

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА РОМАСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ І ПЕРЕКЛАДУ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ФРАНКОМОВНОГО РОМАНУ
Ж. М. Г. ЛЕ КЛЕЗИО «RITOURNELLE DE LA FAIM» ТА ЇЇ
ВІДОБРАЖЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ**

Виконала: студентка 5 курсу,
групи 8.0359-фп
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.055 Романські мови
та літератури (переклад включно),
перша - французька
освітньо-професійної програми
Переклад (французький)
Дубініна Юлія Юріївна

Керівник к.ф.н., доц. Шаргай І.Є.
Рецензентк.ф.н., доц. Морошкіна Г.Ф.

Запоріжжя – 2020

РЕФЕРАТ

Дипломна робота - 84 стор., 97 джерел. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних літературних джерел.

Об'єкт дослідження: лінгвістичні прояви інтермедіальних ознак в тексті франкомовного роману Ж. М. Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та особливості їхньої ретрансляції в тексті україномовного перекладу.

Мета дослідження встановлення мовних одиниць, які виступають репрезентантами інтермедіальних ознак франкомовного роману Ж. М. Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та їх порівняльний аналіз в оригіналі та його україномовному перекладі.

Теоретико-методологічні засади: основні положення інтермедіальності в лінгвістиці досліджували М. М. Бахтін, Е. Г. Білоножко, С. В. Волкова, Н. С. Олизько, О. А. Пешкова, Г. О. Савчук, О. Ю Тимашков. Дослідженням перекладів інтермедіальних текстів присвячені роботи І. Є. Борисової, О. М. Копильної, В. А. Просалової, Н. В. Тишуніної, А. А. Ханзен-Льове, Е. Д. Циховської, та багатьох інших.

Отримані результати. Досліджено прояви інтермедіальних ознак в тексті франкомовного роману Ж. М. Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim», як способу репрезентації в літературному творі елементів інших видів мистецтв. Встановлено інтермедіальні риси франкомовного роману Ж. М. Г. Ле Клезіо, які додають йому нових значень, наповнюють художній текст образністю і надають тексту поліфонічного звучання. Визначено прямий зв'язок тексту роману із музикою. Виокремлено перелік перекладацьких стратегій застосованих для трансляції інтермедіальних ознак франкомовного роману Ж. М. Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» в україномовному варіанті його перекладу.

Ключові слова: *інтермедіальність, інтертекстуальність, музикальність літератури, інтермедіальні риси, мовні засоби репрезентації, переклад, оригінал, перекладацькі трансформації*

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра романської філології і перекладу

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.055 Романські мови та літератури (переклад включно),
перша - французька

Освітня програма Переклад (французький)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

Шаргай І.Є., к.ф.н., доц.

«___» _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ДУБІНІЙ ЮЛІЇ ЮРІВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Інтермедіальність франкомовного роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та її відображення у перекладі»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Шаргай Ірина Євгенівна, к.ф.н., доцент

затверджена наказом ЗНУ від «23» квітня 2020 року № 483-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 07.12.2020

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) теоретичні матеріали методології інтермедіального аналізу текстів, теорії перекладу; фактичними матеріалами дослідження виступають франкомовний текст роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ритурнель голоду» та україномовний варіант його перекладу

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) визначити поняття інтермедіальності, його зміст і типи; 2) дослідити прояви інтермедіальних рис в художньому тексті; 3) провести аналіз зібраного матеріалу, враховуючи мовні засоби створення звукових ефектів в тексті роману та засоби їх ретрансляції у перекладі; 4) довести зв'язок

франкомовного тексту роману із музикальним твором М.Равеля;
5) проаналізувати адекватність перекладу мовних одиниць, які виступають репрезентантами інтермедіальних ознак франкомовного роману Ж. М. Г. Ле Клезіо «Ритурнель голоду».

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Шаргай І. Є., к.ф.н., доц.	24.04.2020	24.04.2020
Розділ 1	Шаргай І. Є., к.ф.н., доц.	22.06.2020	22.06.2020
Розділ 2	Шаргай І. Є., к.ф.н., доц.	03.11.2020	03.11.2020
Висновки	Шаргай І. Є., к.ф.н., доц.	17.11.2020	17.11.2020

6. Дата видачі завдання 24.04.2020 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	квітень 2020	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	квітень 2020	виконано
3.	Написання вступу	травень 2020	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	червень 2020	виконано
5.	Написання практичного розділу	серпень 2020	виконано
6.	Формулювання висновків	вересень 2020	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2020	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2020	виконано
9.	Захист	грудень 2020	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____

(підпис)

Ю.Ю. Дубініна

(ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____

(підпис)

І.Є. Шаргай

(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____

Т.М. Уділова

Зміст

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ І ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	7
1.1 Поняття «інтермедіальність» у сучасних лінгвістичних розвідках.....	7
1.1.1 Визначення терміна «інтермедіальність».....	10
1.1.2 Типи інтермедіальності.....	12
1.2 Прояви інтермедіальності в художньому тексті.....	16
1.2.1 Зображальний потенціал слів в контексті інтермедіальності.....	18
1.2.2 Музичний екфразис та елементи вербальної музики.	20
1.3 Зв'язок текстуроману Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» з музичним твором М. Равеля «Болеро»	26
1.4 Застосування перекладацьких трансформацій для забезпечення адекватності перекладу.....	30
РОЗДІЛ 2 ЛІНГВАЛЬНІ ПРОЯВИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ОЗНАК В ТЕКСТІ ФРАНКОМОВНОГО РОМАНУ Ж.М.Г. ЛЕ КЛЕЗИО «RITOURNELLE DE LA FAIM» ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХНЬОЇ РЕТРАНСЛЯЦІЇ В ТЕКСТІ УКРАЇНОМОВНОГО ПЕРЕКЛАДУ.....	34
2.1 Назва твору Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та її трансляція у перекладі.....	34
2.2 Структурно-композиційні властивості роману як одна з його інтермедіальних рис.....	37
2.3 Мовні засоби створення звукових ефектів в романі.....	41
2.3.1 Звуки та шуми: мовні засоби реалізації в оригіналі і перекладі	42
2.3.2 Вербалізація голосу та його якісних характеристик в оригіналі і перекладі.....	48
2.3.3 Музика та посилання на музичні терміни і твори в оригіналі і перекладі.....	61
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	70

ВСТУП

В умовах сьогодення постійним супутником людини стають різноманітні технічні засоби, серед яких портативні гаджети та медіа-програвачі посідають провідне місце. Технічний прогрес і бурхливий розвиток комп'ютерних технологій дозволяють багатьом видам мистецтва вийти за свої традиційні межі і взаємодіяти з іншими видами медіа, взаємопроникати і взаємовпливати один на одне. Споглядання живописних картин надихає композиторів на написання музичних творів, музика надихає письменників до створення літературних шедеврів, а літературні твори та картини природи доволі часто стають джерелом натхнення для художників. Відбувається постійна взаємодія, неспинний рух мистецтва в мистецтві, що згодом отримало назву «інтермедіальність».

Дослідження питань взаємопроникнення різних видів мистецтв, інтермедіальності, відбувається у різних напрямках. В галузі культурології та синтезу мистецтв питаннями інтермедіальності займались І. В. Арнольд, М. М. Бахтін, Л. В. Волощук, О. М. Копильна, О. С. Кравченко-Дзьондза, А. Г. Сидорова, Н. В. Тишуніна, О. Ю. Тимашков, А. А. Ханзен-Льове. Дослідженню проявів інтермедіальності в галузі літератури присвятили свої розробки Н. Г. Білоножко, Л. Д. Генералюк, Н. В. Водолеєва, Н. С. Олизько, О. А. Пешкова, В. А. Просалова, Е. Д. Циховська. Інтермедіальність в літературознавстві з позиції взаємодії літератури і різних медіа, як поєднання полікодових (аудіальних, візуальних, тактильних) видів медіа розглядають в своїх дослідженнях О. С. Афоніна, Л. В. Волощук, О. А. Губа, А. Г. Сидорова, І. Е. Ключанов. Пошуку відповіді на питання музикальності літературного слова у творах художньої літератури присвятили свої дослідження вітчизняні та зарубіжні науковці такі, як Н. М. Лупак, О. О. Євсєнко, Н. М. Коляденко, С. П. Маценка, Д. Сможе, С. П. Шер, Я. Д. Юхимюк. В умовах розширення медіалізації літератури лінгвістичні

розвідки міждисциплінарного характеру не втрачають своєї актуальності, оскільки літературні твори все частіше ретранслюють у своєму складі посилання на інші медіа та їх елементи.

Актуальність даної роботи. Інтермедіальність певних зразків літературних творів викликає необхідність пошуку оптимальних перекладацьких стратегій для їхнього відтворення в тексті перекладу.

Об'єктом дослідження в даній магістерській роботі є інтермедіальні риси франкомовного роману Ж. М. Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та особливості їхньої ретрансляції в тексті україномовного перекладу.

Предметом дослідження є способи мовної репрезентації інтермедіальних рис тексту франкомовного роману Ж. М. Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та особливості їхнього відтворення в тексті україномовного перекладу.

Матеріалом дослідження слугував франкомовний текст роману Ж. М. Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та варіант його україномовного перекладу, представленого Я.Кравцем.

Мета дослідження: встановити мовні одиниці, які виступають репрезентантами інтермедіальних ознак франкомовного роману Ж. М. Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та виокремити можливі засоби їхнього відтворення шляхом порівняльного аналізу оригіналу та варіанту його україномовного перекладу.

Для досягнення поставленої мети сформульовано наступні завдання:

- вивчити і проаналізувати існуючі в сучасній лінгвістиці визначення поняття «інтермедіальність»;
- визначити типи інтермедіальних зв'язків;
- вивчити можливі прояви інтермедіальності у художньому тексті;
- проаналізувати художній твір Ж. М. Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» з метою встановлення його інтермедіальних ознак;

- віднайти риси, що дозволяють співвідносити роман Ж.М.Г. Ле Клезіо з музичним твором М. Равеля «Болеро»;
- виокремити лінгвальні прояви інтермедіальних ознак у франкомовному романі Ж.М.Г. Ле Клезіо та дослідити можливості їхнього відтворення в тексті перекладу шляхом порівняльного аналізу.

Методологія дослідження зумовила доцільність використання комплексної методики із залученням наступних методів: метод порівняльного аналізу та метод суцільної вибірки - для ідентифікації текстових фрагментів та лінгвальних сигналів інтермедіальності; описовий метод - для інтерпретації мовних одиниць; інтерпретативний метод - для пояснення особливостей виявлених фактів, тлумачення й коментування матеріалу дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів. У роботі вперше зроблено спробу виокремити й проаналізувати інтермедіальні риси франкомовного роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «*Ritournelle de la faim*» та шляхом порівняльного аналізу вихідного та перекладеного тексту встановити можливості їхньої ретрансляції.

Теоретичне значення отриманих результатів. Положення й висновки запропонованого дослідження сприяють подальшій розбудові теоретичних і практичних засад сучасного перекладознавства в площині відтворення інтермедіальних елементів у перекладі.

Практичне значення отриманих результатів полягає у подальшому їх використанні у викладанні курсів інтерпретативної теорії перекладу, порівняльної стилістики, заняттях з практики перекладу, а також у подальших науково-дослідних розвідках студентів.

Структура й обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел - 97 позицій (87 найменувань вітчизняних і 10 найменувань праць зарубіжних авторів). Загальний обсяг магістерської роботи складає 84 сторінок, із них 62 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ I

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Поняття «інтермедіальність» у сучасних лінгвістичних розвідках

Інтермедіальні дослідження в літературознавстві були започатковані наприкінці минулого століття і досі лишаються порівняно новим напрямом літературознавчого аналізу, увага якого зосереджується на взаємодії авторських свідомостей і художніх текстів. Як пише В.О. Просалова, в інтермедіальних дослідженнях йдеться про висвітлення літературою інших видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних вкраплень, що підтверджують своєрідну «розгерметизацію» художньої літератури, яка не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виразність музики тощо [Просалова 2013, с. 46-53; Просалова 2015].

Популяризація гібридних видів мистецтв стає супутником розвитку сучасної цивілізації. Серед них, саме художня література володіє особливою здатністю акумулювати і медіалізувати у своєму складі ознаки інших видів мистецтв. Як наслідок технічного прогресу, тотальна гаджетизація та комп'ютеризація суспільства, провокує перехід від інформаційного до медійного суспільства, в якому література перестає бути єдиним джерелом знання. Поряд із послабленням пізнавальної функції літератури, спостерігається зростання попиту на медійні продукти, де особливого значення набуває естетичність та багатовимірність тексту. Розвиток комп'ютерних технологій розширив можливості взаємодії медіа та різних видів мистецтва, полегшив їх взаємопроникнення, взаємозбагачення і спровокував своєрідну гібридизацію та появу нових видів сучасного

мистецтва. Г.О. Савчук у своїх дослідженнях, звертається до перформансу, як прикладу одного з сучасних гібридних видів мистецтва [Савчук 2019, с. 15-18].

В умовах медіалізованого суспільства у галузі літературознавства також відбувається зростання інтересу до дослідження питань взаємодії і взаємопроникнення різних видів медіа та мистецтв у художню літературу. Для визначення і окреслення меж взаємопроникнення мистецтв літературознавство збагачується новою, міжмистецькою термінологією. Виникає дискусія між поняттями «інтертекстуальність» та «інтермедіальність», які розмежовують взаємопроникнення і взаємовплив художніх текстів та елементів мистецтва. Існують різні погляди на кореляцію понять «інтермедіальність» та «інтертекстуальність». Одні дослідники вважають «інтермедіальність» гіпонімом до поняття «інтертекстуальність», решта зараховують ці терміни до окремих галузей науки. Міжмистецькі зв'язки мають ширший контекст, вимагають від дослідника більшої ерудиції й спеціальної підготовки. Виникає необхідність чіткішого визначення поняття «інтермедіальність» [Савчук 2019, с. 15-18].

В.О. Просалова зазначає, що попередниками появи терміну «інтермедіальність» слугують поняття інтерхудожність, трансмедіальність, інтерсеміотичність, інтеркультуральність, інтертекстуальність які розкривають окремі аспекти терміну у питаннях взаємодії мистецтв [Просалова 2013, с. 46-53; Просалова 2015].

Більшість лінгвістів схильні вважати ці поняття спорідненими, однак не тотожними, розмежовуючи засоби транслювання текстів та медіа [Вещикова 2015, с. 280-290; Просалова 2015; Циховська 2014, с.49-59]. Згідно Н. П'єр-Гро, інтертекстуальність - це пристрій, за допомогою якого один текст перезаписує інший текст, а інтертекст - уся сукупність текстів, що відбилися в цьому творі, незалежно від того, чи співвідноситься він із твором *in absentia* (наприклад, у випадку алюзії), чи включається в нього *in praesentia* (як цитата) [П'єр-Гро 2008]. Засновником терміну «інтермедіальність»

вважають А.А. Ханзен-Льове [Пешкова 2015б, с.151-154; Просалова 2015; Ханзен-Лёве 2016]. В площині дослідження питання інтермедіальності важливою є ідея Ю. Лотмана про багатомовність культури і будь-якого художнього твору. Він зазначає, що вербальна і живописна картини суттєво різняться, але водночас вони набувають нових смислових асоціацій і відтінків [Волощук 2017; Лотман 1992, с. 148-160].

М.М. Бахтін підкреслює важливість поняття поліфонії у розумінні інтермедіальності. Поліфонія у його баченні – це не просто множинність самостійних голосів, а й множинність не зведених до спільного розуміння поглядів, розмаїття голосів, що знаходяться у русі [Бахтин 1986; Волощук 2017].

Серед українських вчених дослідженням історії формування поняття інтермедіальності займалися Л. Генералюк, Л. Білоножко, В. Просалова, О. Пешкова, Г. Савчук [Білоножко 2013, с. 81-87; Генералюк 2013в, с. 81-89; Просалова 2015; Пешкова 2015а, с. 21-25; Савчук 2019, с. 15-18]. У своїх дослідженнях В. Просалова звертає увагу та такі види літературно-мистецьких діалогів, як опис у літературному творі іншого виду мистецтва, перетворення зразків іншого виду мистецтва у літературний твір, імітація стилів інших видів мистецтв, використання технічних прийомів живопису або музики в літературному творі. Дослідниця підкреслює, що збагачення літературного тексту елементами простих видів мистецтва, виділяє у творах домінантний інтермедіальний код, музично-акустичний чи візуальний, що слугує додатковим способом смислотворення [Просалова 2013, с. 46-53; Просалова 2015].

Питання здатності слова відображати широкий спектр людських емоцій, думок, підсвідомих і свідомих порухів в українському літературознавстві присутнє у дослідженнях Л. Генералюк [Генералюк 2013а, с. 199-214; Генералюк 2013б, с. 84-94; Генералюк 2013в, с. 81-89], Е. Циховської [Циховська 2014, с. 49-59], Л. Волощук [Волощук 2017], В. Просалової [Просалова 2013, с. 46-53; Просалова 2015], однак досі

актуальною лишається проблема чіткої дефініції поняття «інтермедіальність» з урахуванням багатьох його аспектів у контексті теорії й філософії медіа.

В запропонованій магістерській роботі ми не ставимо за мету дослідити розвиток даних понять, тому обмежимося вивченням феномену «інтермедіальність» та дослідженням його проявів у тексті роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim».

1.1.1 Визначення терміна «інтермедіальність». Спираючись на думку Л. Білоножко, О. Пешкової та В. Чуканцевої ми можемо говорити, що інтермедіальність у лінгвістичному розумінні є специфічною категорією художнього тексту, що забезпечує його комунікативну єдність та ґрунтується на узагальненому результаті пізнання дійсності, її художнього осмислення і репрезентації у різних напрямках мистецької діяльності, відображеної у текстовій тканині літературного твору, в структурі якого вона виділяється за допомогою лінгвальних засобів [Білоножко 2013, с. 81-87; Пешкова 2015а. с. 21-25; Чуканцева 2010].

За Г.О. Савчук, ми писали про це вище, термін «інтермедіальність» у сферу літературознавства увів А. Ханзен-Льове в статті «Проблема кореляції словесного та зображального мистецтва на прикладі російського модерну» (1983). Цікавим нам видається пояснення автора який відзначає, що префікс «інтер» у цій лексемі означає «між», тобто дослівно «інтермедіальність» може бути перекладена на українську мову як «міжмедіальність» та введена до системи сучасної інтердисциплінарної термінологічної парадигми [Савчук 2019, с. 15-18; Ханзен-Лёве 2016].

Там же Г.О. Савчук, пише про те, що мистецтво – це медіа, посередник, точка «зустрічі» матеріального (фізичний носій інформації) та духовного (сама інформація). Терміни «взаємодія мистецтв», «синтез мистецтв», «взаємопроникнення мистецтв» вичерпали свій лексичний потенціал,

зіткнувшись зі специфікою нових видів творчості (наприклад, нет-арт, стріт-арт), хоча й досі активно вживаються в мистецтвознавчих студіях [Савчук 2019, с. 15-18; Ханзен-Лёве 2016].

Вище ми говорили про те, що існують різні погляди на кореляцію понять «інтермедіальність» та «інтертекстуальність». Одні дослідники вважають «інтермедіальність» гіпонімом до поняття «інтертекстуальність», решта зараховують ці терміни до окремих галузей науки. Г.О. Савчук говорить, що міжмистецькі зв'язки мають ширший контекст, вимагають від дослідника більшої ерудиції та спеціальної підготовки. Отже, виникає необхідність чіткішого визначення поняття «інтермедіальність» [Савчук 2019, с. 15-18].

А. Ханзен-Лёве поняття «інтермедіальність» характеризує як специфіку перекладення (рос., «переложение») з мови одного виду мистецтва на мову іншого в межах однієї культури або об'єднання між різними елементами мистецтва в мономедійному (література, музика, живопис) або мультимедійному тексті (театр, кіно) [Савчук 2019, с. 15-18; Тимашков 2008, с. 112-119; Ханзен-Лёве 2016]. Вітчизняна дослідниця Л. Генералюк, характеризує інтермедіальність як «переклад» міжмистецьких взаємодій [Генералюк 2013а, с. 199-214; Генералюк 2013б, с. 84-94; Генералюк 2013в, с. 81-89].

Російська дослідниця Н. Тішуніна визначає інтермедіальність, як особливий тип внутрішньо текстових взаємозв'язків в художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв і творить «метамову» культури» [Тішуніна 2001, с 149-154].

В свою чергу, згідно В. Просалової, інтермедіальність є способом кореляції мистецьких явищ, наявності у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва [Просалова 2013, с. 46-53; Просалова 2015].

Згідно О.А. Пешкової, інтермедіальність грає важливу роль в розумінні художнього тексту, адже вона допомагає досягнути особливий спосіб його

організації, який одночасно слугує як тип взаємозв'язків, заснований на взаємодії художніх кодів різних мистецтв, та створює цілісне поле художнього простору в системі культури [Пешкова 2015а, с. 21-25; Пешкова 2015б, с. 151-154].

У даному дослідженні ми будемо дотримуватись розуміння інтермедіальності, викладених в роботах Н. Тишуніної та О. Пешкової, які характеризують інтермедіальність, як відтворення в літературному тексті таких образних взаємозв'язків, що несуть інформацію про інші види мистецтва, здійсненої за допомогою взаємодії художніх референцій та мови художньої культури в цілому [Пешкова 2015 б, с. 151-154; Тишуніна 2001, с 149-154].

Отже, для нашої роботи вихідним положенням є те, що інтермедіальність дозволяє різним видам мистецтва взаємовпливати, проникати в тексти художньої літератури, збагачувати художній текст присутністю елементів інших видів мистецтв, підкреслювати їхнюкультурологічну складову.

1.2.2 Типи інтермедіальності. В сучасній лінгвістиці вже усталеною є думка про те що феномен інтермедіальності передбачає вивчення видів мистецтва як медіа, що циркулюють у полі культури та специфіки функціонування й відтворювання каналів та засобів комунікації у літературі [Фесенко 2004]. У відомих розвідках А. Ханзен-Льове, інтермедіальність виявляється на таких трьох рівнях: перший - перенесення мотивів із однієї художньої форми в іншу; другий - переклад конструктивних принципів, коли прийоми із одного виду мистецтва переносяться в інше; третій - проекція концептуальних моделей, що «експліцитно сформульовані у вигляді теоретичного дискурсу або імпліцитно реконструйовані з наративних чи імагінативних текстів, на художні, музичні чи кіно-тексти, які завдяки

цьому зберігають характер ”апелятивних” чи демонстративних артефактів» [Пахомова 2017, с. 61-70; Просалова 2013, с. 46-53; Ханзен-Лёве 2016].

У роботах дослідниць О. Пешкової «Сучасні підходи до трактування поняття складові інтермедіальності та суміжних термінів» та Е. Циховської «Теоретичні дилеми поняття інтермедіальність», зазначається, що із появою терміну «інтермедіальність» та його широким застосуванням виникла необхідність створення типології даного поняття. Найбільшого визнання серед них отримали типології Й. Шрьотера, і В. Вольфа [Пешкова 2015б, с. 151-154; Циховська 2014, с.49-59].

Згідно типології Й. Шрьотера, інтермедіальність представляє взаємопов’язані між собою форми взаємодії мистецтв та поділяється на чотири типи: синтетичну, трансмедійну, трансформаційну й онтологічну. Синтетична інтермедіальність характеризується появою якісно нового, органічного інтермедіума. Трансмедійна, тобто формальна, інтермедіальність має у своїй основі естетичну реалізацію в одному медіумі формальних структур іншого медіума, трансформаційна – репрезентацію одного медіума в іншому, онтологічна – вияв якостей одного медіума через зіставлення з іншими [Бердник 2009. с. 19-27; Пешкова 2015б, с. 151-154; Просалова 2015; Циховська 2014, с.49-59].

У своїх дослідженнях О. Пешкова, погоджується з Й. Шрьотером у думці, що онтологічна інтермедіальність відбувається коли один вид медіа існує у зв’язку з іншим медіа. Не існує жодного медіа, що не може бути самостійним, почасти медіа має системний характер. В якості прикладу вона наводить музикальність поезії, театральність прози. Авторка зазначає що у сучасних умовах величезних технічних можливостей суспільства, з’являється новий вид інтермедіальності - віртуальна інтермедіальність, яка набуває значного розвитку і як перспективний напрям інтермедіальних досліджень, потребує додаткового обґрунтування й розробки [Пешкова 2015 б, с. 151-154].

Типологія С. П. Шера, що згодом була доповнена працями А. Гіра та А. Ханзен-Льове (на матеріалі російського авангарду) поділяє інтермедіальність на синтетичну і трансмедіальну. Синтетична інтермедіальність - це поєднання деяких засобів масової інформації, як синтез медіа, що в результаті дає єдність, котра повертає цілісність буття. Формальна або трансмедіальна інтермедіальність ґрунтується на наявності формальних структур, характерних для різних медіа. Трансформаційна інтермедіальність - заснована на репрезентації одного медіа іншим з перекладенням однієї знакової системи в іншу [Просалова 2015; Седых 2008, с. 210-214; Хаминова 2012, с. 373-379; Ханзен-Льове 2016].

За В. Вольфом інтермедіальність має широкий і вузький аспекти (екстрамедіальність та інтрамедіальність). Він поділяє екстракомпозиційну інтермедіальність на наступні складові:

1) трансмедіальність (наприклад, варіації у музиці та літературі, розповідний характер музики та літератури);

2) інтермедіальна транспозиція (перехід роману в оперу) [Пешкова 2015 б, с. 151-155; Циховська 2014, с.49-59].

Інтракомпозиційна інтермедіальність, за Вольфом має декілька різновидів:

1) інтермедіальне посилення (використання однієї семіотичної системи):

а) явне посилення або інтермедіальна імітація (музикалізація художньої літератури, програмна музика);

б) неявне посилення або інтермедіальне лематизація (обговорення музики в літературі, характер композитора в художній літературі);

2) плюральна інтермедіальність (використання понад одного символу, які належать до кількох семіотичних систем):

а) інтермедіальне злиття (постановка опери);

б) інтермедіальна комбінація (текстуальна основа опери) [Пешкова 2015 б, с. 151-155; Чуканцова 2010; Циховська 2014, с.49-59]. У контексті інтермедіальності окреме місце займають питання методологічного

характеру, головним чином теорія інтермедіального аналізу, який передбачає міждисциплінарний підхід до вивчення подібного типу відносин між мистецтвами. Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані відтінки значень [Пешкова 2015а, с. 21-25; Сидорова 2006; Фесенко 2017].

Досліджуючи прояви інтермедіальності Є. Фесенко стверджує про те, що інтермедіальні структури створюють багат шаровість тексту, яка виявляється співзвучною зі стратегією сучасної культури, орієнтованої на загальну комунікацію дискурсів. Тому використання інтермедіального аналізу дозволяє по-новому подивитися на вже відомий матеріал, розширюючи уявлення про особливості художнього стилю письменника [Фесенко 2017].

Підводячи підсумок сказаного, важко не погодитись із думкою Є. Фесенко стосовно того, що інтермедіальність може бути використана автором у якості засобу для розширення набору та способів передачі значень від сприйняття твору мистецтва, оскільки один вид мистецтва може наповнювати інтермедіями інший вид мистецтва і провокувати авторів до написання інтермедіальних творів.

Основною проблемою сприйняття таких творів є пошук розуміння інтермедіатива як тексту і пошуку жанрових аналогій, оскільки розуміння межі переходу з однієї знакової системи в іншу є дуже важливим. При дослідженні інтермедіальних творів художньої літератури предметом аналізу є художність, літературність, тобто те, що робить даний твір літературним твором, про що не можна забувати, звертаючись до такого міждисциплінарного методу аналізу, як інтермедіальність [Фесенко 2017].

1.2 Прояви інтермедіальності в художньому тексті

Теорія інтермедіальності передбачає прикладання концептуально-методологічної бази теорії інтертекстуальності до студій над проблемами синтезу та взаємодії мистецтв. Інтермедіальність є не тільки властивістю тексту, що означена онтологією семіотичних практик, а й також і індивідуальним прагненням автора художнього твору, естетичною авторською стратегією, мета якої - виявити структуру й художньо формалізувати взаємодії медіа. [Сиваченко 2017]

Слова письменника, колір, тінь, лінія художника, звуки музиканта, організація об'ємів скульптором - усе це в сукупності являє собою ті медіа, які в кожному виді мистецтва організуються за своїм зводом правил - кодом, що являє собою специфічну мову кожного мистецтва. Отже, взаємодія різних медіа є каналами художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтва [Сиваченко 2017].

В процесі перекладення між різними мовами мистецтв відбувається функціонально-стилістичне перетворення початкового тексту, формування його нового змісту засобами іншого виду мистецтва та кристалізація метамови митця, котра включає в себе різні рівні символів та кодів. Процес перекладання мистецьких кодів також залучає систему культурно-стильових взаємозв'язків, яка формує нову інтерпретацію в процесі індивідуального творчого світосприйняття митця. Для аналізу інтермедіального твору мистецтва екфразис стає найбільш адекватним механізмом для перекодування мистецької мови і дозволяє розглянути інваріанти інтерпретацій однієї теми в різних видах мистецтва [Олизько 2008, с. 77-79; Орлова 2012, с.181-188; Пахомова 2017, с. 61-70].

Екфразис має складну природу: він інформує про твір мистецтва, про предмет, зображений у цьому творі, про митця і його творчу манеру та навіть про його життя. Водночас екфразис репрезентує й світосприйняття

літератора та його світоглядні імперативи, є маркером його естетичних смаків, релігійних, суспільно-політичних поглядів. Але у всіх випадках звернення письменника до пластичних мистецтв актуалізує референційні функції художнього слова [Генералюк 2013б, 84-94; Генералюк 2013в, с. 81-89; Ильин 1998; Пешкова 2015б, с. 151-154; Плющенко 2006, с. 42-46].

У своїх дослідженнях Я. Юхимюк характеризує екфразис 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). Отже, критеріями для проведення демаркаційної лінії між звичайним описом референта та екфразисом є експресивність (виражальність), наративність (зміст події в контексті розповіді і пов'язаний з інтерпретацією), репрезентативність та образність. Характеризуючи екфразис як функціональну складову інтермедіальності та інтертекстуальності Я. Юхимюк вказує на наступні функції екфразису: концептуальна, образотворча, світоглядна, стильова, інспіраційна [Юхимюк 2018, с. 244-289].

Авторка зазначає, що екфразис, як елемент інтермедіальності має на меті привабити увагу читача незвичними деталями або цитатами, створивши ефект доступної елітарності. Створюючи образний зворот у тексті, автор не завжди посилається на власний досвід сприйняття твору мистецтва, а часто використовує найбільш поширені його тлумачення для найкращого розуміння тексту читачем. Даний прийом називається атракційним екфразисом оскільки його головною функцією є не образне збагачення тексту, а приваблення уваги читача. Екфрази, що беруть початок від первинного джерела інформації, тобто мистецького об'єкта, створюють інакший ефект – ефект прочиненого вікна, дозволяючи реципієнтові зазирнути в паралельний вимір, в якому знаходиться закодований ключ до відкриття справжнього смислу написаного, тому цей екфразис називаємо істинним, оскільки він має ознаки екфразису за актуальними

формулюваннями (Брун, Мітчелл, Третьяков, Яценко) [Юхимюк 2018, с. 244-289].

1.2.1 Зображальний потенціал слова в контексті інтермедіальності.

Специфічною ознакою художньої літератури є чітка спрямованість на естетичну трансформацію будь-яких мовних засобів на усіх рівнях, що дозволяє посилювати їх зображально-виражальні характеристики, відтворюючи максимально повно художній зміст, а також індивідуально-особистісні (стильові) характеристики мови художніх творів. Словесний художній образ має план зображення, вираження, виразності і перетворення у їх єдності як елементів і засобів художнього пізнання і освоєння дійсності. У дослідженнях специфіки художнього слова М.М. Бахтін визнає, що художнє слово - міжособистісне і належить не тільки автору й читачу, а й усім тим, чий голоси звучать в авторському слові. Кожне висловлювання сповнене “діалогічними обертонами, без урахування яких не можна до кінця зрозуміти стиль висловлювання” [Бахтін 1986; Лисенко 2016, с. 333-338].

Відповідно до концепції літературознавства Рене Веллека, лінгвістичні елементи утворюють в літературі два ґрунтовні пласти: звуковий та смисловий. Література в художньому освоєнні різних сфер і аспектів буття спирається на інші мистецтва, “вчиться” у них, перекладаючи коди їхньої художньої мови, трансформуючи їх відповідно до своєї іманентності, і тим самим збагачує свої власні виражальні можливості. В цьому полягає найважливіший аспект взаємозв’язків та взаємовпливів художньої мови літератури з художньою мовою інших мистецтв [Білоножка 2013, с. 81-87].

Відтворення особливостей техніки та прийомів живопису, їх глибинна трансформація в літературних та музичних жанрах втілилась як полімодальне перевтілення виражальних засобів різних видів мистецтв. Зорові образи, просторові ефекти та інші прийоми візуального мистецтва значно збагачують та розширюють палітру композицій художніх творів.

Просторовість, монументальність, графічність, рельєфність, глибина осягаються в творах, викликаючи певні асоціації. В той же час на глибинному рівні інтермедіальної свідомості екстраполяція візуальної картинності та звукообразності в музиці, літературі допомагає втіленню полінаціональних стилів, хронотопу художньої епохи та історичного періоду [Пахомова 2017, с. 61-70; Лисенко 2016, с.333-338].

У своїх дослідженнях Є.Г. Пахомова зазначає, що візуальні поняття можуть отримати метафоричне значення і екфразис, як компонент інтермедіальності, використовується для візуалізації певних артефактів, картин, архітектурних побудов, прийомів декоративно-прикладного мистецтва, іконографії, народного побуту, створює культурну парадигму розвитку мистецтва. Авторка зазначає, що при аналізі певного твору, базуючись на принципах екфразису в якому виявлений візуальний компонент, можливо систематизувати прояви інтермедіального перекладу та глибоко осмислити естетичну, філософську, стильову авторську ідею твору, узагальнити особливості унікального синестезійного мислення, виявити основні концепти творчості митця та його тонке відчуття можливостей часопростору [Пахомова 2017, с. 61-70].

Переосмислення мовних кодів, візуальних знаків, семіотичних полів різних мистецтв формує новий дослідницький апарат, який здатен вирішувати проблемні питання сучасної культури. Введення екфразису у твір мистецтва створює рефлексивно-індивідуальні, асоціативні, часто абстрактні зв'язки та величезне інтерпретаційне поле можливостей для виконавців та слухачів, авторів та їх читачів [Афоніна 2016, с. 45-49; Ігнатенко, Волков 2001, с. 229-233; Пахомова 2017, с. 61-70].

У своїх дослідженнях екфразису як аналога інтермедіальності Я. Юхимюк, посиляючись на роботи П. Вагнера, Дж. Хеффернена, Г. Скотта, Т. Мітчела, стверджує, що екфразис є словесним вираженням візуальної образності (*verbal representation of visual representation*), розуміючи під візуальною образністю не тільки твори мистецтва, але й

будь-який інший предмет зображальної реальності (артефакт), створений людиною - фотографії, картки, рекламні зображення тощо. Поняття «словесне вираження» позначає не лише великий опис у тексті, але й стислу характеристику чи навіть просте згадування візуального артефакту в тексті [Юхимюк 2018, с. 244-289].

1.2.2 Музичний екфразис та елементи вербальної музики.

Більшість інформації людина сприймає саме через слух; безліч вербальної інформації, спілкування за допомогою мовлення, прослуховування музики та аудіокнижок. За умови, що звукове та аудіально-музичне супроводження художнього твору підібране творчо і логічно, уява з легкістю домальовує читачу все те, чого він не бачить очима [Губа 2013, с. 53-60].

Створення образу музики у художньому тексті є складним процесом, оскільки він передбачає знання автором біографії композитора, історію створення опису та обов'язковий чуттєвий досвід особистого прослуховування твору. Від дотримання цих умов залежить приналежність уривку тексту, в якому йдеться про музику, до екфразису або псевдоекфразису музичної теми. Найчастіше образ музики реалізується через аналіз особистості музиканта чи іншої особи, котра її виконує чи відтворює [Юхимюк 2018, с. 244-289].

Ознакою музичного екфразису є музичне мовлення. Музичне мовлення, на відміну від вербального - це однобічне явище, що здійснюється від імені композитора або автора - через цілу низку проміжних стадій - до слухача. В сучасному мовознавстві художній текст вивчається на матеріалі творів різноманітних жанрів художньої літератури, що характеризуються своєрідною структурно-композиційною й мовностилістичною організацією, яка впливає на процеси розуміння адресатом творчого задуму письменника [Кравченко-Дзьондза, 2014, с. 26-31].

Значна кількість науковців, попри складнощі, котрі виникають у процесі дослідження зв'язків літератури та музики, доводять, що не візуальний твір мистецтва також може створювати в уяві реципієнта яскраві образи, які суттєво впливають на якість вербального тексту та його сприйняття читачем. В свою чергу Я. Юхимюк, посилаючись у своїх дослідженнях на роботу С. Шера, зазначає, що саме він типологізував зв'язки музики та літератури, і увів до сфери літературознавства наступні категорії понять: симбіоз музики та літератури (вокальна музика); література і музика (програмна музика); музика у літературі (вербальна музика (імітація музики словами), мовленнєва музика (традиційна музикальність; фоніка, ритм, динаміка) та аналоги музичної техніки і структури [Юхимюк 2018, с. 244-289].

У наступних розділах поданої магістерської роботи при дослідженні франкомовного тексту роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» ми зробимо спробу дослідити елементи вербальної, мовленнєвої, та традиційної музики як прояви однієї з рис інтермедіальності художнього тексту.

Музичний екфразис є трирівневою системою перекодування авторського задуму, в якій формально існує художній задум та текст музичного твору з переходом на новий рівень його «репрезентації» (інтерпретації) музичними засобами. Важливе місце у процесі між мистецької інтерпретації займає музикальність [Пахомова 2017, с.67-70].

Музикальність - це не тільки відомий музикознавчий термін що характеризує виконання музичного твору або ступеню професіоналізму виконавця. Визначення «музикальності» з точки зору природної властивості мистецтва використовується, за словами Гусєвої А.М. як складова частина цілого ряду реальних мистецтвознавчих термінів, як «музикальність літератури», «музикальність вірша», «музикальність живопису», «музикальність танцю» [Гусєва 2015, с. 253-261]. Суттєвим при цьому є розуміння самої музики, яка в літературному творі функціонує як певна модель дійсності, як система зв'язків та посилянь. В свою чергу музичне мовлення, подібно до вербального, характеризується темпом, ритмом,

тембровими особливостями, тривалістю, гучністю, артикуляційною чіткістю, акцентом тощо, а також здатністю відобразити психологічний стан того, хто говорить. Музика таким чином набуває вербальності, озвученості у художньому тексті [Євсеєнко 2011, с. 200-202].

В літературі феномен «вербальної музики» слугує прикладом, який дозволяє провести паралель між художнім текстом і музикою та музикальними формами. С.П. Маценка наводить приклади літературного наслідування музики словами, та називає цей процес - словесною або «вербальною музикою». «Вербальна музика» - це загальне поняття для текстів, у яких зроблена спроба описати певний музичний твір - вигаданий письменником чи дійсно існуючий - або певне виконання музики та її вплив на слухача». К. Вратц, зазначає що «вербальна музика» встановлює зв'язок поміж музичним оригіналом, спробою інтерпретувати оригінал, і текстом, у якому однаковою мірою втілюються рецепція та інтерпретація [Маценка 2009, с. 72-77].

Відтворюючи музику, посилаючись на музичний контекст, розповідаючи про музику та її творців, письменники часто намагаються зафіксувати музичні звуки, звучання, в результаті чого текст стає фонографією, набуваючи певних акустичних якостей. Музика, передана словами, набуває нової форми самостійності. Серед основних засобів вербалізації музики, що слугують для унаочнення музики у художньому тексті і виступають у якості продуктивних засобів літературної фонографії, С.П. Маценко називає музичні цитати, музичні посилання, зазначення темпу як оповідного звертання до трансформації музичних фігур у мисленнєві фігури [Маценка 2009, с. 72-77]. Звертаючись до музичного екфразису та інтермедіальності Я. Юхимюк констатує, що музика та музичні компоненти у літературному тексті можуть проявлятися не лише в натхненному описі почутого реально існуючого твору, але і в зображенні музики, яку ми не могли чути в реальному житті (або безіменного музичного твору), а також у сухій констатації факту перетворення немусичних аудіоефектів на музику,

яку ми починаємо уявляти, намагаючись зрозуміти внутрішній світ головного героя, що втілюється в цій музиці [Юхимюк 2018, с. 244-289]. Ми, в нашій роботі, будемо вважати одним із проявів музикальності, однією з рис інтермедіальності відсил Ж.М.Г. Ле Клезіо до музичного твору М. Равеля «Болеро».

Культурні артефакти, мова та музика мають багато спільного. Організуючи звукову матерію, вони здатні стимулювати психічні уявлення, так будувати значення. Подібно до музики, для опису мови можна також застосовувати такі поняття як тривалість звучання, сильні та слабкі ритми, мелодійність фраз, звукові кольори, внутрішня символіка звуків - все це необхідні елементи. Голос, іноді гарант передачі значення, іноді естетичний вектор, безумовно, є однією з найбільш очевидних ілюстрацій на межі цих двох практик. Теоретики, яких цікавить їх опис, давно встановили тісний зв'язок між голосом та інструментом, між мовою та мелодійною фразою. Руссо вже звертався у своєму «Нарисі про походження мов» до співочих особливостей мови. Первісне слово, за його словами, було в його первісному вигляді музичним. Передача знань тривала переважно усно і все ще залишається багатьма мовами. У формі декламованих текстів, традиційних пісень або навіть ритуальних заклинань зустріч між мовою та музичністю має багато обличь. Приклади барабанної мови в Африці, свистячі мови, що існують у всьому світі, спів у своїй множинності - все це прояви іноді тонкої межі, яку можна встановити між мовою та музикою [Ibarrondo, 2015].

Музикальність мови з'являється у розмовних або співаних текстах. Звуки, гра тонів та пов'язана з ними символіка відіграють центральну роль у поезії, опері та будь-якій ораторській вправі, що вимагає мобілізації уяви та почуттів слухача

Тони та звуки музики, як і слова в художньому творі, можуть виступати допоміжними засобами для створення контрастів між протиставленими життєвими сферами, описом місцевостей і характерів героїв, емоцій та

душевних переживань, тощо. С.П. Маценка пише, що музичними звуками відзначені поетологічні місця, які слугують індексами переходу від мовного до немовного, ними виділене недискурсивне «інше» в мові, й при тому вони залишаються самореференсними, тобто зберігають специфіку тону. Звук визначає й заповнює дефіцит мови. Виразності звучання музики у творі сприяє також майстерна часова організація тексту [Маценка 2009, с. 72-77].

Н.Н. Коляденко зазначає, що для кращого розуміння музикальності художніх текстів варто застосовувати поняття «концепт» - як «поняття», «зачин». На відміну від інших одиниць змістовного плану (ідеї, теми) концепт, найбільш повно відображає музично-синестетичну складову. Концепт містить прямі і зворотні зв'язки, що розширюють асоціативний потенціал тексту (ряди уявлень, асоціацій, спогадів, образів, символів, мотивів та лейтмотивів, котрі виникають у учасників комунікації). Подібно до «перехрещення змісту», літературний концепт фіксує зустріч внутрішньої форми твору із процесом його розуміння [Коляденко 1999, с. 21-34; Казанцева 1988].

Досліджуючи романи французьких романістів Д. Сможе зазначає, що зустріч літератури та музики починається з назви твору. Багато авторів романів використовують музичну термінологію, і таким чином привертають увагу, навіюючи зміст. Деякі заголовки звучать інтригуюче, інші - метафорично, поетично або просто показово. Найпростішими є такі назви, які стосуються інструменту чи його виконавця, наприклад: « Соло альтя, Арпеджион, Контрабас, Королівські скрипки, Чорна скрипка, Скрипаль, Голос скрипки, Фортепіано, Піаніст». Інструмент найчастіше є засобом, за яким вимальовується психологічний портрет музиканта. Інші способи музикальності - це посилання в тексті на певний жанр чи музичний твір, іноді використовуючи технічний вираз, який не залишає сумнівів щодо музичної теми: Остання кантата, Музична пропозиція, Лірична сюїта, Квартет, Різдвяна ораторія, Ікар і чарівна флейта [Smoje. 2020. p. 37- 43].

Н.П. Коляденко у своїй роботі «Музыкальность художественной литературы: синестетический аспект» зазначає, що синестетичні, міжчуттєві асоціації, які виникають на перехрещенні слухового, зорового, тактильного відчуття, сприяють інтерпретації змісту художніх текстів та внутрішньої мови. У внутрішній мові твору знаходяться чуттєві коди невербальної інформації для відображення художнього змісту та загально-естетичної музыкальності тексту [Коляденко 1999. с 21-34].

Д. Сможе звертає увагу на те, що прямо або опосередковано музика проникає повсюди, створює історичні фрески, психологічні романи та цілий ряд мов, культур та епох. Деякі романи торкаються музики під загадковими назвами без подальшого музичного пояснення значення, інші інтегрують його як частину декору, легко замінюючи іншим контекстом. Щоб дослідити як музика проникає в композиційну структуру тексту, слід згрупувати матеріал за темою і спостерігати за роллю, яку грає музика в їх композиції на всіх рівнях, мова, герої, підхід розповідь, символіка, що вимагає подальшого вивчення і розгляду текстового матеріалу [Smoje 2020, p. 37- 43].

Отже, підсумовуючи все вище сказане ми можемо говорити, що література намагається створити власну музыкальність, вербалізуючи те, що не вдається передати понятійно, перетворює елементи звукового мистецтва у словесне.

В нашій роботі ми зробимо спробу дослідити як в творчому доробку Ж.М.Г. Ле Клезіо проявляються риси інтермедіальності, а саме – яким чином за допомогою вербальних засобів твір починає «звучати», тобто ми зробимо спробу дослідити його « музыкальність». Це стане тим підґрунтям, що дасть нам можливість досягти основної мети – дослідити засоби і способи еквівалентного відтворення в українському перекладі специфічних, вербальних засобів створення «музыкальності» в романі Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim».

1.3 Зв'язок художнього тексту роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «*Ritournelle de la faim*» з музичним твором «Болеро» М. Равеля

Перш ніж торкнутися теми і дослідити композиційну структуру франкомовного роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «*Ritournelle de la faim*», варто, на наш погляд, розглянути особливості структури та композиції теми музичного твору «Болеро» Моріса Равеля, оскільки даний музичний твір своєю тематикою та чіткою стриманістю музичних форм, ніби червоною ниткою, проходить крізь текст роману Ж.М.Г. Ле Клезіо та відображається в його композиційній структурі. Зі статті «Многослойная пустота Болеро» [МПБ 2017] ми дізнаємося, що музичний твір «Болеро» був доволі революційним для свого часу. З травня 2016 року, після закінчення строку авторського права, цей творчий доробок Моріса Равеля остаточно отримав статус суспільного надбання, як один з головних хітів класичної музики. За даними SACEM, Французьке товариство авторів, композиторів і видавців музики, перш ніж це сталося, «Болеро» лунало в світі кожні 10 хвилин, і, таким чином, його виконання не зупинялось ні на секунду, представляючи безперервний музичний фон людського життя. «Болеро» виступає як п'єса для симфонічного оркестру, постановки у вигляді балету, лунає на концертах і по радіо, його фрагменти використовуються в кіно і телевізійній рекламі [БМР 2020].

М. Равель написав один з його найвідоміших творів «Болеро» влітку 1928 року в його будинку під назвою «Бельведер», розташованому за п'ятдесят кілометрів від Парижа, в невеликому селі Монфорт л'Аморі. Равелю було на той час 53 роки [Гаккель 2002].

Прем'єра «Болеро» відбулась 22 листопада 1928 року у «Гранд-Опера». Єдину сольну частину танцювала Іда Рубінштейн, а художником п'єси був Олександр Бенуа. Равель одного разу говорив про мелодію «Болеро»: «Народний мотив звичайного іспансько-арабського роду». Твір являє собою

ритмічну фігуру, що незмінно повторюється, і на фоні якої дві теми також повторюються багато разів, створюючи постійно зростаючу емоційну напругу та вводячи до звучання все нові і нові інструменти [БР 2020]. Дві теми - у повному складі - містять всього лише шістнадцять музичних тактів. Обидві теми доволі симетричні. Все поділяється парами. Перша тема складена з восьми тактів. Друга тема - також має вісім тактів. Обидві теми характеризуються надзвичайною ритмічною свободою, а їхній фон вимірюється ударами барабана (які повторюються 169 разів), створюючи ритмічний візерунок. Виникає відоме протиріччя ритму і мелодії. Мелодія, здається, тече поверх такту, в той час як в трьохдольному такті виділена друга доля [БР 2020; Гаккель 2002; БМР 2020].

З позиції музичної партитури класичний тип танцю болеро має трьохдольний розмір, де музичні долі виділялися по різному: три рівні долі у першому такті, далі сильна доля із крапкою) і три короткі ноти (восьмі). Один з ритмічних варіантів болеро: перший такт дробиться на короткі ноти - восьмі, замість першої - пауза. Другий такт такий же. Надалі дроблення стає ще дрібнішим. Конструкція «Болеро» доволі проста – серія точних повторів теми у безперервному *crescendo*. Динамічна та темброва градація в структурі «Болеро» є головним засобом розвитку складеного музичного твору таким чином, щоб постійність повторів слухач відчував як художню необхідністьдоля [БР 2020; БМР 2020].

Найдивовижніше у Болеро це динамічна прогресія тембру, який не має прецеденту в історії музики. Ступінь звукової напруги поступово зростає. Динамічна прогресія відчувається в будь-який момент музики, в кожній тактиці. Це багато в чому пов'язано з переходом від інструмента до інструменту. Наприкінці п'єси в кодї з'являється єдина сувора періодичність, а новий звук, нова тональна фарба дає можливість просто завершити роботу після раптово вищого хаосу, як ідея величезного емоційного вибуху - все розчиняється і закінчується «священною» паузою, коли тиша зависає після останнього такту «Болеро». Чіткий ритм і ударні інструменти надають

«болеро» певної войовничості і загрозовості, схожої на бойовий марш [БР 2020].

Дослідники та музикознавці звертають увагу на остинантність твору «Болеро» М. Равеля. Згідно музичного словника «остинато» в музиці називають особливий прийом, при якому багаторазово повторюється один і той же мелодійний зворот або ритмічна фігура. Завдяки використанню такого засобу можна передати стан тривожної напруги, очікування, змалювати ситуацію [Лупак 2006, с. 144-150; МСТ 2017; Юцевич 1988]. Але тут варто зауважити, що явище остинантності є характерним і для художнього слова, що є, на наш погляд, ще одним проявом інтермедіальності роману Ж.М.Г. Ле Клезіо, про що буде йтися нижче, у практичній частині нашого дослідження.

Отже, повторюваність тем та ритмічність створюють виразний ритмічний малюнок музичного твору. Як у музичному творі ритм неможливо відділити від мелодії, так і в прозі, ритміка невід'ємна від семантико-стилістичної складової твору [Гаккель 2002]. Саме тому важливим в контексті даного дослідження нам видається зроблене нами спостереження того, що зв'язок музичної п'єси М. Равеля із романом «Ritournelle de la faim» Ж.М.Г. Ле Клезіо прослідковується не тільки на рівні прямого посилання до назви музичного твору, але позначається і на композиційній структурі самого літературного тексту роману.

Від самого початку Ле Клезіо розпочинає пронизувати роман інтермедійними вкрапленнями, наповнюючи текст музичністю, музичними термінами і посиланнями. Автор звертається до музичного твору «Болеро» М. Равеля вступною цитатою характеризуючи емоції своєї матері::

«Ma mère, quand elle m'a raconté la première du Boléro, a dit son émotion, les cris, les bravos et les sifflets, le tumulte. Dans la même salle, quelque part, se trouvait un jeune homme qu'elle n'a jamais rencontré, Claude Lévi-Strauss. Comme lui, longtemps après, ma mère m'a confié que cette musique avait changé sa vie. Maintenant, je comprends pourquoi. Je sais ce que signifiait pour sa

génération cette phrase répétée, serinée, imposée par le rythme et le crescendo. Le Boléro n'est pas une pièce musicale comme les autres. Il est une prophétie. Il raconte l'histoire d'une colère, d'une faim. Quand il s'achève dans la violence, le silence qui s'ensuit est terrible pour les survivants étourdis. J'ai écrit cette histoire en mémoire d'une jeune fille qui fut malgré elle une héroïne à vingt ans » [Le Clézio 2008, p. 208].

Ця цитата, яка також є загальним описом твору, показує прямий зв'язок між текстом роману Ле Клезіо та твором Болеро Равеля. Але це посилання не обмежується лише словами автора, воно також впливає на текстуальну структуру його твору. Безпосереднє лінгвальне посилання на назву «Болеро» у різних главах роману звучить щонайменше 5-6 разів, що свідчить про не випадковість, а певне семантичне та когнітивне навантаження даних посилань.

Насправді виклад фактів, організований у романі «*Ritournelle de la faim*» подібно до структури музичного твору Болеро. Це виявляється в наступному. Спочатку композитор подає і розвиває сюжет «Болеро» лінійно і поступово, до загострення оркестрового звучання, а потім настає тиша. Розповідь в романі починається як класичне оповідання. Описано дитинство і життя Етель, її дідусь Соліман. Розвиток подій відбувається хронологічно і поступово. Автор достатньо повно змальовує дитинство Етель. У віці 18 років вона повертається до спогадів, коли їй було лише 10 років. І ця тема спогадів про дитинство повторюється в романі декілька разів. Потім автор залишає лінію Етель і вводить нових персонажів - Ксенію, Олександра, Жюстину.

В романі створюються паралельні лінії і варіації сюжету, подібні до структурної варіації музичної теми. Подібне явище «варіативності» спостерігається і в музичному тексті «Болеро». Загострення сюжету на фоні революційних подій і вимоги покинути все, створює хаотичний рух і хаос звучання, характеризує хаос початку війни. Деякі персонажі опиняються позбавленими свого майна, а іншим доводиться кидати все, щоб вижити.

Наприклад, Етель доведеться залишити свій будинок з батьками, щоб знайти більш безпечне середовище.

Напруження сюжету зростає, закінчується війна, помирає Олександр, Етель виходить заміж і від'їжджає із чоловіком до Канади. Подібно до структури «Болеро» - напружене ритмічне звучання обривається заглушливою тишею наприкінці. Таким чином, концепт музичного твору М. Равеля «Болеро», був використаний Ж.М.Г. Ле Клезіо у тексті роману «*Ritournelle de la faim*», для утворення музично-синестетичних зв'язів для створення в художньому тексті асоціацій, спогадів, образів героїв, символів, мотивів та лейтмотивів, що виникають у читача.

1.4 Застосування перекладацьких трансформацій для забезпечення адекватності перекладу

Запорукою успішного здійснення перекладу є адекватна та еквівалентна передача інформації, тому процес перекладу текстів є складним і відповідальним процесом, що вимагає від перекладача високо рівня володіння лексико-граматичними знаннями з обох мов. Однією з найважливіших задач, яка постає перед перекладачем є забезпечення адекватності та еквівалентності передачі змісту оригіналу у тексті перекладу. Однак, з огляду на специфіку граматичної будови і різницю мовних культур, забезпечення максимальної адекватності і еквівалентності перекладу зустрічає певні труднощі. Так, на думку В.Н. Комісарова, ознакою здійснення якісного перекладу є саме максимально повна еквівалентно-фактична близькість оригіналу і перекладу. Однак В.Н. Комісарова зазначає, що внаслідок різниці між мовними системами рідної та іноземної мови, в залежності від рівня та характеру висловлювання, цілей комунікації та емоційної складової, повна передача змісту оригіналу

іноді неможлива. Частина змісту оригіналу може бути передана повністю, а частина повідомлення може бути видозмінена, розширена, трансформована або втрачена [Комиссаров 1990; Комиссаров 2001].

На проблему забезпечення еквівалентності перекладу і пошуку невідповідності набору мовних одиниць іншої мови при перекладі з однієї мови для на іншу звернули увагу В.Н. Комиссаров та Л.С. Бархударов [Бархударов 1974, с.12-21; Комиссаров 1990; Комиссаров 2001].

Л.С. Бархударов зазначає, що не існує текстів які неможливо перекласти, існують лише окремі елементи тексту, для яких відсутні відповідності в іншій мові. Для подолання формальних і семантичних відмінностей між двома мовами з метою забезпечення адекватності перекладу автор пропонує застосовувати поняття перекладацькі трансформації [Бархударов 1974, с.12-21].

В теорії перекладу дослідженню перекладацьких трансформацій було приділено багато уваги дослідників-лінгвістів. Дослідженням і розробкою класифікацій типів трансформацій А.Д. Швейцер, А.С. Бархударов, В.М. Комиссаров, Я.І. Рецкер [Бархударов 1974, с.12-21; Комиссаров 1990; Рецкер 1974; Швейцер 1988].

Перекладацькі трансформації є особливим типом міжмовної взаємодії у вигляді перефразування та заміни однієї форми висловлювання на іншу [Швейцер 1988].

І.Я. Рецкер розробив класифікацію перекладацьких трансформацій і поділив їх на лексичні та граматичні. До лексичних трансформацій він відносить наступні види:

- диференціація – подрібнення понять із широкою семантикою слів;
- конкретизація – це заміна словосполучення мови оригіналу з більш широким значенням на слово або словосполучення мови перекладу з більш вузьким значенням;
- генералізація значень – заміна одиниці мови, що має вузьке значення в оригіналі на одиницю з більш широким значенням у мові перекладу;

- смисловий розвиток – процес заміни словникової відповідності на контекстуальну, логічно пов'язану із нею;
- антонімічний переклад – це заміна одного слова або поняття мови оригіналу протилежним за значенням словом або поняттям у мові перекладу з відповідною перебудовою всього вислову для збереження незмінності його змісту;
- цілісне перетворення – процес перетворення внутрішньої форми мовного відрізка, наприклад слова або речення, не окремо по елементам, а цілісно;
- компенсація втрат в процесі перекладу - це процес заміни елемента оригіналу на елементи іншого порядку у відповідності із загальним ідейно-художнім характером оригіналу і там, де така підміна в умовах перекладу і передачі змісту є доречною [Рецкер 1974].

До граматичних трансформацій автор відносить заміни частин мови та перестановки членів речення, перебудову складних речень [Рецкер 1974].

В.М. Комісаров у своїй класифікації перекладацьких трансформацій, подібно до І.Я. Рецкера також поділяє перекладацькі трансформації на лексичні та граматичні, і додає до лексичних прийомів трансформацій перекладацьке калькування та експлікацію [Комісаров 1990; Комісаров 2001; Рецкер 1974].

Калькування - є способом перекладу лексичної одиниці оригіналу шляхом заміни її складових частин - морфем або слів - її лексичними відповідниками у мові перекладу [Комісаров 2001]. Експлікація – це лексико-граматична трансформація, при якій відбувається заміна лексичної одиниці оригіналу на словосполучення, що пояснює її значення або надає її визначення мовою перекладу [Ілюшкіна 2015, Комісаров 1990].

Відповідно до класифікації перекладацьких трансформацій Л.С.Бархударова, в залежності від технік перекладу, що використані перекладачем, автор виділяє наступні види трансформацій:

- перестановка - зміна порядку розташування компонентів складного речення, зміна місць слів та словосполучень;
- заміна - компенсація, синтаксичні заміни в структурі складного речення компонентів і словосполучень, конкретизація і генералізація, членування та поєднання речень, заміна частин мови, заміна причини наслідком, антонімічний переклад;
- опущення;
- додавання у речення слів та словосполучень із роз'яснюючи значенням [Бархударов 1974, с. 12-215; Илюшкина 2015].

Л.С. Бархударов наголошує на складності виділення конкретного чистого виду перекладацької трансформації, оскільки зазвичай вони тісно поєднані і переплетені між собою, оскільки граматична перебудова провокує лексичну перебудову, перестановка провокує заміну і навпаки [Бархударов 1974, с. 12-21].

Таким чином, для забезпечення адекватного і еквівалентного перекладу текстів необхідно володіти високим рівнем лінгвістичних знань з обох мов, дотримуватись вимог та правил перекладу для точної передачі інформації з тексту оригіналу, вміти доречно застосовувати необхідні прийоми перекладацьких трансформацій для адекватної інтерпретації тексту.

РОЗДІЛ 2

ЛІНГВАЛЬНІ ПРОЯВИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ОЗНАК В ТЕКСТІ ФРАНКОМОВНОГО РОМАНУ Ж.М.Г. ЛЕ КЛЕЗІО «RITOURNELLE DE LA FAİM» ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХНЬОЇ РЕТРАНСЛЯЦІЇ В ТЕКСТІ УКРАЇНОМОВНОГО ПЕРЕКЛАДУ

2.1 Назва твору Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та її трансляція у перекладі

Метою дослідження даного розділу є виявлення рис інтермедіальності у тексті франкомовного роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та можливостей їх відтворення в перекладі [Le Clézio 2008]. Але перш ніж перейти до аналізу мовного матеріалу, яким є твір Ж.М.Г. Ле Клезіо, ми вважаємо за необхідне зупинитись на аналізі його назви в оригіналі та перекладі.

На наш погляд, сама назва роману «Ритурнель голоду» є доволі символічною і саме вона задає «вектор» прочитання роману, який має спільне з іншим видом мистецтва - музикою. Згідно словника російської мови «ритурнель» - (фр. *ritournelle*, італ. *ritornello*, от *ritorno* - «повернення») - символізує повернення інструментального вступу, інтермедії або заключного розділу в вокальній роботі або танці. У деяких випадках ритурнель, яка пролунала на початку роботи як вступ, повторюється в кінці вже як кода, завершальна частина. Якщо ж ритурнель звучить не тільки на початку і в кінці, але і в середині роботи, вона починає відігравати роль рефрена. Наприкінці 17-го і початку 18-го століття, ритурнель також використовувалась в балеті у якості інструментального вступу до танцю [Юцевич 1988]. Автор Словника іноземних слів Ф. Павленков, надає інше, дещо відмінне від попереднього, визначення терміну, і визначає «ритурнель»

як музичний уривок на початку або наприкінці танцю, у вигляді декількох тактів музики, що виконуються на будь-яком інструменті, коли хор або співак замовкає на декілька музичних тактів [Павленков 2019].

Найбільш придатне для нашої роботи є, на нашу думку, визначення терміну «ритурнель» надане музичним словником, де ритурнель у музиці, розглянуто у буквальному сенсі як «повернення». У ранній опері термін «ритурнель» належав до повторних повернень мелодії (типа рефрену); у бароковому концерті ритурнелем називали періодичне повернення варіантів першої теми, які виконує весь оркестр [Павленков 2019]. Використання музичного терміну у назві у французького тексту роману не тільки сигналізує з самого початку про проникнення музики в текст роману «*Ritournelle de la faim*», але і прогнозує, задає сюжетно-композиційне та об'ємно-прагматичне членування текстового матеріалу у вигляді повернень до кількох основних тем роману, про йтиметься нижче в нашому дослідженні.

Говорячи про переклад цільовою мовою самого терміну «ритурнель» в назві роману, то тут варто сказати, що викладене вище дозволяє прогнозувати суперечки у виборі перекладачем відповідного терміну мови перекладу. В цьому припущенні ми утвердилися, аналізуючи вже існуючі варіанти інтерпретації цього останнього. Адекватне і еквівалентне відтворення даної одиниці потребує певних знань в галузі хореографії або музики, які не кожен читач має. В українському перекладі назва оригіналу відтворена його перекладачем, Я. Кравцем, повним еквівалентом, що прийшов в українську мову засобом калькування (транскрипції). Отже в українському варіанті назва роману звучить як «Ритурнель голоду» [Ле Клезіо 2011]. Іншими словами, введення запозиченого терміна в заголовок не дозволить цьому останньому виконувати свою основу, перспективну функцію. Але ми не схильні вважати такий вибір перекладача хибним. Те, що з нашої точки зору, виправдовує такий вибір – це, навмисне використання автором музичного терміну «ритурнель» в якості провокативного засобу збудження читацької зацікавленості і віднайдення

свого читача. Нерозуміння терміну «ритурнель» в назві роману, з одного боку, може відштовхнути гіпотетичного читача від прочитання даного твору, а з іншого - навпаки, розбудити цікавість до пізнання змісту нового, незрозумілого терміну і в подальшому, розбудити читацький інтерес.

В процесі вирішення завдання вивчити можливості перекладу назви даного роману, ми звернулися до пошуків інших варіантів. Наприклад, російська перекладачка Петрова М.О. в російськомовному варіанті тексту роману Ж.М.Г. Ле Клезіо подає авторську назву “Ritournelle de la faim” як «Танец голода» [Ле Клезіо 2011]. Явною є використана в назві роману метафора і нам видається, що перекладач Петрова М.О. більш-менш точно охарактеризувала сферу застосування терміну «ритурнель» і навіть трохи доторкнулася до його роз’яснення, але «танец» українською - це танок, і він може бути дуже різноманітним – веселим, святковим, пристрасним.

Отже, ми схильні вважати, що, все ж таки, вибір українського перекладача є більш вдалим, незважаючи на все вище сказане. Ми дотримуємося такої думки, оскільки перекладач відтворив головний задум автора, який криється в тому, що композиція роману створена у циклічний спосіб – повтор тут грає неабияке значення. Детальніше про роль повтора ми ми зупинимося нижче в нашій роботі. Теми в романі повторюються, перехрещуються і доповнюють одна одну, причому одна з них є основною, дві інші – другорядні. Тут ми можемо провести аналогію з п'єсою М. Равеля «Болеро», яка побудована у такий же спосіб, і в якій тема повтора є основною, навіть формоутворюючою. Загалом, в ході нашого дослідження ми утвердилися в думці, що повтор в романі Ж.М.Г. Ле Клезіо грає вирішальне значення і вивченню його та функцій, що він виконує, ми приділимо окрему частину в нашій роботі.

2.2 Структурно-композиційні властивості роману як одна з його інтермедіальних рис

Завжди існувала зацікавленість дослідників до взаємозв'язку літератури і музики та питань їх взаємодії та взаємопроникнення, іншими словами, тут йдеться про описане вище нами явище інтермедіальності. Спорідненість цих двох видів мистецтв – вербального і невербального – не викликає сумніву хоча би по тому, що і література, і музика оперують такими спільними категоріями як інтонація, ритм, тембр, мелодика, метрика. Для обох вказаних видів мистецтв природною є наявність в них композиції – тобто того внутрішнього змісту, який і визначає сутність самого твору, закони його створення та цілісності і закінченості. Кожен музичний і словесний твір має початок, розвиток і завершення. Спільність тут не закінчується, оскільки говорячи про музику та художній твір, ми можемо говорити і про низку їхніх виражальних засобів, утворених за допомогою знаків. В творі – це слово, в музиці – звук. І знову ми стикаємося зі спільністю використовуваних категорій, оскільки зовнішня оболонка слова є ні чим іншим, ніж сукупністю звуків. Не можна не зауважити в цьому контексті, що і в мові, і в музиці є певне упорядкування їхніх об'єктивно реалізованих форм. Тут йдеться про те, що основними елементами музичної форми, як і художнього твору є мотив, фраза, речення, період.

Отже, ми можемо констатувати про спільність використовуваних категорій, що дає нам підстави віднайти схожість на рівні композиції творів «Болеро» М. Равеля і «Ritournelle de la faim» Ж.М.Г. Ле Клезіо- і прослідкувати за допомогою яких вербальних засобів художній твір в своїй письмовій реалізації починає «звучати».

Говорячи про форму існування художньо-естетичного доробку, ми стикаємося з поняттям «архітектоніка» і «композиція». Ще І. Кант в «Критиці чистого розуму» надав своє тлумачення архітектоніки – це

мистецтво побудови системи. Даний термін є міждисциплінарним і використовується у таких сферах, як архітектура, театр, кінематографія, літературознавство. В своєму дисертаційному дослідженні «Стильові особливості музичної архітектоніки у творах Сергія Прокоф'єва» Н.В. Водолеєва пише: «Особливості тлумачення «архітектоніки» в літературознавстві відображені в понятті, даному Н.Д. Тмарченком в «Литературной энциклопедии терминов и понятий»: Архітектоніка – це «ціннісна структура естетичного об'єкта, тобто світу героя, сприйнятого читачем. В такому тлумаченні архітектоніка протиставляється композиції, тобто організації матеріалу (в літературному творі – словесного) або ж системі засобів зображення (прийомів)» [Тмарченко, 2003]. М.М. Бахтін виявляє специфічність архітектоніки шляхом чіткого розмежування понять: архітектоніка впорядковує цінності змісту і становить собою «структуру естетичного об'єкта», а композиція – це структура твору, яка організовує матеріал і таким чином втілює естетичний об'єкт [Водолеєва 2020, с.25]..

Разом з тим, треба зауважити, що поняття «композиція» є досі одним з найменш досліджених у системі знань, пов'язаних з «розумінням природи й закономірностей мистецьких явищ. В літературознавстві «композиція» - це «побудова художнього твору, певна система засобів розкриття, організації образів, їх зв'язків та відносин, що характеризують життєвий процес, показаний у творі. Композиція, як змістовна форма, зумовлюється закономірностями відтворюваної дійсності і жанровими завданнями, що поставлені автором. Завданням композиції є поєднання компонентів у художньо-естетичну цілість, тобто композиційний аналіз має довести єдність тексту (твору) як неподільного цілого, яка забезпечується усіма рівнями його організації. Тому під час аналізу композиції твору потрібно робити акцент на композиційних засобах (основними з яких є повторення, посилення, протиставлення і контамінація), образній системі та системі персонажів, сюжеті та «позафабульних чинниках», опорних точках композиції. Внутрішня композиція визначається своєрідністю сюжету, тоді як

архітектоніка – це поділ неперервного тексту на дискретні одиниці [Ильин 1998; Николина 2003]. Композицією є розташування та співвідношення компонентів художньої форми, тобто побудова твору обумовлена його змістом та жанром. Композиція трактується як засіб проявлення того особливого, індивідуального, неповторного, що, незважаючи на дотримання загальних правил, тобто правил архітектоніки, відрізняє художні твори одних письменників від творів інших. Композиція посилює диференційні риси, а архітектоніка увиразнює типологічну подібність окремих творів в аспекті певного жанру [Сидоренко 2019, с. 19-24].

Поняття «архітектоніка» як правило, ототожнюється або розглядається як синонім до поняття «композиція» [Волощук 2017]. В багатьох літературних дослідженнях наголошується, що архітектоніка - це будова художнього твору, його форма; композиція - розміщення словесно-образного матеріалу всередині певної архітектонічної форми. Архітектоніка, на відміну від композиції, являє собою зовнішню побудову літературного твору як одного цілого, взаємозв'язок та співвідношення основних його складових частин та елементів [Сидоренко 2019, с. 19-24].

Не оспорюючи загальноприйнятту думку про те, що найбільш тонко музикальність літературних творів можна прослідкувати на рівні взаємозв'язку музики та літературного твору на рівні композиції. При дослідженні музикальних принципів композиції літературного тексту увагу дослідників привертають компоненти сюжету (сюжетна схема та мотивна структура твору). У якості структурних компонентів для ідентифікації музичної форми можуть бути використані будь-які елементи композиції художнього тексту [Плющенко 2006, с. 42-46].

Особливе місце займає просторово-часова структура твору та його взаємозв'язок із особливостями музичного тексту, повернення або протиставлення певних частин тексту. Просте об'ємно-прагматичне членування твору на частини, глави та розділи може нести у собі музичне значення. Кількість музичних форм для характеристики схожості

літературного твору з музичною формою є доволі обмеженою (фуга, сонатне алегро, симфонія, варіації та декілька рідких форм). У випадку членування твору на томи та окремі книги, на думку дослідника М.М.Плющенко, композиційну структуру літературного твору можна порівняти із музичним твором, де кожна з глав всередині книги буде відповідати певним музичним темам розділів [Плющенко 2006, с. 42-46].

Ритмічність і повторюваність, що є властивістю музичної форми, також характерна і для літературних текстів. О.С. Афоніна та М.М. Гіршман у своїх дослідженнях структури та ритму художньої прози зазначають, що художнє слово може бути охарактеризоване не тільки зображувальністю сюжетів та певних подій, а й ритмом, який набуває художнього значення і перестає бути лише музично-розмірною категорією. В художній прозі ритм наповнюється внутрішніми зв'язками з іншими рівнями текстової структури, набуває інтонаційно-виразних, сюжетно-композиційних функцій, формує художній час, співіснує із авторським художнім задумом [Афоніна 2016, с. 45-49; Гіршман 1982].

На думку М.М. Гіршмана, саме в ритміко-композиційних взаємозв'язках і прослідковуються закономірності художньо-мовного руху, які охоплюють дрібні і великі одиниці в єдності всього твору. Ритміко-композиційні взаємозв'язки у поєднанні з ритмом формують стиль літературного твору. Функціонування стилю, як зовнішнього прояву внутрішньої єдності і цілісності твору пов'язане із зв'язковою роллю ритму, що взаємодіє з іншими шарами та наповнює їх своїм рухом. Саме особлива ритмічна структура забезпечує естетичну специфіку художньої мови [Гіршман 1982].

Ритм як внутрішня організація музичного або літературного твору є чергуванням звуків та рухів (темпу виконання, зміни емоцій). У поезії під ритмом розуміють загальну впорядкованість звукової побудови віршованої мови – віршований метр. В прозі ритм є способом художньої організації тексту. Саме в художній прозі ритм пов'язаний із художнім змістом і є одним із засобів виразності.

На нашу думку дещо схожу із музичними твором «Болеро», трьохдольну структуру і музично-темброве та ритмічне забарвлення, має текст роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ритурнель голоду», тому у даному дослідженні нашу увагу привернули особливості композиційної структури тексту та описи звуків і музикальності у художньому тексті, як компоненти прояву інтермедіальності.

2.3 Мовні засоби створення звукових ефектів в романі

Від природи людина має здатність до вербального та невербального спілкування. Завдяки здатності до сприйняття, аналізу та відтворення звукової інформації із використанням анатомічних властивостей організму людини відбувається вербальне спілкування. Цьому сприяє розвинуті органи слуху та мовний апарат. Слуховий апарат дозволяє людині сприймати і аналізувати звуки, в той час, коли завдяки мовному апарату людина здатна відтворювати звуки та мову. Природними засобами творення звуків там мови є коливання голосових зв'язок, які продукують звуки та голос людини, як засіб спілкування. Голосові повідомлення лягають в основу мови, а мова, роздуми людини лягають в основу художнього мовлення та позначаються на змісті художнього тексту. Художній текст набуває аудіальних рис через вербальне представлення в ньому шуму, звуку та голосу. Перераховані поняття є засобом перекодування інформації і слугують створенню звукових ефектів в художньому творі.

В ході нашого практичного дослідження ми зробили наступне спостереження: роман починає «звучати» завдяки використанню Ж.М.Г. Ле Клезіо мовних одиниць, семантикою яких є відображення звуку, шуму, голосу та музики що лунає. Перш ніж перейти до розгляду і аналізу в

оригіналі та перекладі кожного з них, ми вважаємо за необхідне зупинитись на дефініції даних понять з метою більш глибокого наукового аналізу.

Згідно академічного тлумачного словника української мови (АТСУМ), звуком називають слухове відчуття, що викликається механічними коливаннями; те, що людина чує, сприймає органом слуху. Шум - це сукупність різноманітних звуків, які швидко змінюються за частотою і силою; глухі звуки, що зливаються в одноманітне незлагоджене звучання [АТСУМ 2020].

Голосом називають сукупність різних щодо висоти, сили і тембру звуків, які видає людина за допомогою голосового апарата та звуки, які утворюються деякими неживими предметами або характерні для них [АТСУМ 2020].

До звукових характеристик також належать мелодія, спів та музика. Характерним забарвленням звуку виступає тембр, за яким розрізняють звукові тони однакової висоти й завдяки якому звучання одного музичного інструмента або голосу відрізняють від іншого. Сукупність усіх додаткових тонів, їх характер та взаємозв'язок з основним тоном надають мовному звукові певного забарвлення, утворюють тембр звучання, своєрідну особливість звуку [АТСУМ 2020].

2.3.1 Звуки та шуми: мовні засоби реалізації в оригіналі і перекладі.

Для створення і передачі звукового ефекту автор оперує різноманітними мовними одиницями, вдале поєднання яких дозволяє створювати та передавати звукові ефекти у корпусі тексту. В романі «Ритурнель голоду» міжчуттєві тропи-метафори, які надають вербального образу, у яких автор описує звукові феномени, акустичні елементи і надає акустичного оформлення вербальних синестезій.

Ми дослідили, що в своєму романі Ж.М.Г. Ле Клезіо шляхом вербалізації фізичних явищ, якими є звук, голос, шум створює певну

«звукову картинку» роману. Автор надає номінацію шумів, які виробляють певні предмети та механізми, звуків природи та одночасно поєднує описи різних звукових ефектів – шуму, звуку, голосу та музики. Використання автором такого комплексного поєднання звукових ефектів, на нашу думку створює багатоголосність, поліфонічність звучання, на яку вказує М.М. Бахтін, як одну із рис інтермедіального тексту [Бахтин1986]. Одночасне поліфонічне звучання голосів і звуків в авторському тексті дозволяє порівняти звучання тексту роману із оркестровим багатоголосним звучанням музичного твору «Болеро», оскільки автор, застосовує такий поліфонічний опис звукових ефектів для посилення емоційної напруги і загострення сюжету.

Так, наприклад, змальовуючи оточення, автор привертає увагу читача до маленьких звукових деталей за допомогою використання в контексті іменника «*froufrou*». Дана лексична одиниця вже є носієм значення передачі шумового ефекту, який походить від поруху одягу. Перекладач відтворив цю лексичну одиницю за допомогою повного еквіваленту «шурхотіння»: автор «підсилює» ефект і без того змістовного додаванням прикметника «*leger*»:

Наприклад:

<p>«<i>La foule passe sans s'arrêter, ... et le froufrou léger des robes des femmes...</i>» [Le Clézio 2008, p. 21].</p>	<p>«Натовп пройшов повз, і легеньке шурхотіння жіночих суконь...» [Ле Клезію 2011, с. 13].</p>
--	---

Звернемося до іншого прикладу, де Ж.М.Г. Ле Клезію описує ситуацію, коли пан Соліман підіймав своєю тростиною натягнутий шнур, котрий виконував роль розмітки для будівництва Бузкового дому і відпускав його. І в цей час шнур видавав специфічний звук «дзеньк»:

<p>«<i>Du bout de la canne, en soulevant la corde, puis la relâchant, avec le bruit d'un arc qu'on détend. Cela a fait un dzing ! profond, incrustant encore un peu de poudre mauve dans la terre. ...</i>» [Le Clézio 2008, p. 26].</p>	<p>«Підіймав краєм тростини шнур, далі відпускав його із звуком відпущеної тятиви лука. Чувся глухий звук «дзеньк» і на землі залишався слід від пудри бузкового кольору...» [Ле Клезіо 2011, с. 19].</p>
--	---

Як бачимо в оригіналі автором використано різновид вигуків, а саме звуконаслідуване слово «дзеньк», прямою функцією якого є передача звуку. В перекладі Я. Кравець замінює одиницю оригіналу її повним еквівалентом, що виконує ту ж саму функцію в мові перекладу - «дзеньк». Крім того, ми констатуємо в цьому прикладі використання лексичної одиниці, прямою номінацією якої є шум «*le bruit*». Перекладач зробив метонімічний переклад і замінив виокремлену лексичну одиницю на «звук», звузивши її значення.

Щоб вірно зрозуміти автора і показати аналогію з музичним твором М. Равеля варто представити ширший контекст виокремленого прикладу. Мова йде про активне будівництво оселі, що розпочали нові власники ділянки, де мав стояти омріяний паном Соліманом та Етель Бузковий дім. Описаний уривок, знаходиться в тій частині тексту, де все, що оточує Етель руйнується на її очах, текст набуває високої напруги і в цьому прослідковується паралель із музичним твором «Болеро» М. Равеля, коли всередині п'єси інструменти видають різкі і голосні звуки, які музичні критики порівнюють зі скреготом металу. зосереджуючи увагу читача на напружених звуках ударів та скреготінні металу. Опис дій що мусить повернути читача на рівні підсвідомості до напруженого звучання Болеро. Ж.М.Г. Ле Клезіо вдається створити цей образ і примусити звучати текст через використання лексичних одиниць «*coup grincement*», і повного лексичного повтору «*chaque*» який підсилює емоційне навантаження репліки.

«*Maintenant, chaque coup dans le sol, chaque grincement des tringles de metal pour les chainages, chaque nuage de poussière de ciment devenait un moyen de vengeance ...*»

[Le Clézio 2008, p. 107].

«Зараз, кожен удар по землі, кожне скреготіння металевих стержнів для скріплювання, кожна хмара цементного пилу була засобом своєї помсти...»

[Ле Клезіо 2011, с. 107].

У перекладі звукових характеристик для відтворення функціонального навантаження Я. Кравцем використано повний і частковий еквіваленти.

Нижче поданий приклад демонструє бажання автора створити звукову картинку шуму двигуна старенького авто «Де Діон», на якому родина Бренів рятується від війни та злиднів. Кермуючи автомобілем, Етель щоразу прислухалася до звуків працюючого двигуна авто:

«... *le long du chemin, guetter chaque grincement, chuintement, sifflement du joint de culasse, chaque coup de marteau des bielles, coups de l'horloge de la mort pour la De Dion, et pour ses passagers...*»

[Le Clézio 2008, p. 149].

«...і цілу дорогу прислухатися до найменшого потріскування, шипіння, свисту стиків головки циліндра, кожного стукоту підшипників, ударів годинника смерті для «Де Діона» та його пасажирів...»

[Ле Клезіо 2011, с. 156].

У перекладі звукові характеристики працюючого двигуна «*grincement chuintement sifflement*» передані оказіональним відповідником в українській мові, аналогом, еквівалентом «*потріскування, шипіння, свисту*»

Наступний приклад демонструє інші засоби створення звукового ефекту, де джерелом звуку виступає військова техніка, що наближається по дорозі до домівки Етель. Така зміна звучання супроводжує розвиток сюжету, коли драматизм ситуації зростає, і поступово наближає читача до кульмінації і

розв'язки. Інтерпретація даного прикладу доводить наше припущення схожості роману «*Ritournelle de la faim*» із пьесою "Болеро". Із джерел з теорії музики ми дізналися, що саме так, як ми визначили, розвивається музичний малюнок твору М. Равеля. Від тихого звучання інструментів мелодія розвивається поступово и досягає крещендо, після чого обривається і наступає повна тиша.

Слушним тут може бути і зауваження музичних теоретиків стосовно схожості Болеро із рухом військової техніки.

<p>«... <i>elle a entendu un bruit inconnu. La terre tremblait, les vitres des fenêtres, les verres sur les tables... Sur la route, le long de la rivière, une colonne militaire avançait, phares allumés..</i>» [Le Clézio 2008, p. 175].</p>	<p>«...<i>вона почула шум...Двигтіла земля, дзвеніли шибки вікон, склянки на столах...по вулиці уздовж ріки, просувалася військова колонна із засвіченими фарами...</i>» [Ле Клезіо 2011, с. 187].</p>
--	--

Перекладач у наведеному варіанті перекладу застосовує прийом опущення – «*почула шум... entendu un bruit inconnu*», для перекладу слова «тремтіти» використовує стилістичний синонім - «*двигтіти*» і додає дієслово «*дзвеніти*» для опису звуку, який походить від здригання скла на вікнах і склянок на столах.

Змальовуючи картини повоєнного побуту і вербалізуючи різного роду звуки і шуми, Ж.М.Г. Ле Клезіо створює контрастну до попереднього змісту картинку. Лексичні одиниці, які він використовує, змушують текст звучати в мажорній тональності. Наприклад:

<p>«<i>A la gare de Saint-Laurent..... Les locomotives essayaient de manoeuvrer pour repartir, les machinistes criaient, les chefs de gare sifflaient des ordres</i>»</p>	<p>«<i>На вокзалі Сен-Лоран...Локомотиви, щоб виїхати звідси вдавалися до маневру, машиністи кричали, начальники вокзалу свистками</i>»</p>
---	---

<p><i>contradictaires, les aiguillages mêmes semblaient se plaindre...»</i> [Le Clézio 2008, p. 178].</p>	<p>подавали суперечливі накази, здавалось навіть стрілки жалібно стогнали...» [Ле Клезіо 2011, с. 190].</p>
---	---

Як бачимо з перекладу, Я. Кравець адекватно відтворює образ, що утримує оригінал. Це йому вдається завдяки вживання еквіваленту дієслова - «*criaient* - кричали», та перифрастичного перекладу – «*sifflaient des ordres contradictoires* - свистками подавали суперечливі накази».

Наступний приклад ілюструє, як завдяки використанню опису звуків природи, шумів дерев та криків тварин автор створює акустично-вербальний образ середовища:

<p>«...<i>et Ethel croirait entendre la rumeur dans les arbres, des cris aigus et rauques, le pas soyeux des fauves dans le sous-bois»</i> [Le Clézio 2008, p. 22].</p>	<p>«...<i>Етель уявила мовби вона чує шум серед дерев, гострі, хрипкі крики, стишені кроки хижаків по невеликій порослі»</i> [Ле Клезіо 2011, с. 25].</p>
---	---

Для забезпечення адекватного перекладу у даному прикладі перекладач Я. Кравець звертається до трансформаційних перетворень. Наприклад, в частині репліки «*le pas soyeux des fauves dans le sous-bois*» перекладацькі трансформації особливо помітні. У словосполученнях «*pas soyeux des fauves*» перекладач замінює іменник «*des fauves*» - «дикі звірі» на україномовний варіант перекладу - «хижаки»; а замість «*pas soyeux*» - «шовковисті кроки» підбирає оказіональний відповідник - «стишені кроки». Замість перекладу «*dans le sous-bois*» - «у підліску», тобто у нижніх ярусах лісу, перекладач використовує словосполучення «по невеликій порослі», що створює відхилення від авторського тексту.

Посилання до звуків природи в тексті роману надають зображуваності та звучності сюжету. Наприклад, пан Соліман дивувався, що в Парижі ще зберігся такий сільський куточок і просив Етель, щоб вечорами вона слухала солов'їв:

<p>«<i>Le soir, il lui avait fait écouter le rossignol dans le paulownia</i>» [Le Clézio 2008, p. 97].</p>	<p>«<i>Вечорами він казав їй слухати солов'їв в павловнії</i>» [Ле Клезіо 2011, с. 97].</p>
--	---

Переклад даного речення можливий через підбір часткових україномовних еквівалентів.

Таким чином, звукові та шумові комбінації створюють вербальне відображення і унаочнюють в тексті предмети об'єктивної дійсності. Авторське поєднання і переплетіння описів шумів і звуків різного походження наповнюють художній текст образністю та надають йому багатоголосного звучання. Застосування прийомів перекладацького перетворення тексту і перекладацьких трансформацій для опису шумових і звукових ефектів вимагає від перекладача детальнішого аналізу складових мови оригінала, оскільки в окремих випадках відбулося не значне відхилення викривлення першочергового змісту.

2.3.2 Вербалізація голосу та його якісних характеристик в оригіналі і перекладі. Людина від природи отримала здатність до спілкування завдяки можливості імітувати та відтворювати звуки особливим інструментом під назвою голос. Саме голос є однією із фізіологічних можливостей людини проявляти свій настрій, емоційний стан. Ми не говоримо тут про інші невербальні засоби, як то рух тіла або погляд. Звучання голосу може бути різної сили, різних відтінків - від ледь чутного шепотіння до крику, що оглушає. Саме ці обертони і дозволяють людині висловлювати свої почуття,

які вона переживає у момент виголошення певної інформації, і не станемо відкидати очевидний факт участі голосу у реалізації процесу мовлення. В усному спілкуванні ці процеси – виголошення інформації (тобто звучання у фізичному сенсі) з конкретним змістом і стилістичним оформленням – відбуваються одночасно, невимушено і в присутності співрозмовника. В письмовій реалізації мови – репрезентації мовлення персонажів художнього твору – використовуються всі відомі способи донесення інформації до читача і, вочевидь, – слова. В художньому мовленні слово водночас є і носієм інформації, і засобом висловлення почуттів, їх сили, якості.

Оскільки ми в нашій роботі говоримо про інтермедіальні зв'язки художнього твору і музики, то цікавим нам видається низка зауважень зроблених М. Туланом в його статті «Музична наративність», де він шукає і знаходить спільне між музикою і мовною репрезентацією. [Тулан 21.09.2020]. Автор говорить, що не бачить, як можна було б відмовитись застосовувати це розширене поняття "репрезентація" до багатьох музичних форм, позбавлених мови, оскільки дуже багато виконавців та слухачів свідчать про сильну емоцію та розумове представлення, яку музичні вистави провокують у них. Ці ж психічні процеси відбуваються в мозку людини при прочитанні художнього твору.

В контексті цього варто було б навести метафору, яку доволі часто використовують музикознавці – інструментальні голоси, або «голос скрипки», «голос віолончелі». В обох випадках, чи то використання голосу людиною, чи то звучання музичного інструменту, ми маємо справу з фізичним явищем – рухом звукових хвиль.

Метою даного підрозділу є представлення результатів дослідження, пов'язаних з вербалізацією людської здатності передавати смислові кванти інформації, використовуючи голос. Ми будемо досліджувати в романі Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» засоби вербалізації голосу та його якостей у тісному зв'язку з характером персонажів, яким цей голос належить, та подіями, які вони «переживають», і відношенням до цих останніх.

Кінцевою метою є дослідження можливостей відтворення виокремлених мовних засобів цільовою мовою.

По-перше треба сказати, що сама номінативна одиниця «голос» - «la voix» використана автором в тексті роману 63 рази. Але, втім, дана одиниця використовується лише 4 рази, означаючи приналежність до мови певного персонажу. Решта випадків – це використання слова «голос» разом із прикметником або дієсловом, що позначає його якісні характеристики. Зауважимо, що у зв'язку з обмеженістю об'єму магістерської роботи, ми не брали до уваги лексичні одиниці, семантикою яких є передача голосу та його властивостей, на кшталт «grommeler, s'exclamer»

Перш ніж перейти до аналізу оригінальних прикладів та варіантів їхнього перекладу, слід сказати, що вивчення теоретичних джерел з українського мовознавства дали можливість говорити, про схожість ресурсів української мови з французькою мовою у площині існуючих в них обох ресурсів на позначення якості звуку голосу. Це надало можливостей Я. Кравцю, перекладачеві французького роману Ж.М.Г. Ле Клезію, еквівалентно або близько до змісту передати одиниці тексту оригіналу, пов'язані з передачею фізичних властивостей звуку голосу.

Ми дослідили також, що і у французькій, і в українській мові кожне окреме значення лексеми «голос» розкривається лише у її зв'язку з іншими словами. В українській мові в цьому процесі особливу роль виконують прикметники та дієприкметники, які позначають, фіксують фізичні властивості голосу (переважно вроджені), його звучність, висоту, тембр (голос бархатний, грудний, дзвінкий, високий, глухий, гугнявий, шепелявий); велика група означень характеризує голос мовця з огляду на риси його (мовця) вдачі, фізичний та психічний стан (голос втомлений, енергійний, жартівливий, життєрадісний, теплий, спокійний, тривожний, переляканий, сварливий, сонний, фальшивий). Доволі значна група епітетів окреслює звучання голосу під час співу (альтовий, теноровий, баритоновий, віолончельний, натуральний, повнозвучний, розлогий, довершений,

сценічний). Атрибутивні зв'язки – прикметник + іменник фіксують стать чи вік мовця (голос чоловічий, дитячий, дівочий, хлоп'ячий, юний, старечий). Прикметники також фіксують ознаки голосу, порівнюючи його з голосами тварин, птахів (голос котячий, джмелиний, голубиний, солов'їний) [Сербенська 2020].

Слід зауважити, передуючи виклад самого практичного дослідження, що ми в ході його також зафіксували так звані „соціальні голоси”, тобто еталонні голоси представників багатьох професій, роду діяльності, соціальних рангів тощо (голос диктаторський, голос базікала, мелодійний, радійний) [Сербенська 2020]. Ми вважаємо, що використання автором французького твору лексичних одиниць на позначення голосу і його характеристик, пов'язане саме з метою представити роман, як свого роду музичний твір. Заставити його звучати через многоголосе звучання персонажів його твору.

Отже, в тексті роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ритурнель голоду» через засоби вербалізації голосу та його якісних характеристик автору вдається створити емоційно-темброве забарвлення твору, надати йому музичних відтінків, розставити необхідні стилістичні акценти. Використовуючи здатність людського голосу до звукових коливань, зміни тембру та висоти звучання автору вдається вербально висловити емоційність кожного з героїв роману, передати наростання соціального напруження, що наглядно відображено в главі «Салонні розмови». Саме в цій главі звучання голосів розпочинається з тихого музичного піано – «*en chuintant doucement, chuchotement, les conciliabules*» поряд із українськими «шепотіння та шушукання», поступово набуває гучності, що в тексті подано через лексичні одиниці як «*brouhaha, bafouiller*» ... «мимрення і бубоніння» і звучить текстовим крещендо у вигляді «*les cris, les vagues menaces*»...«криків та шквалу погроз». Поєднання голосів створює ефект текстової поліфонії та дозволяє провести аналогію з оркестровим звучанням музичного твору «Болеро», в якому відбувається прогресія звуків музичних інструментів від тихого одноголосного піано, до поліфонічного гучного крещендо.

Отже, розглянемо засоби вербалізації автором «*Ritournelle de la faim*» голосів та їхнього тембрового забарвлення в тексті роману.

З перших сторінок роману, коли автор вводить у розповідь головну його героїню та її дідуся пана Солімана і, характеризуючи манеру говорити цього останнього, Ле Клезіо пише:

<p>«...<i>il a posé la question comme tout à l'heure, de la même voix hésitante...</i>» [Le Clézio 2008, p 19].</p>	<p>«.. <i>питання поставив так само, як перед тим, таким саме непевним голосом...</i>» [Ле Клезіо 2011, с.13]</p>
---	---

В перекладі, як бачимо, використано частковий відповідник.

Тихий спокійний голос Ксенії Шавірової, її манера вимовляти своє ім'я експлікується в романі через дієслово «*chuint*», пор.:

<p><i>Elle avait cette façon de dire le x de son prénom, en chuintant doucement du fond de la gorge...</i> [Le Clézio 2008, p. 30].</p>	<p>«<i>Вона так вимовляла «кс» свого імені, ніжно шепочучи його з глибини горла...</i>» [Ле Клезіо 2011, с. 23].</p>
---	--

У перекладі Я. Кравець наводить український стилістичний синонім повного відповідника «пришептувати» - «шепочучи», що є характерною ознакою приємного звучання людського голосу. Але тут є помилка, яка полягає в тому, що шепотіти можуть уста, але не горло.

Наступний приклад ілюструє, як автор надає відтінкового звучання голосу Ксенії через використання якісних прикметників, пор.:

<p>«... <i>et sa voix devenue rauque, étouffée...</i>» [Le Clézio 2008, p. 36].</p>	<p>«...<i>її голос ставав хрипким, приглушеним...</i>» [Ле Клезіо 2011, с. 31].</p>
---	---

Перекладач використовує в мові перекладу повний і частковий відповідники і досягає еквівалентного перекладу.

Наступний приклад, на нашу думку, викликає особливий інтерес з позиції перекладу. Попередній приклад зі стор. 36 описує представляє відтінок голосу прикметником *«rauque»*, який перекладач подає повним еквівалентом слова «хрипкий». У нижче поданому прикладі зі стор. 41, автор описує «трохи писклявий», скрипучій жіночій голос словосполученням *«une petite voix grincante»*, який перекладач, як і в попередньому прикладі характеризує як «хрипкий», «хриплуватий». Однак мова йде саме про «писклявий» тоненький жіночий голос, в чому перекладач зробив невиправдану стилістичну підміну понять.

«Elle ne riait jamais aux éclats, elle avait toujours une petite voix grincante pour raconter des histoires...»

[Le Clézio 2008, p. 41].

«Вона ніколи не заходила від сміху, завжди говорила тихим хрипкуватим голосом,

розповідаючи історії...»

[Ле Клезіо 2011, с. 37].

Автор звертає увагу на особливості звучання жіночих та чоловічих голосів, додає до голосової характеристики персонажів сторонні звуки, щоб увиразнити атмосферу, в якій проходили ці зібрання і створити специфічне звучання тексту.

Les voix lançaient des bribes, des éclats, la musique de l'accent mauricien qui montait, descendait, la voix grave d'Alexandre, les voix aiguës et chantantes des femmes, tante Pauline, tante Wilhelmine, tante Milou.

[Le Clézio 2008, p. 42].

«Чулися уривки голосів, вибухи сміху, музика маврикійського акценту зростала, стихала і поважний голос Олександра, гострі співучі голоси жінок, тітки Поліни, тітки Вільгельміни, тітки Мілу».

[Ле Клезіо 2011, с. 46].

Якщо розглянути і проаналізувати переклад, запропонований Я. Кравцем, то ми побачимо, що перекладач в цілому справляється зі своїм

завданням і адекватно відтворює атмосферу, в якій панували салонні розмови. Це йому вдається завдяки метонімічному перекладу словосполучення «lançaient des bribes», де «des bribes» має за повний еквівалент «уривки розмов». Крім того він використовує додавання та оказіональний відповідник одиниці «grave» (глибокий), що замінено на український аналог «поважний».

В даному прикладі нашу увагу привернуло словосполучення, застосоване автором для опису жіночого співу «les voix aiguës et chantantes des femmes» (пронизливі співучі голоси). Надалі в нашій роботі ми побачимо, що прикметник «aiguës» Ж.М.Г. Ле Клезіо використовує для опису звуків природи, коли звертає увагу читача на крики диких тварин серед дерев. І саме цей варіант перекладу, тобто прикметник прикметниці автор використовує при описі. Вербалізуючи характеристику звучання жіночих голосів, французький письменник використовує якісні прикметники. Залучаючи в перекладі ті ж самі граматичні класи слів, перекладач обирає шлях пошуку часткового/ стилістичного еквівалента, що йому і вдається.

Ж.М.Г. Ле Клезіо в тексті роману вербалізує процес зміни висоти голосу, що супроводжує створюване ним враження наростання напруги сюжетної лінії. Автор вводить до тексту опис голосу Гітлера під час виголошення ним промови, що лунає по радіо. Перекладач звертається до еквівалентного перекладу слова «rauque» - «хрипкий», перестановок в середині цієї репліки та опущення, пор.:

«... cette voix étrange s'était fait entendre, haut perchée, un peu rauque, qui faisait un discours,....»

[Le Clézio 2008, p. 57].

«...почувся цей дивний високий голос, трохи хрипкуватий, який виголошував промову...»

[Ле Клезіо 2011, с. 55].

В романі йдеться про те, що його головна героїня – Етель, яка є спадкоємицею не тільки майна пана Солімана, але і його мрії про

будівництво Бузкового дому, через авантюризм та фінансові махінації свого батька втрачає право власності на цю ділянку. Батько, не пояснюючи нічого маленькій Етель переоформлює нотаріальні права на ділянку для покриття своїх економічних проблем. Юна дівчинка не розуміє, що втрачає свою мрію, вона підписує документи на користь свого батька та перебуває в очікуванні, у піднесеному настрої передчуває і всьому цьому непорозумінні не втрату всього, а навпаки отримання омріяного.

Автор передає ситуацію такої непорозумілості завдяки використанню інгерентно стилістично-маркованої одиниці - дієслова «*bafouiller*». Використання цієї лексеми, в якості характеризуючої голос нотаріуса, дає Ле Клезіо змогу подати читачеві знак про те, що відбувається несправедливість по відношенню до Етель. Через дієслово «*bafouiller*» картина стає такою, мовби звучить своєрідний несправедливий вирок дитячим мріям Етель, яким не судилося справдитись. Нотар не впевнений, чи дитина розуміє що відбувається, тому його голос звучить невпевнено. В нижче поданій репліці оригіналу перекладач в якості свого рішення пропонує стилістичний синонім французького дієслова, що нам видається цілком виправданим, оскільки семантику і прагматичне значення репліки оригіналу відтворено повністю.

« <i>Le notaire avait fini de bafouiller,...</i> » [Le Clézio 2008, p. 67].	« <i>Нотаріус перестав мимрити, ...</i> » [Ле Клезіо 2011, с. 67].
--	---

Ми дослідили, що в контексті твору автор протиставляє напруженим гострим голосам мелодійний голос Жустини, матері Етель, та підкреслює особливості вимови нею звуків. Ж.М.Г. Ле Клезіо характеризує ніжне звучання жіночого голосу використанням прикметників «*...claire, un peu flutée...*» - чистий, схожий на звук сопілки голос. В свою чергу, перекладач робить заміну понять і компенсує значення додаванням прикметника «мелодійний». Також у перекладі французького дієслова «*détachait...*

(*chaque syllable*)» Я.Кравець використав прийом смислового розширення поняття і, як наслідок, використав прийом експлікативного перекладу одиниці – «окремо вимовляла» та смислової заміни, пор.:

<p>«<i>Justine avait une voix claire, un peu flûtée, une élocution impeccable, elle detachait chaque syllable, elle faisait sonner chaque consonne</i>» [Le Clézio 2008, p. 69].</p>	<p>«<i>Жустина мала голос чистий, мелодійний, бездоганну мову, вона окремо вимовляла кожен склад, чітко виспівувала кожну приголосну</i>» [Ле Клезіо 2011, с. 69].</p>
--	--

В тексті роману для надання виразності та стилістичного забарвлення тексту автор звертається до такого стилістичного засобу тропеїчного характеру, яким є порівняння. В романі французький письменник порівнює звучання голосу зі звуком предметів, зокрема дзвоників, наголошуючи на характері їхнього звучання. Ле Клезіо акцентує увагу на різкому звучанні дзвоника, що у французькій мові передано одиницею «aigrelet», значення якої – 1) кислуватий; 2) сухий, сухуватий (розм.). Перекладач обирає другий варіант відповідника і подає переклад з французької мови прикметника «saccadé» як «неритмічними», що є також частковими еквівалентом, і замінюючи число іменника і прикметників, пор.:

<p>«<i>.. ces mots qui sonnaient d'un grelot aigrelet, hâtif et saccadé comme au cou d'un poney rottronné dans un manège d'enfants</i>» [Le Clézio 2008, p. 72].</p>	<p>«<i>...ті слова, які звучали сухуватими дзвониками, поспішним и, неритмічними, ніби на шиї прикрашеного поні в дитячій каруселі</i>» [Ле Клезіо 2011, с. 70].</p>
--	--

Ми дозволимо собі, трохи відійти від послідовності розгляду прикладів для того, щоб на наступному побачити інший спосіб використання іменника «grelot», який перекладач подає російськомовним

аналогом, іменником «бубенець» замість вже раніше використаного у перекладі українського іменника «дзвоник». Тут сталася помилка, яку допустив перекладач. В двомовному словнику французьке слово «*grelot*» має декілька варіантів перекладу, серед яких є і назва музичного інструменту, що використовується при оркестровому виконанні твору - «бубонці». Чому автор увів у текст російськомовну кальку залишається невідомо. Можна припустити, що тут при виборі відповідника зіграло роль неспівпадіння граматичної категорія числа іменника в обох мовах. Вводячи у французький текст іменник «*borborygme*», автор створює контраст голосів Жустини і Олександра, який перекладач відтворює через частковий еквівалент / стилістичний синонім «бурчання», доповнюючи стилістичну палітру звучання характеризуючими дієсловами «... *enflait, qui grondait*...», які в перекладі також подано повними еквівалентами – «зростало, гриміло»:

<p>«... <i>quand la voix de Justine montait dans la nuit, se brisait dans un sanglot qui ressemblait à un grelot, et la voix d'Alexandre qui lui répondait, un borborygme grave qui enflait, qui grondait...</i>»</p> <p>[Le Clézio 2008, p. 129].</p>	<p>«...коли голос Жустини розбивався в риданні, схожим на дзенькання бубенця і голос Олександра, який відповідав їй, суворе бурчання, воно зростало, гриміло...»</p> <p>[Ле Клезіо 2011, с. 135].</p>
--	---

В ході дослідження текстового матеріалу, зокрема в процесі аналізу та інтерпретації обраних нами прикладів, нашу увагу привернула не тільки послідовність та емоційне забарвлення, з якими автор створив сюжет, а й циклічність, повторюваність через повернення на протязі всього роману до подій, споминів, утворюючи тим самим так званий «ритурнель». Через використання такого прийому автор повертається впродовж роману до опису голосів та їхніх характеристик. Так Ж.М.Г. Ле Клезіо кілька разів описує голоси Жустини і Олександра, гомін салонних розмов, голос, який лунає з

радіо. За сюжетом саме цей голос належить німецькому канцлеру, і у зв'язку з початком війни, про що йдеться у романі, автор приділяє звучанню цього голосу особливої уваги, періодично повторюючи його опис в романі. Цей голос лунає як провіщення, як загроза. Наприклад, на сторінці 108 роману Ж.М.Г.Ле Клезіо описує його пронизливе звучання через використаний оксюморон, що базується на прикметниках «*emporté, pathétique, ridicule, dangereuse*», які Я.Кравець подає в перекладі повними українськими еквівалентами «...натхненним, патетичним, кумедним, небезпечним», досягаючи адекватної передачі стилістичного змісту репліки, пор.:

«...*sa voix ... emportée, pathétique, ridicule, dangereuse...*»

[Le Clézio 2008, p. 108].

«... його голос ...був натхненним, патетичним, кумедним, небезпечним..»

[Ле Клезіо 2011, с. 111].

Наступний наведений приклад доводить, що французький письменник додає емоційного забарвлення тексту роману через метонімічне вживання ЛО «*la voix*» і уособлення в ній Гітлера. Оскільки в тексті роману Ж.М.Г. Ле Клезіо звернувся до опису реального історичного персонажа, а саме така особливість мовлення була для нього природною властивістю, це і стало можливим для такого метонімічного переносу. Ми схильні вважати що, використаний в перекладі частковий відповідник, дієслово «плювався», був вжитий з дотриманням інтенції автора оригіналу - створити емоційно-навантажену частину тексту саме через характеристику голосу, що звучить. Тим більше, що Ле Клезіо його характеризує в контексті виокремленої репліки, вживаючи такі прикметники, як «*rauque, puissante*» та дієслів «*enflait, montait*». Автор додає цьому голосу гучності та яскравості тембру, чим підсилює вплив на читача. У перекладі даного уривку Я. Кравець підбирає повні еквіваленти і використовує прикметники «хриплий, сильний» та дієслова «зростав, піднімався» щоб описати темброві зміни голосу, пор.:

<p>«<i>La voix qui crachotait dans le poste de TSF, la voix rauque, puissante, qui enflait, qui montait...</i>»</p> <p>[Le Clézio 2008, p. 130].</p>	<p>«Голос, який плювався в радіо, голос хриплий, сильний, він зростав, піднімався...»</p> <p>[Ле Клезіо 2011, с.136].</p>
--	---

Наступний приклад є апогеєм, кульмінацією загрозливого звучання голосу Гітлера, що порівнюється автором зі штормом:

<p>«... <i>la voix du Führer, cette voix qui résonnait entre les murs vides, qui s'amplifiait, qui paraissait venir du ciel d'été, qui roulait à la manière de l'orage</i>»</p> <p>[Le Clézio 2008, p. 138].</p>	<p>«... голос Фюрера, який відлунював посеред порожніх стін, ставав гучнішим, здавалося спадав з літнього неба, лунав розкотисто, як гроза»</p> <p>[Ле Клезіо 2011, с.143].</p>
--	---

Перекладач проводить заміну дієслова «s'amplifiait» перифразою «ставав гучнішим», що, на нашу думку, краще відображає характеристику голосу, що наповнюється силою. Використані в репліці метафора та порівняння підсилюють її стилістичну забарвленість.

Для опису голосів автор використовує також акценти і перепади голосів героїв, передає емоційний стан героїв, наприклад:

<p>«<i>Alexandre en parler, avec sa voix grave, ses accents, ses tremolos...</i>».</p> <p>[Le Clézio 2008, p. 115].</p>	<p>«Олександр поважним голосом зі своїми наголосами та перепадами голосу говорив ...»</p> <p>[Ле Клезіо 2011, с.118].</p>
---	---

Наступний приклад забарвлює голос в емоційність прикметником «gocailleuse» - кам'яний. Однак перекладач робить стилістичну заміну і в перекладі надає інший прикметник – «тріскучий», що дещо змінює замість

оригінала, оскільки кам'яний голос є свідченням байдужості до чужого горя, бо саме таку ситуацію описує в тексті автор:

«...denonce par la voix rocailleuse de Tallon...»

[Le Clézio 2008, p. 141].

«...викрити його тріскучим голосом Талона...»

[Ле Клезіо 2011, с.147].

І навіть вже наприкінці тексту роману Ж.М.Г. Ле Клезіо знов описує звучання голосів. Знову одна сюжетна лінія тісно переплітається з іншою і доволі своєрідне, незвичне, авторське текстове мереживо ніби звучить голосами, плачем і спогадами про жахіття минулих років, знов повертаючи читача до спогадів.

«*Peut-être les mêmes voix des enfants qui jouaient à se poursuivre entre les rangées de sièges, qui riaient, qui s'interpellaient, et le même écho qui résonnait contre les murs fermés du stade, par-dessus les plaintes et les récriminations des femmes.*

[Le Clézio 2008, p. 200].

«*Можливо були такі ж голоси дітей які гралися навздогін, які сміялися та перегукувалися, було таке саме відлуння між затисненими стінами стадіону понад плачем і голосінням жінок*»

[Ле Клезіо 2011, с. 213].

Дослідження показало, що лексико-семантичними засобами реалізації поняття лексичними засобами «голос» в тексті роману Ж.М.Г.Ле Клезіо є одиниця «la voix», що є прямою номінацією фізичної властивості людини і відноситься до класу іменників. Іншим представленням голосу в тексті є одиниці з семою «говорити», «виголошувати», що відносяться до класу дієслів «parler, résonnait» Крім того, для надання характеристики та якостей звучання голосу французький письменник вживає якісні прикметники, що

передають глибину і забарвлення голосового звучання, використані в тексті дієслова додають характеристики висоти та тембру звуку.

2.3.3 Музика та посилання на музичні терміни і твори в оригіналі і перекладі. Перш ніж приступити до аналізу лінгвістичних засобів, завдяки використанню яких музика проникає до тексту і стає його неодмінним компонентом, ми повинні зауважити наступне спостереження. Термін «ритурнель», що фігурує в назві твору, в самому тексті роману використано один єдиний раз і з контексту стає зрозуміло, що йдеться про танок: «*Éthel imaginait la musique, quelque chose de léger, un peu cassé, une ritournelle*». При чому цей термін використано в середині оповіді Його просторове розташування в центрі оповіді говорить про його значущість для автора.

В ході нашого практичного дослідження ми дослідили, що лексична одиниця «*musique*» повторюється в романі 20 разів і стає одним із ключових слів. Для нас цікаво було відзначити, що дана одиниця функціонує в тексті в різних контекстах – в контексті спогадів Етель про бесіди дорослих, що вона чула в дитинстві (Conversations de salon, стор. 49), при першій згадці про Лорана Фельда (стор. 52), в контексті спогадів про Ксенію, подругу дитинства (стор. 95), крах мрії (стор. 99), прощання з минулим (стор. 133), коли настав голод (стор. 152), прихід весни, а з ним і закінчення війни (стор. 189). Отже, музика є супроводом життя головної героїні та подій, що відбуваються навколо неї. Музика для Етель необхідна. Відчуття її нестачі для головної героїні Ле Клезію представляє, як фізичний компонент страждань, що відчуває Етель.

«Par instants, elle avait un besoin de musique, pas seulement d'entendre des sons, ou de jouer un nocturne. Un besoin physique, qui lui faisait mal jusqu'au centre du corps»

«Хвилинами вона відчувала потребу в музиці, потребу не лише чути звуки або грати ноктюрн. Це була фізична потреба, яка відгукувалася болем аж всередині тіла»

[Le Clézio 2008, p. 130].

[Ле Клезіо 2011, с. 180].

Звісно, що лексична одиниця «*la musique*» пройшла без перешкод через перекладацький фільтр і відтворилася повним еквівалентом в тексті перекладу.

Наступний термін, що ми виокремили і який утворює музичний контекст оригіналу – це одиниця «*le piano*». Вона використовується автором також 20 разів. Причому, подекуди контексти співпадають з попереднім слововикористанням. Автор вживає мовну одиницю «*le piano*», проводячи її крізь текст всього роману. Вперше цей музичний інструмент згадано в контексті дитинства Етель, коли вона відвідувала уроки музики та її спілкування з подругою Ксенією. Далі в тексті роману Ж. М. Г. Ле Клезіо за допомогою мовних засобів створює в уяві читача звучання піаніно і описує елементи гри на піаніно:

«...*elle s'asseyait au piano et elle jouait pour accompagner son père...*»

[Le Clézio 2008, p. 57].

«...*вона сіла за піаніно, щоб акомпанувати своєму баткові...*»

[Ле Клезіо 2011, с. 58].

«...*la tante Wilhelmine trillait au piano*»

[Le Clézio 2008, p. 70].

«...*тітка Вільяміна виводила трелі на піаніно...*»

[Ле Клезіо 2011, с. 69].

«...*elle jouait trop fort du piano...*»

[Le Clézio 2008, p. 93].

«...*вона грала на піаніно занадто громко ...*» [Ле Клезіо 2011, с. 93].

Ми бачимо з прикладів, що і тут Я. Кравець наводить еквівалентний переклад в описі звуків даного музикального інструмента, які застосовував автор в оригінальному тексті. Іншого бути і не може через «інтернаціональність» даної лексеми. Тільки в другому випадку Я.Кравець використав перифрастичний переклад, передаючи одиницю «*trillait*», причому репліка набуває через вибір такого рішення іронічного відтінку.

На наступних сторінках роману Ж.М.Г. Ле Клезіо поряд з іменником «piano» вживає якісні прикметники («vieux piano», «pianodésaccordé»), що допомагає автору реалізувати свій задум – створити картину занепаду, в якому перебуває родина Бренів. І піаніно вже стало старим і звучить вже не так, як раніше – сумно. Але для Етель цей музичний інструмент є втіленням чогось більшого, ніж просто піаніно, і Ле Клезіо, щоб транслювати свій задум читачу, утворює метафоричне порівняння, яке відтворено в контексті перекладу адекватно: « *une boîte à trésors – коробка з коштовностями*». Втім, в контексті оригіналу французький письменник вводить це порівняння в склад розгорнутої метафори і читач, сприймаючи французьку репліку розуміє, що це був момент прощання з минулим. Етель закриває свій музичний інструмент так, ніби назавжди прощаючись з чимось дорогим її серцю, щоб не бачити більше, не повертатись в минуле, пор.:

«...*a fini de jouer, Ethel a claqué le couvercle comme on fermerait une boîte à tresors, et le vieux piano a rendu un drôle de son grave et mêle, toutes ses cordes vibrant en meme temps...*»

[Le Clézio 2008, p. 139].

«...переставши грати, Етель гримнула верхом піаніно так, як замикають коробку із коштовностями і старе піаніно видало громкий змішаний звук одночасного тремтіння струнами...»

[Ле Клезіо 2011, с. 139].

Крім піаніно автор називає на сторінках роману інші музичні інструменти, найменування яких, що є природнім, відтворено в перекладі еквівалентно. Ж.М.Г. Ле Клезіо, говорячи про багатоголосне звучання музичного твору «Болеро», називає дев'ять музичних інструментів, що звучать у напруженій поліфонії, пор.:

<p>«<i>Les flûtes, les clarinettes, les cors, les trompettes, les saxos, les violons, les tambours, les cymbales, les timbales...</i>»</p> <p>[Le Clézio 2008, p. 205].</p>	<p>«Флейти, кларнети, ріжки, трубки, саксофони, скрипки, бубни, цимбали, литаври – усе гримить...»</p> <p>[Ле Клезіо 2011, с. 219].</p>
---	---

Але тут варто відзначити, що один термін - «*lestrompettes*» перекладач безпричинно відтворив терміном «трубки», замість «сурми, труби». Така заміна нами вважається невиправданою.

Крім назв музичних інструментів, музика проникає в текст через функціонування в ньому імен видатних композиторів і назв музичних творів. Наприклад, у розділі «Салонні розмови», де співали тітки Етель згадано романс із посиланням на його авторів (*Desbordes-Valmore, Massenet*). В салонних розмовах герої роману згадують декілька разів Равеля, як відомого композитора, Дебюсі, Моцарта і Шуберта, які були музичними геніями свого часу. З точки зору перекладознавства виокремлені одиниці належать до класу безеквівалентної лексики і відтворюються або за традицією, або через транслітерацію, транскрипцію, запозичення, що ми і констатували під час порівняльного аналізу тексту оригіналу і тексту перекладу.

Крім названих вербалізаторів, що формують «музичний простор» роману і є тими одиницями, функціонування яких утворює нас в думці про інтермедіальність роману «*Ritournelle de la faim*», є музична термінологія. Хоча використання музичних термінів є поодиноким, але, втім, присутність їх в тексті важко переоцінити. Ж.М.Г. Ле Клезіо вводить до тексту такі одиниці, як «*le glissement*» (технічний прийом гри на музичному інструменті для вироблення відповідного звучання, що більше нагадує вібрування, тремтіння на клавішах, в перекладі – «ковзання»). Термін «*crescendo*» вжито французьким письменником для характеристики висоти голосу, пор.:

<p>«<i>Elle posait des questions, sa voix</i>»</p>	<p>«Запитувала, її голос ставав</p>
--	-------------------------------------

<i>montait crescendo. Cela faisait comédie, à présent. Un opéra, une operette plutôt»</i> Le Clézio 2008, p. 123].	зучнішим. Тепер це виглядало комедією. Оперою, чи радше, оперетою» [Ле Клезіо 2011, с. 128].
--	--

Але, тут, в контексті наведеної репліки, ми констатуємо факт вживання музичного терміну поряд із назвами музичних жанрів, форм. Таке поєднання породжує стилістичний ефект – іронію, що відтворено перекладачем адекватно.

Ми не можемо обійти увагою той факт, що Ле Клезіо через пряму номінацію в тексті роману музичного твору М. Равеля «Болеро», що вразив його в дитинстві і який ліг в основу його роману, натякає читачу про їхній взаємозв'язок. Іншими словами, французький письменник сам на поверхні тексту сигналізує про його інтермедіальні риси. Тема Болеро шість разів повертається в текст роману і щоразу напруження авторської оповіді зростає. Автор, наприклад, порівнює вибухи бомб, що впали на Ніццу з ударними звуками Болеро. І завершається роман сценою, де Іда Рубінштейн, для якої персонально М. Равель написав свою п'єсу, танцює на сцені у нестримному танці.

<i>«Les dernieres mesures du Bolero sont tendues, violentes, presque insupportables. Cela monte, emplit la salle, maintenant le public tout entier est debout, regarde la scène où les danseurs tourbillonnent, accélèrent leur mouvement»</i> [Le Clézio 2008, p. 205].	<i>«Останні такти «Болеро», напружені, різкі, майже нестерпні для сприйняття. Музика зростає, сповнює залу, тепер усі слухачі стоять, дивляться на сцену, на якій крутяться танцюристи , прискорюючи свої рухи»</i> [Ле Клезіо 2011, с. 219].
---	--

Автор звертається до особливості оркестрового виконання «Болеро» і особливості звуку ударного інструмента цимбали, що виконує основну

ритмічну роль у виконанні музичного твору, коли напруження і темп музичного звучання зростають до заглушливого крещендо. В тексті оригіналу подано назву ударного інструмента *des coups de timbale* переклад назви якого Я.Кравець наводить у вигляді калькування назви інструменту з мови оригіналу – *цимбали*, що на нашу думку є помилкою. Для назви даного інструменту в українській мові існує еквівалентний термін – литаври.

І закінчується роман, як і п'єса Равеля вибухом і тишею.

На нашу думку, саме це, останнє в тексті роману посилення автора до особливості звучання «Болеро» виконує роль останнього акорду, яким французький письменник ставить крапку і закінчує текст роману.

<p><i>«Le Boléro n'est pas une pièce musicale comme les autres. Il est une prophétie. Il raconte l'histoire d'une colère, d'une faim. Quand il s'achève dans la violence, le silence qui s'ensuit est terrible pour les survivants étourdis»</i></p> <p>[Le Clézio 2008, p. 206]</p>	<p><i>«Болеро» - це не музичний твір, як інші твори. Це прорічення. Воно розповідає історію гніву, історію голоду. Коли воно завершується у всій своїй силі, мовчання, що для наступає, для приголомшених слухачів жахливе»</i></p> <p>[Ле Клезіо 2011, с. 220]</p>
--	---

Таким чином, в тексті роману «Ритурнель голоду» Ж.М.Г. Ле Клезіо застосовував декілька видів музичного екфразису, як одного з проявів інтермедіальності. Автором було широко використано атракційні компоненти інтермедіальності для привертання уваги читача прямим посиленням на відомі твори композиторів та музичних інструментів.

ВИСНОВКИ

Дану роботу було присвячено дослідженню мовних одиниць, які виступають репрезентантами інтермедіальних ознак франкомовного роману Ж. М. Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та їх порівняльний аналіз в оригіналі та його україномовному перекладі.

В ході роботи було проаналізовано сучасний стан досліджуваної проблеми, визначено основні для роботи поняття, проведено практичне дослідження на основі порівняльного аналізу тексту оригіналу роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «Ritournelle de la faim» та його перекладу «Ритурнель голоду».

Виконане дослідження дозволило нам дійти низки висновків, що подано у наступний спосіб:

1. Встановлено, що література в художньому освоєнні різних сфер і аспектів є унікальним реципієнтом різних мистецтв. Проникнення різних способів відображення людиною дійсності у формі мистецтв спричиняє їхній взаємовплив і взаємозбагачення, дозволяє підкреслити і вирізнити їхню культурологічну складову.
2. Визначено поняття «інтермедіальність», що є ключовим в запропонованому дослідженні.
3. Визнано, що інтермедіальність є перекладенням з мови одного виду мистецтва на мову іншого в межах однієї культури або об'єднання між різними елементами мистецтва в мономедійному (література, музика, живопис) або мультимедійному тексті (театр, кіно), оскільки кожне медіа, має системний характер.
4. Досліджено, що ознаки інтермедіальності у художньому тексті можуть проявлятися у вигляді:
 - репрезентації одного медіума в іншому (трансформаційна);
 - прояву якостей одного медіума і зіставленні його з ознаками іншого медіа (онтологічна);

- естетичної реалізації в одному медіумі формальних структур іншого медіума (трансмедійна);
- використання розповідного характеру музики та літератури і можливостей переходу музичних форм в літературні (екстра композиційна);
- введення прямих посилань і обговорення творів одного медіа в літературному тексті (інтракомпозиційна).

5. Представлено думку, що адекватним механізмом для перекодування мистецької мови є екфразис, який дозволяє розглянути інваріанти інтерпретацій однієї теми в різних видах мистецтва, а його різновиди викликати певні реакції отримувача. А точніше - атракційний екфразис посиланням на твори мистецтва привертає увагу читача, екфразис же істинний провокує реципієнта до самостійного пошуку закодованого ключа та відкриття справжнього смислу написаного.

6. Встановлено, що в тексті франкомовного роману Ж.М.Г. Ле Клезіо «*Ritournelle de la faim*» автор використовує різні типи екфразису, розпочинаючи із самої назви роману «Ритурнель голоду», яка задає «вектор» прочитання тексту у його прямому зв'язку із музикою і циклічній композиційній структурі, де теми повторюються, перехрещуються і доповнюють одна одну.

7. Використаний автором у тексті роману концепт музичного твору М. Равеля «Болеро», створює музично-синестетичні зв'язки в художньому тексті, виступає основою для асоціацій, спогадів, образів героїв, символів, мотивів та лейтмотивів, що виникають у читача.

8. Досліджено композиційну структуру роману, яка має схожість з твором М.Равеля «Болеро» і вбачається нам у циклічній побудові роману, заснованій на повторі певних сюжетних ліній: спогадів про дитинство, голод, а також у поступовому нарощуванні емоційної напруги, що завершується, як і «Болеро» М. Равеля, після потужного звучання глибокою тишею.

9. Доведено, що «музикальність» роману Ж.М.Г. Ле Клезіо утворюється за рахунок:

- використання вербалізаторів різного роду звуків, шумів, голосу
- називання ознак і характеристик голосу (співу та розмов)
- номінації музичних інструментів, творів композиторів та їхніх імен
- номінації музичних термінів

10. Виокремлено лексико-семантичні засоби реалізації в тексті роману Ж.М.Г. Ле Клезіо поняття «голос» та його фізичних характеристик, якими є:

- лексична одиниця « *la voix* », що є прямою номінацією фізичної властивості людини і відноситься до класу іменників
- лексичні одиниці з семою «говорити», «виголошувати», що відносяться до класу дієслів (*parler, résonner, raconter*);
- лексичні одиниці, що відносяться до класу прикметників та дієслів і слугують наданням характеристик висоти та якостей звучання голосу, передають його тембр, глибину і емоційне забарвлення (прикметники: *hésitante, doucement, étouffée, rauque, pathétique, ridicule, dangereuse*) та дієслова : *enfiler, rouler, dénoncer, résonner*).

10. Констатовано, що поєднання в романі Ж.М.Г. Ле Клезіо описів шумів та звуків різного походження наповнює художній текст образністю і створює ефект багатоголосного поліфонічного звучання, що споріднює звучання тексту роману із оркестровим багатоголосним звучанням музичного твору «Болеро», до якого посилається автор в моменти загострення сюжету.

11. Встановлено, що використання музичної термінології, посилання на музичні твори, вживання в тексті назв музичних інструментів і вербалізація їхнього звучання додають поліфонії і яскравості звучання літературного тексту та унаочнюють в його структурі інтермедіальні вкраплення.

12. Серед перекладацьких стратегій, використаних М. Яремою для трансляції інтермедіальних ознак франкомовного роману Ж.М.Г. Ле Клезіо виокремлено наступні: пошук повного або прямого еквівалента, підбір аналога або оказіонального відповідника на рівні найближчого контексту, використання прийомів опущення і додавання понять, смислового розширення, підбору стилістичних синонімів та інтерпретативного перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афоніна О.С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» фольклорі. Мистецтвознавство. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* № 3. 2016. С.45-49. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=vdakkm_2016_3_12 (дата звернення 03.09.2020).
2. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сб. ст. / под науч. ред.: П.Е.Бухаркина. Санкт-Петербург : СПбГУ, 1999. 444 с.
3. Астаф'єв О. Поетичні системи українського зарубіжжя. Київ: Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Київ, 2005. С. 62-64.
4. Бархударов А.С. Текст как единица языка единица перевода. Лингвистика текста. Москва, 1974. С. 12-21.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
6. Баняс В.В., Баняс Н. Ю. "Історії без продовжень" (Розмірковування, навіяні монографією Наталії Доценко "Принципи інтермедіальності у прозі Патрика Модіано"). *Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди.* Сер. Літературознавство. 2016. Вип. 1. С.3-11. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz1_2016_1_3 (дата звернення: 20.09.2020).
7. Брандес М.П. Стил и перевод (на примере немецкого языка): учебное пособие. Москва : Высш. Школа, 1988. 127 с.
8. Бердник О.С. Літературознавча інтерпретація понять «композиція» та «архітектоніка». *Вісник Донецького Національного університету.* Серія Б: Гуманітарні науки. Вип.1. ДоНУ. Донецьк, 2009. С. 19-27.

9. Білоножко Л.В. Словесна музика як засіб психологізації та естетизації художньої оповіді у романі Т. Моррісон «Джаз». *Наукові записки*. Том 150. Філологічні науки, 2013. С. 81-87. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaUKMAfn_2013_150_18 (дата звернення: 27.09.2020).
10. БР -°Болеро (Равель). Википедия -свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%BE_\(%D0%A0%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D1%8C\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%BE_(%D0%A0%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D1%8C)) (дата звернення: 27.08.2020).
11. БМР - Болеро Морииса Равеля. *Гармония*. Интернет-проект вечных ценностей. (Перепринт. Страницы искусства и музыки Александра Майкапара). URL: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?11> (дата звернення: 19.08.2020).
12. Борисова И.Е. Перевод и граница: Перспективы интермедиаальной поэтики *Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. 2004. № 7. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtm> (дата звернення: 03.12.2019).
13. Вещикова О.С. Интертекстуальність та інтермедіальність як засоби організації читацького сприймання творів збірки В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Філологічні науки : збірник наук. статей /гол. ред. : В. А. Зарва. Бердянськ : ФОП Ткачук О.В., 2015. Вип. VI. С. 280-290.
14. Водолєєва Н.В. Сильові особливості музичної архітектоніки у творах Сергія Прокоф'єва» дис.. канд...мистецтвознавства : 17.00.03. Музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П.Чайковського. Київ, 2020. с. 25. URL: <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/vodoleyeva-dysertatsiya.pdf>.. (дата звернення 17.10.2020).
15. Волощук Л.В. Інтермедіальність як прояв між мистецької взаємодії в новелах Ольги Кобилянської. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2017. № 1. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_20171_8. (дата звернення: 03.11.2020)

16. Гаккель Л. «Болеро» Равеля из цикла «Шедевры мировой классики». *Искусство*. № 7. 2002. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200200701> (дата звернення: 06.09.2020).
17. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2009. 144 с.
18. Генералюк Л. Екфразис: вербальні образи мистецтва: монографія/за ред. Т. Бовсунівської. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013а. 237 с. С. 199-214.
19. Генералюк Л. Екфразис і проблема контамінації. *Українська термінологія і сучасність*. Вип. ІХ. Київ, 2013б. С. 84-94.
20. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. *Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій*. Випуск 29. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013в. С. 81–89.
21. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. Москва : Советский писатель, 1982. 368 с.
22. Губа О. А. Значення шумів в театральній постановці. *Вісник КМУКіМ. 30 наук. праць*. Вип. 28. Київський національний університет культури і мистецтва. Київ, 2013. С. 53-60.
23. Гусєва Г. До поняття музикальності: спроба співставлення музики та поезії. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В.Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 36. С. 253-261. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2015_36_25. (дата звернення: 04.10.2020).
24. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. Москва : Азбуковник, 2003. 298 с.
25. Євсєєнко О.О. Музичний переклад: мовний та мовленнєвий аспекти (на прикладі домрового перекладу). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. № 6. Харків, 2011. С. 200-202. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_6_53 (дата звернення: 05.09.2020).
26. Екфразис. Вербальні образи мистецтва / за ред.: Т. Бовсунівської. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.

27. Ігнатенко М., Волков А. Інтерсеміотика. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 229-233.
28. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. Москва, 1998. 28 с.
29. Илюшкина М. Ю. Теория перевода: основные понятия и проблемы : учебное пособие /науч. ред.: М. О. Гузикова. Мин-во образования и науки РФ. Уральский федеральный университет. Екатеринбург : Изд.-во Уральского университета, 2015. 84 с.
30. Казанцева Л. Музыкальный портрет. Москва : НТЦ «Консерватория», 1988. 124 с.
31. Ключанов И. Э. Динамика межкультурного общения. Тверь : ТГвУ, 1998. 99 с.
32. Колупаєва О. М. Архітектонічні особливості англomовного й українomовного сонета кінця ХІХ - початку ХХ ст. (порівняльно-типологічний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2012. 20 с. URL : http://catalog.library.tnpu.edu.ua:8080/library/DocDescription?doc_id=477206 (дата звернення 15.07.2020).
33. Коляденко Н. Н. Музыкальность художественной литературы : синестетический аспект. *Вопросы музыкознания*. Новосибирск : НГК им. М.И. Глинки. 1999. С. 21-34.
34. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) : учеб. пособие для ин-тов и фак- тов иностр. яз. Москва : Высшая школа, 1990. 253 с.
35. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Москва : ЭТС, 2001. 424 с.
36. Копильна О. М. Інтермедіальність як проблема перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер. Філологія. № 37. том 4. 2018. С. 159-161.

37. Коротіч Т. А. Аналіз художнього тексту (ідейно-естетичний рівень). *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. Вип. 34. 2015. С. 14-20. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=pssrft_2015_35_4 (дата звернення: 05.07.2020).
38. Кравченко-Дзьондза О. Лінгвостилістичний аналіз тексту в контексті комунікативної лінгвістики. *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. 2014. С. 26-31. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsev_2014_2014__6. (дата звернення: 05.10.2020).
39. Ле Клезіо Ж. М. Г. Танец голода : пер. с фр.: М. А. Петрова. СПб.: Амфора, 2011. 221 с.
40. Ле Клезіо Ж. М. Г. Ритурнель голоду : пер. з фр.: Я. Кравця. Харків : Фоліо, 2011. 219 с.
41. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Авт.-уклад.: Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kovaliv_Yurii/Literaturoznavcha_entsyklopediia_U_dvokh_tomakh_T_1/ (дата звернення: 05.07.2020).
42. Лисенко Н. Специфіка художнього слова і його функціональні вияви в українській літературі. 2012. С. 333-338. URL: http://dspu.edu.ua/native_word/wp-content/uploads/2016/04/2012-45.pdf (дата звернення: 26. 08. 2020).
43. Лотман Ю. М. Текст в тексте. Избранные статьи. в 3 т. Москва, 1992. Т.1. С. 148-160.
44. Лупак Н. М. Літературно-музичні контакти у зоні взаємодії художніх мов різних мистецтв. Миколаїв: Вид.-во МДГУ ім. П. Могили, 2006. С. 144-150.
45. Лупак Н. М. Вербальний опис музичного тексту як елемент художнього аналізу. *Наукові праці*. Серія; педагогіка, психологія і соціологія. Донецьк: ДНТУ, 2009. Вип. 6 (160).

46. Матковська Г. Співвідношення архітектонічного і композиційного аспектів структури художнього твору. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М.Коцюбинського*. Серія Філологія (мовознавство). 2016. Вип. 23. С. 227-231. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_filol_2016_23_47 (дата звернення: 14.05.2020).
47. Маценка С. П. Художній текст як фонографія: музикальні образи у німецькій літературі. *Наукові праці Чорноморського державного університету ім. П. Могилы комплексу "Кієво-Могилянська академія*. Сер. Філологія. Літературознавство. 2009. Т. 124, Вип. 111. С. 72-77. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2009_124_111_16 (дата звернення: 14.05.2020).
48. МПБ - Многослойная «пустота» “Болеро”. 2017 URL: https://tikhomirov-music.com/blog/new_article/a_tikhomirov_about_the_Bolero (дата звернення: 03.08.2020).
49. МСТ-Музыкальный словарь терминологии. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_music/ (дата звернення: 23.11.2019).
50. Некряч Т, Довганчина Р. Інтерсеміотичний та інтерлінгвістичний переклади: грані суміжності та точки розбіжностей. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2014. Вип. 48. С. 302-310. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mi_kks_2014_48_29 (дата звернення 12.10.2020).
51. Николина Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед.учеб. заведений. Москва : Издательский центр «Академия», 2003. 256 с.
52. Одинцов В. В. Стилистика текста. Москва: Наука, 1980. 262 с.
53. Олизько Н. С. Интермедиальность как разновидность нтердискурсивных отношений. *Мировая литература в контексте культуры*: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. (12 апр. 2008 г.). Всеросс. студ. науч.

- конф. (19 апр. 2008 г.) / ред.: Н.С. Бочкарева. Пермь: Перм. гос. ун-т, 2008. С. 77-79.
54. Орлова М. Інтермедіальні зв'язки роману "Хибний рух" Петера Гандке. *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 85. С. 181-188. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2012_85_26 (дата звернення: 24.06.2020).
55. Павленков Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/31792/%D0%A0%D0%98%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%9D%D0%95%D0%9B%D0%AC (дата обращения: 23.12.2019)
56. Пахомова Є. Г. Музичний екфразис як прояв інтермедіальності художнього простору (на прикладі творчості Лесі Дичко). *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 61-70. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_8 (дата звернення: 23.12.2019).
57. Пешкова О. А. Складові елементи інтермедіальності в художньому тексті: когнітивно-нарративні аспекти. *Закарпатські філологічні студії*. Т.2. Вип. №.9. 2015а. С. 21-25. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/3/part_2/3-2_2018.pdf (дата звернення: 17.12.2019).
58. Пешкова О. А. Сучасні підходи до трактування поняття інтермедіальність та суміжних термінів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. 2015б. Вип. 59. С. 151-154. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_59_57 (дата звернення: 17.12.2019).
59. Плющенко М. К проблеме музыкальности литературы: музыкальные принципы построения художественного текста. *Слово – текст – смысл*. Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 42-46. URL: <http://hdl.handle.net/10995/3354> (дата звернення: 12.10.2020).
60. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С.46-53. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2013_16_8. (дата звернення: 15.03.2020).

61. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти української літератури. Донецьк - Вінниця : Донну, 2015. 153 с.
62. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
63. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Москва: Междун. отношения, 1974. 216 с.
64. Савчук Г. О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології. Літературознавчі дослідження: теоретичні та прикладні аспекти. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». Вип. 81. 2019. С. 15-18. URL: <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/1408>.
(дата звернення: 15.09.2019).
65. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. 2008. №. 3. Ч. II. Сер. 9. С. 210-214. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-ntermedialnosti/viewer>. (дата звернення: 15.09.2020).
66. Серажим Е. С. Композиція и архітектоника тексту: принципи редакторського втручання. Історія, теорія й практика журналістики, видавничої справи та редагування. *Масова комунікація: історія, сьогодення, перспективи*. 2014. № 5-6 (5). С. 95-100. URL: http://esnuir.ee.nu.edu.ua/bitstream/123456789/9286/1/Serazhym_K.PDF (дата звернення: 15.09.2020).
67. Серажим К. С. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність. Київ, 2002. 392 с.
68. Сербенська О. Голос як компонент мовленевого слова. *Теле- та радіожурналістика*. № 18. 2019. URL: <http://dx.doi.org/10.30970/trj.2019.18.2276> (дата звернення: 15.09.2020).
69. Сиваченко Г. Інтермедіальна парадигма Володимира Вінниченка «Сонячна машина». *Слово і час*. 2017. № 2. С. 3-20. URI:

- <http://dspace.nbuu.gov.ua/handle/123456789/159043> (дата звернення: 11.11.2020).
70. Сидоренко І. А. Архітектоніка та композиція художнього твору як елементи авторського ідіостилю. *Вісник університету ім. А. Нобеля*. Серія Філологічні науки, 2019. № 1(17). С. 19-24. URL: <https://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2019/1/2.pdf> (дата звернення: 09.09.2020).
71. Сидорова А. Г. Интермедіальна поезія сучасної української прози (література, живопис, музика) : дис. Якісна мовна освіта у учасному глобалізованому світі: тенденції, виклики, перспективи 10.01.01. Барнаул, 20. 06. 218 с. URL: <http://www.asu.ru/files/documents/0002748.pdf> (дата звернення: 12.10. 2019).
72. Тамарченко Н. Д. Архитектоника. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва: НПК «Интелвак», 2003. 358 с.
73. Тимашков А. Ю. К истории понятия интермедіальности в зарубежной науке. *Фундаментальные проблемы современной культурологии*. Том III: Культурная динамика. СПб: Алетейя, 2008. С. 112-119.
74. Тишунина Н. В. Методологія інтермедіального аналізу в світлі міждисциплінарних досліджень. *Методологія гуманітарного знання в перспективі XXI століття* : Матеріали міжнарод. научн. Конференції. Санкт-Петербург (18 травня 2001 р.). Сер. "Symposium". Вип. 12. Санкт-Петербург: Санкт-Петербург. філософ. о-во, 2001. С. 149-154.
75. Тулан М. Музична нарративність. URL: <https://journals.openedition.org/narratologie/6489#text> (дата звернення 21.09.2020).
76. Фесенко Э. Я. Теория литературы. Москва: УРСС, 2004. 336 с.
77. Фесенко Є. В. Інтермедіальні аспекти в літературі. Всеукраїнська інтернет конференція. 2017. URL: <http://nimfilmndpu.mozello.com/vseukranksa-internet-konferencija/porvunjalne-literaturoznavstvo/params/post/1336728/>. (дата звернення 11.09.2020).
78. Хамина А. А. Теория интермедіальности: проблемы и перспективы. *Мова і культура*. 2012. Вип. 15. Т. VII. С. 373–379.

79. Ханзен-Лёве А. А. Интермедиа́льность в русской культуре: от символизма к авангарду. Москва : РРГУ, 2016. 450 с.
80. Чуканцова В. О. Проблема интермедиа́льности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: дис. канд. филол. наук: спец. 10.01.03 ... литература народов стран зарубежья. Санкт-Петербург, 2010. 199 с.
URL: <https://www.dissercat.com/content/problema-intermedialnosti-v-povestvovatelnoi-proze-oskara-uailda> (дата обращения 09.12.2019).
81. Циховська Е. Д. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49-60. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/195630087.pdf> (дата звернення: 20.08.2020)
82. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика: Статус, проблемы, аспекты. Москва : Наука, 1988. 215 с.
83. Юхимюк Я. Ідентифікація музичного екфразису у прозі другої половини ХХ- початку ХХІ ст. *Література на полі медій: збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України* / Ред.: Т. І. Гундорова, Г. М. Сиваченко. Київ, 2018. С.244-289. URL: https://www.academia.edu/37581655/%D0%9B%D0%86%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%90%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%90%D0%9D%D0%90%D0%9F%D0%9E%D0%9B%D0%86%D0%9C%D0%95%D0%94%D0%86%D0%99_pdf. (дата звернення: 01.09.2020).
84. Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов. Киев : Муз.Україна, 1988. 263 с.
85. Bruhn S. Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis. URL: www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm (дата звернення: 20.02.2020).
86. Free online encyclopedia URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Information_Age (дата звернення: 11.03.2020).
87. Ibarrondo L. Des airs de parole : du son et du rythme aux représentations symboliques de la musicalité intrinsèque à la langue. *Langue et musique*. Université Sorbonne-Nouvelle. 04. 2015. Paris. URL

<https://savoirsenprisme.files.wordpress.com/2017/12/numero-4-integral.pdf>

(дата звернення: 11. 03. 2020).

88. Le Clézio J. M. G. Ritournelle de la faim : roman. Paris : Gallimard, 2008. 220 p.
89. Smoje D. Le roman actuel a la recherche de sa musique. Québec français. №152. 2020. P. 37- 43.
90. Scher S. P. Notes Toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature*. Vol. XXII. 1970. № 2. P. 147–156;
91. Hatim B., Mason I. Discourse and the Translator. London, New-York : Longman, 1990. 258 p. URL: https://www.academia.edu/4072991/Basil_Hatim_and_Ian_Mason_The_Translator_as_Communication
92. Venuti L. Strategies of translation. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, New-York, 2001. P. 240–244. URL:: <http://docenti.unimc.it/gilliansusan.philip/teaching/2017/17161/files/strategies-of-translation> (дата звернення: 27.05.2020).

ЛЕКСИОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА

93. АТСУМ - Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 11.03.2020).
94. Ганшина, К. А. Французско - русский словарь : 51 000 . 9 - е изд., стереотип. Москва : Рус. яз., 1982. 912 с.
95. Онлайн французско-украинский переводчик. URL: <https://www.webtran.ru/translate/french/to-ukrainian/> (дата звернення: 27.05.2020).
96. Переклад в контексті з українського на французький. Contextual Dictionary. URL :<https://ru.contdict.com/%D1%84%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/> (дата звернення: 27.10.2020).
97. Французско русский словарь. Мультитран. URL: <https://www.multitran.com/m.exe?l1=4&l2=2/> (дата звернення: 15.10.2020).

Декларація

академічної доброчесності здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Дубініна Юлія Юріївна, студент(ка) магістратури 2 курсу,
форми навчання денної, факультету іноземної філології,
спеціальність 035 Філологія, адреса електронної
пошти dubinina4884@ukr.net,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему
«Інтермедіальність франкомовного роману Ж.М.Г. Леклезіо «Ritournelle de
la Faïm» та її відображення у перекладі»

відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що
визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких
ознайомлений/ознайомена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є
ідентичною її друкованій версії;
- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної
доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-
системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата 07.12.2020 Підпис _____ ПІБ (студент) _____

RÉSUMÉ

Le sujet de notre recherche est la définition dans le texte littéraire d'unités linguistiques qui représentent les traits d'intermédialité du roman français de J.M.G. Le Clézio "Ritournelle de la faim" et leur analyse comparative dans l'original et sa traduction ukrainienne.

L'objet d'étude est de distinguer les moyens linguistiques ou bien les manifestations langagières des traits d'intermédialités dans le texte du roman français de J.M.G. Le Clézio "Ritournelle de la faim " et de définir les possibilités de leur recodage dans sa version ukrainienne.

Les manifestations d'intermédialité permettent aux différents types d'art d'interagir, de pénétrer dans les textes de tous types, d'enrichir le texte littéraire par la présence des éléments d'autres arts, de mettre en valeur leur composante culturelle. L'intermédialité - est la traduction d'un code (langue d'art) à un autre au sein d'une culture ou bien c'est l'union de différents éléments d'art dans un mono-média (littérature, musique, peinture) ou dans un texte de multimédia (théâtre, cinéma). Nous essayons de faire les parallèles entre le texte littéraire, roman de J.M.G. Le Clézio, et la pièce musicale de M. Ravel « Le Boléro » pour trouver les traits qui peuvent les unir. Nous étudions le concept de la « musicalité » de l'œuvre verbale. Nous considérons les moyens lexicaux et sémantiques de la description du son, de la voix, du bruit – phénomènes physiques – pour titre d'indices de la création d'une image sonore du roman de J.M.G. Le Clézio. Outre cela nous constatons la présence dans le texte français des références faites par l'auteur aux œuvres musicales, aux termes musicaux, etc. qui créent une image verbale de présence de la musique dans le texte du roman.

Mots-clés : *intermédialité, intertextualité, musicalité de la littérature, moyens de représentation linguistiques, ekphrasis, traits intermédiaires.*