

- *to turn over a new leaf* – розпочати нове життя;
- *to talk turkey* – говорити відверто (амер.);
- *monkey-business* – безглузда праця.

Різні дослідники пропонують різноманітні прийоми перекладу безеквівалентної лексики, включаючи той чи інший прийом передачі національно-маркованої мовної одиниці, не беручи до уваги інший. Найпоширенішими способами перекладу такої лексики є: 1) транслітерація та транскрипція – при транслітерації засобами перекладацької мови передається графічна форма слова початкової мови, а при транскрипції – його звукова форма. В даний час прийом транслітерації та транскрипції при перекладі використовується набагато рідше, ніж раніше; 2) калькування – передача іншомовної лексики за допомогою заміни її складових частин – морфем або слів їх прямими лексичними відповідниками в мові перекладу[2]; 3) описовий («роз'яснювальний») переклад – полягає у розкритті значення лексичної одиниці початкової мови за допомогою розгорнутих словосполучень, що розкривають істотні ознаки позначуваного явища даної лексичної одиниці (наприклад: *landslide* – перемога на виборах з великою перевагою голосів). Цей спосіб вважається досить громіздким і неекономічним. Часто перекладачі вдаються до поєднання двох прийомів – транскрипції або калькування та описового перекладу, даючи останній у виносці або в коментарі; 4) наближений переклад передбачає пошук найближчої за значенням відповідності в мові перекладу для лексичної одиниці вихідної мови. Такого роду приблизні еквіваленти лексичних одиниць можна назвати «аналогами»(наприклад: *know-how* – секрети виробництва). Застосовуючи в процесі перекладу «аналоги» потрібно мати на увазі, що в деяких випадках вони можуть створювати не цілком правильне уявлення про характер позначуваного ними предмета чи явища; 5) трансформаційний переклад передбачає перебудову синтаксичної структури речення, лексичні заміни з повною зміною значення вихідного слова або іншими словами, здійснення лексико-граматичної перекладацької трансформації (наприклад: *glimpse* – вживається у виразах *to have, to catch a glimpse of smth* [8]. Це дає можливість застосувати в перекладі дієслово і тим самим використовувати синтаксичну перебудову пропозиції.

На підставі представлених даних можна стверджувати, що наявність без еквівалентних одиниць не означає, що їх значення не може бути передано в перекладі або що вони переводяться з меншою точністю, ніж одиниці, які мають прямі відповідності. Справа в тому, що така лексика щоразу ставить перекладача перед проблемою вибору того чи іншого способу їх передачі. Вибір шляху перекладу даного виду лексики залежить від кількох передумов:

- 1) від характеру тексту; 2) від значимості лексики в контексті; 3) від характеру самої лексики, її місця в лексичних системах мови перекладу і вихідної мови; 4) від самих мов – їх словотворчих можливостей, літературної та мовної традиції; 5) від читачів перекладу (у порівнянні з читачем оригіналу).

Отже, беручи до уваги все вищезгадане, можна сформулювати наступне визначення поняття «безеквівалентна лексика» – це слова, що слугують для вираження понять, є відсутніми в іншій культурі та мові, слова, що відносяться до особливих культурних елементів, тобто до культурних елементів, що характерні лише для культури А і відсутні в культурі Б, а також слова, які не мають перекладу на іншу мову одним словом, не мають еквівалентів за межами мови, до якої вони належать.

Основною проблемою перекладу безеквівалентної лексики залишається відсутність єдиної її класифікації, проте в основу всіх наявних класифікацій покладено предметний принцип. Тому безеквівалентна лексика вимагає творчого підходу і глибоких знань лінгвокраїнознавства при перекладі її на іншу мову.

#### Література:

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л. С. Бархударов. – М. : Международные отношения, – 1975. – С. 240.
2. Бугулов И. Н. Особенности передачи слов-реалий в переводах англоязычной литературы развивающихся стран / И. Н. Бугулов, О. Ф. Шевченко. – К. – 1985.
3. Влахов С. Непереваемое в переводе. Реалии / С. Влахов, С. Флорин // Мастерство перевода – Москва : Сов.писатель, 1970. – С. 432–456.
4. Кочерган М. П. Загальне мовознавство : підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти / М. П. Кочерган. – К., 1999.
5. Возна М. О. Англійська мова для перекладачів і філологів / М. О. Возна. – Вінниця, 2006. – С. 337.
6. Зорівчак Р. П. Реалія та переклад / Р. П. Зорівчак. – Львів, 1989.
7. Миропольська Н. Є. Мистецтво слова в структурі художньої культури: теорія і практика / Н. Є. Миропольська. – К., 2002. – С. 204.
8. ABBYY Lingvo. – Режим доступу : <http://www.lingvo.ua/uk>

УДК 821.135.1

**Наталія Яцків,**

Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника, м. Івано-Франківськ

### ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ РОМАНУ БРАТІВ ҐОНКУРІВ «МАНЕТТА САЛОМОН»

У статті досліджено інтермедіальність роману братів Ґонкурів «Манетта Саломон», простежено взаємозв'язок літератури та живопису в епоху середини XIX століття, коли обидва види мистецтва шукали засобів оновлення. Типологія екфразистичних описів засвідчує, що письменники шукали вербальних засобів для вираження візуальних картин, як реальних, так і уявних. Терміни живопису насичують смислову структуру, вживаються як для означення живописних жанрів, так і власне літературних (ескіз, акварель, колаж). Численні ремінісценції на твори відомих художників, роздуми над естетичними пріоритетами, пошуки і фіксація нової техніки перетворюють роман на живописний, тобто живописні референції входять у вербальний текст імпліцитно, впливаючи на жанрову, композиційну структуру та витворюють неповторний живописний стиль, «артистичне письмо» Ґонкурів.

**Ключові слова:** живопис, художник, колаж, екфраза, вербальний образ, візуальний образ.

#### INTERMEDIALITY OF THE GONCOURT BROTHERS' NOVEL «MANETTE SALOMON»

This article deals with the study on intermediality of the Goncourt brothers' novel «Manette Salomon», there is retraced a correlation between literature and art in the epoch of the mid-nineteenth century, when both kinds of art searched for the means of renewal. The Goncourt brothers created the novel about art, in which artworks were the subject of depiction. The

*typology of ekphrastic descriptions testified that the writers were looking for verbal means to express visual pictures, both real and imaginary. Terms of painting saturate the semantic structure and are used both for the definition of painting genres and literary ones (sketch, watercolor, collage). Ekphrases of the Goncourt brothers play an important role in the plot-compositional construction of the novel, the expression of the visual artifacts unfolds the single line of the plot, creates dialogism of the narrative. Numerous allusions to the works of famous artists, reflections on aesthetic priorities, searching and fixing of new techniques transform the novel into a painting, that is to say, pictorial references enter the verbal text implicitly influencing the genre, compositional structure and creating the unique painting style, «artistic writing» of the Goncourt brothers.*

**Keywords:** painting, painter, collage, ekphrasis, verbal image, visual image.

#### **ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ РОМАНА БРАТЬЕВ ГОНКУР «МАНЕТТА САЛОМОН»**

*В статье изучено интермедальность романа братьев Гонкур «Манетта Саломон», исследовано взаимосвязь литературы и живописи в эпоху середины XIX века, когда оба вида искусства искали возможностей обновления. Типология экфразических описаний свидетельствует, что писатели искали вербальных средств для выражения визуальных картин, реальных и воображаемых. Множественные реминисценции на произведения известных художников, размышления над эстетическими приоритетами, поиски и фиксация новой техники превращают роман на живописный. Живописные референции включаются в вербальный текст имплицитно, влияя на жанровую, композиционную структуру и формируют неповторимый живописный стиль, «художественное письмо» Гонкуров.*

**Ключевые слова:** живопись, художник, коллаж, экфрасис, вербальный образ, визуальный образ.

Роман братів Гонкурів «Манетта Саломон», написаний 1867 року, розкриває естетичні дискусії стосовно розвитку мистецтва середини XIX століття через образи художників, які по-різному визначають своє призначення та бачення Краси. Введення образів художників, описи їх процесу творчості та наслідків – картин, жваве середовище виставок, Салонів, відгуків сучасників вказують на те, що цей роман не просто оповідає історію митця, а прагне виразити духовно-естетичну атмосферу епохи, тому побудований на виявленні спільних точок перетину між літературою та живописом. Валентина Фесенко, досліджуючи діалог літератури та живопису, доводить його асиметричність, «від середніх віків до доби романтизму (кінець XVIII ст.) літературний текст надихає живопис, який виконує релігійну і політичну функції, легітимізує себе у висвітленні засадничих для цивілізації сакральних і міфологічних текстів. Починаючи з XIX ст. живопис прагне вивільнитися з-під тиску слова, літератури» [5, с. 4]. Тому література і живопис середини XIX ст. одночасно шукають засобів оновлення мистецтва, нерідко надихаючись новаторськими пошуками суміжних мистецтв.

Тематика і проблематика роману «Манетта Саломон» вимагає й відповідної методології його інтерпретації, адже без інтермедальності неможливо визначити ні жанрово-композиційну, ні наративну, ні стильову оригінальність твору. Інтермедальні дослідження в сучасному літературознавстві розвиваються порівняно недавно у контексті інтертекстуальних інтерпретацій, однак якщо останні зосереджують увагу на інтеракції вербальних творів, то в інтермедіальних дослідженнях йдеться «про висвітлення літературою інших видів мистецтв, 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, виражальність музики тощо» [4, с. 19]. На основі сучасних досліджень зарубіжних вчених Віра Просалова виокремлює три типи інтермедальності: «перший пов'язаний із моделюванням фактури іншого виду мистецтва, наприклад: візуальних форм у поезії, таких, як акровірш, паліндром тощо; другий тип інтермедальності виявляється в реалізації формотвірних принципів музичного, живописного чи архітектурного твору в літературному; третій – ґрунтується на інкорпоруванні мотивів, образів, сюжетів музики, живопису чи інших видів мистецтв в художній текст» [4, с. 22]. Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних видів мистецтв, що реалізуються у художньому творі.

Визначення жанрової типології роману «Манетта Саломон» співпадає з першим типом інтермедальності. Вказуючи на новаторство братів Гонкурів, Е. Золя зауважував, що письменники «не турбуються про дотримання загальноприйнятих правил стосовно форми і розвитку літературного твору. Вони керуються тільки своєю поетикою і все більше нехтують думкою читачів» [2, т. 25, с. 540]. Роман «Манетта Саломон» Золя називає «вільним етюдом про мистецтво і сучасних художників» [2, т. 25, с. 540], в основі композиції якого «зображення фактів, вибраних навмання. Вірний щоденник життя багатьох художників... Але щоденник, тонко оброблений майстрами живопису, які одухотворяють все, до чого вони торкаються» [2, т. 25, с. 541]. Фрагментарність композиції і послаблення інтриги зумовлені тим, що письменники намагаються відійти від традиційної форми і в маленьких частинах, ніби на картинах, виразити життя художників, створити серію сцен, які б представили творчі пошуки і манеру їх втілення різними митцями. Своє пояснення жанрової структури роману брати Гонкури зазначили у «Щоденнику» 1865 року, зауваживши, що ця книга – «це історія, яка перелистує людей» [1, т. 1, с. 507], а у записах 1885 року Едмон Гонкур запозичує термін у техніці живопису, щоб визначити твір як «один з перших колажів у літературі» [5, с.408]. Французький дослідник Ж.-П. Ледюк-Адін, цитуючи рецензію Е. Золя на роман Гонкурів, опубліковану 25.07.1885 р. у газеті «Фігаро», живає й інші терміни живопису, як то «колекція офортів і акварелей, розташованих один за одним» [8, с.412]. Таке визначення обурило Е. Гонкура, який у «Щоденнику» від 2.08.1885 р. зазначає, що вихваляння Е. Золя, що його книга «не буде низкою акварелей і офортів» (натяк на «Манетту Саломон»), а глибоким психологічним дослідженням» [1, т. 2, с. 375]. Мова йде про роман Золя «Творчість», у якому, на думку Е. Гонкура, Золя використав сюжет з «Манетти Саломон», зокрема епізод про художника, що примушує дружину йому позувати і докоряє їй за недосконалість тіла, спотвореного материнством [1, т. 2, с. 391–392]. Незважаючи на зневагу, яка проглядається у характеристиці Золя, й цілком природне обурення Е. Гонкура, варто зауважити, що Золя мав рацію, так як брати Гонкури цим романом справді прагнуть створити твір більше живописного мистецтва, ніж літературно-художній. Зауважимо, що сам термін «колаж» був відомий ще в Античності, коли означав «центон» – твір, змонтований з чужих віршованих текстів, але як художній прийом «колаж» запроваджується у малярстві представниками авангардистського мистецтва, а вже згодом використовується і в літературі для означення особливої техніки поєднання окремих фрагментів. У постмодернізмі «колаж» перетворився на «універсальний принцип організації текстового і культурного простору, переосмислюється у контексті постмодерністської чуттєвості, плюрального, хаотичного, фрагментаризованого світосприймання на тлі «приємкості метанарації» та обвальної децентрації» [3, с.497]. Отож використання Гонкурами терміну «колаж» для визначення жанру твору свідчить про те, що письменники вказували на тісний зв'язок літератури та живопису. Вони прагнули відійти від шаблонів і шукали нові способи художньої організації тексту та форми вираження дійсності, передбачаючи нові шляхи розвитку мистецтва.

Аналізуючи спільне та відмінне у літературі та живописі В. Фесенко доводить, що жанрові системи у цих видах мистецтв відрізняються. Однак, починаючи з XIX ст., і в літературі, і в живописі, відбувається поступовий процес деге-

роїзації, повернення до приватної історії. «Він проходить через поступовий розпад тісних зв'язків великої Історії (події, політика) та індивідуальної, естетизованої, особистої історії людського життя» [5, с. 134]. У цьому плані, митці середини XIX ст. шукають відповіді на питання співвідношення мистецтва та дійсності, намагаються віднайти красу у довколишньому, актуальному, сучасному й надати сенс людському існуванню. Отож центральна проблема «Манетти Саломон» – митця і мистецтва – розгортається у романі через співвідношення мистецтва, дійсності і краси, яку герої намагаються розв'язати через особистий досвід, талант, вміння, вдосконалення. Приклади героїв роману – художників, які по-різному вибирають естетичні орієнтири, віддано служать мистецтву чи використовують його для особистих цілей – демонструють пошук рівноваги між талантом і майстерністю, натхненням і наполегливістю, формують поле дискусії й виливаються у множинності думок. Тому погоджуємось з французьким дослідником М. Крузе, який стверджує, що роман «Манетта Саломон» є передусім «хронікою естетичної думки середини XIX ст.», який дозволив Гонкурам створити пара-історію мистецтва, «змішуючи реальність і фікцію, роман представляє вигаданих митців, але вписаних у рамки правдивості, фіктивних персонажів, які мають реальних прототипів, що втілюють магістральні пошуки живопису середини XIX ст., але також, вони вигадують винахідників, вони репрезентують майбутнє живопису, яке уявляється художникам водночас можливим і оригінальним, що поєднує реальність і майбутнє» [7, с. 26–27]. На відміну від своїх попередників і наступників, Гонкури створюють роман не про життя художника, а про болісний процес творчості, у якому естетичні пошуки стають основною інтригою. Цій меті підпорядкована структура твору, бо митець живе, щоб творити, бо у творах він реалізує своє бачення мистецтва.

У романі про художників переплітаються літературні норми із образотворчими, термінологія живопису, вербальне вираження живописних технік стає предметом теоретичної дискусії й щоденних розмов митців. У частині III письменники роблять короткий екскурс в історію живопису, протиставляючи живописну техніку двох найвизначніших митців епохи романтизму Делакруа та Інгреса у пошуках сучасності, описуючи експресивність вираження краси першого та повернення гармонії Рафаеля у техніці другого. Лист Коріоліса до Анатоля зі Сходу містить цікаві спостереження про відмінність відчуття кольорів та світла, про його прагнення виразити всю повноту місцевого колориту у русі, запахах. А після повернення в Париж Коріоліс надзвичайно чутливо реагує на орієнталізм Декампа, відкриваючи очі парижанам на те, що Схід є дуже різним, і сонце Єгипту, Туреччини чи Сирії не може бути зображеним однаково. Публіка схвально сприймала брутальність, дикість пустельних пейзажів Декампа, але тонкий, нюансований екзотичний Схід Коріоліса, який здавався огорнутий туманом чи випаровуванням, виблискував різними відтінками при освітленні, вона не готова приймати [7, с. 246]. Таким чином у художню тканину прозового твору проникає піктуральність, яка стає ознакою письма Гонкурів.

Французька дослідниця творчості Гонкурів Стефані Шампо детально проаналізувала референції письменників до живописних творів: перелік художників, які цитуються у романі «Манетта Саломон» вражає – 128 [7, с. 570–585]. Автори роману демонструють обізнаність з історією та теорією живопису, прагнуть представити власну оцінку досягнень визначних майстрів у вираженні дійсності, представити своє бачення талановитих полотен, які виставляються у Салонах Парижа. Вербальні описи творів мистецтва спонукають Гонкурів до пошуку відповідної техніки репрезентації, щоб дати можливість читачу побачити й відчути естетичне задоволення від картин, які створюють фіктивні художники – герої роману та реальні метри живописного мистецтва, твори яких уже стали відомими.

Серед найпоширеніших засобів транспозиції мистецтва дослідники виділяють екфразу та гіпотипоз. Ґрунтуючись на працях Н. Брагінської, П. Вагнера, Л. Геллера, Д. Хеффернена та інших О. Яценко пропонує класифікацію екфраз за об'єктом, смисловою домінантою, предметом, об'ємом, кількістю, широтою образотворчої інформації, часом появи [6]. Беручи до уваги тематику і проблематику роману «Манетта Саломон», кількість безпосередньо та опосередкованих цитованих творів мистецтва, ремінісценцій та алюзій, можна стверджувати, що всі види екфрази представлені у творі. Не претендуючи на вичерпність аналізу, зупинимось на окремих найцікавіших екфразах. Наприклад, первинний екфрастичний опис задуму картини Коріоліса «Турецька купальниця» референційно відсилає до відомої картини Шассеріо «Туалет Естер», виставленої у Луврі 1841 року. Гонкури наголошують, що «художник вирішив помістити оголене тіло в кадр, де він міг оживити велич людського тіла... На вологому камінні бані, на ніжному граніті постать нахиленої жінки, яка ніби виходить зі зрощувальної хмарки, з білої мильної піни, яку наносила оголена служниця-негрятянка у нагрудній пов'язці жвавих кольорів» [7, с. 258]. Детальний опис композиції картини, постави моделі, елегантності її пропорцій, точності ліній і тіней першого плану та приглушені форми жінок другого плану підкреслювали влучне вирішення законів перспективи, застосування кольорової гами, яка, здавалося, передавала рух моделі у випарах повітря та сонця. Такий екфразис можемо означити як міметичний, оскільки він відсилає до відомої картини, точний опис якої автори прагнуть передати вербально. Друга згадка про цю ж картину представлена у формі дискусії – реакції друзів на завершене полотно, яка підкреслює досягнення художника як колориста у зображенні людського тіла і породжує роздуми про роль світла на полотнах представників різних малярських шкіл, наприклад у Рембрандта та Делакруа, що спонукає Коріоліса підправити картину, уважніше придивитися до моделі у сонячний день [7, с. 302–303]. Отже, Гонкури не просто фіксують досягнення митців-живописців і прагнуть вербально виразити смислове й емоційне наповнення їх мистецтва засобами літератури, а й ненав'язливо рекомендують нові шляхи розвитку живопису. Саме тому картина Коріоліса стала успішною на Виставці 1853 року, що вона не повторювала попередників Делакруа і Шассеріо, а запропонувала новий підхід до освітлення: «Всі відвідувачі були вражені сонячним випроміненням цього тіла жінки, тою люмінесценцією, яку Коріоліс закріпив у променях заходу сонця» [7, с. 306].

Цікаво розгортається у романі історія з картинами Коріоліса «Le conseil de Révision» та «Un mariage à l'église», що стали шедеврами і принесли художнику визнання, якого він не очікував. Екфрастичний опис, за спостереженнями Мішеля Крузе, відсилає до творчості Гаварні та Курбе, і скоріше нагадує цілковиту протилежність, «перевернутий малюнок» картини Курбе «Enterrement à Ornans». На Виставці 1855 року картини Коріоліса зазнали краху, «голова поважного академічного журі навіть вирішив у своїй промові засудити талановитого художника, який уже добився успіху попередніми картинами, а тепер ображає естетичні почуття відвідувачів тим, що виставляє оголену жінку поряд з поважними чоловіками, одягнутими у чорні костюми» [7, с. 429]. Захищаючи традицію, критик апелює до Римської школи, яка не пропускає варварів до мистецтва, а суворо стежить за дотриманням правдивості. Іронія в тому, що перша з цих картин Коріоліса, яка нагадує полотно Е. Мане «Сніданок на траві» [7, с. 426], експозиція якого 1863 року викликала скандал і несприйняття публіки, у кінці твору була продана за величезну суму, що доводить різні уподобання офіційних критиків та справжніх поціновувачів мистецтва.

В. Фесенко зауважує: «Коли письменник звертається до теми творчості художника і зображає митця за роботою, то він створює власний симетричний образ, який віддзеркалює його особисті ідеали, естетичні принципи, світобачення» [5, с. 198]. У романі «Манетта Саломон» – п'ять художників, кожен з яких уособлює певний тип митця. Коріоліс виражає мистецькі

наміри самих Гонкурів – постійно шукати щось нове, не зупинятися на досягнутому, уважно придивлятися до дійсності і винаходити такі засоби, щоб донести повноту її сприйняття до читача/глядача. Однак Коріоліс виявляється слабким, він закохується у натурницю, яка поступово підкорює його собі, перетворює на слухняного чоловіка, батька, чим знищує у ньому митця. Крессан – талановитий пейзажист, який прагнув відновити прями контакти з природою, відчутти її повноту і поетичність, водночас просту й божественну. Образ Крессана нагадує представників Барбізонської школи. У Гонкурів це – творець спонтанного, щасливого у живописі й у житті, він задовольняється тихим розміреним сільським життям, живе з домашнього господарства. У Крессана завжди напоготові палітра і фарби, він прагне кожен прекрасну мить виразити на полотні. Зворотню стороною Коріоліса і Крессана, художниками, яких умовно можна означити таким словом, є Анатоль і Гарнотель. Перший – талановитий, але лінійний, другий – позбавлений таланту, але працьовитий і спраглий успіху, вони доповнюють один одного у формуванні образу тогочасного представника богеми, що користується мистецтвом задля власних інтересів.

Alter ego Гонкурів у романі є Шассаньоль, скоріше теоретик мистецтва, ніж художник. Цей дивний тип, пристрасний оратор, який натхненним виголошує суперечливі патетичні промови, але ніколи нічого не розповідає про себе, виступає живим втіленням парадоксального блязня-паразита. Він періодично з'являється на сторінках твору, щоб у критичні моменти життя героїв заплутати їх у виборі естетичного чи етичного пріоритету, щоб дискутувати про шляхи розвитку мистецтва, порівнювати мистецькі школи минулого і пророкувати майбутнє, щоб привернути увагу до таких складних проблем як традиція, талант, індивідуальність та свобода митця, суспільний статус та суспільна думка. Цей карикатурний персонаж за своєю зовнішністю та манерами водночас є рупором Гонкурів у висловленні їх власних думок стосовно мистецтва. Наприклад, його реакція на наміри Анатолія пройти конкурсний відбір і потрапити до числа обраних претендентів на Римську премію, виливається екзальтованими окриками про безумство. Безумством називає Шассаньоль прагнення «визначити переможців серед найрізноманітніших і найсуперечливіших митців за темпераментом, покликанням, навиками і особистими способами відчувати, бачити і виражати, вибирати оригінального і неповторного серед митців, які цією оригінальністю наділені від природи і Всевишнього, щоб порятувати мистецтво від монотонності і нудьги» [7, с. 140]. Бо що ж таке Краса? Чи може будь-яка установа видати патент на Красу? Визначити її? Те саме стосується таланту. Словами Шассаньоля брати Гонкури виражають своє розуміння таланту, «як здатність до новаторства, яку талановита особа має в собі; як вміння вкладати в те, що ти робиш, частинку себе, своє індивідуальне розуміння й сприйняття; як мати сміливість спробувати виразити проблему, яку ти помітив своїм короткозорим чи далекозорим поглядом парижанина XIX ст., очима карими чи голубими, проблему, якою будуть займатися окулісти і можливо виведуть закон колористики... Одним словом, талант – це здатність бути собою, відмінним від інших» [7, с. 141]. Те, що у романі не один художник, а різні за рівнем таланту та майстерності, світобаченням представники мистецького середовища, формує плюралізм художніх пошуків. Брати Гонкури наповняють тільки на тому, що кожен, хто прагне бути митцем, повинен довести це наполегливою працею над сюжетами та постійним удосконаленням своєї манери.

Отже, предметом, об'єктом зображення та способом представлення матеріалу у романі «Манетта Саломон» постає живопис. Письменики шукають натхнення у живописних творах, разом з героями намагаються знайти відповіді на питання, пов'язані з розумінням Краси. У широкому соціально-культурному контексті епохи брати Гонкури аналізують мистецькі досягнення попередників, сучасників і передбачають шляхи розвитку мистецтва майбутнього. Типологія екфразистичних описів засвідчує, що письменники шукали вербальних засобів для вираження візуальних картин, як реальних, так і уявних. Терміни живопису насичують смисловою структурою, вживаються як для означення живописних жанрів, так і власне літературних (ескіз, акварель, колаж). Екфрази Гонкурів відіграють важливу роль у сюжетно-композиційній побудові твору, вираження візуальних артефактів розгортає сюжетну однолінійність, формує діалогічність розповіді. Численні ремінісценції на твори відомих художників, роздуми над естетичними пріоритетами, пошуки і фіксація нової техніки перетворюють стиль роману на живописний, тобто живописні референції входять у вербальний текст імпліцитно, впливаючи на жанрову, композиційну структуру та витворюють неповторний живописний стиль, «артистичне письмо» Гонкурів.

#### Література:

1. Гонкур Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. – М. : «Художественная литература», 1964. – В 2-х т.: 1– 710 с., 2–749 с.
2. Золя Э. Эдмон и Жюль де Гонкур. – Собр соч. в 26 т. – Т.25. – М. : «Художественная литература», 1966. – С. 521–546.
3. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т. 1. / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
4. Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Монографія / Віра Андріївна Просалова. – Донецьк : ДонНУ, 2014. – 154 с.
5. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс: навч. посібник. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.
6. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты... Экфразис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.
7. Goncourt E. et J. Manette Salomon. / Edmond et Jules de Goncourt / Préface de M. Crouzet / Edition présentée, établie et annotée par S. Champeau. – Paris : Gallimard, 1996. – 630 p.
8. Leduc-Adine J.-P. Effets de pictorialité dans Manette Salomon. // Les frères Goncourt : art et écriture./ Edition préparée par J.-L. Cabanès. – Bordeaux : Presses universitaire de Bordeaux, 1997. – P. 401–416.

УДК 811.111.42

**О. В. Єрченко,**

Львівський національний медичний університет імені Данила Галицького, м. Львів

### СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕКСТУАЛЬНО-МАРКОВНИХ АНОТАЦІЙ В АМЕРИКАНСЬКІЙ НАУКОВІЙ МЕДИЧНІЙ ПЕРІОДИЦІ

*У статті розглядаються структурно-композиційні особливості маркованої анотації як елемента мегатекстової структури наукової медичної статті. Диференційованість анотацій у науковій медичній періодиці не дозволяє однозначно трактувати цей тип анотації як уніфіковану мегатекстову одиницю. Аналіз проведено на функціональному та текстовому рівнях. Здійснено опис та характеристику формальних маркерів включно з їх класифікацією як на рівні ходів та кроків, так і на рівні текстового представлення. Обґрунтовано взаємозв'язок між функціональними інтенціями адресанта, автора анотації та засобами текстової реалізації таких інтенцій.*

**Ключові слова:** анотація, маркована анотація, формальні маркери, мегатекстові структури, класифікація анотацій.