- 75.Scene n. – сцена, епізод
- 76.Shadow n. – тінь
- 77.Sienna n., adj. – сієна
- 78.Silver color phr. – срібний колір
- 79.Sketch n. – ескіз, начерк, зарисовка
- 80.Space n. – простір
- 81.Sparkling adj. – іскристий, блискучий
- 82.Subject n. – тема, сюжет
- 83.Tile n. – плитка, кахля
- 84.Tile painter phr. – майстер з розпису кахлів
- 85.Tin n. – олово
- 86.To mix v. – змішувати

87. To squeeze out phr. – витискати (фарбу)
88. To tile v. – облицьовувати кахлями
89. To wash v. – промивати
90. True colors phr. – справжні кольори, барви
91. Ultramarine n., adj. – ультрамарин (яскраво-синій)
92. Underpaint n. – підмальовок
93. Vermilion n., adj. – цинóбровий, кіноварний (яскраво-червоний, червоно-помаранчевий)
94. View n. – вид, пейзаж
95. Violet n., adj. – фіолетовий, ліловий
96. Vision n. – бачення, уявлення
97. White lead phr. – свинцеві білила
98. White n., adj. – білий
99. White-washed adj. – побілений
100. Yellow n., adj. – жовтий

АНОТАЦІЯ

Льоринс А.В. Стратегії перекладу живописного екфразису у художніх текстах: лексико-стилістичний аспекти

У роботі досліджується феномен інтермедіальності як одна з ключових текстових категорій художнього твору та його реалізація через екфразис. Екфразис розглядається як вербальна репрезентація візуального мистецтва, що виконує низку важливих функцій. Особливу увагу приділено живописному екфразису як одному з найдавніших і найпоширеніших його різновидів. Аналізуються лексико-стилістичні засоби реалізації живописного екфразису в романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою та особливості їх перекладу.

Ключові слова: екфразис, категорії тексту, інтертекстуальність, інтермедіальність, терміни, алюзії, перекладацькі трансформації.

Інтермедіальність – це важлива категорія тексту, яка кілька останніх десятиліть привертає увагу дослідників. Живописний екфразис, як підвид інтермедіальності, є важливою складовою художніх текстів, яка дозволяє глибше розкрити естетичні, емоційні та смислові пласти твору. У сучасному світі, де зростає міжкультурний обмін і популярність літературних творів різними мовами, проблема адекватного перекладу екфразису набуває особливої **актуальності**. Від того, наскільки точно перекладач передасть стиль, настрій і зміст екфразису, залежить здатність читача іншої культури сприйняти авторський задум.

Об'єктом дослідження є лексико-стилістичні засоби реалізації живописного екфразису в художньому тексті.

Предметом дослідження виступають стратегії перекладу живописного екфразису в художніх текстах.

Матеріалом дослідження став роман американської письменниці Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою».

Наукова новизна дослідження полягає у створенні класифікації видів живописного екфразису і мовних засобів його реалізації залежно від жанру живописного твору. Це відкриває нові можливості для дослідження інших типів екфразису.

Теоретичне значення дослідження полягає у подальшому розвитку теорії інтермедіальності та її функційних особливостей.

Практична цінність роботи полягає у можливості використання результатів дослідження при проведенні лекційних та практичних занять з таких дисциплін, як методологічні основи лінгводискурсивних досліджень, стилістика, лінгвістичний та літературознавчий аналіз художнього тексту, а також при написанні курсових та дипломних робіт.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів та висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків.

У роботі досліджуються категорії тексту як ключові поняття, що розкривають його семантичні, структурні та функціональні особливості. Особлива увага приділяється інтертекстуальності та інтермедіальності, які відображають взаємодію тексту з іншими дискурсами й медіа. Екфразис аналізується як складний міждисциплінарний феномен, що поєднує вербальне й образотворче мистецтво та виконує як репрезентативну, так і інтерпретаційну функцію. У дослідженні наголошено на його численних функціях і на його ролі у створенні нових символічних значень.

Запропоновано класифікацію екфразису, засновану на типах інтермедіальних алюзій, що виділяє живописний, архітектурний, скульптурний, музичний та кінематографічний різновиди. Така систематизація підкреслює міждисциплінарний характер екфразису як медіатора між різними видами мистецтв. У роботі розглянуто проблеми перекладу – екфразису та інтермедіальних алюзій, де наголошується на необхідності культурного та семіотичного аналізу, а також на використанні різних стратегій перекладу від

дослівного до адаптації й компенсації. Такий підхід виявляється ключовим для збереження прагматичної та естетичної цінності у міжкультурному контексті.

На матеріалі роману Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою» проаналізовано лексичні та стилістичні особливості екфразистичних описів, зокрема семантичні поля термінів мистецтва, способи відтворення стилістичних засобів і роль алюзій у формуванні смислової структури твору. Окрему увагу приділено перекладацьким стратегіям і трансформаціям, що забезпечують адекватне відтворення живописного екфразису в українському перекладі, з урахуванням художніх, мовних і культурних особливостей оригіналу.

SUMMARY

Loryns A. V. The strategies of translating the pictorial ekphrasis in the literary text: lexical and stylistic aspect

The thesis examines the phenomenon of intermediality as one of the key textual categories of a work of art and its realization through ekphrasis. Ekphrasis is considered as a verbal representation of visual art that performs a number of important functions. Particular attention is paid to pictorial ekphrasis as one of its oldest and most widespread its varieties. The lexical and stylistic means of implementing pictorial ekphrasis in Tracy Chevalier's novel «The Girl with the Pearl Earring» and the peculiarities of their translation are characterized.

Keywords: ekphrasis, text categories, intertextuality, intermediality, terms, allusions, translation transformations.

Intermediality is an important category of text that has attracted the attention of researchers over the past few decades. Pictorial ekphrasis, as a subtype of intermediality, is an important component of literary texts, enabling a deeper exploration of the aesthetic, emotional, and semantic layers of a work. In today's world, where intercultural exchange and the popularity of literary works in different languages are growing, the problem of an adequate translation of ekphrasis is becoming particularly relevant. The ability of readers from other cultures to perceive the author's intention depends on how accurately the translator conveys the style, mood, and content of the ekphrasis.

The object of the research is the lexical and stylistic means of realization of pictorial ekphrasis in literary texts.

The subject of the research is the strategies for translation of pictorial ekphrasis in literary texts.

The research is based on the novel “Girl with a Pearl Earring” by American author Tracy Chevalier.

The scientific novelty of the study lies in the creation of a classification of types of pictorial ekphrasis and linguistic means of its realization depending on the genre of the pictorial work. This opens up new opportunities for researching other types of ekphrasis.

The theoretical significance of the study lies in the further development of the theory of intermediality and its functional features.

The practical value of the study lies in the possibility of using the results of the research in lectures and practical classes in such disciplines as the methodological foundations of linguodiscursive studies, stylistics, linguistic and literary analysis of artistic texts, as well as in writing term papers and theses.

Structure of the research. The research consists of an Introduction, two Chapters and conclusions to each chapter, Conclusions, a List of References and Appendices.

The paper examines categories of text as key concepts that reveal its semantic, structural, and functional features. Particular attention is paid to intertextuality and intermediality, which reflect the interaction of text with other discourses and media. Ekphrasis is analyzed as a complex interdisciplinary phenomenon that combines verbal and visual arts and performs both representative and interpretative functions. The study emphasizes its numerous functions and its role in creating new symbolic meanings.

A classification of ekphrasis based on types of intermedia allusions is proposed, distinguishing between pictorial, architectural, sculptural, musical, and cinematographic varieties. This systematization emphasizes the interdisciplinary nature of ekphrasis as a mediator between different types of art. The paper examines the problems of translation – ekphrasis and intermedial allusions, emphasizing the need for cultural and semiotic analysis, as well as the use of various translation strategies, from literal to adaptation and compensation. This approach is key to preserving pragmatic and aesthetic value in an intercultural context.

Based on Tracy Chevalier's novel «Girl with a Pearl Earring», the lexical and stylistic features of ekphrastic descriptions are analyzed, in particular the semantic fields of art terms, methods of reproducing stylistic devices, and the role of allusions

in forming the semantic structure of the work. Particular attention is paid to translation strategies and transformations that ensure adequate reproduction of pictorial ekphrasis in the Ukrainian translation, taking into account the artistic, linguistic, and cultural features of the original.