

**ПЕЙЗАЖНІ ТА ПРЕДМЕТНО-РЕЧОВІ ДЕТАЛІ У НОВЕЛАХ
ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ТА ЇХ АНГЛОМОВНИЙ ПЕРЕКЛАД****Оксана Карбашевська**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
e-mail: oksanakarba@gmail.com*

Метою статті є спроба літературознавчого аналізу персоніфікованих пейзажних та предметно-речових деталей у новелі В. Стефаника «Синя книжечка», а також перекладознавчого аналізу передачі Д. Гусаром-Струком відповідних текстових фрагментів англійською мовою. Завдання статті: опрацювання довідкової, енциклопедичної та наукової літератури щодо сутності таких літературознавчих понять, як художня деталь, новела, пейзаж, предмет, персоніфікація; узагальнення літературознавчих досліджень щодо пейзажно-предметної своєрідності малої прози новеліста; розгляд перекладознавчих праць стосовно проблем перекладу текстів прози В. Стефаника германськими мовами; виокремлення персоніфікованих художніх деталей у новелі «Синя книжечка» та встановлення їх ролі; виявлення випадків застосування транслатологічних трансформацій Д. Гусаром-Струком при перекладі виділених персоніфікованих текстових частин, систематизація та класифікація цих видозмін, визначення втрат і здобутків у друготворі англійською мовою.

У статті використано комплексну дослідницьку методу, а саме загальнонаукові методи дослідження, такі як аналіз, синтез і узагальнення, а також герменевтичний (у царині інтерпретації художніх текстів оригіналу та перекладу), лінгвістичний, перекладознавчий, кількісний аналіз.

Практичне значення. Матеріали та висновки статті можуть бути використані при написанні студентських кваліфікаційних робіт, наукових праць, розробці та викладанні лекційних курсів у галузі літературознавства та перекладознавства, у подальшому науковому дослідженні творчості В. Стефаника.

Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше в українській філології предметом цілісного аналізу стали персоніфіковані пейзажні та предметно-речові деталі у новелістиці В. Стефаника та їх англомовний переклад.

У результаті дослідження зроблено висновки про те, що творча самобутність В. Стефаника знайшла свій вияв і у пейзажно-

предметній своєрідності його новел. Для покутського письменника – знавця людської душі, художня деталь виконувала другорядну, проте органічну та компенсаторну функцію у його малопрозових творах. Художня мова новел загалом, і твору «Синя книжечка» (1897) зокрема, свідчить про те, що уособлення належить до улюблених стилістичних засобів увиразнення творів письменника. У названій новелі персоніфіковані рослинний світ та предмети, створені людиною, постають в односторонньому діалозі головного героя Антона. Виокремлено п'ять фрагментів із персоніфікованими художніми деталями у новелі «Синя книжечка», що виконують такі функції, як змістова наповненість, психологізація та ліризація ситуації і постаті персонажа, а також сюжетотворення тощо. У друготворі “The Blue Book” Д. Гусар-Струк зберіг ідейно-змістове наповнення новели та персоніфікований пейзажно-предметний простір змальованих подій, передав унікальну творчу манеру письменника. Перехід від оригіналу до перекладу став можливим завдяки застосуванню 38 трансформацій, а також їх 6 комбінацій. Послаблення естетичного заряду перекладеного тексту відбулося при відтворенні інверсійних (4) та еліптичних (4) стилістичних фігур, етномаркованих одиниць (3), діалектизмів і покутської говірки (14), застарілих (2) та зменшувально-пестливих (1) слів оригіналу.

Ключові слова: *новела, художня деталь, пейзаж, персоніфікація, функція, переклад, трансформація.*

Неповторність авторського почерку Василя Стефаника ґрунтується не лише на поєднанні сільської тематики новел окремого топосу Покуття із загальнолюдською проблематикою, мові творів (покутський діалект), синтезі різних течій модернізму [9, с. 5; 25, с. 269], способі зображення психологічних станів людської душі, а й на використанні художніх деталей. Мала проза великого письменника-модерніста кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. із притаманними для неї лаконізмом, психологізмом, драматизмом редукувала довгі описи. Натомість цю функцію перебирали на себе здебільшого персоніфіковані пейзажні та предметно-речові деталі, які в художньому світі Стефаникових новел нерідко діють у тандемі.

Життю і творчості В. Стефаника, поетикальним особливостям його творчого доробку присвячено великий корпус ґрунтовних праць українських та закордонних літературознавців, серед яких монографії В. Лесина (1970), Д. Гусара-Струка (1973), Ф. Погребенника (1980), М. Грицюти (1982), О. Гнідан (1991), Р. Піхманця (2012), кандидатські дисертації Н. Яцків (2000) та О. Казанової (2008), студія М. Кодака (1980) та інші.

Вужча проблема застосування пейзажних малюнків В. Стефаником принагідно привертала увагу таких дослідників, як М. Грицюта [2, с. 49,

80], І. Денисюк [5, с. 110; 7, с. 124, 156], О. Казанова [9, с. 15, 17], В. Лесин [13, с. 170, 179, 207, 248, 303], А. Островська [19, с. 102, 123] та інших, а питання персонофікації предметного оточення Стефаникового героя – А. Островської [19, с. 108], Р. Піхманця [20, с. 156] тощо. Серед окремих статей слід виокремити дослідження про роль краєвиду у Стефаникових новелах літературознавиці Фені Пустової (1971).

Над проблемами перекладу прози В. Стефаника германськими мовами роздумували Л. Рудницький (2001), О. Матвійшин (2019), С. Хороб (2020), Є. Лепьохін (2020) та інші. Так, засадничою є студія американо-українського літературознавця та культуролога Л. Рудницького щодо англомовної рецепції творчості В. Стефаника у Канаді та США. Науковець піддав критиці англомовні переклади новели В. Стефаника «Камінний хрест», які належать Йосипу Візнюку за редакції Костянтина Андрусишина (1907–1983) (Канада, 1971 р.) та – Данилові Гусару-Струку (1940–1990) (США, 1973 через те, що «вони читаються з відчуттям канцелярських звітів» [23, с. 270]. Проте зрештою автор наукової статті підсумував, що обидві інтерпретації «в цілому вдалися» [23, с. 271].

Особливу увагу Л. Рудницький звернув на вагомість праці канадсько-українського літературознавця і перекладача Д. Гусара-Струка (1940–1999) «A Study of Vasyl' Stefanyk...» (1973), яка «є досі найкращою і найбільш обширною розвідкою про Стефаника англійською мовою», а також на вправність його перекладу новели «Синя книжечка» [23, с.271]. З огляду на це твердження матеріалом нашого дослідження і став переклад Д. Гусара-Струка.

Окрім того, Л. Рудницький підняв питання про «неможливість передачі діалогу у покутським діалекті англійською мовою» [23, с.270]. Зарубіжний науковець порадив відтворювати Стефаникові новели «звичайною унормованою мовою», проте із певним її рустикальним забарвленням [23, с.271]. Проблему відтворення покутських діалектизмів у творах В. Стефаника іноземними мовами продовжили вивчати О. Матвійшин та Є. Лепьохін. О. Матвійшин констатувала, «що німецькомовні тексти не відтворюють покутського говору українського новеліста», а перекладачі схильні «до використання загальнолітературної мови» [17, с. 714]. Є. Лепьохін зосередився на зіставленні двох англомовних перекладів новели В. Стефаника «Побожна», виконаних К. Андрусишиним та Д. Гусаром-Струком, притім відзначаючи нейтралізацію етнокультурних компонентів першотвору у перекладі [12, с. 130].

С. Хороб у ґрунтовній студії проаналізував не лише переклади художньої спадщини В. Стефаника слов'янськими та германськими мовами, а й звернув увагу на переклади самого митця із російської, німець-

кої, норвезької, французької літератур, до того ж висвітлюючи «нові, малознані широкому загалу факти з творчої біографії новеліста» [31, с. 265].

Отже, попри пильну увагу літературознавців та перекладознавців до творчої спадщини В. Стефаніка, персоніфіковані пейзажні та предметно-речові деталі у новелістиці модерніста та їх англійський переклад ще не були предметом спеціального аналізу, що й обумовлює **актуальність цього дослідження**.

Метою статті є спроба літературознавчого аналізу функціонування персоніфікованих пейзажних та предметно-речових деталей у новелі В. Стефаніка «Синя книжечка», а також перекладознавчого аналізу особливостей передачі відповідних текстових фрагментів англійською мовою Д. Гусаром-Струком. Завдання статті полягають у 1) опрацюванні довідкової, енциклопедичної та наукової літератури щодо сутності таких літературознавчих понять, як художня деталь, новела, пейзаж, предмет, теорія сокола, персоніфікація; 2) узагальненні літературознавчих досліджень щодо пейзажно-предметної своєрідності малої прози новеліста; 3) розгляді перекладознавчих праць стосовно проблем перекладу текстів новел В. Стефаніка германськими мовами; 4) виокремленні персоніфікованих художніх деталей у новелі «Синя книжечка» та встановленні їх ролі; 5) виявленні випадків застосування перекладацьких трансформацій Д. Гусаром-Струком при передачі виділених персоніфікованих текстових частин, їх систематизації та класифікації, визначенні втрат і здобутків у друготворі англійською мовою. В основу визначення міжмовних перетворень лягла їх систематизація Л. Науменко та А. Гордєєвої [18].

Художня деталь належить до художніх образів у літературі [15, с. 719; 14, Т. 1, с. 271]. Це – «засіб словесного та малярського мистецтва, якому властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція» [15, с. 718]. Серед художніх деталей розрізняють речові, портретні, пейзажні, інтер'єрні [15, с. 719]. Деталь «у сконцентрованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору» [15, с. 718-719]. Вона «здатна замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, міркування, цілий епізод тощо» [15, с. 719].

Новий підхід В. Стефаніка та інших молодих на той час письменників до художнього змалювання внутрішнього стану людини та навколишнього світу влучно охарактеризував ще Іван Франко у 1904 р. Він писав про першорядність людської душі та її порухів і другорядність «окруження», про «світла й тіні, які вона (людська душа. – *О. К.*) кидає на ціле своє окруження», про душу персонажів як «магічну лампу», крізь призму якої освітлюється навколишня дійсність: «Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла

й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна» [29, с. 108]. І далі: «новіші (письменники. – *О.К.*) відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати. Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них» [29, с. 108]. Тобто, за І. Франком, спорадичне уведення В. Стефаніком пейзажних та предметно-речових деталей у художню тканину своїх новел слугує засобом увиразнення для читачів його творів відповідного психологічного стану героїв, а також надає зображеним подіям піднесеної емоційності.

Іван Денисюк також наголошував на тому, що В. Стефанік удосконалював «мистецтво душезнавства» [4, с. 131]. Згідно із дефініцією літературознавця, новела – «це фабульний твір малої прози з особливою інтенсифікацією, концентрацією сюжетно-композиційної структури і стилю, з драматично напруженим конфліктом, який досягає максимальної напруги в так званому пуанті й розряджається в несподіваному сюжетному повороті, розкриваючи нову сутність героя, незвичайність людської долі» [8, с. 79]. Дослідник у своєму науковому доробку також звертав увагу на важливість сюжетотворчої ролі художньої деталі у новелістичному жанрі. На думку вченого, «новела підсилює функціональність деталей, які мають сюжетотворчий характер» [3, с. 51].

Водночас І. Денисюк охарактеризував питання взаємозалежності між явищем новелістичної концентрації та застосуванням «яскравої деталі» у Стефаніковій «новелі нового типу психологізму»: «Багатометражність старого оповідання змінив один сповільнений кадр, але дуже напружений. Постає проблема компенсації, увиразнення одних компонентів твору за рахунок інших. Стефанік і його побратими відкидали в новелі довгі передісторії, розтягнені описи замінювали яскравими деталями» [7, с. 117]. Про численність «вражаючих художніх деталей <...> у зрілого Стефаніка» наголошував М. Грицюта [2, с. 21]. Прикметно, що постмодерна література успадкувала від модернізму значущу роль деталі та продовжує її культивувати на сучасному етапі [32, с. 81–86].

Щодо літературознавчого поняття пейзаж, то в його трактуванні серед науковців немає одностайної єдності. Так, Р. Гром'як, Ю. Ковалів, Ф. Пустова, Є. Себіна вважають його елементом композиції художнього твору [15, с. 527; 14, Т. 2, с. 195; 21, с. 81; 24, с. 228], а В. Назарець відносить до образного рівня [1, с. 159]. Наведемо дві дефініції: «пейзаж (франц. *paysage* , від *pays* – країна, місцевість) – композиційний компонент художнього твору: опис природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу» [15, с. 527]; «образ природного оточення персо-

нажив та їхніх дій, опис картин природи в художньому творі, який має певне значення в його загальній змістовій організації» [1, с. 159]. Серед найважливіших функцій пейзажу в художньому творі: 1) позначення місця і часу дії, 2) сюжетне мотивування, 3) форма психологізму, 4) форма присутності автора [тут і далі пер. з рос. наш. – *О.К.*; 24, с. 229–232].

«Опис природи часто містить образи речей, створених людиною. <...> Тому підчас літературознавчого аналізу конкретного пейзажу усі елементи опису розглядаються у сукупності, інакше зруйнується цілісність предмета та його естетичного сприйняття» [24, с. 229].

Щодо предметно-речових деталей в літературному творі, то річ є «елементом умовного, художнього світу» [11, с. 40]. Сюди належать як створені людьми предмети матеріальної культури із реальної дійсності, так і «неіснуючі в реальності речі» [11, с. 37, 40]. Матеріальна культура є складником інтер'єрів, краєвидів (окрім диких пейзажів) і портретів [11, с. 37]. У літературі річ може виконувати культурологічну, характерологічну та сюжетно-композиційну функції [11, с. 40].

Проте пейзажі та речі не є обов'язковими елементами художнього світу літературних творів [24, с. 229; 11, с. 44]. Свідченням зазначеного і є новели В. Стефаніка. Загалом особливості пейзажних та предметно-речових описів у художньому творі залежать від тенденцій конкретної історично-літературної епохи, від жанру, який культивує письменник, та від індивідуальної манери письменника.

Прикметно, що Ольга Манойлова сформувала власне визначення поняття «художніх предметів» як предметів (природні тіла і рукотворні речі, елементи інтер'єру, деталі портрету чи пейзажу), які функціонують у художньому світі як носії інформації, емоції та художньої енергії» [16, с. 6]. Науковиця виявила, що предметно-речова сфера актуалізує усі складники художнього твору (час, простір, образи персонажів, інтер'єри та пейзажі) через їх опредмечення [16, с. 3]. У нашій статті керуємося вужчою дефініцією Є. Коточігової щодо речей як «предметів, створених людиною», як «зображених в літературі предметів матеріальної культури» [11, с. 37], а природні тіла та пейзажі відносимо до картин природи.

Про річ (деталь)-символ, тобто «гейзевського сокола», як один із прийомів «класично-канонічних новелістичних композицій» згадував у своїх працях І. Денисюк [6, с. 65; 7, с. 115]. Теорія про сокола (нім. Falkentheorie, англ. Falcon theory) була запропонована у 1871 р. у вступі до антології німецьких новел (нім. “Deutscher Novellenschatz”, англ. Treasury of German Novellas), співукладачами якої стали Пауль Гейзе та Герман Курц [35, с. 776; 34, с. 461]. Проте, за «Енциклопедією німецької літератури» (2000), не всі літературознавці погоджувалися із зазначеною теорією [35, с. 776]. Передмову до збірки написав Пауль Гейзе (нім. Paul Heyse, 1830–1914) – «винятково плідний письменник» (тут і

дали перекл. з англ. наш. – *О. К.*), автор «численних поем, близько 50 п'єс, 177 прозових та віршованих новел, 8 романів, кількох казок, есе та літературознавчих студій» [34, с. 460]. Варто відзначити, що «у другій половині XIX ст. Пауль (Йоганн Людвіг) Гейзе, перший лауреат Нобелівської премії у галузі літератури з Німеччини, користувався величезною популярністю» [34, с. 460].

Як зазначено в «Енциклопедії німецької літератури» (2000), «у своєму вступі (до антології німецьких новел. – *О. К.*) Гейзе викладає критерії вибору (новел. – *О. К.*), а також розглядає особливості розвитку цього жанру. У цьому контексті він вказує на особливі та характерні риси жанру, відносячи сюди чітко окреслений наративний стрижень, а також невід'ємний внутрішній конфлікт, що досягає кульмінації у раптовому переломному моменті. Цю зміну має репрезентувати конкретний об'єкт (як це було проілюстровано за допомогою «сокола» із оповідання Боккаччо) – проте Гейзе не подає дефініцію жанру у догматичний спосіб» [34, с. 461]. Також «Гейзе відчував, що автору новели слід постійно запитувати себе: «Де є сокіл?» Літературознавці, що приймають цю теорію, інтерпретують сокола як конкретний об'єкт або ж “Dingsymbol” (символічну річ), або ж лейтмотив» [35, с. 776]. Теорія сокола П. Гейзе засвідчує, яке важливе місце посідає деталь загалом, і річ зокрема, у композиції та сюжеті новели, її символічному навантаженні. У малій прозі В. Стефаніка підтвердженням міркувань німецького новеліста про промовисту деталь слугують, для прикладу, яблуко у новелі «Катруся», сіль і бучок у новелі «Новина».

Щодо проблеми використання пейзажних деталей у творах В. Стефаніка, то В. Лесин охарактеризував новеліста як такого, котрий стримано вдається до пейзажних замальовок: «Стефаніка аж ніяк не назвеш щедрим пейзажистом. Персонажі його новел, змучені важкою працею й голодом, рідко милувалися красою природи. Замість докладних пейзажних описів Стефанік переважно передавав тільки загальне враження персонажа від природи, зумовлене настроєм» [13, с. 303].

Ф. Пустова поставила та успішно вирішила питання про пейзажну оригінальність новеліста, що знайшла своє віддзеркалення «в тому, як використовує письменник картини природи, в який спосіб малює їх» [21, с. 81]. Констатуючи, що «пейзажі використовуються не в усіх творах, вони невеличкі, часто це не пейзаж у повному розумінні, а лише елементи його» [21, с. 82], підкреслюючи Стефаніків «свідомий потяг до мініатюрних картин природи» [21, с. 83], вказуючи на переважну другорядність ролі пейзажів [21, с. 88], дослідниця виокремила різноманітні функції пейзажу в новелах В. Стефаніка [21, с. 87]. Окрім психологічної характеристики, «за допомогою картин природи художник розкриває зміст життя селянина, його світогляд. Цей складник композиції може надавати

певної ідейної інтонації всьому творові, сприяти сюжетній завершеності його, збагачувати підсумковою думкою, пояснювати поведінку героя» [21, с. 87]. Водночас «таке використання невеличких малюнків природи забезпечило лаконізм письма художника» [21, с. 87].

За твердженням літературознавців, провідною функцією пейзажу в українській малій прозі початку ХХ ст. загалом, та новелістиці В. Стефаника зокрема, є розкриття внутрішніх станів людини. Так, І. Денисюк наголошував на тому, що роль пейзажу – «ліризація, психологізація ситуацій і постатей» [7, с. 156]. М. Грицюта ж писав про «психологізовані» пейзажі, «що сприймаються не обособлено як тло, а як щось єдине з героями» [2, с. 153].

За формулюванням І. Франка, «Стефанік <...> досконало володіє формою і має подиву гідний смак у доборі своїх творчих засобів» [30, с. 143]. Незважаючи на ощадність у використанні тропів, «їх простоту й прозорість» [13, с. 95], художня мова новел В. Стефаника свідчить про схильність майстра слова до застосування стилістичного засобу персоніфікації у малопрозових текстах. «Персоніфікація (*лат. persona особа і ficatio, від facio роблю*) – різновид метафори, надання предметам чи явищам людських рис» [14, Т. 2, с. 208]. Персоніфікація будується на заміщенні неживого предмета живим та має такі синонімічні термінологічні позначення як уособлення, або ж прозопопея (від. грец. πρόσωπον – особа і ποιέω – роблю) [1, с. 215].

Про важливе місце персоніфікації у творчому арсеналі В. Стефаника підкреслювала низка вчених. Так, В. Лесин зауважив часте звернення автора до персоніфікацій [13, с. 104, 213], завдяки чому «він “оживлює” дію і домагається динамічності зображення» [13, с. 213]. А. Островська відзначила, що «анімізація мертвих предметів» належить до улюблених стилістичних засобів новеліста [19, с. 123].

Новелу «Синя книжечка» (1897) присвячено темі пролетаризації селянства. Про неї автор так писав у листі до свого приятеля і наставника Вацлава Морачевського у червні 1898 р.: «Сам вижу тепер, що воно файне є – така малесенька трагедія усіх хлопів на світі» [27, с. 142]. На початку твору з авторських ремарок дізнаємося, що доведений до відчаю смертю своєї дружини Марії і двох синів Василька та Юрчика, «*Антін як не той став. Пив, а пив, а пив; против букату поля, против город, а тепер хату продав*» [28, с. 41]. І от, отримавши «*від вїйта синю книжку службову*», герой прощається із колишнім укладом життя та односельцями. Своє серце він виливає публічно, адже «*п'яний викрикує на толоці*», «*аби село чуло*». У цьому односторонньому діалозі найдраматичнішим є спогад про розлуку із рідною оселею.

М. Кодак так охарактеризував монологічне мовлення героя «Синьої книжечки»: Антін зображується «в ситуації відчаю, розпуки, захме-

ління з горя, тобто в такому стані, коли наболіле виривається назовні в емоційно насиченому слові» [10, с. 33]. І далі: «<...> його висловлювання, що перебиваються паузами та експресивними жестами героя, і становлять зміст цілої новели» [10, с. 33].

За влучним зауваженням авторитетного стефанікознавця Р. Піхманця, домівка Антона «живе і дихає кожним нервом і кожним волокном своєї священної істоти. <...> усе, що творить із житла єдиний космогонізований простір, намагається втримати героя коло себе: і поріг, і призьба, і вікна, і ліс. Усі ці персоніфіковані атрибути нагадують хор з античної трагедії, що різними голосами виконують один за одним спільний мотив» [20, с. 156].

У новелі «Синя книжечка» саме уособлення рослинного світу (ліс) та предметів, які створила людина (призьба, хата, вікна), дозволила авторові найяскравіше виявити почуття Антона. Відбувається почергове олюднення пейзажних та предметно-речових деталей, які у процесі розповіді Антона одна за одною зринають перед внутрішнім зором читача твору на уявній сцені, й зрештою зливаються в єдине ціле, утворюючи таким чином художній персоніфікований мікросвіт, у драматичному фокусі якого перебуває знедолений герой.

У тексті новели «Синя книжечка» виокремлено чотири персоніфіковані фрагменти, розташовані таким чином, що разом із поступовим наростанням болісно-загострених переживань Антона відбувається розвиток дії сюжету, тоді як останній п'ятий – ставить своєрідну кульмінаційну крапку на вибухо-подібному вияві людської розпуки.

Спочатку це наділений людською якістю говорити ліс: (1) «*Віхожу на двір, а ліс шумит, словами говорить: верниси, Антоне, до хати, верниси, мой!*» [28, с. 41]. Потім Антін звертається до рідної домівки як до живої істоти – «*небого*»: (2) «*Камінь вода – не я тебе буду, небого, пошивати*» [28, с. 41]. Згодом оживає і призьба, яка «*не пускає*» свого господаря: (3) «*– Сів я на приспу. Ще небіжска мастила, а я глину тачками возив. Лиш хочу встати, а приспа не пускає, ступаю – не пускає*» [28, с. 41]. І ось усі персоніфіковані об'єкти співдіють у триєдиній зворушливій містерії, адже за Антіном заплакали і вікна, і хата, і «*ліс їм наповідає*»: (4) «*– На який татунок я маю на чужі приспі сидіти? Йду. Лиш поступив-єм си, а вікна в плачъ. Заплакали, як маленькі діти. Ліс їм наповідає, а вони слозу за слозов просікают. Заплакала за мнов хата. Як дитина за мамов – так заплакала*» [28, с. 41]. Із наступної репліки Антона дізнаємося про його промовистий жест («*– Обтер-єм полов вікна, аби за мнов не плакали*»), що скріплює остаточний розрив із рідною стихією і водночас веде до спадання емоційної напруги: (5) «*– Обтер-єм полов вікна, аби за мнов не плакали, бо дурно, та й відступив-єм цалком*» [28, с. 41].

Наведені вище текстові фрагменти із персоніфікованими деталями у новелі В. Стефаніка «Синя книжечка» відтворено канадсько-українським літературознавцем і перекладачем Данилом Гусар-Струком у його опублікованій студії «A Study of Vasyl' Stefanyk...» (1973) таким чином: (1) “*I’m coming outside and the forest whispers, speaks in words: return, Antin, to your house, return, return*” [36, с. 90]; (2) “*No, I’m not the one, my dear, who’s going to thatch you*” [36, с. 90]; (3) “*I sat at the base of the house [a bank of clay or earth around a peasant’s hut, used for sitting]. The wife, rest her soul, whitewashed it and I brought clay in the wheelbarrow. I want to get up and the base won’t let me; I’m trying to make a step and it won’t let go*” [36, с. 90]; (4) “*What right do I have to sit on someone’s base? I’m going. As soon as I made a step, the windows began to cry. They started weeping like little children. The forest keeps whispering to them and they send tear after tear ... The house started to weep for me. It wept like a child after its mother*” [36, с. 91]; (5) “*I wiped the windows with the bottom of my coat, so that they wouldn’t weep for me, for it’s silly; and away I went, completely*” [36, с. 91].

Аналіз оригіналу та перекладу засвідчує використання Д. Гусар-Струком низки перекладацьких трансформацій. Так, персоніфікований образ лісу постає у виокремлених першому та п’ятому уривках. Якщо Стефаніків «*ліс шумит, словами говорить*», а також «*наповідає*» [28, с. 41], то в перекладі “*the forest whispers, speaks in words*” [36, с. 90] (ліс шепоче-шелестить, говорить словами) та, відповідно, “*keeps whispering*” [36, с. 91] (продовжує шепотіти). Українські дієслова «*шумит*» і «*наповідає*» передано одним і тим англійським дієсловом “*whisper*”, правда у другому випадку цю частину мови змінено на герундій “*whispering*” (лексико-семантична трансформація транспозиції). В обох випадках застосовано лексико-семантичну трансформацію контекстуальної заміни, адже словникове значення дієслова “*whisper*” не відповідає словниковому значенню дієслів «*шуміти*» та «*повідати*». При контекстуальній заміні відповідник добирається «із врахуванням його контекстуального значення, а також мовних норм і узусу мови перекладу» [18, с. 7]. Перше значення англійського дієслова “*whisper*” – “to speak very quietly to somebody so that other people cannot hear what you are saying» [33] (шепотіти), у третьому – “(literary) (of leaves, the wind, etc.) to make a soft, quiet sound” [33] (шелестіти, шарудіти). Видається, що у перекладі дві наведені дефініції лексичної одиниці “*whisper*” нашаровуються одна на одну. Ба більше, між ними зникає чітка грань розмежування. У першому випадку «*ліс шумит*» [28, с. 41] / “*the forest whispers*” [36, с. 90] Д. Гусар-Струк персоніфікує пейзажну деталь, а в другому – «*ліс їм наповідає*» [28, с. 41] / “*the forest keeps whispering*” [36, с. 91] інтерпрета-

тор не передає лексичного розмаїття першотвору, тим самим збіднюючи набір людських властивостей, якими автор наділив природу.

Загалом для усіх п'яти персоніфікованих фрагментів новели «Синя книжечка», що містять пейзажно-предметні деталі, притаманне використання інверсії, еліпсиса, етнокультурних реалій, зменшувально-пестливої лексики, діалектизмів і архаїзмів. У друготворі українські інверсійні конструкції зазнали граматичної трансформації, а саме: зміни порядку слів у реченні відповідно до існуючих синтаксичних норм англійської мови. Дотримання Д. Гусаром-Струком усталених в англійській мові принципів побудови словесних конструкцій (підмет + присудок, присудок + додаток, присудок + обставина) у перекладеному тексті призвело, зокрема, до послаблення вагомості лексем і зворотів («*словами*», «*їм* (вікнам. – *О.К.*)», «*заплакала за мнов*», «*як дитина за мамов*»), які в першотворі інтонаційно посідають сильну позицію на початку фраз, натомість в перекладі – фінальну. А взагалі це спричинило втрату емоційно увиразненого мовлення оригіналу новели: «*<...> ліс <...> словами говорить*» [28, с. 41] / «*<...>the forest<...>speaks in words*» [36, с. 90] (ліс говорить словами); «*Ліс їм* (вікнам. – *О.К.*) *наповідає*» [28, с. 41] / «*The forest keeps whispering to them*» [34, с. 91] (ліс продовжує шепотіти до них); «*Заплакала за мнов хата*» [28, с. 41] / «*The house started to weep for me*» [36, с. 91] (будинок почав плакати за мною); «*Як дитина за мамов – так заплакала* (хата. – *О. К.*)» [28, с. 41] / «*It wept like a child after its mother*» [36, с. 91] (він (будинок. – *О. К.*) плакав як дитина за своєю матір'ю).

Подібно через відмінності в будові української та англійської мовних систем українські еліптичні речення та конструкції не збережено у перекладі та передано за допомогою лексико-семантичної трансформації декомпресія: «*Вихожу на двір<...>*» [28, с. 41] / «*I'm coming outside <...>*» [36, с. 90] (я виходжу назовні/на двір); «*<...> а вікна в плач. Заплакали, як маленькі діти. <...> Як дитина за мамов – так заплакала*» [28, с. 41] / «*<...> the windows began to cry. They started weeping like little children. <...> It wept like a child after its mother*» [36, с. 91] (вікна почали плакати. Вони почали плакати, як малі діти. Він (будинок. – *О. К.*) плакав як дитина за своєю матір'ю). Як наслідок, збільшення кількості слів у перекладеному тексті за рахунок вживання займенників та дієслів («*I'm*», «*began*», «*They started*», «*It*») зумовило втрату динамічності образу плачу, стислості висловлювання, а також приглушення ліричної схвильованості фрагмента.

Проведений вище аналіз перекладу таких синтаксичних засобів увиразнення діалогу-монологу головного героя новели «Синя книжечка» як інверсія та еліпс свідчить про неможливість їх передачі англійською мовою. Зрештою, як писав російський перекладознавець Я. Рецкер:

«Тільки особливості стилю письменника із яскравою індивідуальністю можуть становити серйозну проблему при перекладі» [22, с. 82]. А у В. Стефаніка безумовно неповторний, притаманний лише йому ідіосинкраз.

Етнокультурні реалії оригінального тексту, а саме «*xата*», «*присна*», «*пола*», передано за допомогою перекладацьких трансформацій. Так, завдяки логізації етномарковану одиницю «*xата*» [28, с. 41], вжиту двічі в оригіналі, двічі замінено стилістично нейтральним відповідником “*house*” [36, с. 90, 91] (будинок, дім). Етнокультурні реалії «*присна*» [28, с. 41] / «*the base of the house [a bank of clay or earth around a peasant's hut, used for sitting]*» [36, с. 90], а також «*пола*» [28, с. 41] / «*the bottom of my coat*» [36, с. 91] перекладено із застосуванням контекстуальної заміни у поєднанні з описовим перекладом. Зауважимо, що описовий переклад слугує своєрідним маркером присутності етнокультурних реалій в тексті оригіналу, а також по-своєму компенсує втрату етнокультурного колориту у друготворі. Завдяки контекстуальній заміні етномарковані одиниці першоджерела «*присна*» та «*пола*» відтворено через логічно пов'язані з ними лексичні відповідники «*the base of the house*» (фундамент будинку) і, відповідно, «*the bottom of my coat*» (низ мого пальта). Метонімічний зв'язок цих понять відбувається на основі їхньої суміжності та просторових відношень. Отже, констатуємо втрату специфіки українського національно-культурного середовища, а також нівеляцію естетичної функції первотвору в англomовному перекладі.

Ба більше, ліризм пейзажно-речових деталей новели «Синя книжечка» у перекладі усунуто і на рівні відтворення зменшувально-пестливого «*маленькі*» у «*маленькі діти*» [28, с. 41] як “*little*” у “*little children*” [36, с. 91] (малі діти) шляхом стилістичної трансформації логізації. Емоційно-експресивне забарвлення димінутива відображало в новелі «Синя книжечка» почуття ніжності, яке Антін мав до своєї оселі й кожної речі в ній.

Переклад діалектної лексики та покутської говірки становить непереможні труднощі для перекладача. В аналізованих шматках новели «Синя книжечка» виявлено 14 фонетичних, морфологічних та лексичних діалектних слів і словосполучень: «*віхожу*» [28, с. 41] / “*I'm coming outside*” [36, с. 90]; «*шумит*» [28, с. 41] / “*whispers*” [36, с. 90]; «*говорит*» [28, с. 41] / “*speaks*” [36, с. 90]; «*верниси*» (вжито двічі) [28, с. 41] / “*return*” (двічі) [36, с. 90]; «*мой*» [28, с. 41] / “*return*” [36, с. 90]; «*поступив-єм си*» [28, с. 41] / “*I made a step*” [34, с. 91]; «*в плачь*» [28, с. 41] / “*began to cry*” [36, с. 91]; «*слозу за слозов*» [28, с. 41] / “*tear after tear*” [36, с. 91]; «*просякают*» [28, с. 41] / “*send*” [36, с. 91]; «*за мнов*» (двічі) [28, с. 41] / “*forme*” (двічі) [36, с. 91]; «*за мамов*» [28, с. 41] / “*after its mother*” [36, с. 91]; «*обтер-єм*» [28, с. 41] / “*I wiped*” [36, с. 91]; «*відступив-єм*» [28,

с. 41]/ “*away I went*” [36, с. 91]; «цалком» [28, с. 41]/ “*completely*” [36, с. 91]. Д. Гусар-Струк переклав виокремлені лексичні одиниці англійською унормованою літературною мовою (логізація). Прикметно, що вигук «*мой*» відтворено дієсловом “*return*” (повернися) (транспозиція і контекстуальна заміна).

Застарілі слова «*небого*» [28, с. 41] і «*пошивати*» [28, с. 41] перекладено сучасними англomовними відповідниками “*mydear*” [36, с. 90] (моя дорога) та, відповідно, “*tothatch*” [36, с. 90] (cover (a roof for a building) with straw or a similar material [lexico.com]) (покривати (дах чи будівлю) соломомою або іншим подібним матеріалом), тобто застосовано стилістичну трансформацію модернізації. Це послаблює естетичний заряд тексту новели «Синя книжечка».

До того ж, якщо архаїзм «небога» – це «бідолаха, сердега» [26, Т. 5, с. 249] й «уживається <...> з відтінком співчуття, жалю» [26, Т. 9, с. 129], то іменник “*dear*” є «привітною чи дружньою формою звертання» (“used as an affectionate or friendly form of address”) [37]. Таким чином, у даному випадку поєднання двох трансформацій, а саме стилістичної (модернізація) із лексико-семантичною (контекстуальна заміна), переакцентує закладену у текст новели «Синя книжечка» мистецьку енергетику із емоційного важкого настрою героя на його доброзичливість, а також редукує відтінки і тони світовідчування горя Антона.

Узагальнюючи результати проведеного дослідження, констатуємо, що творча самобутність В. Стефаніка знайшла свій вияв і у пейзажно-предметній своєрідності його новел. Для покутського письменника – знавця людської душі, художня деталь виконувала другорядну, проте органічну та компенсаторну роль у його малопрозових творах. Завдяки своїй сконцентрованості, лаконічності та експресивності художня деталь виявилася суголосною особливостям конкретно-історичного розвитку літератури наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст., а також ідіостилію письменника й жанру новели, що й зумовило спорадичне звернення новеліста до цього засобу.

Ощадний у використанні тропів, В. Стефанік усе ж виявляє схильність до застосування персоніфікації. Художня мова новел загалом, і твору «Синя книжечка» (1897) зокрема, свідчить про те, що уособлення належить до улюблених стилістичних засобів вираження письменника. Автор присвятив названу новелу темі звідчасності селянства. Її зміст становлять висловлювання головного героя Антона. Найдраматичнішим для персонажа є спогад про розлуку із рідною оселею. В односторонньому діалозі, в котрому Антін публічно виливає свою душу, персоніфікованими постають рослинний світ (ліс) та предмети, створені людиною (призба, хата, вікна), які співдіють у тандемі. Знедолений герой опиняється посеред феєрії олюднених пейзажно-предметних деталей: ліс «сло-

вами *говорит*» до Антона й *наповідає*» вікнам, *«приспа не пускає»* героя, вікна та хата плачуть за ним.

Загалом виокремлено п'ять фрагментів із персоніфікованими пейзажними та предметно-речовими деталями у новелі «Синя книжечка», що виконують такі функції, як змістова наповненість, психологізація та ліризація ситуації і постаті персонажа, сюжетотворення тощо. Вони оприявнюють душевну кризу головного героя, яка наче екстраполюється на довколишній його світ, і, відповідно, інтенсифікують динаміку зовнішньої подієвості творів, сприяючи розвитку дії і досягненню кульмінації у творі. Тут пейзажно-предметні елементи виступають маркерами як максимальної больової напруги героя, так і антракту душевної драми Антона.

Перекладознавчий аналіз друготвору “The Blue Book” засвідчує, що загалом Д. Гусар-Струк удаю виконав, без перебільшення, надскладне завдання англомовного перекладу новели В. Стефаніка «Синя книжечка», зберіг її ідейно-змістова наповнення та персоніфікований пейзажно-предметний простір змальованих подій, передав унікальну творчу манеру письменника. Серед здобутків перекладача – персоніфікація пейзажної деталі (*«ліс шумим»* / “the forest whispers”), застосування описового перекладу як маркера етнокультурних реалій. Здійснення переходу від одиниць українського оригіналу до одиниць перекладу стало можливим завдяки застосуванню інтерпретатором 38 трансформацій, а саме 16 лексико-семантичних (декомпресія (5), контекстуальна заміна (6), описовий переклад (2), транспозиція (3)), 18 стилістичних (логізація (16), модернізація (2)) та 4 граматичних (зміна порядку слів у реченні (4)) перетворень, а також їх 6 комбінацій.

Послаблення естетичного заряду перекладеного тексту відбулося при відтворенні інверсійних (4) та еліптичних (4) стилістичних фігур, етномаркованих одиниць (3), діалектизмів і покутської говірки (14), застарілих (2) та зменшувально-пестливих (1) слів оригіналу. Зокрема, в англомовному перекладі монологу-діалогу художнього героя новели, побудованого на інверсіях та еліпсах, спостерігаємо втрати емоційно увиразненого мовлення Антона через послаблення вагомості інтонаційно сильних лексем і зворотів першотвору, динамічності образу плачу, стислості висловлювання та приглушення ліричної схвильованості. Невідтворення димінутива призвело до нівеляції почуття ніжності Антона до своєї оселі й кожної речі в ній, а трансформації при перекладі архаїзму «небога» – редуції відтінків і тонів світовідчування горя Антона.

Таким чином, неминуче застосування перекладацьких трансформацій Д. Гусаром-Струком призвело до втрат (часткових і повних) при передачі стислості вираження думки та емоції, динамічності образів й загостреності душевних станів, специфіки національно-культурного се-

редовища оригіналу тощо. Використання ж сучасної унормованої англійської мови хоча б частково втілило побажання В. Стефаника, яке він висловлював на схилі життя щодо перекладу своїх творів українською літературною мовою.

Література

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. О. Галича. 3-тє вид., стереотип. Київ: Либідь, 2006. 488 с.
2. Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаника. Київ: Наукова думка, 1982. 200 с.
3. Денисюк І. О. Жанрові проблеми новелістики. *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах.* Львів: У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1. С. 18–59.
4. Денисюк І. О. Карбівничий чистого металу. *Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах.* Львів: У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1. С. 124–138.
5. Денисюк І. О. Майстерність Стефаника-новеліста. *Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах.* Львів: У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Книга 2. С. 105–112.
6. Денисюк І. О. Проблема трансформації та розмежування жанрів малої прози. *Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 томах, 4 книгах.* Львів: у надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1. С. 63–66.
7. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Київ: Вища школа, 1981. 216 с.
8. Денисюк І. О. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 томах, 4 книгах.* Львів: у надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1. С. 69–93.
9. Казанова О.В. Новелістика В. Стефаника і родо-жанрові особливості української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса. 2008. 20 с.
10. Кодак М. Д. Психологізм і поетика творчості Василя Стефаника. *Українська мова і література в школі.* 1980. № 9. С. 33–42.
11. Коточігова Є. Р. Вещь в художественном изображении. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и*

- термини*: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под. ред. Л. В. Чернец. Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. С. 37–47.
12. Лепьохін Є. Тексти Василя Стефаника англійською мовою: до проблеми смислової та лексичної ідентичності перекладу «Побожна». *Василь Стефаник, Іван Франко, Андрей Шептицький у контексті культурно-історичних процесів кінця XIX–XX століть*: колективна монографія / упорядкування та наукове редагування: Наталія Мочернюк, Олександр Солецький. Івано-Франківськ: ВГЦ «Просвіта», 2020. С. 120–148.
 13. Лесин В. М. Василь Стефаник – майстер новели. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1970. 332 с.
 14. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач: Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007.
 15. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2-е вид., виправл. і допов. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
 16. Манойлова О. М. Художній предмет у поетичному світі Ліни Костенко: семіотичний аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Кіровоградський державний педагогічний університет ім. Володимира Винниченка. Кіровоград, 2009. 18 с.
 17. Матвіїшин О. Діалектизми Василя Стефаника крізь призму перекладу німецькою мовою. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки*. 2019. Вип. 175. С. 714–718.
 18. Науменко Л. П., Гордєєва А. Й. Практичний курс перекладу з англійської мови на українську = Practical Course of Translation from English into Ukrainian: навч. посіб. Вінниця: Нова Книга, 2011. 138 с.
 19. Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника: матеріали спецкурсу: для студ. філол. ф-ів ун-ів / Донецький національний ун-т; кафедра української літератури і фольклористики. Донецьк: ДонНУ, 2004. 208 с.
 20. Піхманець Р. Формула роси: символічні коди Василя Стефаника. *Стефаник В. С. Роса*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 129–179.
 21. Пустова Ф.Д. Пейзаж у новелах Василя Стефаника. *Українське літературознавство*. 1971. Вип. 12. С. 81–88.
 22. Рецкер Я. І. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / дополнения и комментарии Д. И. Ермоловича. 3-е изд., стереотип. Москва: «Р. Валент», 2007. 244 с.
 23. Рудницький Л. Василь Стефаник в англomовному світі (До рецепції майстра української прози в Канаді й США). *Шевченко. Франко. Сте-*

- фаник*: матеріали Міжнародної наукової конференції. Івано-Франківськ: Плай, 2002. С. 266–275.
24. Себина Е. Н. Пейзаж. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*: учеб пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под. ред. Л. В. Чернец. Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. С. 228–239.
25. Сізова К. Л. Інтерференція української народної стихії в новелістиці В. Стефаника. *Сізова К.Л. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст.*: монографія. Київ: Наша культура і наука, 2010. С. 269–285.
26. Словник української мови: в 11 т. / АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні; редкол.: І. К. Білодід (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 1970–1980.
27. Стефаник В. Повне зібрання творів: у 3 т. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1954. Т. III. Листи. 330 с.
28. Стефаник В. С. Синя книжечка. *Стефаник В. С. Роса* / наук. ред. Р. Піхманця. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 40–42.
29. Франко І.Я. Старе й нове в сучасній українській літературі. *Франко І. Я. Зібр. творів: у 50 т.* / ред. кол.: М. Д. Бернштейн та ін. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 35. С. 91–111.
30. Франко І.Я. Українська література. *Франко І. Я. Зібр. творів: у 50 т.* / ред. кол.: М. Д. Бернштейн та ін. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 33. С. 142–143.
31. Хороб С. Василь Стефаник у транслятологічних вимірах. *Василь Стефаник, Іван Франко, Андрей Шептицький у контексті культурно-історичних процесів кінця XIX–XX століть*: колективна монографія / упорядкування та наукове редагування: Наталія Мочернюк, Олександр Солецький. Івано-Франківськ: ВГЦ «Просвіта», 2020. С. 265–286.
32. Kulchytska Olga, Bystrov Yakiv. Interpreting Fiction. *Developing Intercultural Competence Through English: Focus on Ukrainian and Polish Cultures* / ed. by: Anna Nižegorodcew, Yakiv Bystrov, Marcin Kleban. Krakow: Jagiellonian University Press, 2011. P. 75–86.
33. Oxford Advanced Learner's Dictionary. *Oxford Learner's Dictionaries*. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> (Last accessed: 30.08.2021).
34. Rasche Hermann. Paul Heuse. *Encyclopedia of German Literature* / ed. by Matthias Konzett. Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. P. 460–462.

35. Stanley Patricia H. Novella. *Encyclopedia of German Literature* / ed. by Matthias Konzett. Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. P. 774–776.
36. Stefanyk V. The Blue Book. *Struk D. S. A study of Vasyl' Stefanyk: the pain at the heart of existence* / with foreword by G. S. N. Luckyj. Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1973. P. 89–91.
37. UK Dictionary. *Oxford University Press*. Lexico.com. URL: <https://www.lexico.com> (Last accessed: 14.07.2021).

LANDSCAPE AND OBJECT DETAILS IN VASYL STEFANYK'S NOVELLAS AND THEIR ENGLISH TRANSLATION

Oksana Karbashevsk

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenka St., 57;
e-mail: oksanakarba@gmail.com

The aim of the article is an attempt of the literary analysis of personified landscape and object details in Vasyl Stefanyk's novella "The Blue Book", as well as of the translational analysis of D. Husar-Struk's rendering relevant text fragments into the English language. The tasks of the article: elaboration of reference, encyclopedic and scientific literature on the subject of the essence of such literary notions as the fictional detail, novella, landscape, object, falcon theory, personification; generalization of the Stefanyk literary studies as to the peculiarity of landscapes and objects of the short prose by the author of novellas; examination of translational works concerning translation issues of V. Stefanyk's novella texts into Germanic languages; singling out personified fictional details in the novella "The Blue Book" and establishment of their role; revelation of cases of D. Husar-Struk's implementing translational transformations during the translation of selected personified textual pieces; systematization and classification of these changes; definition of losses and gains in the English translated creation.

*The article employs complex **research methods**, namely general scientific research methods, such as analysis, synthesis and generalization, as well as a hermeneutic-interpretational (in the realm of interpreting fictional texts of the original and translation), linguistic, translational, quantitative analysis.*

The practical significance. The materials and conclusions of the article may be used for writing students' qualifying works, scientific works, developing and delivering lecture courses in the branch of literary and translation studies, in further scientific research of Vasyl Stefanyk's creative work.

The scientific novelty of the article is that for the first time in Ukrainian philology the personified landscape and object-detail things in V. Stefanyk's novellas as well as their English translation became the subject of the complex analysis.

As a result of the research the conclusions are drawn as to V. Stefanyk's creative uniqueness to find its way in the landscape and object peculiarity of his novellas as well. For the author from Pokuttia – a connoisseur of the human soul, the fictional detail performed a secondary, though integral and compensating function in his creative short prose works. The fictional language of the novellas in general, and particularly of the work “The Blue Book” (1897), witnesses that the personalization belongs to the writer's favourite stylistic means of expression. In the named novella the personified plant world and objects, created by the human being, arise in Antin's, i.e. the main hero's one-side dialogue. Five fragments with personified fictional details in the novella “The Blue Book” are extracted. They perform such functions as filling with contents, psychologization of the situation and the character's figure, and making them lyrical, as well as creating the plot, etc. In the translated creation “The Blue Book”, D. Husar-Struk preserved the novella's ideas and matter, as well as the landscape-object space of the depicted events, conveyed the writer's unique creative manner. The transition from the original to the translation was allowed due to the use of 38 transformations, as well as their 6 combinations. The mitigation of the aesthetic charge of the translated text took place in the process of recreating stylistic figures of inversion (4) and ellipsis (4), ethnically marked units (3), dialecticisms and the local tongue of Pokuttia (14), old-fashioned (2) and diminutive (1) words of the original.

Key words: *novella, fictional detail, landscape, object, function, translation, transformation.*