

necessity and imperative. Also their degree of expressing in the teaching discourse is investigated in the article. The identifying component of the deontic modality's field "authority" is examined in the teaching discourse.

The authority in teaching discourse is an addresser. He makes and completes his speech in the form of his own teaching text making influence on an addressee (in order to achieve his aim) in the definite communicative situation. Such methods as suggestion and impersonation are the most significant ways of the influence of an authority in teaching discourse.

The structure of addresser authority has four components in teaching discourse. Each component has its own parts, so it is possible to single out such items as: 1) a professional component which includes special erudition of an addresser, methodological skill and technologic variety; 2) a personal component, it has moral, philosophic, ethic values; a characterological component (characteristic features); a culturological component (culture of behavior, general erudition, style of communication); 3) a social component (social perception) which includes social significance of an addresser profession, social prestige of his profession, social stereotypes; 4) a role component, where the status of the addresser is higher than the status of the addressee and the addresser has more rules and duties than the addressee has.

The kind of the authority is the notion of "power". In teaching discourse the power is expressed when the speaker possessing a power can control, limit and manage the action of the addressee who has no power.

Key words: deontic modality, teaching discourse, authority, will.

О. А. Ясинецька
Артемівськ. Україна

УДК81"25:821.161.2

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗІВ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ЯК ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ

Художній переклад аксіоматично повинен бути якісним відображенням мовностилістичних, мовленнєво-психологічних та ідейно-естетичних нюансів першотвору. Перекладач має не тільки надавати лінгвостилістично якісний переклад, але й відтворювати багатогранність образів, незалежно від обсягу тексту. Причому вибір для перекладу та аналізу тексту малої прози сприяє розкриттю її важливості у становленні авторського стилю і формуванні міфологемного коду творів письменника.

Так, актуальність дослідження багатогранної творчості В. Г. Дрозда засвідчується у численних наукових розвідках його літературних праць із увагою до таких аспектів, як: життєве кредо письменника в його творчому доробку (М. Г. Жулинський, Л. Б. Тарнашинська), своєрідність біблійного інтертексту (Г. А. Новікова), міфопоетика (Л. І. Яшина, О. А. Карпенко, Г. С. Файзулліна, Н. В. Козачук), співвідношення драматичного і комічного як стильових компонентів (Т. П. Гажа, А. В. Харченко), проблематика і модальна семантика (Н. С. Дашко, О. М. Січкач, С. В. Криворученко), поетика характеротворення (Н. Б. Манюх, А. І. Гурбанська), антропоніми у химерній прозі (Л. Д. Шестопалова). Однак типовим матеріалом таких досліджень безпосередньо чи побіжно є роман-епопея, діалогія “Листя землі” (1985–1990), тоді як глибоко філософська новела “Пори року” (1970), що часто лише згадується серед оповідань і новел химерної прози письменника, також заслуговує на увагу до змісту, сутності, а також різноплановості образів в оригіналі та наявному перекладі цього твору англійською мовою.

Наскрізною у творчості В. Г. Дрозда є проблема самоідентифікації, яка виявляється у вирі суперечностей між індивідуальною свободою та соціальними умовностями під впливом контрасту між рідним для багатьох персонажів образом українського села й агресивно-метушливою урбанізацією. У новелі “Пори року” спостерігаємо внутрішню боротьбу із залежністю від сучасних зовнішніх чинників на прикладі споконвічної міфологічної істоти. Зображення буттєвих поневірянь архетипного образу загострює відчуття неминучості психологічної кризи особистості в умовах радикальних суспільно-побутових і ціннісних змін. Зовнішні суперечності в житті позачасового персонажа відбуваються ще й на тлі контроверсійності його власного образу – дідька-домовика. *Мета* статті – проаналізувати протиріччя в образах новели Володимира Дрозда “Пори року” та простежити їхнє відтворення у перекладі Анатолія Біленка (А. М. Біленка). *Об’єкт* дослідження становлять лінгвокогнітивні складові суперечливості образів. *Предметом* аналізу є перекладацькі рішення, які сприяли або навпаки завадили увиразненню суміжності контрастних нюансів. *Наукова новизна* полягає у комплексному

висвітленні різнопланових особливостей категорії “суперечливість”; взаємодія протилежностей аналізується крізь призму образотворення та зіставлення текстів оригіналу й перекладу.

Образ головного героя постає як суперечливий вже з першого речення новели: “*Це був звичайнісінький Дідько з роду домовиків...*” [1, с. 1]. – “*He was an ordinary fiend of the domestic variety...*” [5, с. 59], оскільки “у давні часи домовик був богом хатнього огню й печі і був певно добрим богом, а не дідьком...” [4, с. 53; напівжирний шрифт наш. – О. Я.]. Водночас домовики бували і добрі (захищали від злої сили, допомагали по господарству, попереджали про небезпеку), і злі (робили всіляку шкоду, якщо ображалися на господарів) [3, с. 124–149; 4, с. 52–55]. Відповідно, прикметник “*звичайнісінький (ordinary)*” якраз підкреслює традиційне (природжене) поєднання лихого і доброго в одній особі. Вважаючи недоречним однозначно тлумачити головного героя як виключно споконвічно доброго (яким би дійсно добрим він не був), не можна погодитися і з його позначенням у перекладі лише негативно забарвленими словами “*fiend*” і “*goblin*”. Володимир Дрозд жодного разу не називає головного героя чортом, бісом тощо; в автора швидше простежується кореляція “*Дідько – did*”. Перекладач ігнорує також осмислений вибір автора вживати слова “*Дідько*” та “*Домовик*” як власні імена-синоніми важливої істоти родинного культу, а генералізація словосполучення “*роду домовиків*” як “*domestic variety*” від самого початку новели применшує значення роду в світогляді й поведінці нащадків.

Дід Яким за життя був останньою людиною, поруч з якою Домовик втішався зв’язком між теперішнім і колишнім. Це був споконвічний бакенщик і рибалка, який товаришував з Домовиком і навіть переманив його, коли син по смерті Якимихи забрав батька “*із самотньої хатини над Невклею до себе в місто*” [1, с. 1]. Образ діда Якіма видається суперечливим у тому розумінні, що він, хоч і був традиціоналістом, не намагався примирити свого сина з Домовиком, підтримку якого сам визнавав важливою. Ім’я Яким гармонійно узгоджується з образом патріархального світу українського села як у єврейському значенні “затверджений Богом”, так і в давньогрецькому розумінні

“добросердний, благодушний”. На перший погляд, дід Яким, переманюючи Домовика як товариша для себе в місто, не надто переймався тим, яких душевних поневірянь той у подальшому зазнаватиме в “мурованім мурашнику”. Проте новий дім для Домовика – то прояв дідової далекоглядності: ніхто вже не хотів жити в їхній самотній хатині “*на безлюдді*” [1, с. 2], і тому Домовикові потрібно було пристосовуватися до нових суспільно-побутових умов. І дійсно, наприкінці новели, після усамітненого господарювання вдома у пустці протягом весни, літа та осені, “*Дідькові закортіло раптом зими, і щоб сидіти на даху кам’яниці біля півника-погодника та меланхолійно зирити на місто*” з його метушливим життям, хатнім духом горища та сяйвом незліченних вогнів [1, с. 8].

Помітною відмінністю між Дідьком і дідом Якимом було те, що Дідько все ж сам робив вибір – між кутком у квартирі й просторим горищем, родиною давніх господарів і новою мешканкою горішнього поверху, між селом і містом; а дід Яким скорився обставинам: “*Дідько **поселився** на горищі кам’яниці, просторому й теплому; дідові Якиму **стелили** на кухні*” [1, с. 2]. Перекладач дещо нівелює такі розбіжності (активний і пасивний стан) тим, що використовує форму активного способу дієслова “*make*” (тут “*стелити*”), ніби дід продовжував сам керувати своїм життям: “*The goblin **made his home** in the spacious and warm attic of the brick building, while Grandpa Iakym **made his bed** in the kitchen*” [5, с. 60]. Однак паралелізм “*made his home*” – “*made his bed*” влучно зауважує відмінності в наявному просторі для кожного з двох персонажів і, водночас, викликає передчуття різних перспектив для них: ніби “*home* (дім, домівка)” для Домовика та “*bed* (ліжка) → *deathbed* (смертне ложе)” для діда Якіма.

Невдовзі після смерті діда “*Якимові родичі переселилися на нову квартиру, але Дідько не поїхав з ними. Він не міг пробачити Якимовому синові, що той, рибалючи, хильнув зайвого і без ума спалив батькову хатку*” [1, с. 2]. Такий розвиток подій виглядає парадоксальним, оскільки Дідько “*привидів прийдешне*” [1, с. 1] і, ймовірно, міг би запобігти пожежі. Однак пожежа виглядала як “спалення мостів” між минулим і прийдешнім, як споконвічна

доля цінних старих речей (“зужиті освячені речі... кидаються або в воду, або в вогонь” [3, с. 32]). Спостерігаємо, що в обох контекстах – природному й міському – образ вогню в перекладі нейтралізується метонімічним йому образом світла. Порівняймо: “живий пурпуровий **вогонь**” – “*a ruddy purple light*”; “електричні **вогні**” – “*electric lights*”; також “**вогник / полум’я свічки**” – “*candlelight*”; “**вогник сигарети**” – “*the light of a cigarette*”. На перший погляд, така суміжність образів у перекладі видозмінює метафоричний код оригіналу. Проте, зумовлений усталеністю міжмовних відповідників, метонімічний образ світла не суперечить авторському баченню взаємодії образів сонця і вогню. Водночас пожежа була приводом образитися й дозволила Домовикові не переселятися за метушливими Якимовими родичами, з якими він не відчував спорідненості. У тексті оригіналу навіть простежується розрізнення між власними іменами Домовик і Дідько у ставленні до діда Якіма та його нащадків: “Дід Яким переманив із берега Домовика” [1, с. 1] та “Дідько не поїхав з ними” [1, с. 2]. Перекладач, на жаль, в обох випадках (і далі за текстом) використовує іменник “*goblin*”.

Домовиком, а не просто “звичайнісіньким” Дідьком, головний герой напевно буде і для нової мешканки квартири на горішньому поверсі, яка “самотньо просиджувала вечори перед миготливим вогником свічки, почуваячись щасливою” [1, с. 7]. Він розумів її – “молоду, але притомлену жінку... – острівець задумливої рівноваги і тиші” [1, с. 1], бо й сам зазнавав щастя в тому, щоб “відсторонитися від світу і самого себе, відчутти в душі колишню незворушність та мудру тишу, цих речників вічності” [1, с. 3]. Суперечливість образу цієї жінки виявляється не тільки в тому, що, будучи молодою, вона виглядала дуже втомленою (наприклад, “піднімалася по сходах, віддихуючись на кожному майданчику” [1, с. 1]). Парадоксальним є те, що Дідько вбачав розважливість і мудрість у поведінці, яка може вважатися й звичайним проявом лінощів і байдужості до всього: вона зазвичай “сиділа в глибокій кріслі, ...курила і слухала музику” [1, с. 2] та ще й почувалася щасливою тим, що сидить отак на самоті, ні про кого не піклуючись. Її пасивність аж ніяк не була схожою на працьовитість Домовика у теплий час року, коли його

переповнювала “*хіть до діяння*” [1, с. 4] і він дбав про садибу на попелищі. В музиці з програвача, який вона слухала, також “*щемні акорди фортепіано були йому чужі – в них таїлася незбагненна для Домовика тривога*” [1, с. 2]. Проте, коли у “*тім мурованім мурашнику... люди завсіди спішили*”, “*він ніколи не поспішав*”; так само й вона, як споріднена йому душа, вирізнялася з “*квапливого юрмиська*” [1, с. 1] (до речі, помітно, що переклад останнього словосполучення як “*rushing crowd*” передає швидше дію, аніж стереотипний характер людей міста, і не відтворює стилістичного забарвлення збільшеної форми й середнього роду іменника “*юрма / юрба*”).

У новелі річка Невкля символізує життя і доброзичливо-толерантне ставлення до всього живого і природного, зокрема до “*яскраво-синьої вируючої повені, що давно підібгала під себе і Невклю, і низькобережжя з вербами та осичником, і навіть обрій, а тепер зазіхала на саме небо*” [1, с. 3]. Наведений приклад свідчить, що В. Г. Дрозд не згоден із типовим сприйняттям річки як амбівалентного символу творення (родючість, рух, очищення) і руйнації (перешкода, небезпека у вигляді повені). Його позиція очевидна: проблеми створює повінь, а не річка. І коли предмети й живі істоти закінчують у річці своє життя, то в цьому, на думку автора, винні сторонні явища та люди, а не вона. Зокрема “*Дідькову халабуду з лелечиним гніздом на колесі під злостивий регім Водяника зірвала з сох, покотила по лузі та шпурнула в ріку осіння вітериця*” [1, с. 7]; Дідько згадував “*молоду і вродливу Відьму, з якою вихорів над рікою в пасмах сизого літнього туману, над тою рікою, куди потім забобонні селяни пустили Відьму плавати, спеленавши руки й ноги, і в якій вона потонула, віддала біле тіло зажерливим ракам, а душу – ласоцлюбному Водяникові...*” [1, с. 4]. Проте, хоча річка сама по собі позиціонується як невинно-життєствердна, вона споконвічно вважається “*помешканням*” для типово недобрих інфернальних істот (зокрема для вже зазначеного в прикладах Водяника). Так, коли “*Дідько ночами носив з ріки в пригорщах воду та хлюпав на свій город, ...русалки, полощучись у темно-синіх, кольору неба, хвилях, і очеретяники, і лоскотиці, і пічні мари, і навіть клопотуций Водяник, хіхікали з його намарної товканини*” [1, с. 5].

Помітно, що Водяник наскрізно поводить як уособлення зла, а Болотяник відзначився як помічник: коли Дідько облаштував попелище довкола печі, він мав удосталь *“сухого очерету, що його насік для родича в замуленім озерці край лісу **Болотяник**”* [1, с. 4–5]. Якщо міфологічна амбівалентність постаті Дідька-Домовика не усуває можливості його тяжіння до благодіянь, то свідчення допомоги від Болотяника (особливо в контексті насмішок із боку всіх інших родичів Дідька) суперечить повір’ям про нього як про виключно злу силу [3, с. 128, 148]. Парадоксальним виглядає і контраст у поведінці Водяника й Болотяника, оскільки болото зазвичай асоціюється зі значно більшими брудом і пільмою (як в прямому, так і в переносному значенні) у порівнянні з річкою. Протилежні типи поведінки у ставленні до родича-Дідька (зверхність і посильна допомога) можна пояснити наявністю повір’я, за яким *“водяник – це водяний цар, що володіє всією водою у світі: ріками, озерами, болотами, морями й т. ін.”* [3, с. 128]; відтак Болотяник постає лише пересічним бісом (чи болотним духом), підпорядкованим Водянику на своїй території – у болоті.

Загалом Домовик не забував про родинні стосунки з темними силами; можливо й не останню роль у відчутті спорідненості з жінкою з міста зіграло те, що в її кімнаті *“була і парсуна його родича, чорта-пекельника, в куточку писаної на полотні ікони, а з керамічної плитки лукаво мружилася на полум’я свічки, буцім на місяць, оката і станом гнучка русалка”* [1, с. 2]. А от постійне перебування Дідька в місті означало б його відірваність від родичів, що залишалися в первозданному природному середовищі. Однак у цьому відношенні виявляється й перевага міського буття для головного героя – триматися подалі від темних сил.

У новелі Володимира Дрозда *“Пори року”* мало власних імен: Невкля (річка), Яким (споконвічний бакенщик і рибалка), Дідько / Домовик, Водяник, Болотяник. Водночас якраз кожен із цих названих персонажів різнопланово уособлює патріархальний світ українського народу, а річка Невкля (єдине власне *“ім’я”* жіночого роду) набуває своєрідного образу їхньої матері-годувальниці-господині. Однак складається враження, що попри високу якість

перекладу Анатолій Біленко проігнорував авторське рішення щодо ономастики твору: у тексті перекладу залишаються тільки “*the Nevkla (River)*” та “*(Grandpa) Iakym*”. Використання загальних назв “*goblin*”, “*water sprite*” та “*bog sprite*” з метою “одомашнити” персоналізованих представників української міфології в західноєвропейському контексті призводить до видозміни їхньої сутності та втрати їхньої умотивованості. Парадоксально, що при такому одомашненому знеособленні міфоїстот перекладач все ж транслітерує (з курсивним виділенням та, при першому вживанні, зноскою щодо значення) слово “*призьба*” – “*pryzba*”, ніби призьба є єдиним етнокультурологічним елементом новели.

Наскрізне використання в перекладі загальних назв замість власних імен суперечить також можливості розуміти у відповідних міфоїстотах алегоричні образи. Так, синонімічне вживання власних імен Дідько та Домовик ймовірно символізує суміжність (часом успадковану) в одній особі добра і зла (з переконливою перевагою в головному герої доброго начала) і не виключає можливість вбачати в цьому образі по-мудрому “*мовчазного й розважливого*” літнього чоловіка, доволі консервативного селянина-господаря зі своїм “багажем” емоцій-спогадів-родичів, якому важко однозначно змиритися з життєвими обставинами і назавжди переїхати до міста. У свою чергу Водяник може бути алегорією чоловіка “*злостивого*”, зверхньо-насмішливого, “*ласоцлюбного*”, “*клопотущого*” щодо власної користі; а Болотяник може уособлювати чоловіка простого, безвідмовного до прохання допомоги, але в цілому безхарактерного чи дещо непутящого. Для обох подальше перебування в сільській місцевості ймовірно означає відсутність перспектив і потреби в переїзді до міста.

Образ міста як “*мурашника*”, в якому “*копошіли люди, машини і навіть дерева*” [1, с. 1], з одного боку означає перенесення одного з природних стилів життя у штучне середовище – тобто метафоричне оприроднення. Можливо, тому “*полюбилося Дідькові наprivечір сидіти на дахові біля вежки... та зирити на місто*” [1, с. 1] – “*the goblin liked to sit on the roof near the steeple... and gaze at the city*” [5, с. 59]. Однак мурашник символізує не лише працьовитість і упорядкованість суспільного життя, а й покірливість та

проблему самоідентифікації. Метафоричне позначення прикрої відсутності індивідуальної свободи людей міста доповнюється метонімічним епітетом – “мурований мурашник”. Переклад цього словосполучення як “*brick anthill*” мимоволі призводить до втрати двох важливих смислових компонентів, якими в оригіналі є сема пасивності (“мурований”) і семема ув’язнення (“замурований”). Ці складові смислу обумовлюють логічність появи в новелі такого спостереження: “*Крізь те збридження мертвим каменем, крізь неусвідомлену тугу за іншим світом проціджувалися дні і напливали ночі*” [1, с. 3] – “*Despite the goblin’s disgust with the inanimate bricks and the subconscious yearning for another world, the days and nights crept on*” [5, с. 63].

Однак і місто може відкритися як світ тепла і затишку, “де навіть небо тепле й лагідне, мов черінь, де горища затишно пахнуть хатнім духом” [1, с. 8]. Усвідомлення цього прийшло до Дідька наприкінці осені, “коли завивав у комині вітер, і сипав на черінь мокрим холодним листям, і прихилив понуре, як попелище, небо” [1, с. 8]. Теза останнього речення новели – “кожної нової пори все починалося для Дідька спочатку: і – вічність” [1, с. 8] – не заперечує можливості щорічного повернення Домовика до споконвічно знайомих йому подвір’я і довкілля. Проте його намір повертатися і до міста зумовлений спроможністю досягти в новому середовищі бажаної гармонії на основі сукупності сприятливих чинників, таких як: суміжність сонячного світла й електричних вогнів, наявність просторого й теплого помешкання-горища, можливість споглядати життя людей та пізнавати новий світ, а особливо – можливість бути потрібним. Якщо “люди десятою дорогою обминали попелище, де Домовик уперто, з ранку в ранок, топив піч” [1, с. 4], то в місті він мав змогу піклуватися про самотню дивачку жінку: “Коли господиня засинала, Дідько сірою присмерковою марою скрадався до канати, клав м’яку пухнату лапу на її холодне чоло і, дивлячись на паморозні вікна, за якими німіла вистуджена холодом ніч, **навіював жінці добрі барвисті сні**” [1, с. 2].

Важливо також, що Домовик любив діда Якима і, напевно, усвідомлював турботливу осмисленість його рішення переїхати до міста обом. “Сусідство” з півником-погодником на даху кам’яниці є теж по-доброму символічним: півень

здавна вважається оберегом обійстя [3, с. 76]; причому бляшаний погодник “*давно заіржавів і віщував лише південні вітри*” [1, с. 1], а вони вважаються не тільки носіями тепла, але й символом сприятливих подій та обставин. І хоча копитця Дідька були “*звиклі до м’якої пружності землі*” [1, с. 4], місто надавало йому можливість піднятися над метушнею й буденністю, споглядати довколишній світ із висоти найбільшої наближеності до неба, яку символізують у новелі знакові для Домовика дах, горище, горішній поверх і навіть єдине освітлене вікно “*десь на поверсі восьмому*” [1, с. 4].

Небо і земля обумовлюють циклічні часопросторові зміни у пророді: зима, весна, літо, осінь по-різному впливали на внутрішній світ Дідька й окреслювали вічність. Як надприродна позачасова істота, Дідько “*був давній, як світ*” [1, с. 1], однак його “*лице дитинно усміхалося*” [1, с. 4], коли він мав змогу поводитися як природжений Домовик. Інакше “*клубок майбутнього тяжив йому душу*” [1, с. 1]. Переклад “*The skein of the future weighed heavily upon his mind*” [5, с. 1] суперечить очевидній важливості для головного героя духовного начала. І не розумом, а душею сприймає Дідько, як “*з ясного неба, неначе зоря, ковзнула душа людська, прозора й чиста*” [1, с. 6]: за народним повір’ям призначена Богом “*Доля з’являється в образі нової зірки в Небі зараз по народженні людини, а з її смертю зірка спадає з Неба додолу*” [3, с. 116].

Світогляд Дідька протягом новели удосконалюється, сповнюється новими одкровеннями. Раніше “*люди вмирали й народжувалися на очах у Домовика, а світ не мінявся*” [1, с. 3]; він “*нічому не дивувався, бо уже все було на його віку, і Дідько все бачив*” [1, с. 1]. Але споглядаючи, як восени “*із дубів опадає жовкло мерзле листя*”, Дідько вже “*жадібно ловив хвилини свого зачудування світом*”. Він раптом відчув: “*Крихта часу, впродовж якої зжовклий лист летить із дерева, – це і є вічність, і досі я нічого не тямив у цім світі...*” [1, с. 6]. Це єдине в новелі висловлювання, причому у внутрішньому мовленні головного героя; відтак складається враження, що за повної відсутності бажання “*любомудрствувати*” Дідько сформулював найважливішу в новелі тезу. Якщо до цього осягнення істини “*час був для нього як повітря, якого не помічаєш і не міряєш*”, то зараз він навчився цінувати “*намистинки*

зворушливих хвилин”, “яскраві, відчуті миті”. Йому навіть здавалося, що “*весь інший час, коли метушився або дрімав у лоскотливім мілкочассі, він не жив, а був мертвий*” [1, с. 7]. Характерно, що якраз “*меланхолійне розважливе*” кружляння кожного листочка перед падінням на землю восени спонукало Дідька замислитися над цінністю життя – і не лише у просторі, а й у часі.

Перекладач нівелював еволюційність світоглядного сприйняття Домовиком різниці між буттям і життям. Так, Володимир Дрозд на початку новели зауважує, що Дідько “*був давній, як світ, і знав, що буде завжди, допоки світу; буття без меж...*” [1, с. 1]; наприкінці автор говорить: “*він жив завжди, відколи світ, і напевне знав, що житиме завжди, допоки й світу*” [1, с. 7]. Однак у Анатолія Біленка спостерігаємо навіть діаметральну протилежність: на початку “*He... knew that he would live as long as the world existed. This limitless life...*” [5, с. 59], а потім “*he had existed since the beginning of the world and knew for sure that he would exist as long as the world*” [5, с. 69].

Проблема самоідентифікації в умовах часопросторових змін особливо загострюється у випадку психологічної непристосованості до нових обставин. Однак вічність у справах буденних і звичних не приносила Дідьку прозріння, аж поки він не зазнав душевних поневірянь вимушеного усамітнення. Як зауважує М. Г. Жулинський, Володимир Дрозд “*вірив, що тільки в глибинному усамітненні душа здатна піднятися над світом реальності та вийти на високий рівень розмови із самим Богом*” [2, с. 4]. Новела “Пора року” відзначається глибоко філософською міфопоетикою на тлі здавалося б доволі реалістичного сюжету. Суперечливість і алегоричність образів спонукають у висновку підкреслити важливість для перекладача художнього тексту не лише надавати лінгвостилістично якісний переклад, але й відтворювати багатогранність образів, культурологічну специфіку і світоглядні нюанси. Водночас увага до лексико-семантичного наповнення таких творів залишається актуальною перспективою лінгвістичних і, зокрема, перекладознавчих досліджень.

Література

1. Дрозд В. Пори року : новела [Електронний ресурс] / Володимир Дрозд. – 1970. – Режим доступу : http://chtyvo.org.ua/authors/Drozd/Pory_roku/.
2. Жулинський Микола Острів у вічності був обіцяний майстрові ще на землі (до 70-річчя Володимира Дрозда) / М. Жулинський // Слово і Час. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009. – № 10. – С. 3–10.
3. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу : іст.-реліг. моногр. / митрополит Іларіон. – [2-ге вид.]. – К. : АТ “Обереги”, 1994. – 424 с.
4. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу : Ескіз української міфології / Іван Нечуй-Левицький. – К. : АТ “Обереги”, 1992. – 88 с.
5. Drozd V. The Seasons [Електронний ресурс] / Volodymyr Drozd; [transl. by Anatole Bilenko] // Ukrainian Literature : A Journal of Translations. – Aug. 18, 2007. – Vol. 2. – P. 59–70. – Режим доступу : http://www.shevchenko.org/Ukr_Lit/Vol02/index.html.

Анотація

Ясинецкая Е.А. Интерпретация образов художественного произведения как проблема перевода.

В статье поднимается вопрос о важности для переводчика художественного текста не только предоставлять лингвостилистически качественный перевод, а и отражать многогранность образов. Объектом исследования являются лингвокогнитивные составляющие противоречивости образов новеллы Владимира Дрозда “Времена года” в оригинале и переводе. Предмет анализа – переводческие решения, которые способствовали или наоборот препятствовали отражению смежности контрастных характеристик. Научная новизна заключается в комплексном освещении разноплановых особенностей категории “противоречие” не только в оригинале, а и в отличиях между подлинником и переводом. Исследование противоречивости образов новеллы обнаруживает различия между лингвостилистическим качеством перевода и несоответствиями в культурологических и мировоззренческих нюансах.

Ключевые слова: образ, символ, хронотоп, парадокс, перевод.

Анотація

Ясинецька О.А. Інтерпретація образів художнього твору як проблема перекладу.

У статті порушується питання про важливість для перекладача художнього твору не лише надавати лінгвостилістично якісний переклад, але й відтворювати багатогранність образів. Об'єктом дослідження є лінгвокогнітивні складові суперечливості образів новели Володимира Дрозда “Пори року” в оригіналі і перекладі. Предмет аналізу – перекладацькі рішення, які сприяли або навпаки завадили відображенню суміжності контрастних характеристик. Наукова новизна полягає у комплексному висвітленні різнопланових особливостей категорії “суперечливість” не тільки в оригіналі, а й у відмінностях між оригіналом і перекладом. Дослідження суперечливості образів новели паралельно виявляє розбіжності між лінгвостилістичною якістю перекладу та невідповідностями в культурологічних і світоглядних нюансах.

Ключові слова: образ, символ, часопростір, парадокс, переклад.

Abstract

Yasynetska O.A. Literary images interpreting as a problem of translation.

The article highlights the importance of interpreting literary images as diligently and accurately as the translator is supposed to render lingual and stylistic peculiarities of the original. The study explores the lingual and cognitive components of contradictions in the images of Volodymyr Drozd's novella “The Seasons” in the original and its translation. The analysis discloses the translational solutions that have sustained or hindered the reflection of adjacent contrasting features. The scientific novelty consists in a comprehensive coverage of the diverse aspects within the contradiction category, revealing the duality of images in the original as well as in the divergences between the original and the translation. The research of the contradictory images of the novella concurrently detects differences between the lingual-stylistic quality of the translation and inconsistencies in the cultural and ideological nuances.

Key words: image, symbol, spacetime, paradox, translation.