

О. І. Довбуш,

Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка, м. Тернопіль

ІНТРОСПЕКТИВНІСТЬ НАРАЦІЇ СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО ROMANCE Е. СІГЕЛА «OLIVER'S STORY» ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ПЕРЕКЛАДУ НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ

У статті вивчається суть поняття «сентиментальний *romance*». Встановлено, що вибрана Е. Сігелом за основу інтроспективність роману «*Oliver's Story*» є тим прагматичним стержнем, який, визначає всі елементи цього твору і характер їхніх взаємовідношень. Інтроспективна нарація роману часто унаочнюється стислістю та перерваністю думок протагоніста, еліптичністю викладу, різноманітними логічними наголошеннями тощо, які в українському перекладі, як правило, не знаходять свого місця й зазнають іншого звучання.

Ключові слова: масова література, сентиментальний *romance*, міф, казка, роман, інтроспективність, прагматичність.

В статті изучается суть понятия «сентиментальный *romance*». Установлено, что выбранная Э. Сигелом в качестве основы интроспективность романа «*Oliver's Story*» является тем прагматичным стержнем, который определяет все элементы этого произведения и характер их взаимоотношений. Интроспективная наррация романа часто передается краткостью и прерванностью мыслей протагониста, эллиптичностью изложения, разнообразными логическими ударениями и т.д., которые в украинском переводе, как правило, не находят своего места и имеют иное звучание.

Ключевые слова: массовая литература, сентиментальный *romance*, миф, сказка, роман, интроспективность, прагматичность.

In the article there has been studied the nature of the concept «sentimental *romance*». It has been stated that chosen by E. Segal introspectivity as background of the novel «*Oliver's Story*» is the very pragmatic core which defines all elements of this work and character of their interrelations. Introspective narration of the text is often exemplified by brevity and interruption of the protagonist's thoughts, elliptical storytelling, different logical stresses etc. which are usually not found in the Ukrainian translation or sound different.

Key words: mass literature, sentimental *romance*, myth, folk tale, novel, introspectivity, pragmatism.

Актуальність запропонованої розвідки полягає в тому, що масова література, яка, на думку Ігоря Лімборського, «сьогодні (...) претендує на роль «світової»» [4, с. 6] асоціюватись зі словом «примітив» більше не може, оскільки все частіше виявляє себе як «всезагальний феномен, який долає культурні, національні, політичні та фінансові перепони значно успішніше за літературу високу й хоча б тому заслуговує на увагу» [7, с. 53]. Окрім того, «лише унікальне глобальне» [8, с. 6], а, отже, достойне ґрунтовнішого вивчення.

Найбільш наочно простежуються спільні, подібні й різні соціокультурні коди в творах масової культури, де вони набувають високого рівня типізації. Перекладач, «чужий» реципієнт і потенційний компаративіст повинен максимально активізувати свою культурну, літературну й мовну компетенції, щоб у перекладі зберегти те, що робило оригінал успішною книгою. Відтак переклад є чи не найважливішим засобом міжкультурної комунікації, від якого безпосередньо залежить якість таких перемовин: чи масовий твір (формату бестселера) потрапить до рук «чужого» адресата, чи одомашнена, дещо прикрашена версія першотвору. **Наукова новизна** нашого дослідження полягає в тому, що з'ясовано специфіку емоційної домінанти першотвору «*Oliver's Story*» та здійснюється порівняльний аналіз вихідного твору з його українським перекладом задля визначення рівня адекватності останнього.

Мета статті – встановлення специфіки інтроспективної домінанти американського сентиментального *romance* Е. Сігела «*Oliver's Story*» в його вихідному та цільовому текстах шляхом порівняльного аналізу першотвору та його українського перекладу.

Людині властиве бажання самоудосконалюватись, розширювати межі свого «я», перебуваючи одночасно «в собі» і «поза собою». Матеріалом для самопізнання і осягнення укладу людського життя стає література, як приклад монтажу «безлічі конвенцій» в горизонтальній площині тексту, які пізніше в процесі читання «транслиються в потік образів, що виникають у нашій свідомості» [14]. Найдавнішим джерелом такого «потіку образів» був міф.

Масова література «має особливу пристрасть до міфотворчості. (...) Зразки масової культури, так само як і міфи, не засновані на розрізненні реального та ідеального, вони стають предметом не пізнання, а сприйняття на віру всього, про що йдеться у творі» [2, с. 63]. Коріння масової літератури, на думку польської дослідниці Анни Маргушевської, сягає саме міфу і пролягає через казку аж до сьогоднішніх популярних форм (детективу, романтичної історії (*romance*), вестерну, коміксів тощо). «Дорога від міфу через казку і до популярної літератури полягає у поступовій трансформації **фантастичного**, яке знаменне для міфу, в **ідеалізацію** (підкреслення наші – О.Д.), що характерна для популярної літератури. Ідеалізація створює можливість ідентифікації читача з позитивним героєм, яка зумовлена – як це довів Едгар Морін – з потребою життєвої вірогідності й правдоподібності, з одного боку, і власне ідеалізації – з другого» [10, 279]. Часто ігноруючи, на відміну від казки, єдино можливу щасливу кінцівку (хоча і *happy-end* в літературі такого покорою рік загальноприйнята), масова література попри те не пориває з нею [казкою], оскільки «завдячує їй більшістю фавульних матриць. Особливо це помітно в популярному сентиментальному романі (*romance*), який опирається на управдоподобнені мотиви Попелюшки і Принца, Красуні і Чудовиська» [10, с. 278-279].

До з'ясування спільностей та відмінностей між романом, міфом та казкою вдається і Тамара Денисова при вивченні важливої для американської літератури «жанрової модифікації» роману – *romance*. Обравши за критерій аналізу вище означених літературних жанрів відношення «індивід – соціум», літературознавець приходиться до висновку, що роман, незважаючи на його традиційне ототожнення з епосом, все ж більше тяжіє до казки, в якій домінуючим началом є «окрема людина, персона, особа, яка виділяється із товариства і слідує лише своїй меті, живе і діє у світі вигадки та фантазії» [1, с. 73]. Із міфом, як і з епосом, його ризнисть, на думку Т. Денисової, незалежна роль індивідуума, що не характерно для двох перших жанрових форм, де окрема людина немов розчиняється у своєму племені чи народі і є їхньою невіддільною частиною.

Превалювання романтичного над епічним у *romance* визначає і його специфічні риси. Тут варто знову звернутись до праці Тамари Денисової «Новітня готика (про жанрові модифікації сучасного американського роману)», в якій вона, зокрема, зазначає, що «головними ознаками його поетики можуть служити героїчна фабула, видумані герої, піднесена мова, елементи «фантастики», прагнення до висвітлення трагічних внутрішніх глибин людини, моральний характер, вузькість форми і матеріалу, обмеженого сферою, доступною для охоплення чи то героєм, чи розповідачем, гранична ліричність (...), система дистанціювання, конче необхідна для об'єктивації такої ліричної розповіді (символ, іронія, гротеск, тимчасове відчуження, вибір «точки зору»)» [1, с. 81]. Саме завдяки цим властивостям, жанр *romance* ось уже понад півстоліття не залишає полиць книжкових магазинів і користується неабиякою популярністю читацької аудиторії.

Особливою рисою сентиментального *romance* є його емоційна домінанта. Саме їй, на наше переконання, підпорядковується кожна деталь твору цього жанру і саме завдяки їй останній «характеризується інтроспективністю, спрямованістю на висвітлення внутрішніх глибин людської душі (...), тобто підкресленою ліричністю» [1, с. 79]. Романтичне начало в творах цієї «слізливої» літературної продукції, на нашу думку, можна пояснити домінантною роллю жінки у його продукуванні, а саме: любовні історії, в основному, пишуться жінками для жінок і про жінок. Чоловікові в перипетіях сентиментальних романів доводиться загалом грати лише допоміжну роль у становленні головної героїні. Втім, така позиція, не зважаючи на те, що має право на існування, все ж не є абсолютною.

Автори чоловічої статі також беруться за написання любовних історій, щоправда, як зауважує Валері Парв, роблять це часто під «жіночим псевдонімом», щоб уникнути гендерної дискримінації [11, с. 5] або ж у творчому тандемі із власними дружинами, «гарно балануючи поміж чоловічою і жіночою точками зору» [11, с. 6]. Окрім того, як зазначає ця «австралійська королева *romance*», перед автором-чоловіком часто лежить не легке завдання «навчитися думати і відчувати з позиції жінки» [11, с. 6] задля досягнення його літературним «дітищем» популярності серед читацької аудиторії, основну частку якої все таки становлять представниці прекрасної половини людства.

«*Oliver's Story*» – є свідченням дещо протилежного підходу до ідеї сентиментального роману, зміст якої стає зрозумілим вже з самої назви цього твору. Ознайомившись із його заголовком, читачеві неодмінно спаде на думку, що тут йтиметься не про внутрішній світ жінки, а навпаки, розповідь вестиметься про не менш цікавий і по-своєму важливий душевний мікрокосм чоловіка. Зміщені автором акценти, хоча і нетипові для цього роду белетристичної продукції, все ж потрібний їм відголос в читацькій свідомості знайти змогли. Зламати стереотипи цього жанру масової літератури письменникові вдалось у декількох позиціях. По-перше, він не захотів приховувати власного імені і своєї приналежності до сильної половини людства. По-друге, головним героєм для «*Oliver's Story*» Е. Сігел також обрав представника своєї статі, зосередивши увагу більше на його внутрішніх себепошуках, аніж на діях. По-третє, в цій сентиментальній мелодрамі немає чіткої, єдиноможливої для цього прозового жанру щасливої кінцівки. Відійшовши від усталених норм сентиментальної белетристики, Е. Сігел дав такий тип закінчення, який кожен читач з огляду на власну життєву позицію, може трактувати по-різному. Для одних читачів кінцеві досягнення Олівера можуть слугувати за *happy-end*, інших – заключна картина «*Oliver's Story*», де не звучить типовий і такий бажаний для реципієнтів сентиментального роману весільний марш, може розчарувати.

Вибраний автором за основу сентиментальний пафос доцентрового роману «*Oliver's Story*» є тим прагматичним стержнем, який, на нашу думку, визначає всі елементи цього твору і характер їхніх взаємовідношень. У комплексі всі деталі цього бестселера повинні викликати у реципієнта почуття жалю та співчуття до головного героя, змусити повірити написаному і пропустити крізь себе. «Це справді досконалий прийом для того, щоб викликати «страх», тобто сподівання якоїсь непередбачуваної і тривожної події» [3, с. 291], яка б схвилювала емоції читача, щоб згодом забезпечити йому довгоочікуваний момент фінального катарсису. Таким чином, приходимо до висновку, що головним критерієм для закладання усіх рівнів «*Oliver's Story*», можна вважати прагматично обрану інтроспективність цього популярного роману.

Романтичне начало сентиментального *romance*, яким є «*Oliver's Story*», визначило, вочевидь, і його оповідну природу. Вважаємо, що для такого типу роману, який «протиставляє інтуїтивне раціональному; окремішність, епізодичність і душевне зв'язання цілісності і сюжету; простоту і щирість мистецьким і літературним судженням; емоційне спілкування вербальному» [12, с. 10], оповідь від першої особи найбільше імпонує. Завдяки сповідальній нарації цього бестселера дійсність твору максимально зближується з реальним досвідом читача, не викликаючи жодних сумнівів у останнього. Вона змушує його повірити героєві, співпереживати з ним. Прагнення Е. Сігела налагодити тісний контакт із читачем бачимо із таких прикладів:

<i>Small and prisonlike (the first-floor windows in New York have iron bars, remember?), it was the not-quite basement of a brownstone where a rich producer lived</i> [5, с. 10].	Моїм новим помешканням став маленький напівпідвал особняка, де жив заможний власник кіностудії. Ґрати на вікнах нагадували в'язницю. (Як відомо, всі вікна перших поверхів у Нью-Йорку заґратовані!) [13, с. 8].
<i>'Gee whiz, 'I said, (how's that for masking my aggression?)</i> [5, с. 44].	– Чудово, – сказав я, маскуючи свою агресивність [13, с. 24].
<i>Please understand. We aren't 'living together'</i> (підкреслення наші – О.Д.) [5, с. 114].	Будь ласка, зрозумійте, ми не «живемо разом» (підкреслення наші – О.Д.) [13, с. 59].

Повсюдні звертання Олівера до свого уявного адресата чи то у формі запитань, чи на кшталт стверджувальної фрази «*please understand*» засвідчують, на наш погляд, невпевненість головного героя «*Oliver's Story*» у власних діях та почуваннях, його прагнення знайти близьку собі за духом людину, яка змогла б відповісти на більшість із запитань, що його хвилювали, і допомогла б йому внутрішньо утвердитись. Такі відсилання до пам'яті читача, бажання дізнатись його думку, спровокувати його на співдію, а не на пасивне зовнішнє споглядання, зайвий раз екземпліфікують динамічний характер масової белетристики та її ідейну близькість зі своїм споживачем. Подібне зближення, на нашу думку, можливе завдяки універсальній природі цього типу літератури. Приналежність до масового суспільства, що з кожним днем все більше уподібнюється такій собі глобальній «сім'ї», дозволяє його членам творити спільний для всіх культурний досвід, до якого, очевидно, і звертається автор «*Oliver's Story*».

Загальної нараційної манери український тлумач А. Євса не змінив, однак, знехтував багатьма не менш важливими її деталями. Передача адресованих уявному нараторові запитань стверджувальними чи, навіть, окличними реченнями подала українському «емпіричному» читачеві інформацію у формі фактажу, а не як запрошення до співучасті.

Як наголошує Лінда Пелцер, в «*Oliver's Story*» Сігел вдається до ще однієї досить цікавої, як на нас, «нараційної стратегії», якої, до прикладу, в «*Love Story*» не було. Автором вводиться т. зв. «*confidant*» («довірена особа, повірник»), задля того, щоб вберегти твір від домінування безперервного «внутрішнього монологу» і водночас переконливо «подати інформацію про свого центрального персонажа» [12, с. 36]. Своєрідними «сповідниками» для Олівера, з волі автора, стають його колишній тесть Філіп Кавіллері, якого головний герой, за бажання повчати, називає жартома «отець Філін» («*Father Philip*») та лікар-психіатр Едвін Лондон, для якого також знайшлась своя іронічна кличка «Едін» («*Oedipus*»), роль якої, зважаючи на родинний конфлікт Барретів, зовсім не банальна. Оскільки «Філ не може насправді допомогти» (переклад наш – О.Д.) («*Phil can't really help*» [5, с. 32]), то звіряти у своїх внутрішніх переживаннях головний герой вирішує професіоналові – психіатрові. Саме за посередництва останнього авторові вдається копатись у душі протагоніста «*Oliver's Story*», витягувати з її підсвідомих глибин найпотемніше. Те, що герой боїться визнати наодинці із самим собою, від досвідченого лікаря-психіатра приховати не вдається. Таким чином, створюється цілісна картина внутрішнього світу Олівера Баррета. Це змушує читача вірити героєві і через пізнання «іншого» пізнавати себе. В такий спосіб, інтроспективний роман «*Oliver's Story*», в нашому баченні, стає отим своєрідним *confidant* («повірником»), завдяки якому реципієнт цього твору вчиться спілкуватись із самим собою.

Функція цих повірених у справах наратора осіб, слід зазначити, більше зводиться до вислуховування, аніж до аналізування і давання порад. Щоправда, колишній тесть, а сьогодні просто близький друг, Філ, на відміну від постійно мовчазного лікаря Лондона, цього не завжди дотримується. Думка і спосіб її висловлювання в кожного з них різні: в першому промовляють емоції з християнсько-католицьким змістом («*I'm here to save your soul and save your ass*» [5, с. 4] // «... я приїхав, щоб урятувати твою душу і тіло» [13, с. 5]), другий – професійно зважає кожне слово і не вдається до жодних умовиводів («*You are here precisely to improve communications with yourself*» [5, с. 4] // «Ви тут саме для того, щоб розібратись у своїх почуттях» [13, с. 37]). Однак, завдання у цих «сповідників», на нашу думку, все ж таки спільне – допомогти протагоністові забути минуле і почати нове життя. Подібно і «емпіричний» автор цього роману не дає готових рішень своєму читачеві, а намагається залучити його до гри, навчити «спілкуватись із самим собою».

Існування двох типів комунікантів можна, на нашу думку, простежити і в особі самого головного персонажа Олівера Баррета IV. Досвід психоаналізу, набутий в результаті численних сеансів із «професійним слухачем», лікарем Лондоном, уможливує інтроспективне комунікування героя із самим собою. Власне про це в оригіналі говорить і сам Олівер, щоправда дещо по-іншому озвучений українським перекладачем.

But thanks to new-acquired powers of psychic introspection, I can't extrospect. I mean I just can't concentrate. I'm wallowing in me instead of <i>Meister v. Georgia</i> [5, с. 158].	Але завдяки новонабутих здібностям внутрішнього психологічного самоаналізу, я не можу глянути на себе збоку. Я просто не можу скупчитися. Я поринув у себе , замість поринути у справу «Майстер проти штату Джорджія» [13, с. 80].
---	---

Спеціально підкреслені автором префікси *intro-* та *extro-* (у словах «*introspection*» та «*extrospect*») зайвий раз ілюструють прагнення Сігела привернути увагу читача до двох світів (внутрішнього та зовнішнього), на помеж'ї яких доводиться перебувати героєві. В українському перекладі така низка асоціацій, на нашу думку, втрачена.

Виникнення глибоких прірв між прототекстом і його перекладом часто можна пояснити звичайною відсутністю міжнародної інформації, яка долається в процесі міжкультурної комунікації. «Оскільки всі функції

оригіналу відтворити неможливо, то можна говорити лише про можливість забезпечення відносно тотожних реакцій на нього з боку одержувачів перекладу» [9, с. 91]. Український читач взяв до рук у 1998 році твір функціонально нетотожний «*Oliver's Story*», а протилежний їй – з архаїчною і неживою мовою, яка аж ніяк не могла відтворити того способу життя, яким жили герої вихідного тексту. З твору масового «*Oliver's Story*» в українському виконанні постала чимось, що не підпадає ні під які визначення. Причиною цьому послуговували різноманітні об'єктивно-суб'єктивні чинники, серед яких – «соціокультурні розбіжності, особливості мовних і концептуальних картин світу, певні історичні події, які розділяють дві національні спільноти, а також власне перекладацька діяльність» [9, с. 91]. Таким чином зруйнувалась цілісна смислова картина вихідної культури, яку несли на собі численні «вторинні моделюючі системи», значення яких перекладачем часто нівелювалися або не були помічені.

Література:

1. Денисова Т.Н. Новейшая готика (о жанровых модификациях современного американского романа) / Тама-ра Наумовна Денисова // *Жанровое разнообразие современной прозы Запада* / Д. В. Затонский, Т. Н. Денисова, Ю. П. Уваров, В. И. Оленева ; [отв. ред. Д. В. Затонский]; АН УССР. Ин-т литературы им. Т. Г. Шевченко. – Киев : Наукова думка, 1989. – 304 с.
2. Домбровська М. Дефініції «масової літератури» / Марія Домбровська // *Слово і Час*. – 2005. – №11. – С. 54-65.
3. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко / [пер. з англ. Мар'яни Гірняк]. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
4. Лімборський І. Weltliteratur за доби глобалізації: пошуки нової посткультурної ідентичності / Ігор Лімборський // *Слово і Час*. – 2008. – №6. – С. 3-10.
5. Сігел Е. Оліверова історія: [Роман] / Ерік Сігел ; [пер. з англ. А. Євса] // *Всесвіт*. – 1998. – №5-6. – С. 3-102.
6. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: Вступний курс / Джон Сторі / [пер. з англ. С. Савченка]. – К. : Акта, 2005. – 360 с.
7. Таранова А. «Велике нечитоме» і академічний канон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства / Анна Таранова // *Слово і Час*. – 2008. – № 11. – С. 49-56.
8. Тульчинський Г. Л. Масовая культура как реализация проекта Просвещения: американские и российские последствия [Электронный ресурс] / Григорий Львович Тульчинский // *Философский век : Альманах*. – Вып. 31. – Бенджамин Франклин и Россия : к 300-летию со дня рождения. Часть 1 / [отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микушин] – С-Пб. : Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2006. – С. 179-206.
9. Режим доступу : // <http://ideashistory.org.ru/pdfs/21tulchinsky.pdf>
10. Чередниченко О. І. Український переклад: з минулого у сьогодення / Олександр Іванович Чередниченко // *Літературна мова у просторі національної культури* / [відп. ред. Л. І. Шевченко]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2004. – С. 88-96.
11. Martuszezwska Anna. Czym «ta trzecia» kusi badacza literatury? / Anna Martuszezwska // *Problemy teorii literatury*. – 1998. – Seria IV. – Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich. – S. 269-282.
12. Parv V. *The Art of Romance Writing (Practical Advice from an International Bestselling Romance Writer)* / Valerie Parv. – Sydney: Allen & Unwin, 2004. – 232 p.
13. Pelzer L. *Erich Segal: a Critical Companion* / Linda Claycomb Pelzer. – Westport, Connecticut London : Greenwood Press, 1997. – 138 p. – (Critical companion to popular contemporary writers).
14. Segal E. *Oliver's Story*. / Erich Segal. – London Toronto Sydney New York : Granada Publishing, 1977 – 202 p.
15. The Use of Fiction in Literary and Generative Anthropology: An Interview with Wolfgang Iser // *Anthropoetics* III, No. 2 (Fall 1997 / Winter 1998). – 10 p.
16. Режим доступу : // http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0302/Iser_int.htm