

*Дегтярєва Є. О.,**кандидатка філологічних наук, доцентка,  
доцентка кафедри теорії, практики та перекладу французької мови  
Київського політехнічного інституту імені Ігоря Сікорського  
[https:// orcid.org/0000-0002-6381-4875](https://orcid.org/0000-0002-6381-4875)**Якимчук О. Р.,**здобувач кафедри теорії, практики та перекладу французької мови  
Київського політехнічного інституту імені Ігоря Сікорського  
[https:// orcid.org/0009-0009-5551-3560](https://orcid.org/0009-0009-5551-3560)*

## ЛІНГВІСТИЧНІ ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВІЗУАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА КОМУНІКАЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ У ФРАНЦУЗЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ С. ЖАДАНА «ІНТЕРНАТ» ТА О. ЗАБУЖКО «ПОЛЬОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ З УКРАЇНСЬКОГО СЕКСУ»)

**Анотація.** У статті здійснено комплексний аналіз візуального компонента комунікації як важливого смислотворчого механізму художнього тексту та описано мовні засоби його репрезентації на різних рівнях текстової організації – лексичному, синтаксичному, стилістичному й наративному. Дослідження виконано в межах мультимодальної парадигми, згідно з якою художній текст постає як поліфункціональний простір взаємодії вербальних, візуальних і невербальних кодів, а зоровість розглядається не як другорядний описовий елемент, а як структурний чинник побудови смислу. Показано, що «бачення» у художньому дискурсі є сконструйованим мовою процесом, який формує оптику сприйняття, організовує простір тексту та спрямовує читацьку увагу. Матеріалом дослідження слугували романи Сергія Жадана «Інтернат» і Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» та їх французькі переклади, що дало змогу здійснити зіставний аналіз стратегій відтворення візуальності в умовах міжмовної та міжкультурної комунікації. У межах аналізу розглянуто трансформації передачі кольорово-світлових характеристик, портретних конфігурацій, портретних і кінетичних деталей, а також особливості «кадровості», фокалізації та монтажної організації описів. Установлено, що в українсько-французькому перекладі для відтворення візуального компонента системно застосовуються калькування, модуляція, експлікація, узагальнення та лексико-семантичні заміни, які можуть як зберігати, так і модифікувати інтенсивність зорового ефекту. Вибір перекладацького прийому залежить від типу візуальності (перцептивної, денотативно-просторової, кінетичної, інтермедійно-екфрастичної), домінант авторської оптики та загальної стилістичної стратегії перекладу. Результати дослідження поглиблюють уявлення про роль візуальності в художньому дискурсі та можуть бути використані в перекладознавчій стилістиці, практиці підготовки перекладачів художньої літератури, а також у подальших корпусних і міждисциплінарних дослідженнях мультимодальності.

**Ключові слова:** візуальний компонент, мультимодальність, візуальний код, типи візуальності, художній переклад, українсько-французький переклад, перекладацькі трансформації, Сергій Жадан, Оксана Забужко.

**Постановка проблеми.** Сучасний художній текст функціонує в умовах конкуренції медіа та «зорової культури»: читач звик до кіно, серіалів, кліпового монтажу, інтерфейсного мислення, а тому очікує від літератури не лише фабули, а й керованого «перегляду» сцени у свідомості. Візуальний компонент комунікації в художньому тексті не є декоративним додатком до змісту, а виконує організаційну й прагматичну функції: структурує простір і час, задає фокус уваги, моделює афект і підтримує стилістичну домінанту. У перекладі саме цей компонент часто стає зоною ризику: формально «правильний» переклад може розчинити авторську оптику оригіналу, збіднити кольорову та світлотіньову палітру, зруйнувати панорамність або «кадровість» опису, послабити кінетику й невербальний шар. Практичне значення проблеми пов'язане з потребою підвищення якості перекладу української прози європейськими мовами, зокрема французькою, де візуальність часто кодується іншими синтаксичними та лексико-стилістичними прийомами; відповідно, потрібен опис того, якими мовними засобами візуальність створюється в українському тексті й якими перекладацькими трансформаціями вона відтворюється у французькому перекладі так, щоб зберігався «ефект бачення».

Теоретичне осмислення візуального компонента в гуманітаристиці розвивається на перетині мультимодальної теорії, семіотики та когнітивної поетики. У мультимодальних підходах підкреслено, що «видимість» у тексті не зводиться до переліку кольороназв чи «описових прикметників», а організується як система ресурсів означення, де вербальний текст здатен моделювати композицію, перспективу, фокус і «граматику зображення», керуючи тим, як читач «сканує» сцену увагою [1, с. 1–3]. Семіотичні розвідки трактують візуальний код як

сукупність конвенцій, що забезпечують розпізнавання форм, кольорів, композицій і культурно впізнаних патернів, а також взаємодію кодів у межах одного повідомлення [2, с. 481–483]. Когнітивна поетика пов'язує візуальність із ментальною симуляцією: читач не просто отримує «знання», а реконструює сцену як уявний простір, спираючись на мовні тригери уваги, дейксис, метафори і схеми «фігура-тло» [3, с. 14–18]. У концепції текстових світів опис розглядається як механізм побудови концептуального простору, в якому нарратив задає межі видимого, траєкторії руху і відношення між об'єктами, тобто фактично «налаштовує камеру» сприйняття [4, с. 7–12].

Важливий сегмент проблеми становить невербальний вимір, який у художньому тексті подається вербально, але читається як візуальний сигнал: жести, пози, погляди, дистанції, мікроруки. Класичні типології невербальної поведінки дозволяють описувати кінетику як структурований репертуар (емблеми, ілюстратори, регулятори тощо) [5, с. 49–52], а прагматичні підходи нагадують, що комунікація неминуче містить поведінковий (зокрема візуально спостережний) вимір, який співтворить смисл навіть без слів [6, с. 51]. Для французького культурного контексту додатково актуальним є питання національно-специфічних невербальних норм, через які одна й та сама «видима» дія може мати різну інтерпретованість [7, с. 24–26].

Перекладознавчий вимір проблеми пов'язаний із загальною типологією перекладу і закономірностями зсувів. Тріада Р. Якобсона (внутрішньомовний, міжмовний, міжсеміотичний переклад) задає рамку, у якій «візуальне» може або переходити в іншу мовну систему, або трансформуватися між системами означення зі збереженням ефекту [8, с. 232–234]. Процедурні моделі перекладу описують базові техніки, зокрема калькування, модуляцію, транспозицію та еквівалентність, які важливі саме тоді, коли «кадр» оригіналу треба втримати, але мовна форма не збігається [9, с. 30–32]. Підходи до еквівалентності на різних рівнях (слово, словосполучення, прагматика, текст) уточнюють, чому «прямий відповідник» у художньому перекладі не є нормою, а радше окремим випадком [10, с. 5–8], тоді як стратегічні концепції перекладу акцентують ризик «згладжування» і втрати стилістичної домінанти (у нашому випадку втрати режиму бачення), коли перекладач занадто інтенсивно робить текст «прозорим» [11, с. 1–3].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема візуальних компонентів комунікації в художньому тексті розглядається в працях У. Дж. Т. Мітчелла, який аналізує взаємодію вербального й візуального як способів репрезентації художнього досвіду. У ширшому культурологічному контексті візуальність осмислюється Н. Мірзоефтом, а в межах мультимодальної та соціосеміотичної теорії – Г. Крессом, який наголошує на інтеграції різних комунікативних ресурсів. В українському науковому дискурсі літературознавчий аспект візуальності, зокрема екфразис як форму вербальної репрезентації образу, досліджує Т. Бовсунівська, тоді як Я. Муравецька зосереджується на вивченні візуальних форм зображення в національній прозі. Попри значний доробок, невирішеним залишається питання операціоналізації візуальності в конкретному перекладознавчому зіставленні: що саме вважати «візуальним компонентом» у тексті, як розмежувати типи візуальності так, щоб вони були придатні для аналізу перекладацьких рішень, і як пов'язати домінантний тип візуальності сцени з прогнозова-

ними трансформаціями у французькому перекладі. Додаткової уваги потребує зіставлення двох різних авторських оптик у межах української прози та аналіз того, як переклад підтримує або послаблює авторський «ефект бачення».

**Мета статті** полягає в тому, щоб уточнити поняття візуального компонента комунікації в художньому тексті з позицій мультимодальної та когнітивної парадигм, описати лінгвістичні засоби репрезентації візуальності й запропонувати робочу типологію типів візуальності, релевантну для перекладознавчого аналізу, а також на матеріалі романів С. Жадана «Інтернат» [12] та його французького перекладу [13] і О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» [14] та його французького перекладу [15] виявити домінантні типи візуальності, найчастотніші перекладацькі трансформації й показати, як конкретні перекладацькі рішення впливають на збереження авторської оптики та «ефекту бачення» у французькому тексті.

**Виклад основного матеріалу.** Візуальний компонент комунікації в художньому тексті доцільно розуміти як сукупність вербальних засобів, що запускають у читача візуалізацію: формують уявний простір, задають перспективу, регулюють фокус уваги, детальність і темп «сканування» сцени. У цьому сенсі візуальність не зводиться до кольороназв, бо працює як система: від перцептивних параметрів (колір, світло, тінь, блиск, фактура) до просторових схем і тілесної кінетики, включно з інтермедійними ефектами «кадру», монтажу й екфразису. Мультимодальна логіка є продуктивною, оскільки дозволяє пояснити, як вербальне повідомлення «імітує» композицію, плановість, зміну ракурсу, темп і навіть «візуальний шум» [1, с. 10–12].

Для перекладознавчої операціоналізації в межах статті використовується робоче розрізнення чотирьох взаємопов'язаних типів візуальності, які в реальному тексті існують не ізольовано, а як домінанти, що комбінуються в межах сцени: перцептивна візуальність охоплює колір, світло/тінь, прозорість, блиск, матеріальність поверхні та оптичні ефекти; денотативно-просторова візуальність формує опис об'єктів, інтер'єрів, ландшафтів, архітектури, розташування тіл і меж; кінетична (паралінгвістична) візуальність включає жести, пози, міміку, погляди, дистанції та видимі тілесні реакції; інтермедійно-екфразистична (кадрова) візуальність пов'язана з «кіношністю» письма, монтажем, зміною планів, крупними планами деталей, екфразисом та інтертекстом із візуальними медіа. Саме домінанта типу візуальності є практичним ключем для перекладу: перекладацький прийом добирається не «взагалі», а відповідно до того, який тип візуальності виконує смислотворчу функцію в конкретному фрагменті.

Лінгвістична репрезентація візуальності в художньому тексті зазвичай охоплює кілька рівнів. На лексичному рівні працюють кольороназви, світлотіньова лексика, номінації фактури та матеріалу, «оптичні» дієслова (*бачити, мерехтити, сліпити*), іменники зорового поля (*тінь, відблиск, пляма*). На синтаксичному рівні діють переліки, паралельні конструкції, інверсії, парцеляція, ритмізація; панорамність задається довгими ланцюжками опису, тоді як монтажність створюється короткими фразами й різкими переключеннями. На стилістичному рівні визначальними стають метафори зорового сприйняття, метонімії (деталь замість цілого), порівняння, синестезія, гіперболізація кольору та світла; саме тут візуальність переходить у маркер авторської оптики. Нарешті, на нарративно-фокалізаційному

рівні принциповим є питання «хто бачить і звідки»: точка зору, ракурс, дистанція, темп уваги.

У перекладі французькою ключовими групами прийомів, релевантними для збереження візуального компонента, є калькування (для утримання образу й організації кадру там, де конструкція не суперечить нормам мови перекладу), модуляція (для збереження того самого візуального ефекту іншим шляхом, коли буквральність звучить неприродно), експлікація (для підтримання читабельності сцени та відновлення «видимості» там, де в оригіналі працює імпліцитність або локальний культурний маркер), а також лексико-семантичні заміни, конкретизація/генералізація, компресія/розгортання, синтаксичні перебудови. Процедурні описи цих технік показують, що вони є не «помилками», а інструментами керування еквівалентністю на рівні ефекту [9, с. 30–32]; при цьому обмеженість прямої відповідності в художньому перекладі є очікуваною, адже еквівалентність досягається на різних рівнях, а не лише на рівні слова [10, с. 5–8]. Стратегічно перекладач балансує між прозорістю читання й збереженням чужого ритму та образу; надмірне «приглажджування» саме візуального шару найчастіше руйнує авторську оптику [11, с. 1–3].

Емпіричний аналіз будувався як зіставлення українського фрагмента з домінантною візуальністю та його французького відповідника з подальшим визначенням домінантного типу візуальності, мовних маркерів, перекладацького прийому та оцінкою впливу на «ефект бачення». Матеріалом слугували тексти С. Жадана «Інтернат» [12] і О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» [14] та їх переклади французькою І. Дмитричин [13; 14].

У романі С. Жадана «Інтернат» домінує зовнішня фокалізація: війна «показана» через дорогу, руїни, брудний сніг, плями світла, силуети, тобто через денотативно-просторову й перцептивну візуальність, які взаємно підсилюються. Показовим є те, що колір у С. Жадана майже ніколи не є нейтральним: він оцінний і «зіпсований», він кодує фізичне відчуття огиди або виснаження. Це добре видно на рівні перекладацьких рішень у фрагментах, де зберігається колористичний «фільтр» оригіналу. Так, українське «Сніг на подвір'ї рожево-синій, відбиває призахідне сонце й вечірнє небо» у французькому перекладі передано як «*La neige d'un rose bleuâtre reflète le soleil couchant et le ciel vespéral*», де композитний колоратив не спрощено, а відтворено лексичною заміною з точним відтінком, при цьому стиль підсилено доборою книжного означення «*vespéral*», що підтримує атмосферу кадру. Подібно, «чорні дерева в снігах, гостре гілля на тлі червоного неба» стає «*Des arbres noirs dans la neige, des branches pointues sur fond de ciel carmin*», де конкретизація відтінку (*carmin*) не руйнує кадр, а навпаки посилює контраст «чорне/червоне» і робить його оптично виразнішим. У цих випадках переклад працює за принципом кадрової вірності: він відтворює не лише «що названо», а й те, як це «видно» в уяві.

Водночас у С. Жадана трапляються місця, де переклад зсуває динаміку видимого, зокрема тоді, коли дієслівна кінетика українського опису є надто «тілесною» або образно абсурдною для прямого перенесення. Наприклад, «Темно-синій сніг підтікає водою» передано як «*La neige d'un bleu sale se transforme en eau*»: тут модуляція заміною «*підтікає*» на нейтральніше «*se transforme*», а колірний компонент зміщено до «*bleu sale*», де додається сема бруду. Візуальний ефект частково раціоналізується: сцена стає менш «живою» в дії, але зберігає оцінний

брудний фільтр. Саме такі випадки добре демонструють, що модуляція в перекладі є компромісом між природністю французької фрази та збереженням оригінальної оптики: інколи вона підтримує ефект, інколи трохи «вимикає камеру» руху, переводячи її в опис стану.

Найжорсткіші перцептивні кадри С. Жадана, де працює шокова метафора, французький переклад здебільшого передає майже дослівно, і це важливо, бо саме там формується атмосфера домінанта. Українське «Сніг, сніг! Темно-жовтий, ніби знилий» відтворено як «*...beaucoup de neige, jaune sombre, cotte pourrie*», де збережено і парцеляцію, і метафору гниття як оптичну оцінку. Тут пряме відтворення не є «буквалізмом», а способом зберегти режим бачення, у якому війна «псує палітру» і робить навіть базові природні об'єкти неприродними.

Не менш показовою для С. Жадана є кінетична візуальність, яка часто замінює психологічні пояснення видимими сигналами: погляд, поза, мікрорух. У таких випадках переклад має подвійне завдання: зберегти спостережність (щоб читач бачив, а не отримував пояснення) і водночас врахувати культурну читабельність невербального коду [7, с. 24–26]. Перекладацькі рішення демонструють, що французький текст нерідко підкреслює погляд як «об'єкт» через іменникові групи (типу «*regard...*»), тобто переводить предикативність у номінативність; це може підсилувати фіксацію погляду як предмета уваги, але інколи змінює ритм спостереження. Особливо важливо, щоб при таких зсувах не губилася інтенсивність загрози. Показовим прикладом є фрагмент, де українське «*А за вікнами бачить десятки очей, які так само, по-пташиному, приречено й прискипливо тильнують за кожним його рухом*» передано як «*Et derrière, des dizaines de paires d'yeux qui, de la même manière, avec résignation et curiosité, observent le moindre de ses pas, le moindre de ses gestes*». Тут вилучено зооморфну метафору «*по-пташиному*», а «*прискипливо*» зміщено до «*curiosité*», що послаблює ефект стеження: спостереження звучить радше як цікавість, а не контроль. Цей випадок важливий як демонстрація того, що навіть при загальному збереженні кадру одна лексична модуляція може змінити прагматичний режим погляду, тобто змінити не «що видно», а «як це бачення діє на читача».

О. Забужко, навпаки, часто вибудовує візуальність як внутрішню «кіно» з крупними планами, монтажними переходами, рекламною або сюрреалістичною яскравістю, де перцептивний тип візуальності тісно пов'язаний із психологічною оцінністю, а інтермедійно-екфрастична візуальність стає одним із механізмів смислотворення. Саме тому ризик перекладу тут подвійний: надто «очистити» текст до гладкого синтаксису і водночас втратити експресивний нерв кольору, монтажу та тілесної деталі. Французький переклад у багатьох випадках демонструє намагання втримати інтенсивність через поєднання кальки, модуляції та ритмічного контролю.

На рівні денотативно-просторової візуальності та «кадру інтер'єру» О. Забужко часто працює з мікродеталлями предметності, які збираються в сцену як камера, що повільно водить поглядом. Наприклад, «*В кухні, крихітній eat-in kitchen... шафки з абияк учепленими дверцятами...*» відтворено як «*Dans la minuscule eat-in kitchen... petits rangements aux portes fixées à la va-vite...*». Тут синтаксична організація упорядкована під французьку пунктуаційну норму, але панорамне кадрювання збережено, і читач усе ще «бачить» дрібні елементи як ознаки занедбаності. Далі метафора форми «...як щелепа на вже-неса-

мовладному обличчі» передана як «...telles des mâchoires sur un visage qui échappe à tout contrôle», тобто калька метафори збережена без роз'яснювальних вставок, і візуальний ефект працює так само різко. Це важливо, бо в Забужко метафоранерідко є одночасно оптичною і психологічною: вона показує і форму, і стан. На рівні перцептивної візуальності в О. Забужко активно працюють «штучні» кольори, блиск і вибудовування кадру, що нагадує рекламу. Це видно у фрагменті з «рекламним» описом їжі: українське «...золотаво зашкруміле, мерехке од світлих соків...» у французькому тексті підсилюється як «...doré, croustillant, luisant dans son jus...», де переклад не прибирає глянець картинки, а підтримує його й навіть робить «постановочність» очевиднішою. У такому типі візуальності ампліфікація або експресивізація є не «надлишком», а способом зберегти саме рекламний ефект бачення, інакше кадр втратить жанрову природу.

Найпоказовішою для інтермедійно-екфрастичної візуальності О. Забужко є блоки екфразису, зокрема описи картин героя роману Миколи, де текст фактично перетворюється на опис візуального мистецтва, а зміна композиції є смисловим «протоколом» стосунків. У першому ескізі перелік дрібних предметів створює ідеограмний ряд «домашнього щастя»: «Скрипочка, котик, вазоник, птвичка, обручка» у французькому перекладі передано як «Un petit violon, un chaton, une plante, une alliance...», де збережено і піктограмність, і зменшувальність (*petit violon, chaton*), тобто кадр не розсипається на «звичайний перелік». У пізнішій версії картини відбувається радикальне «пересвічення» жовтого, яке має фізіологічний ефект: «постіль із жінкою опинилася в ядучо-жовтій пустелі... на ній знайшли здохлого павука» у французькому тексті стає «...dans un désert aux teintes jaune soufre... une araignée morte». Тут переклад дуже точно «кодує токсичність» жовтого через культурно стабільний маркер «soufre», і візуальна жорсткість сцени не послаблюється. Далі композиція «дзеркально протилежної позиції» з'являється як формалізована візуальна структура: «...в дзеркально протилежній позиції... як дитини... на гігантській кістці, обгризеній до білого...» відтворено з прямим введенням терміна «*dirtuque*» і з додатковим підсиленням «*blancheur malade*», де переклад не просто повторює образ, а підкреслює його фізіологічну відразу. У таких фрагментах видно, що переклад працює на збереження композиційної логіки: важливо не тільки «перекласти кольори», а й утримати структуру кадру як мистецького об'єкта, тобто втримати саме інтермедійний режим бачення.

Кількісні спостереження за підкорпусом UA – FR узгоджуються з якісним аналізом і підтверджують, що пряме відтворення візуального компонента не є домінантним механізмом. Індекс прямого відтворення (калька/еквівалентність без трансформацій) становить 28,8 %. Найчастотнішими прийомами виявилися калькування (17,3 %) і модуляція (17,3 %), експлікація (15,4 %) та лексико-семантичні заміни (11,5 %), а також компресія (7,7 %) і нейтралізація (5,8 %). Це пояснюється тим, що французький переклад мусить одночасно зберегти кадр і звучати природно, а тому системно комбінує «утримання» (калькування) з «підстроюванням» (модуляція, експлікація), причому вибір прийому корелює з типом візуальності сцени: коли домінує перцептивна візуальність, небезпечною стає нейтралізація кольору й оцінності; коли домінує денотатив-

но-просторова візуальність, небезпечною стає компресія, що ламає «карту» сцени; коли домінує кінетика, критичною є культурна читабельність жесту [7, с. 24–26]; коли домінує кадр/екфразис, вирішальним стає темп і синтаксична монтажність, яку легко зруйнувати нормуванням.

**Висновки.** Візуальний компонент комунікації в художньому тексті є системним смислотворчим механізмом, що керує уявною реконструкцією сцени читачем і реалізується через взаємодію перцептивних, просторових, кінетичних та інтермедійно-кадрових ресурсів. Запропоноване робоче розрізнення типів візуальності є продуктивним для перекладознавчого аналізу, оскільки дозволяє пов'язувати домінанту сцени з перекладацькими ризиками та прогнозовано добирати прийоми відтворення залежно від того, що саме «тримає кадр» у конкретному фрагменті. На матеріалі романів С. Жадана та О. Забужко виявляються дві різні авторські оптики: у С. Жадана переважає зовнішня панорамно-маршрутна оптика війни, де колір і світло є оцінним «фільтром» реальності, а в О. Забужко домінує внутрішня кінематографічна оптика з інтенсивним кольором, крупними планами й екфразисом, де композиція та монтаж є частиною смислу. Французький переклад у цілому здатен зберігати ці оптики за рахунок поєднання калькування (утримання образу й ритму), модуляції (природність без втрати ефекту), експлікації (читабельність сцени) та лексико-семантичних замін (узуальність без руйнування кадру), однак окремі мікросуви (заміна прагматично сильних маркерів погляду, вилучення зооморфної метафори, помилки тілесної лексики) можуть помітно змінювати режим бачення й емоційний ефект.

**Перспективи подальших досліджень** пов'язані з розширенням корпусу української прози у французькому перекладі, формалізованим корпусним підрахунком типів візуальності й трансформацій із прив'язкою до жанрових параметрів і стилістичних домінант, порівнянням перекладацьких стратегій у різних жанрах (роман, есеїстика, мала проза) та в різних мовних парах, а також експериментальними психолінгвістичними перевірками того, як конкретні перекладацькі рішення впливають на читача (точність уявлення сцени, емоційна реакція, пам'ять про образ), тобто як саме перекладена візуальність працює як механізм рецепції.

#### Література:

1. Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2006. 291 p.
2. Somov G. Yu. The types of codes and their combinations: Visual perception and visual art. Semiotica. 2014. Vol. 202(1–4). P. 481–509. DOI: 10.1515/sem-2014-0041.
3. Stockwell P. Cognitive Poetics: An Introduction. London: Routledge, 2002. 193 p.
4. Werth P. Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse. London; New York: Longman, 1999. 390 p.
5. Ekman P., Friesen W. V. The repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage, and coding. Semiotica. 1969. Vol. 1 (1). P. 49–98. DOI: 10.1515/semi.1969.1.1.49.
6. Watzlawick P., Beavin J. H., Jackson D. D. Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes. New York: W. W. Norton, 1967. 270 p.
7. Семенова, О. В. Невербальні засоби комунікації у французькій мовній культурі. Східнослов'янська філологія. 2020. Вип. 33. С. 24–26.

8. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation. In: Brower, R. (ed.). *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. P. 232–239. DOI: 10.4159/harvard.9780674731615.c18.
9. Vinay J.-P., Darbelnet J. *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1995. 358 p.
10. Baker M. In *Other Words: A Coursebook on Translation*. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2011. 332 c.
11. Venuti, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York: Routledge, 1995. 353 p.
12. Жадан С. Інтернат: роман. Чернівці: Meridian Czernowitz, 2017. 336 с.
13. Zhadan, Serhiy. *L'Internat / trad. Iryna Dmytrychyn*. Genève: Noir sur Blanc, 2022. 272 p.
14. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: роман. Київ: Комора, 2017. 264 с.
15. Zaboujko O. *Explorations sur le terrain du sexe ukrainien / trad. Iryna Dmytrychyn*. Paris: Gallimard, 2018. 256 p.

**Dehtiarova Ye., Yakymchuk O. Linguistic Representation of the Visual Component of Communication in Literary Text and Its Rendering in French Translation (Based on the Novels by Serhii Zhadan and Oksana Zabuzhko)**

**Summary.** The article presents a comprehensive analysis of the visual component of communication as an important meaning-making mechanism of literary text and describes the linguistic means of its representation at different levels of textual organization, namely lexical, syntactic, stylistic, and narrative. The study is conducted within the multimodal paradigm, according to which a literary text is viewed as a polyfunctional space of interaction between verbal, visual, and non-verbal codes, while visibility is interpreted not as a secondary descriptive element but as a structural factor in meaning construction. It is demonstrated that “seeing”

in literary discourse is a language-constructed process that shapes perceptual perspective, organizes textual space, and guides the reader's imagination. The research material consists of the novels *The Orphanage* by Serhii Zhadan and *Fieldwork* in Ukrainian *Sex* by Oksana Zabuzhko and their French translations, which makes it possible to conduct a comparative analysis of strategies for rendering visibility in interlingual and intercultural communication. The analysis focuses on transformations in the reproduction of colour-and-light characteristics, spatial configurations, portrait and kinetic details, as well as on the features of «framing», focalization, and the montage-like organization of descriptions. It is established that Ukrainian-French literary translation systematically employs such techniques as calque, modulation, explication, generalization, and lexical-semantic substitution to render the visual component; these techniques may either preserve or modify the intensity of the visual effect. The choice of translation technique depends on the type of visibility (perceptual, denotative-spatial, kinetic, intermedial-ekphrastic), the dominance of the author's optic, and the overall stylistic strategy of the translation. The results of the study deepen the understanding of the role of visibility in literary discourse and may be applied in translation stylistics, the training of literary translators, as well as in further corpus-based and interdisciplinary studies of multimodality.

**Key words:** visual component, multimodality, visual code, types of visibility, literary translation, Ukrainian–French translation, translation transformations, Serhii Zhadan, Oksana Zabuzhko.

Дата першого надходження рукопису до видання: 03.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 31.12.2025