

*К.О.Івженко*

## **ПОЕТИКА НЕОМІФУ У ТВОРЧОСТІ МІШЕЛЯ ТУРНЬЄ ТА ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ**

*(на прикладі новели-казки «Нехай радість завжди буде з нами»)*

У статті йдеться про дослідження міфологічного та неоміфологічного дискурсу у роботах Мішеля Турньє. Особливої уваги приділено перекладу промовистих власних назв та домінант образу сміху.

**Ключові слова:** *неоміф, неоміфологічний дискурс, міфологічна тріада, промовисті власні назви, образ сміху.*

В статье проводится исследование мифологического и неомифологического дискурса в работах Мишеля Турнье. Особое внимание уделено переводу выразительных собственных имен, а также доминанте образу смеха.

**Ключевые слова:** *неомиф, неомифологический дискурс, выразительные собственные имена, образ смеха.*

This article deals with a research of myth and new myth discourse in works of Michel Tournier. The particular attention is paid to the translation of telling names and the image of laugh.

**Key words:** *new myth, a new myth discourse, telling names, the image of laugh.*

**Актуальність дослідження.** Поетика неоміфу зумовлює вживання промовистих власних назв, які у літературній казці стають яскравими характеристиками героїв та визначають ключові орієнтири для розуміння тексту, а також підтексту, утворюваного взаємодією мовних знаків у художньому контексті. У Турньє ми знаходимо цілий калейдоскоп символів, алюзій, образів і паралелей, що робить кожен його твір ребусом для перекладача в плані адекватної передачі задуму автора.

**Мета** дослідження – простежити відтворення поетики міфу, а саме відтворення промовистих власних назв, образу-домінанти сміху у перекладі літературної казки.

**Матеріал.** Дослідження здійснювалось на матеріалі оригіналу казки Мішеля Турньє «Хай радість завжди буде з нами» та її українського перекладу Г. Чернієнко.

**Наукова новизна** полягає в тому, що в статті аналізується роль мовних засобів, якими відтворюються елементи поетики міфу та неоміфу у перекладі. Виявлення функціонально-специфічних рис міфологічного дискурсу, відтворення підтексту за допомогою взаємодії тих чи інших мовних знаків дозволяє суттєво доповнити теоретичні знання про особливості функціонування складових міфу в художньому тексті та його перекладі.

**Постановка загальної проблеми та її зв'язок з науковими завданнями.** Все частіше у канві художнього твору виокремлюється тяжіння авторів до використання поетики міфу та неоміфу, яка реалізується через підтекст. Питання в тому, які її основні складові і як вони функціонують у художньому творі, якою є жанрово-стилістична домінанта даного твору і яким чином відтворюються усі її характеристики. Головна складність поетики неоміфу в тому, що міф не є сталою одиницею, він перебуває в постійному русі та розвитку, що неодмінно позначається на художньому тексті та засобах вираження головних ідей автора. У зв'язку із зацікавленістю філософією міфу, його складовими, розширюється спектр вивчення цієї проблеми. Поетика неоміфу має свою специфіку. У новій тенденції використання міфу в художніх текстах переплітаються філософія і логіка, мистецтво і історія, культура і релігія.

**Постановка завдання.** Дослідити оригінал та переклад казки Мішеля Турньє «Хай радість завжди буде з нами» та простежити співіснування реального та міфічного в ній, відтворення поетики міфу та неоміфу, а саме актуалізацію міфологічної тріади в оригіналі та перекладі, цілісності міфологічних образів, імплікаційних та експлікаційних аспектів оригіналу.

Міф завжди був дидактичним засобом для філософів, які використовували реалії з повсякденного життя, аби повідати про іншу реальність - невидиму. Міфологічна логіка за Леві-Строссом – це логіка узагальнення, класифікацій, аналізу природних та соціальних явищ. Міфологічне мислення широко користується метафорами, символами і перетворює їх в засоби осягнення світу та людини. Логіка міфу, так само як і логіка соціальних відносин, побудована на бінарних опозиціях (небо – земля, день – ніч, лівий – правий, війна – мир тощо).

На рубежі XIX – XX століть став помітним процес реміфологізації – відродження загальнокультурного інтересу до міфологічного світосприйняття, до відновлення цілісності суб'єктивного та об'єктивного, виникають спроби по-новому осмислити та переосмислити першоелементи міфологічної свідомості з метою формування нової, сучасної моделі світу та уявлення про нього. В основу цього процесу лягло формування нового, апологетичного ставлення до міфу як до вічно живого начала (філософія життя Ф.Ніцше, А.Бергсона, досвід психоаналізу З.Фрейда та К.Юнга). Відбувається переосмислення міфу, його ролі та взаємозв'язку з релігією, культурою, відмінностей нового та стародавнього міфів. Вивчення міфу західною етнологією XX століття показало тісний зв'язок міфів з обрядами. Міфологічному мисленню притаманна логічна та психологічна своєрідність. Міфотворення – старовинна мова символів, в якій міститься моделювання та пізнання світу.

Відроджується інтерес до міфу в художній практиці. Основоположником неоміфологізму на Заході став Вагнер, який вважав,

що міф – це поезія глибоких поглядів на життя [6]. Неоміф розглядається як синтез філософії, науки та мистецтва. При цьому він завжди був тісно пов'язаний з реальністю, яка, проте, ховалася за фантастичною завісою. Вслід за Вагнером до неоміфу звернулись Г. Гарсія Маркес, Дж. Джойс, Ф. Кафка, Т. Манн тощо. У мистецтві ХХ століття міфологізм виявився універсальною мовою опису істинних законів природного та соціального буття, вічних моделей громадської та особистої поведінки людини. Можна стверджувати, що вищезазначені непрості процеси не лише в літературі, а й у філософії мали неабиякий вплив на становлення Турньє як письменника.

Міф для Турньє – це простір для літературного експерименту. Міф слугує тлом для філософської думки письменника, це засіб аби продемонструвати своє бачення речей з іншої точки зору, показати наскільки може бути неочікуваною його версія, його прочитання класики. Під впливом філософської концепції Башляра, Турньє намагається виразити та зрозуміти нове за допомогою старого; втиснути думку науки в рамки сталих принципів.

Твори Турньє двосистемні. За Бартом міфологічний дискурс – семіологічна система, в якій міфологічні значення будуються над першою семіосистемою (за Соссюром), звідки й з'являється амбівалентність твору, його персонажів, ситуацій [6]. Особистість, історія, слово – діалектична тріада міфології, якої дотримується Турньє в своїх творах та які є знаковими точками опору при перекладі.

Перш за все, варто зазначити, що міф, який стоїть в основі ідеї твору, є мовою-об'єктом, системою знаків, в якій знак – це ім'я або назва. У казці «Нехай радість завжди буде з нами» із збірки «Сім казок» імена персонажів підпорядковуються цій системі: вони дають чітку характеристику людям. В одній промовистій назві зосереджується повна інформація про того чи іншого героя. Власні назви є обов'язковими елементами казкового та міфічного дискурсу і несуть когнітивне, семантичне та комунікативне навантаження[4:65]:

*Рафаель Бідош* – від фр. Vidoche «м'ясо, трухляве м'ясо».

*Бенедикта Прієр* – від фр. Prier «просити, благати, звати, молитися; молитва»

*Бодрюш* – від фр. Baudruche «плівка з кишки тварин, повітряна кулька, пуста людина».

*Анрі Дурйо* – від фр. Durieu «твердий, негнучкий».

Переклад власних назв у художньому тексті завжди орієнтований на досягнення комунікативно-функціональної ефективності. Незважаючи на те, що ця група лексики найважче піддається іншомовній трансформації, її еквівалентний переклад необхідний для досягнення рівноцінної ефективності впливу на читача. Термін «безеквівалентна лексика», яким позначені власні назви, не означає, що ці слова взагалі неможливо перекласти. Комунікативно-функціональний підхід до перекладу

безеквівалентної лексики враховує специфіку власних назв, які є предметом ономастичних досліджень. Переклад власних назв відбувається шляхом: перекладацької транслітерації та транскрибування; описового перекладу; перекладу [1, с. 96-103].

Ім'я в літературному творі виконує важливу роль орієнтира у часі та просторі. У мові художньої літератури ім'я може мати характерологічне застосування, ім'я та прізвище персонажу може бути елементом його характеристики [4:62]. Імена літературних персонажів можемо поділити на ті, що характеризують героїв експліцитно та імпліцитно, і дійдемо висновку, що в художньому творі момент характеристики важливіший, ніж просто номінація. Називаючи героя, власна назва стає тематичним словом. Завдяки своїй невіддільності від дійової особи, ім'я сприймається в асоціативному комплексі з нею, отримує право не лише вказувати на позначуваний об'єкт, але й слугувати його характерологічним представником. Тобто, коли ім'я героя входить у контекст, воно може прийняти будь-яке наповнення. Змістовне насичення власної назви відбувається поступово. Воно включає в себе всі кваліфікації персонажа, які надає йому автор [4:68]. Окрім того, ім'я несе важливу інформацію підтексту, воно підказує, яким автор створює свого героя, яка його роль і поведінка у творі і яку інформацію через нього автор прагне донести читачеві.

Очевидним є те, що ні транскрипція, ні транслітерація не в змозі передати семантичне та експресивне навантаження промовистих власних назв у літературній казці. Щоб зберегти стилістичну та естетичну функції, які виконують імена персонажів, Галина Чернієнко застосовує оказіональні відповідники, підбираючи у рідній мові промовисте слово, яке б передавало значення того чи іншого прізвища, яке в нього вкладав сам автор, забезпечуючи у такий спосіб адекватний емоційний вплив на читача:

*Vidoche – Пузань.*

*Baudruche – Опецьок.*

Вводячи у текст перекладу наведені вище яскраві відповідники, перекладачка виходить за межі тексту у контекст. Так відбувається «розсунення меж тексту і перевірення його смислу, суттєвості чи несуттєвості окремих його стильових елементів. Саме контекст охоплює і разом з тим пояснює сам текст» [2:167].

На жаль, не всі імена перекладачці вдалось відтворити так, щоб передати цілісність міфологічного образу. Таким чином, стилістичне та функціональне завдання виконане частково. На мою думку, недостатнім є вказати значення всіх імен, що містяться у творі, виносячи їх поза текст, необхідно передати всю підтекстову інформацію, яку вклав автор через назви своїх героїв, спробувавши створити їхні відповідники у мові перекладу. Спираючись на системний семантико-стилістичний аналіз твору, який дає змогу встановити ієрархічність його компонентів, виявити

домінантні риси, які підлягають обов'язковому відтворенню мовою перекладу [2:181], можна зробити висновок, що одними з доміантних елементів даного твору є саме імена героїв. Тож, можна було б Прієр перекласти як «Молитовна, Духівниця, Благочестива», а Дурйо – «Сухар» тощо.

Разом з тим бачимо, що герої є амбівалентними, оскільки їхні імена двозначні:

*Рафаель Бідош*: з одного боку Рафаель – ангел, покровитель музики, красень, з іншого Бідош-Пузань – цілком земна істота, навіть приземлена, примітивна, з численними вадами.

*Бенедикта Прієр* – ім'я, що несе саму правильність, духовність, адже не випадково ім'я є алюзією на монахів-бенедиктинців, а прізвище означає «молитися». Хоча, знову ж виходячи за межі тексту і беручи до уваги контекст, робимо висновок, що її духовність оманлива, адже бажання її цілком земні (придбати дім, жити в достатку і славі за рахунок таланту свого чоловіка, якого вона готова принести в жертву). Її ім'я входить у конфлікт з її діями та образом в цілому.

Лише *Бодрюш* – Опецьок є однозначним героєм. Втім, наділивши його лише прізвищем, автор показує односторонність його світосприйняття. Амбівалентність імен є метафорою подвійної природи людини, її земного та божественного начал.

Ще одна знакова назва – цирк Урбіно. Від виразу *urbi et orbi* – «Місту (Риму) та світу». Така формула благословення папи Римського. Цирк стає метафорою змін, одкровення, очищення. При перекладі вищезазначеної назви варто було б зробити знесення за текст, аби пояснити її походження. Як один з елементів поезики неоміфу, ця назва є однією з ключових для розуміння тексту та ідей автора.

Саму назву твору «*Que ta joie demeure*» у перекладі читаємо «*Нехай радість завжди буде з нами*». Однак, варто зауважити, що така знеособленість не має підстав, адже назва стосується перш за все головного героя, є його характеристикою, гаслом і мрією, до якої він йшов все своє життя, тому по праву має бути «*Нехай радість завжди буде зі мною*».

Якщо говорити про доміантні образи, відтворення яких є першочерговим для розуміння всього твору, адже вони як палі тримають на собі весь твір, то таким після промовистих власних назв у казці є образ сміху. Через «сміх» здійснюється наративна актуалізація твору: сміх постає у різних ракурсах впродовж всього твору і своїм семантичним навантаженням повторює будову твору (чистилище, рай, пекло), а також має на меті, емоційно впливаючи на читача, міняти його настрої і переносити то до пекла, то до раю.

*Son visage osseux et irrégulier, ses orbites saillantes, sa mâchoir prognathe, les grosses lunettes qu'une myopie galopante lui imposait, tout cela n'aurait rien été encore s'il n'avait pas eu constamment une expression*

*d'ahurissement buté plus propre à exciter le rire qu'à inspirer le rêve.* – Неправильної форми кістляве обличчя, балухаті очі, висунуті вперед щелепи, окуляри з товстелезними лінзами від короткозорості, яка швидко прогресувала, – ось що вона йому подарувала, і все це ще було б терпимо, якби не постійний вираз тупої очманілості на обличчі, який радше викликав бажання сміятися, а не мріяти.

У наведеному уривку вперше з'являється міфічний образ сміху. Сміх, як імена, також має амбівалентний характер. Тут маємо негативно забарвлений сміх, який викликають незграбність та недолугість героя. Його негативну семантику підкреслює дієслово *exciter* – *провокувати, збуджувати*, з яким сміх вводиться в художнє полотно. Яскравість цього образу посилює антитеза:

*une expression d'ahurissement buté plus propre à exciter le rire qu'à inspirer le rêve* – *постійний вираз тупої очманілості на обличчі, який радше викликав бажання сміятись, а не мріяти.*

Можна говорити про антитезу, тому що образ «сміху» можна трактувати як «глузування, знущання», тоді як поняття «мріяти» набуває семантики «захоплюватись, підноситись». В оригіналі антитеза яскравіша, адже кожне з протиставлених понять сміх/мрія (глузування/захоплення) посилюється опозицією дієслів *exciter/inspirer*.

Прямо протилежний образ сміху зустрічаємо в наступному уривку:

*Ainsi les notes qui montaient du piano sous ses doigts égrenaient un rire céleste, l'hilarité divine qui n'était autre que la benediction de sa créature par le Créateur.* – *Звуки, що народжувалися під його пальцями, переливалися дзвіночками небесного сміху, божественною радістю, що лунала як благословення Господа його Творінню.*

Перекладачка підсилює образ іменником *дзвіночки сміху*, намагаючись цим показати всю мелодійність, невагомість та чистоту цього сміху. Таке підсилення, хоч і відсутнє в оригіналі, є вдалим, адже воно дозволяє увиразнити антитезу, чітко розмежувати два повністю протилежні образи сміху на рівні макротексту.

*Dès le premier soir, Raphaël évalua la qualité de ce rire. Le sadisme, la méchanceté et le goût de l'abjection s'y étalaient cyniquement. (...) Raphaël reconnut, dans les rafales qui battaient les murs de la petite sale, le rire même du Diable, c'est-à-dire le rugissement triomphal dans lequel s'épanouissent la haine, la lâcheté, la bêtise.* – *З першого ж вечора Рафаель оцінив, чого вартий цей сміх публіки. В ньому цинічно перепліталися садизм, злість, насолода від приниження ближнього. (...) Рафаель навіть розрізняв серед вибухів сміху, від якого двигтіли стіни, регіт самого Сатани, оте переможне виття, в якому розквітала ненависть, підлість, дурість.*

У тексті казки маємо два типи сміху, які змінюють один одного: сміх радості, сміх Господа та сміх злості, сміх Сатани. Якщо сміх добра, радості несе в собі світло, то поняття сміху зла автор розширює, вказуючи на всі людські вади: садизм, злість, насолода від приниження ближнього.

Перекладачка підкреслює цю відмінність, обираючи ситуативні синоніми, на які багата українська мова:

*un rire céleste* – дзвіночки небесного сміху

*le rire même du Diable* – регім самого Сатани.

Завдяки двом синонімам, які несуть різне емоційне забарвлення, образи яскравіше грають, інтенсивніше апелюють до сприйняття адресата.

*Et le rire du public déferlait en cascade, croulait de tous les gradins pour l'écraser sous sa propre bouffonnerie. Bidoche, assourdi par ces huées joyeuses, pensait parfois au pauvre Bodruche, lequel sans doute n'était jamais descendu aussi bas. (...) Si des milliers de bourreaux l'abrutissaient de leurs rires bestiaux, du moins avait-il l'avantage de ne pas les voir. – Регім вибухав знову і знову, линув від усіх лав, щоб розчавити його своєю блюзнірською несамовитістю. Бідош-Пузань, приголомшений цим радісним виттям, іноді згадував про невдачу Опецька, який, як йому здавалося, ніколи не впав би так низько. (...) Тисячі катів нищили його своїм тваринним реготом, але, дякувати Богу, він їх не бачив.*

Паралельно з деградацією героя, деградує, набуває ще жахливіших форм сам сміх: *тваринний регім, регім некла*. Переклад дуже вдало підкреслює кульмінацію сміху, самого сюжету, створює потрібне напруження, за яким вбачається неодмінна розв'язка.

Сміх – це завжди перехід з одного стану в інший; сміх означає свободу, звільнення від певних рамок. Вільному сміх непотрібен. Ось чому у творі ми не знаходимо сміху головного героя, сміються лише ті, хто його оточує. І коли в останньому уривку твору настає суцільна тиша, то це означає справжнє причастя, очищення для всіх його героїв, адже, слухаючи неземну музику, яка народжується під пальцями Рафаеля, всі забувають про жарти та глузування, про комічність його поведінки та зовнішнього вигляду, а долучаються до його творчості та багатого внутрішнього світу.

**Висновки та подальші перспективи дослідження.** У перекладі літературної казки вдалося відтворити комунікативну, семантичну та експресивну функції, які в оригіналі виконують промовисті власні назви та образ сміху.

Поетика міфу та неоміфу багата на символи, метафори, алюзії. Вона диктує свої закони творення тексту та актуалізації образів, які не завжди можливо повною мірою відтворити при перекладі. Одним з головних елементів розуміння неоміфологічного тексту є власні назви (перший елемент міфологічної тріади), які необхідно відтворювати, добираючи відповідники таким чином, аби зберегти їхні семантичну та естетичну функції. Без їхнього адекватного відтворення неможливо зберегти образність оригіналу, його смислову повноту. Відтворити цілісність неоміфологічного дискурсу неможливо також без двох інших компонентів, а саме Історії та Слова. Йдеться про сюжетний задум, основні поняття, ідеї автора, омовлені у семантиці слів, словосполучень, виявити які можна,

лише працюючи з контекстом – не просто з випадковим словесним оточенням у тексті, а з цілісною змістово-стилістичною системою, яка активно впливає на кожен її складник, визначаючи його реальну і потенційну текстову функцію [2, 180]. Перекладачці загалом вдається визначити образи-домінанти цієї системи та відтворити їх рідною мовою.

### ***Література***

1. Бархударов Л.С. Язык и перевод. – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
2. Чередниченко О.І. Про мову і переклад. – К.: Либідь, 2007. – 248 с.
3. Чернієнко Г. В. «Хай радість завжди буде з нами». Всесвіт, № 3-4, 2000. – С. 230.
4. Ярова С.А. Функціонування власних назв у художньому тексті та проблема їх перекладу// Філологічні студії. – 2004. – С. 230 – 235
5. Michel Tournier. Que ma joie demeure. // Sept contes. Edition Gallimard, Paris, 1984. – С. 56. Режим доступу: Micheltournier.ru.