

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземних мов

Кафедра перекладу та слов'янської філології

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

(підпис) (прізвище, ініціали)

Реєстраційний № _____

«__» _____ 2024 р.

«__» _____ 2024 р.

**СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ АНТИЧНИХ
РЕФЕРЕНСІВ ЗА РОМАНОМ ДОННИ ТАРТТ «ТАЄМНА ІСТОРІЯ»**

Кваліфікаційна робота студентки
групи АПм-23
освітньо-кваліфікаційного рівня
«магістр»

спеціальності 035 Філологія.
Германські мови та літератури
(переклад включно), перша –
англійська

**Бушинської Анастасії
Володимирівни**

Керівник:
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри перекладу та
слов'янської філології
Дудніков Микола Олексійович

Оцінка:
Національна шкала _____
Шкала ECTS _____ Кількість балів ____
Голова ЕК _____
(підпис) (прізвище, ініціали)

ЗАПЕВНЯННЯ

Я, Бушинська Анастасія Володимирівна, розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що ця робота виконана самостійно, не містить академічного плагіату, фабрикації, фальсифікації. Ця робота не містить маніпулювання даними. Я не надавала і не одержувала недозволену допомогу під час підготовки цієї роботи. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело.

Із чинним положенням про запобігання та виявлення академічного плагіату в роботах здобувачів вищої освіти Криворізького державного педагогічного університету ознайомена. Я чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності робота не допускається до захисту або оцінюється незадовільно.

Анастасія Бушинська

(підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ АНТИЧНИХ РЕФЕРЕНСІВ У БРИТАНСЬКІЙ ТА АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ	9
1.1. Поняття інтертекстуальності, стратегій перекладу Жан-Поля Віне і Жана Дарбельне, дефініція античних референсів, їх роль у британській і американській літературах.....	9
1.2. Специфіка перекладу античних інтертекстуальних референсів європейської, британської і американської літератури українською мовою.....	22
1.3. Культурні інтертекстуальні референси і їх класифікація як медіатор у розумінні стратегій перекладу.....	35
1.4. Висновк до першого розділу.....	45
РОЗДІЛ 2. ФУНКЦІОНУВАННЯ АНТИЧНИХ РЕФЕРЕНСІВ В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ РОМАНУ ДОННИ ТАРТТ «ТАЄМНА ІСТОРІЯ».....	48
2.1. Відтворення референсів до античного світу в оригіналі і перекладі роману «Таємна історія».....	48
2.2. Роль античних референсів у формуванні сюжету роману «Таємна історія».....	64
2.3. Роль референсів до давньогрецької і давньоримської культур у відтворенні художньої картини світу автора і мовлення персонажів роману «Таємна історія».....	70
Висновки до другого розділу.....	76
ВИСНОВКИ.....	82
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	85
ДОДАТКИ	

ВСТУП

“Історій лише чотири, і скільки б часу нам не залишилося, – ми будемо переказувати їх у тому чи іншому вигляді”.

Хорхе Луїс Борхес

Перша з історій – облога укріпленого міста, друга – повернення, третя – пошук, четверта – самогубство [26, с. 317-330]. Третя історія, англійською, *a quest*, структурована за моделлю, у якій протагоніст має покинути свою домівку і стати мандрівником задля досягнення високої мети. Цей тип сюжету можна прослідкувати у «Володарі перснів» Дж. Р. Р. Толкіна [43]. Четверта, що має у своїй основі самогубство, жертвність, самопожертву, стосується *a sacrifice* в англомовній літературознавчій і культурологічній термінології. У своїй основі цей архетиповий сюжет зорієнтований на протагоніста, який схильний до жертви власним життям або якоюсь цінністю, яку він вважає вартою певної цілі. Якщо наводити приклад літературного твору англійської філології, одним з найкращих варіантів стане «Повість двох міст» Чарльза Діккенса і один з центральних персонажів, Сідні Картон, який жертвує життям заради щастя інших [46, с. 279-280; 39, с. 37-57]. Перші дві історії у класифікації Борхеса сягають коренями давньогрецької культури – «Іліади» та «Одіссеї». «Іліада» – історія про війну, «Одіссея» – історія про те, що настає після. Історії Ахілла та Одіссея – історії про гнів та ностальгію – є антиподами, що побудували фундамент і висадили на ландшафті галявини замку світової літератури.

Актуальність теми дослідження. Інтерес до культури античних грецької та римської цивілізацій завжди був каталізатором наукових пошуків у царині літературознавства і перекладознавства.

Наприклад, в американському літературознавстві античні ідеали демократії та філософії вплинули на формування основних принципів державного управління та суспільного життя. Засновники США, такі як Томас Джефферсон, черпали натхнення з праць Платона та Аристотеля, що відобразилося у Конституції США [56, с. 10-22].

У британському літературознавстві античні тексти, такі як поеми Гомера та Вергілія, стали основою для багатьох літературних творів епохи Відродження та Просвітництва [25, с. 91-111; 57, с. 104-111]. Вони вплинули на творчість таких авторів, як Джон Мілтон та Вільям Шекспір, які використовували античні сюжети та мотиви у своїх творах. У багатьох своїх найвідоміших п'єсах, таких як «Річард III», «Король Лір» і «Макбет», Шекспір багато

в чому спирався на класичну літературу та міфологію Греції та Риму.

У «Річарді III» Шекспір використовує алюзії та посилання на грецьку та римську історію та літературу. Наприклад, монолог Річарда в дії 1, сцена 1 («Я не створений для милування красою...») натякає на римську богиню Венеру і міф про Нарциса, які асоціюються із марнославством і самозакоханістю.

Король Лір також містить численні посилання на грецьку та римську літературу. Найбільш очевидним є натяк на давньогрецький міф про суд Париса у дії I, де Лір наказує своїм дочкам висловити свою любов до нього. Це аналогічно проханню Париса, у міфі про те, як богині Гера, Афіна та Афродіта змагалися за звання найвродливіших. Подібно до того, як вирок Париса призвів до серйозних наслідків, «випробування» Ліром своїх дочок приводить в рух хаотичні події п'єси. Крім того, сходження Ліра до божевілля порівнюють із долею Ореста в грецькій трагедії, якого звели з розуму фурії в «Орестії» Есхіла [25, с. 70-107].

В українському літературознавстві та перекладознавстві античні тексти також відіграли важливу роль. Наприклад, переклади творів Гомера та Вергілія українською мовою сприяли розвитку національної літератури та культури. Відомі українські письменники, такі як Іван Франко, активно досліджували античну літературу та використовували її мотиви у своїх творах, що сприяло збагаченню української літературної традиції [5, с. 688-694; 20, с. 247-254]. Актуальність теми дослідження полягає у розкритті способів втілення античних мотивів у відомому романі сучасної американської письменниці Донни Тартт «Таємна історія», який став символом нового етапу розвитку жанру університетського роману в сучасній літературі [34].

Античні референси формують сюжет і основні концепти роману «Таємна історія». Український переклад дає змогу зрозуміти, як античність втілена в іншій мовній та культурній картині світу і світогляду. Це наукове дослідження заактуалізоване невеликою кількістю наукових розвідок, статей, присвячених роману і тим стратегіям перекладу, перекладацьким рішенням та трансформаціям, які використав Богдан Стасюк. З огляду на все вищезазначене, ми переконані, що переклад формує і впливає на розуміння твору читачами, тому необхідно проаналізувати способи, яких дотримується перекладач у процесі інтерпретації роману для української аудиторії.

За допомогою стратегій перекладу незбагнений, невичерпний світ, де є клеос –

«слава, що не тьмяніє» Іліади і «ностос» – «туга за рідною оселею» Одиссеї перетворюються на простір для творчості сучасних українських перекладачів, зокрема, Богдана Стасюка [55, с. 17-33].

До актуальності теми слід віднести мовний аспект, оскільки українська та англійська мови відрізняються не лише в граматиці, але й у культурних конотаціях та виразності мовних засобів. Важливо розглядати, як перекладач вирішує завдання збереження або трансформації античних термінів, референсів, алюзій, щоб вони були зрозумілі українському читачеві.

Причиною для актуальності теми також є культурний контекст і міжкультурна комунікація, оскільки переклад античних референсів включає в себе врахування культурних відмінностей. Необхідно виявити, які аспекти античного світу є важливими для американського читача, і як це може бути відтворено в українському перекладі. Ще однією компонентою актуальності слугує семантична глибина і символічне навантаження тартівського тексту і зміст функціонування символічних значень в українському перекладі.

Зазначимо, що специфіку і стратегії перекладу детально досліджували Ж.-П. Віне і Ж. Дарбельне [52, с. 84-93], канадські лінгвісти, доробок яких використовуватимемо найбільше, С. Баснетт і її праця з перекладознавчих студій під назвою «Translation Studies» [24, с. 104-123], М. Бейкер і її «In Other Words: A Coursebook on Translation» [23, с. 16-45, 123], а також фундаментальна енциклопедія з перекладознавства «Routledge Encyclopedia of Translation Technology» (2015) [49], Л. Венуті як головний редактор «The Translation Studies Reader» (2012) [50, с. 43-63], К. Малмк'єр, К. Віндл і їх «The Oxford Handbook of Translation Studies» (2011) [47, с. 14-16, 32, 67], О.Ребрій і його монографія «Сучасні концепції творчості у перекладі» (2012) [16, с. 314-336], Н. Гриців і її «Творча особистість Василя Мисика як перекладача в контексті української культури ХХ століття» (2015) [6, с. 34-38; 125-149], Т. Кияк і «Перекладознавство» (2008) [13, с. 166-190], Т.Ткачук і її «Застосування перекладацьких трансформацій з метою досягнення еквівалентності» (2017) [9, с. 157-159], Т. Шмігер, зокрема його розвідка з художнього перекладу «Перекладознавчий аналіз – теоретичні та прикладні аспекти: давня українська література сучасними українською та англійською мовами» (2018) [21, с. 377-380] та ін.

Окрім цього, літературознавчі розвідки, присвячені концепціям і ролі референсів,

ретельно аналізували науковці, укладачі *The Oxford Companion to English Literature* [48, с. 519], Ю. Ковалів, зокрема видана під його редакцією «Літературознавча енциклопедія» (2007) [12, с. 395], Ч. Дж. Рзепка, Л. Горслі і їх «A Companion to Crime Fiction» (2010), зокрема статті Дж. Блека під назвою «Crime Fiction and the Literary Canon», А. Модроу «Early American Crime Fiction: Origins to Urban Gothic», «Теорія естетики» Теодора Адорно [1, с. 274-275], певні ідеї з «Істини і методу» Ганса-Георга Гадамера [7, с. 125-130], Річарда Руланда в історико-літературознавчій розвідці «Від пуританства до постмодернізму» (1991) [41, с. 130-137] та ін. Щодо української літературознавчої думки, ми послуговувалися дослідженнями Журби С.С. «Діалог книг: палімпсестність, інтертекстуальність» [10, с. 96-104] і Астрахан Н.І. «Моделювання в мистецтві: літературний твір як художня модель дійсності» [2, 57-64].

Науковці глибоко досліджували референси та функціонування античних, грецьких та римських мотивів у літературі. Ці елементи, спадщина від великих цивілізацій минулого, значно вплинули на сучасну літературну творчість. Дослідниками цих мотивів і референсів у формуванні та розвитку сучасної літератури та культури були Дж.Дж.Кеннеді у своїй редакції монографії «The Portable Edgar Allan Poe» (2006) [48], Г.Блум і його «Shakespeare. The Invention of the Human» (1998) [25], Л. Рижак і її «Філософія як рефлексія духу» (2009) [17] та ін. Філософсько-термінологічну базу для кращого розуміння літературного тексту роману «Таємна історія» було проаналізовано за допомогою «The Companion to Ancient Political Thought» (1999) [45].

Не можна оминати увагою інтертекстуальні зв'язки, які Донна Тартт постійно використовує у романі «Таємна історія» і специфіку їх трансформації у перекладі Богдана Стасюка. Недостатність вивчення цього питання зумовила актуальність теми кваліфікаційної роботи «Специфіка перекладу українською мовою античних референсів за романом Донни Тартт «Таємна історія».

Мета кваліфікаційної роботи – на підґрунті дослідження функціонально-стилістичної ролі референсів до грецької і римської культури у романі Донни Тартт «Таємна історія» визначити і проаналізувати особливості їх перекладу українською мовою.

Мета дослідження зумовила необхідність виконання таких **завдань**:

- визначити теоретичні засади перекладу античних референсів;
- дослідити різновиди інтертекстуальних зв'язків, розглянути поняття, роль та

різноманітність типів грецьких і римських референсів британської, американської літератур;

– охарактеризувати функціонування античних інтертекстуальних концептів у романі Д.

Тартт «Таємна історія»;

– проаналізувати перекладознавчі аспекти функціонування античних референсів роману «Таємна історія» в українському перекладі;

– дослідити роль античних мотивів у формуванні сюжету та мовної картини світу роману;

– визначити та охарактеризувати перекладацькі стратегії в лінгвістичному, культурному, символічному аспектах роману.

Об’єкт дослідження – текст оригіналу роману Д. Тартт «Таємна історія» і його переклад українською мовою.

Предмет дослідження – перекладацькі стратегії античних референсів у романі «Таємна історія» українською мовою.

Методи дослідження: загальнонаукові (аналіз, синтез, опис, класифікація, узагальнення); конкретнонаукові: метод суцільної вибірки, метод компаративного аналізу, перекладознавчий аналіз, літературознавчий аналіз, культурологічний аналіз, лінгвістичний аналіз, інтертекстуальний аналіз, контент-аналіз, семантичний аналіз, біографічний аналіз, концептуальний аналіз.

Практичне значення роботи: висновки дослідження можуть бути використані в якості ілюстративного матеріалу на заняттях з художнього перекладу, у практичній діяльності перекладачів художніх творів, при розробці вибіркової дисципліни з теорії та практики перекладу у закладах вищої освіти.

Структура роботи: робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел, додатки.

Загальний обсяг роботи – 89 сторінок, з яких основний текст складає 83 сторінки, список використаних джерел включає 61 позицію.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ АНТИЧНИХ РЕФЕРЕНСІВ У БРИТАНСЬКІЙ ТА АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

1.1. Поняття інтертекстуальності, античних референсів, їх типи і роль у британській і американській літературах

Сучасна література є комплексною полілінгвальною, полікультурною, глобалізаційно створеною єдністю, яка вміщує в собі різноманіття мовних картин світу, історичного, соціально-політичного досвіду авторів, взаємодії національних літературних процесів із надбаннями світової культурної скарбниці за допомогою діаспорних відносин, подорожей, розмаїття художніх перекладів і побудови стійких багаторівневих інтертекстуальних зв'язків. Як зазначають автори «Літературознавчої енциклопедії», інтертекстуальність – використання ліричних, фольклорних, літературних тощо текстів у новому літературному дискурсі [12, с. 394-395]. Інтертекстуальність – це явище, коли елементи з одного тексту включені в інший текст, що відображає внутрішній взаємозв'язок усіх текстів. Вперше це було індоктриновано до філологічного дискурсу Юлією Крістевою у 1967 році як частина постструктуралістської теорії. Ю. Крістева вважала, що інтертекстуальність вміщує в себе багатообразність форм і напрямів письма, які поділяються на численні варіанти прямого і непрямого цитування, зокрема серед форм, роз «піджанрів» інтертекстуальності можна виділити такі: цитата, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація, інваріанта, стилізація. Кожен текст будується на незліченній кількості інших текстів, які існували до нього, запозичуючи ідеї, мотиви, образи. З огляду на цю інформацію ми можемо зробити висновок, що немає справді оригінального тексту, лише постійно змінювані комбінації існуючих текстів [10, с. 96-104]. І деякі кидала великий виклик традиційним уявленням про авторство та оригінальність. Постмодерністська інтертекстуальність об'єднує всі соціологічні виміри письма, від найвищої літератури до найнижчої популярної культури, в одне величезне поле поліфонічності сенсів, жанрових кліше, аудіально-візуальних образів [9]. Підґрунтям для введення в обіг літературознавства, мистецтвознавства, соціальних наук, психології, психолінгвістики терміну «інтертекстуальність» стали праці Фердинанда де Соссюра,

зокрема його концепція анаграм, ідеї представників формальної школи і некласичної філософії, наприклад Г.Г. Гадамера про концепцію реалізованого мовлення, що містить вже *відоме, мовлене* для реципієнтів його усного або письмового варіанту і *невідоме, ще досі не мовлене* [7, с. 74; с. 102-110; 15].

Умберто Еко розробив концепцію інтертекстуального діалогу, яка стосується того, як певний літературний твір впливає на інші та посилається на них. Це явище трапляється, коли текст посилається на прототекст, наприклад, як «Енеїда» Скаррона та Котляревського посилається на однойменну епопею Вергілія [3; 9]. Кожен елемент цитатної мозаїки репрезентує власну денотативну семантику, водночас відтіняючи та приглушуючи конотативні відтінки значення. Французький теоретик літератури Жерар Женетт у праці «Палімпсест: Література у другому ступені» представив переосмислене поняття «палімпсест», щоб описати це інтертекстуальне нашарування, оскільки нове письмо неможливе без шарів інтертекстуальних значень [12, с. 395-396; 9, с. 38-40].

Ю. Крістева, як зазначено у її роботі «Бажання мови: семіотичний підхід у літературі і мистецтві» (1980), вважає, що «поняття інтертекстуальності замінює поняття інтерсуб'єктивності». Заміна, на думку науковиці, відбувається, коли ми усвідомлюємо, що значення слів, словосполучень, речення не є безпосередньо переданим від автора до читача під час читання або слухання, а натомість опосередковується, «фільтрується» за допомогою «кодів», які надсилають читачеві інші тексти.

Для підтвердження цієї думки наведено приклад «Улісса» Джеймса Джойса. Поліфонічність потрактувань «Улісса» є підставою для розгляду роману як *magnum opus* автора, як вершини модерністської експериментальної прози, як діалогу з давньогрецькими культурою і літературою, тобто у розрізі античних інтертекстуальних референсів, як ірландського національного епосу, що був перенесений у сучасність автора, як топографічної дублінської симфонії, що була втілена в межах повсякденності одного дня Л. Блума, яка полемізує і доповнює усталену класицистську традицію письма, за умовами якої необхідно зберігати триєдину єдність часу, місця і дії [4, с. 211-224].

Інтертекстуальність забезпечується використанням різних типів референсів. Ми вважаємо, що термін «референс» означає конотативний семантичний соціально-лінгвістичний зв'язок між різними знаковими системами (одиницями тексту – словосполученнями, реченнями, абзацами; візуальними одиницями кінематографу –

кадрами, монтажними з'єднаннями, спецефектами. подвійною експозицією, колористикою), що має за основу відомі широкому колу реципієнтів образи, що позначаються мовною знаковою системою, та психолінгвістичним відображенням і декодуванням у свідомості реципієнта – читача, слухача, глядача, що визначає спільні для автора (авторів) та нього самого мовні картини світу, досвід пізнання науки, техніки і мистецтва, знання зразків національної і світової культури в контексті глобалізаційних процесів у літературі, кінематографії, музиці, архітектурі, живописі, біології, військовій справі, астрономії, ентомології, філософії, історії, інших царинах діяльності людини.

Інтертекстуальність є поняттям, концептом і концепцією, що не є чимось сталим. натомість вона постійно еволюціонує. постає у нових формах та набуває різноманітних значень у сучасній культурі. Інтертекстуальність у різних виявах наявна в усіх періодах розвитку літератури – античності, середньовіччя, ренесансі, бароко, класицизмі, просвітництві, романтизмі, реалізмі, модернізмі та постмодернізмі. Інтертекстуальність, на нашу думку, – спосіб відображення, взаємодії. конструкції, реконструкції і деконструкції літературних, кінематографічних, архітектурних, музичних, художніх та інших видів тропів.

Ми вважаємо, що античні референси – це варіативні інтертексти або їх елементи, що складаються з використання символів, архетипів, сюжетів, тропів, образів і мотивів, запозичених з класичної давньогрецької та давньоримської культури.

Вплив цієї категорії референсів на суспільство є визначальним, оскільки усі види наук і мистецтв постійно послуговуються різноманітними видами інтертекстуальності. Мотиви та теми з давньогрецької та римської літератури продовжують використовуватися у сучасних літературі, кіно, театрі, опері, музиці, мистецтві та інших формах оповіді та творчого вираження. Мистецтвознавець Джеймс Кехілл зазначає з цього приводу наступне у роботі «Підлітаючи надто близько до сонця: міфи у мистецтві – від класики до сучасності»: «Від дотику Мідаса до сізіфової праці, від скриньки Пандори до ахіллесової п'яти, персонажі класичної грецької міфології неминуче присутні в повсякденних житті та мовленні. Їх історії постійно переказуються в усіх формах культури – у романах, віршах і п'єсах, у музиці від опери до поп-пісень, і в усіх видах візуального мистецтва: від давнього живопису та античної скульптури до інсталяції та відеоарту сьогодні. Міфологічні історії

можуть здатися неправдоподібними і надто дивовижними. Велика кількість монстрів, богів, напівбогів, неіснуючих магічних істот, часті магічні перетворення (з людини на тварину, з людини на рослину, з бога на смертну людину чи тварину чи модуляції інших перетворень), життя і долі богів і людей переплітаються. Проте ці переконливі історії зберігалися протягом тисячоліть і стали частиною ДНК західної культури. Вони не тільки сповнені драматизму, але й представляють аспекти людського життя, які є такими ж актуальними зараз, як і тоді, коли греки вперше їх уявили, створюючи історії про богів, які уподібнюються до людей» [27, с. 10]. Кехілл стверджує, що боги у міфах наділені рисами, що притаманні людям, на відміну від подальших інтерпретацій надприродних сил – християнства, ісламу, іудаїзму. Вплив грецької культури на західне мистецтво знайшов своє початкове вираження в творчості багатьох відомих митців епохи Відродження. Вони очолили переосмислення, інтерпретування античності в художніх уявленнях, таким чином відійшовши від переважаючих християнських тем середньовічної епохи. Грецький міф у мистецтві Ренесансу формує сегмент поліфонічної, багатогранної траєкторії, що аналізує шляхи різних періодів функціонування міфу в середовищі автор(и) – реципієнт(и).

Епічні історії, у яких діють міфічні герої, боги та богині, сповнені моральних дилем та універсального людського досвіду, які вперше були досліджені у творах Гомера, Софокла, Евріпіда, Вергілія та інших класичних авторів, все ще викликають захоплення, прихильність, любов аудиторії.

Чудовим відображенням патерну повторюваності античних референсів протягом століть є боротьба Ахіллеса та Гектора, Енея і Турна у давньогрецькій та давньоримській поемах у порівнянні зі схожими сюжетними тропами у літературних творах, написаних пізніше. Наведемо цитату з останньої, дванадцятої пісні «Енеїди» Вергілія: «То звідси ти в зброї, що зняв з мого друга, / Вирватись хочеш? Паллант тебе в жертву приносить цією Раною, мститься Паллант, / випускаючи кров цю злочинну». Так промовляє і з люттю в наставлені груди ворожі / Меч заганяє. А в Турна ослабло й застигло все тіло, / Дух застогнав і до тіней понурих подавсь неохоче (Пер. з лат. М. Білика) [3, с. 300].

Сюжетне клеше, що виражено у фразях: ...ослабло й застигло все тіло, / Дух застогнав і до тіней понурих подавсь неохоче. схожа на безліч інших подібних описів поєдинків в епосах. Спершу здається, що в цьому літературному рецепті немає «родзинки». «Родзинки» немає, тому що є виноградна лоза. У цих останніх рядках «Енеїди» закінчується історія про славу

минування і про те, як герой Еней Рим до слави майбутньої веде. Еней утік із зруйнованої греками Трої, переживши безліч негараздів та випробувань. Він дістається Італії, де йому судилося заснувати нову державу – майбутній величний Рим. Перші шість пісень «Енеїди» інтертекстуально успадковують, продовжують і полемізують з традицією «Одіссеї» Гомера та повторюють сюжет мандрівки Улісса до Ітаки. Інші шість пісень успадковують теми, ідеї та мотиви «Іліади», вони розповідають про війну. Сюжет війни розпочинається, коли Еней і його товариші висаджуються у гирлі Тибру і наполягають на тому, що закладуть і збудують місто більш вічне, ніж Карфаген, чудовіше за Ніневею, якщо ми згадуємо і послуговуємося образами з «Тропіку Рака» Генрі Міллера. Еней планує одружитися з дочкою місцевого царя Латина, Лавінією. Втім, в цій прекрасній політичній, приватно-публічній концепції майбутнього є один недолік – його ім'я Турн, наречений Лавінії. Він не збирається поступатися своєю нареченою, майбутнім царюванням, гордістю, і таким чином починається війна, що розгортається протягом другої половини поеми. В останніх рядках війна закінчується, разом з нею і вся «Енеїда». Вона закінчується двобоєм двох героїв – Енея і Турна, що залишаються віч-на-віч, один проти одного, ніби колись Ахіллес і Гектор. Після виснажливого бою Еней перемагає, вразивши Турна в стегно своїм списом. Турн переможений, він поставлений на коліна буквально та фігурально, битву виграно його суперником, війну завершено. Але залишається одна маленька деталь – необхідно вирішити долю Турна. Під час останнього відлуння епічної поеми італійський герой, величний воїн, хоробрий наступник царя Латина благає про милосердя. Він благає про милосердя не для себе самого, – він визнає, що заслужив на цю смерть – але заради старого батька, який, він знає, не витримає його загибелі. Турн говорить: «...Проте, якщо, може, згадка про батька зворушить тебе, то благаю, – у тебе Теж був старий такий батько Анхіз, – ти над старістю Давна Май милосердя, й мене, чи як хочеш, лише моє тіло, світла позбавлене, рідним віддай моїм. Бо переміг ти, свідки авзонці, як я простягав, переможений, руку. Буде тобі за дружину Лавінія; далі не йди вже в злобі своїй» [3, с. 299-300].

Турн намагається переконати Енея, що війна добігла кінця, Еней у стані переможців, немає потреби знову вдаватися до грубої сили, або, якщо обрати більш конотативний відповідник, до насильства, Турн просить врятувати його життя. Еней – герой розважливий і розсудливий, він – анти-Ахіллес, він звик використовувати раціональність, поміркованість і благородство як основні чесноти його *modus operandi*. Він зворушений словами Турна, і

серце його схиляється до милосердя та жалю. Він опускає меч, і раптом погляд його падає на ремінець на Турневім плечі, цей ремінь належав Паллантові, другові Енея, що був убитий Турном. Потім Турн одягнув ремінь ворога на себе. Ремінець нагадує Енеєві про загибель Палланта, і тоді лють затоплює його, і видавлює з нього залишки жалості. Він промовляє до переможеного вже вищезгадані слова: «То звідси ти в зброї, що зняв з мого друга, / Вирватись хочеш? Паллант тебе в жертву приносить цією Раною, мститься Паллант, / випускаючи кров цю злочинну». І Еней пронизує серце Турна. Ця трагічна, суперечлива нота стає оглушливо-обривчастою для величного римського епосу [57, с. 90-95]. Окрім спільного для ремінісценцій двобою між персонажами, що вирішує долю кожного з них, і пафосу, останні рядки настановлюють на екзистенційні, етичні роздуми про те, *чим закінчується ця дидактична поема про честь, чесноти, хоробрість, гордість?* Вона завершується відновленням втраченої справедливості *або* жорстокою розправою? *Можливо, в цьому випадку вони виявляються тотожними одне одному.* Структура поеми є досконалою, її фінал вичерпним. Щодо референтності, яку ми досліджуємо, наведемо приклад з епічною поемою Джона Мільтона «Втрачений рай» [14].

«Втрачений рай» Джона Мільтона, послуговується багатьма тропами і образами, наявними в «Енеїді» Вергілія. За жанровими ознаками обидва твори належать до героїчних поем, що розповідають про подорожі Енея і Люцифера відповідно, особливо у царині образної складової (Люцифер-Турн, Адам-Еней) [46, с. 674-677].

В американській та британській літературі ми бачимо відлуння цих епічних битв, що повторюються в різноманітних контекстах. Один із найвідоміших прикладів – роман Германа Мелвілла «Мобі Дік» [51]. Невпинну гонитву капітана Ахава за білим китом часто порівнюють із гнівом Ахілла, спрямованим проти Гектора. Подібно до Ахілла, Ахав охоплений бажанням помститися через втрату свого товариша по корабельній службі і однієї з частин тіла – ноги, оскільки і одне, і інше відібрав кит, на якого ведеться полювання. Його останнє зіткнення з Мобі-Діком відображає поєдинок між Ахіллесом і Гектором, причому обидва персонажі зустріли свій кінець у божевіллі насильства та люті.

У британській літературі ми бачимо подібний відгук у п'єсі Вільяма Шекспіра «Гамлет». Поєдинок між Гамлетом і Лаертом у фінальній дії разуче нагадує битви з «Енеїди» та «Іліади» [25, с. 383-410]. Мотиви протиборчих сторін мають образи їх рідних як основний поштовх до дії. Втім, у Шекспіровому «Гамлеті» фігури близьких потьмянілі

від смерті, і однією з основних причин двобою стає жага помсти. І Гамлет, і Лаерт мріють помститися за смерть своїх близьких (Лаерт за батька, Гамлет за батька й матір). Дуелі сповнені емоцій і закінчуються смертю одного або обох бійців, відображаючи приреченість долі Енея, Турна, Гамлета і Лаерта. Г. Блум у «Shakespeare. The Invention of the Human» зазначає, що філософська естетика двох турнірів просякнута ремінісцентністю, і вказує на гуманістичну спрямованість цієї трагедії, і з огляду на поліфонічність основного конфлікту трагедії «Гамлет» співвідносно її філософсько-ідейних концептів, вона наслідує античним зразкам: «Жахливий і надзвичайно деталізований турнір [Гамлета] з Лаертом наприкінці п'єси прямо можна порівняти з епічними поєдинками класичної літератури, особливо з дуелями між Енеєм і Турном в «Енеїді» та між Ахілессом і Гектором в «Іліаді». Але гуманізм Шекспіра трансформує деякі категорії, які ним поглинуті... Те, що Джордж Патенхем назвав «високим фантастичним» тоном такого синтетичного мистецтва, як драма, і похідне від цього – драматургія, перевершує внутрішній стрижень Гамлета, стрижень, що притаманний йому, але водночас є культурним імпульсом, кодом національної культури. З цієї причини дуель Гамлета і Лаерта, як і сама п'єса, ніколи не «відповідатиме», не співвідноситиметься з класичними референсами, ані з методами літературознавчого і психоаналітичного тлумачення, якими б сугестивними не були обидва способи аналізу. Гамлет – принц двозначності, і його суперечності свідомо нерозв'язні, оскільки вони відображають хаос нашого власного розуму й анархію нашого власного сприйняття» [25, с. 386-387].

Ще одна цитата Г. Блума про Гамлета як персонажа у віддзеркаленні дуальної пари його і Енея: «Найкраще називати Гамлета злодієм-героєм, тому що його трансцендентність (духовна перевага) зрештою тріумфує, незважаючи на те, що раціонально він є причиною вісьмох смертей, і своєї також». [25, с. 407].

Дуель Гамлета з Лаертом стає чимось більшим, ніж елементом, що рухає сюжет до фіналу – це Шекспірова деконструкція тих самих ідеалів військової слави та синівського обов'язку, які так довго вважалися взірцем людської чесноти. Переносячи їх у контекст трагедії помсти, Шекспір руйнує наші уявлення про героїзм і натомість представляє світ, у якому навіть найблагородніші мотиви можуть бути заплямовані людською слабкістю та хаосом психіки. Є безсумнівним, що двобій Гамлета та Лаерта зображено не як поєдинок майстерності та доблесті, а як безладну і відчайдушну боротьбу, причинами якої стали лють

та безрозсудна зневага до життя. Ми переконані, що діалектика мотивів Гамлета зумовлена й чітко віддзеркалена у тексті, як хиткий розрив між бажанням справедливості та огидою до жорстокості потреби помсти, тоді як Лаертова мораль у ставленні до турніру позначена руйнівною відданістю ідеї вбивства супротивника, що відкриває його ненависть до себе та відчай.

Їх турнір є драматичною кульмінацією головного психологічного конфлікту п'єси – того, як травма втрати може зруйнувати розум і душу, спонукаючи навіть найблагородніших людей до власного знищення і насильства щодо тих, кого вони вважають злодіями. У передсмертних словах Гамлета, коли він усвідомлює, що Лаерт падає, отруєний власною зрадою, є остаточне, гірке визнання того, що відчайдушне коло помсти може закінчитися лише крахом. Як зазначає Блум, саме це похмуре розуміння найжорстокіших аспектів людської природи відрізняє творчість Шекспіра від більш чистих ідеалів класичного світу. Там, де Еней і Турн боролися з олімпійською величчю, Гамлет і Лаерт борються в більш неоднозначному моральному всесвіті, їхня загибель є результатом їх імперфектності, моральної розшарованості власної моралі. Проте саме в цій неоднозначності полягає сила Шекспірового бачення – незважаючи на всю його темряву, це глибоко милосердний погляд на існування, людську екзистенцію, який визнає як шляхетність, так і презирство.

Щодо терміну «**референс**», ми вважаємо за потрібне представити розмаїття його значень, зокрема, на матеріалі онлайн-словника Dictionary.com [39]. **Референс** як іменник може позначати і означати:

- 1 акт або випадок посилення на щось; 2 алузія;
- 3 те, що означає слово або позначення, денотація;
- 4 цитований абзац книги, уривок тощо;
- 5 текст, книга, уривок, на які робиться посилення;
- 6 матеріал, що міститься у примітці чи бібліографії;
- 7 використання чогось або звернення до чогось в цілях інформації;
- 8 книга чи інше джерело інформації, фактів, наприклад енциклопедія, словник тощо;
- 9 особа, до якої звертаються за оцінками, коментарями, показаннями.

З огляду на тему нашого дослідження, ми насамперед матимемо справу з міфологічними референсами. Міфологічні референси – посилення на міфи та легенди

античності, героїв і божеств. Надзвичайно багато посилань на міфи можна знайти в будь-якому періоді розвитку культури. Наприклад, Данте Аліг'єрі у «Божественній Комедії» використовує наступні образи: **Ахерон** – міфологічна грецька річка підземного світу, через яку Харон переправляв душіщойно померлих до Аїду. Згадується через використання описового епітету «*меланхолійний берег*» (Інферно, III, 71-78).

Ахілл: найвідоміший грецький герой у Троянській війні. Знайдений Вергілієм і Данте серед розпусників у Пеклі (Інферно, V). В українському перекладі ці рядки звучать так: «...Ахілла міць велику / Яка з кохання загинула в віках» (переклад Є.Дроб'язка) [8, с.65]. В англійському перекладі Г. Ф. Лонгфелло ці рядки наведено наступним чином: «...and saw the great Achilles, Who at the last hour combated with Love». – “побачив могутнього Ахілла, який останньої години боровся за Кохання”. Німецький переклад – «Im Sturme sah ich den Achill sich heben, Der allem trotz, nur nicht der Liebe, bot» пропонує варіант: «У вихорі я бачив могутнього Ахіллеса, який не скорився нікому, крім Кохання».

Італійський оригінал є ідентичним за змістом і значенням, але відрізняється за синтаксичною структурою речень, що є сутнісною трансформацією, яку здійснюють перекладачі під час перекладу віршованих творів: «...e vedi grande Achille, che con amore al fine combatteo». Можна відслідкувати, що Євген Дроб'язко в українському перекладі використовує конкретизацію, оскільки «Ахілла міць велику» є більш конкретним висловлюванням, зорієнтованим на додаткову лексичну одиницю (слово “міць”), якого немає в тексті оригіналу. В українському перекладі також є підрядне речення “...яка з кохання загинула в віках”, яке є модуляцією за теорією технік перекладу, що їх запропонували Ж.Віне і Ж.-П. Дарбельне, оскільки оригінал, буквальний переклад якого “який до останньої години бився за кохання”, трансформується у царині сенсу, утворюючи констатацію факту – загинув через кохання і заміщуючи контекст оригіналу, де читач має сенс “битися до останнього подиху за любов”. Серед інших постатей античних грецької та римської культур, що з'являються в “Божественній Комедії” Данте Аліг'єрі, зазначимо наступних:

Мінос – суддя мертвих у грецькій міфології, який з'являється в пісні 5, призначаючи душі до їхніх кіл у пеклі.

Цербер – триголовий пес, який охороняє третє коло пекла, якого Данте та Вергілій зустрічають в пісні 6.

Плутон – бог багатства в грецькій міфології, який охороняє четверте коло пекла, згадується в пісні 7. Інші міфічні створіння згадуються наступним чином: Медуза – це Горгона, яка має силу перетворювати людей на камінь, згадується в пісні 9.

«Venga Medusa: sì 'l farem di smalto,» / dicevan tutte riguardando in giuso; / «mal non vengiammo in Teseo l'assalto».

«Medusa has come, so we to stone will change him!» / All shouted looking down; / In evil hour avenged we not on Theseus his assault!».

«Медуза де? Хай скам'яніє він – / Вони горлали, дивлячись додолу, / На цьому мста Тезеєвих провин!» [8].

Якщо ми говоримо про стратегії і техніки перекладу, які були застосовані у даному реченні, слід звернути увагу на наступне: ми послуговуватимемося стратегіями перекладу, які були запропоновані лінгвістами Жан-Полем Віне і Жаном Дарбельне. Жан-Поль Віне та Жан Дарбельне, французькі лінгвісти й перекладознавці, розробили в 1950-х роках детальну класифікацію методів перекладу, яку вони виклали в книзі *Stylistique comparée du français et de l'anglais* («Порівняльна стилістика французької та англійської мов») [52, с. 84-93]. Їх концепція стала однією з ключових у перекладознавстві, розробивши різні підходи для адекватного відтворення сенсу і стилю між мовами. Віне і Дарбельне виділили сім основних категорій перекладу:

Запозичення (Emprunt) – збереження іноземного слова без змін. Наприклад, у французькій мові запозичують англійське слово *software*.

У перекладах грецької міфології часто використовуються запозичення, особливо для імен, конкретних термінів і культурних згадок, які не мають еквівалентних виразів у мові перекладу. Ось кілька типових прикладів: Імена богів і богинь – перекладачі часто запозичують оригінальні імена. Zeus (Ζεύς) залишається Зевсом англійською та іншими мовами. Cyclops (Κύκλωψ), або Medusa (Μέδουσα) зазвичай зберігаються в перекладах, щоб зберегти культурну специфіку цих істот. Назви місць також залишаються незмінними, наприклад Гора Олімп (Ὀλυμπος), міфічна домівка богів, зазвичай запозичується без перекладу.

Калька (Calque) – запозичення іноземного слова або виразу шляхом буквального перекладу його частин. Наприклад, *skyscraper* стає французьким *gratte-ciel*. У випадку філософії, натурфілософії ми маємо справу з багатьма термінами і концепціями.

Наведемо приклад перекладу одного з них.

<p>Оригінальний термін. Philosopher's Stone.</p>	<p>Похідне слово. <i>φίλο</i> ς (philos, "love") + <i>σοφία</i> (sophia, "wisdom")</p>	<p>Калька англійсько ю. Philosopher's Stone.</p>	<p>Калька українсько ю. Філософський камінь.</p>	<p>Короткий аналіз. З грецької філософії цей міфічний камінь символізує мудрість і перетворення. Українська зберігає структуру прямого перекладу «філософський» та «камінь».</p>
---	---	---	---	---

Дослівний переклад (Traduction littérale) – буквальний переклад фрази, який зберігає зміст і граматичні структури без зміни. Він ефективний, якщо зберігає значення в обох мовах. Спробуємо навести декілька прикладів у творах американської літератури. По-перше, згадаємо в даному випадку оповідання «Метценгерштейн» Едгара Аллана По. Речення – “His father, the Minister G——, died young”. “Його батько, міністр Г., помер молодим” – є прямим перекладом за граматичною, лексичною, синтаксичною, семантичною складовою. Ще одним прикладом може слугувати оповідання «Береніка», в якому По використовує античну референцію для опису однієї з головних персонажів, Береніки. Дослівно перекладається її порівняння з міфічними давньогрецькими створіннями.

“Naiad among its fountains!” “Наяда серед його джерел!” Граматико-синтаксична

структура збережена повністю, порядок слів у реченні подано без інверсії і будь-яких змін [1, с. 29; 3, с. 243]

Також референси функціонують у поезіях «Ворон» і «До Єлени».

“Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door” [3, с. 141].

“The glory that was Greece, and the grandeur that was Rome” [3, с. 154].

Транспозиція (Transposition) – зміна граматичної категорії слова чи фрази без зміни значення. Наприклад, англійське *He is sleeping* можна перекласти як французьке *Il dort*, де конструкція змінюється, але зміст залишається тим самим. Зміна порядку слів у реченні під час перекладу (наприклад, в англійському варіанті речення прислівник знаходиться після дієслова, а під час перекладу українською мовою дієслово знаходиться після прислівника – English: *She sings beautifully*. Ukrainian: “Вона гарно співає.”) [49, с. 340].

Транспозиція у контексті американської літератури з античними референсами може бути прослідкована на прикладі творчості Германа Мелвілла і його роману «Мобі Дік» у перекладі Юрія Лісняка. У першому розділі читаємо: *With a philosophical flourish Cato throws himself upon his sword; I quietly take to the ship*. Катон з філософською тирадою кидається грудьми на свій меч, я спокійно сідаю на корабель [35, с. 37].

Транспозицію маємо в інверсії оскільки «*With a philosophical flourish Cato*» у дослівному перекладі відповідає «З філософською тирадою Катон», що є відмінним за порядком слів від перекладу. У цьому ж розділі «*Loomings*» є, зокрема, алюзія на Нарцисса: «*And still deeper the meaning of that story of Narcissus, who because he could not grasp the tormenting, mild image he saw in the fountain, plunged into it and was drowned*» [35, с. 1-2]. І ще глибше значення тієї історії про Нарциса, який через те, що не міг досягнути болісного, лагідного образу, який побачив у фонтані, пірнув у нього й потонув. Суттєвих лексико-граматичних змін тут не зазначено.

Модуляція (Modulation) – зміна точки зору або концепції для передачі сенсу так, щоб він був природним для культури цільової мови [16, с. 317-319]. Наприклад, *I'm cold* англійською може бути *J'ai froid* французькою, де форма змінюється відповідно до мовних норм.

Серед характеристик модуляції є зміна перспективи, наприклад *I am hungry* / *Я хочу їсти*, буквальный переклад *Я голодний*, зміна граматичної категорії *He is hard of hearing* / *Він погано чує*. Цю зміну точки зору можна дослідити на прикладі англійської мови можна

дослідити в англомовному середовищі. “It is not difficult to show” перекладається як “Це легко показати”. Тут використаний антонімічний переклад (“not difficult” – “легко”). Інші види модуляції є багатоваріантними. Наприклад, English: “All hands on deck.” Ukrainian: “Всі на палубу.” У цьому перекладі hands з найпершого значення “руки” переходить до метонімії, і в цьому аспекті вона зберігається в перекладі, незважаючи на модуляцію. Hands відтворено через займенник всі. Приклад з модуляцією можна проілюструвати наступним реченням: «Перехід з учителів у матроси буває досить прикрий, можу запевнити, і щоб терпіти його з усмішкою, треба хильнути досить міцного відвару з Сенеки та стоїків. The transition is a keen one, I assure you, from the schoolmaster to a sailor, and requires a strong decoration of Seneca and the Stoics to enable you to grin and bear it». Ще один приклад модуляції – синонімія виразів на відміну від буквального перекладу. Спробуємо показати цей ефект на реченнях – English: “He lost his temper.” Ukrainian: “Він розсердився.”

Англійський сталий вираз, що означає “втратив терплячість” відтворений через дієслово дійсного способу “розсердився”. Дуже суттєвим змінам під час модуляції підлягає зміна активного стану дієслова до пасивного. Проілюструємо наступним прикладом: English: “The book impressed him.” Ukrainian: “Він був вражений книгою.” Дослівний переклад: “Книга його вразила”.

Еквівалентність (Équivalence) – використання іншого виразу або фрази, яка має аналогічне значення в культурі мови перекладу, як у випадку ідіом або стійких фраз. Метою еквівалентності є передача тієї самої ситуації, що й у мові оригіналу, використовуючи зовсім інші стилістичні, формотворчі, структурні методи, які є більш природними для мови перекладу [13, с. 166-180]. Ось кілька прикладів еквівалентності з англійської українською:

Ідіоматичні вирази: English: “It’s raining cats and dogs”. Ukrainian: “Дощ ллє як з відра.” У цьому прикладі англійська ідіома «It’s raining cats and dogs», яка описує сильний дощ, еквівалентно перекладена українською ідіомою «Дощ ллє як з відра» [13, 169-175].

Прислів’я: English: “The early bird catches the worm.” “Every cloud has a silver lining”; Ukrainian: “Хто рано встає, тому Бог дає.” “Не буває лиха без добра.” **Сталі вирази:** English: “Once in a blue moon.” Ukrainian: “Раз на рік.” (рідко).

Фрази розмовного, розмовно-побутового стилю: English: “Kick the bucket.” Ukrainian: “Віддати кінці.”

Адаптація (Adaptation) – перекладацька зміна, яка замінює культурно специфічний

елемент на інший, зрозуміліший для аудиторії цільової мови [23, с. 16-45, с. 275]. Наприклад, змінити *Thanksgiving* на відповідний культурний елемент, який зрозумілий у країні перекладу. Культурна адаптація передбачає переклад французької фрази «le 14 juillet» (День взяття Бастилії) англійською мовою як «4 липня» (День незалежності), щоб забезпечити культурно еквівалентне свято. Ситуаційна адаптація використовується, для прикладу, коли у книзі персонаж може вживати традиційний японський напій, наприклад sake. Для західної аудиторії це можна змінити на вино чи пиво, більш звичний напій залежно від контексту. Інституційна адаптація означає, що назви певних державних, громадських, медичних, освітніх інституцій адаптуються, доместикуються відповідно до реалій, які притаманні мові перекладу. Наприклад, замінити французьке «lycée» на «high school» англійською.

Ці категорії перекладу стали основою для багатьох сучасних підходів у перекладознавстві, акцентуючи увагу на важливості передачі сенсу й стилю так, щоб зберігати природність і культурну відповідність між мовами.

1. 2. Специфіка перекладу античних інтертекстуальних референсів європейської, британської і американської літератури українською мовою

Якщо продовжувати тему того, як певні інтертекстуальні референси функціонували протягом історії літератури, ми хотіли б знову звернутися до «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі.

Міфологічні істоти, відомі як Фурії (також відомі як Еринії) і Кентаври, відіграють значну роль у давньогрецькій міфології. Фурії втілюють концепцію помсти, тоді як кентаври представлені як напівлюди-напівкіні. У грецькій міфології Фурії (Еринії) були групою з трьох богинь на імена Алекто, Мегера і Тісіфона. Вони уособлювали помсту і відплату за вбивство, лжесвідчення. Фурії невпинно переслідували тих, хто порушував такі фундаментальні закони суспільства. Концепція покарання винних і дотримання божественного порядку справедливості глибоко вкоренилася в давньогрецькій культурі.

В англomовному перекладі, виконаному Г. Лонгфелло маємо такі рядки: Said unto me: “Behold the fierce Erinnyes. / This is Megaera, on the left hand side; She who is weeping on the right, Alecto; Tisiphone is between;” / and then was silent”.

Український переклад Є.Дроб'язка наступним чином варіює текст:

«Поглянь, – сказав, – на лютих цих еріній. / Це – Алекто із голосом гучним; А поруч – Тісіфона, образ жаху, Мегера ж – зліва» / І скінчив на цім».

По-перше, на початку двовірша маємо вилучення, оскільки *said unto me* – сказав мені, але в українському перекладі маємо лише – сказав. Також маємо транспозицію, оскільки англійська і українська структури речень різняться.

Said unto me: “Behold the fierce Erinnys. / This is Megaera, on the left-hand side;

“Поглянь, – сказав, – на лютих цих еріній. / Це – Алекто із голосом гучним” [*canto xi, lines 45-46*].

Маємо модуляцію, оскільки *behold the fierce Erinnys* найбільш дослівно перекладається як «ось ці розлючені ерінії». Потім також змінюється модус зору, оскільки англійський текст розповідає про Мегеру, що стоїть зліва, а український – про Алекто із голосом гучним. Британська культура у царині міфологічних референсів послуговується роботами багатьох авторів, зокрема, Вільяма Шекспіра і Едмунда Спенсера [44]. Лорд Байрон часто звертався до класичних героїв у своїх творах, наприклад у «Паломництві Чайльд Гарольда» У романі «Франкенштейн» М. Шеллі згадується крадіжка вогню Прометеєм у підзаголовку «Сучасний Прометей» [46].

Роман Ф. Скотта Фіцджеральда «Великий Гетсбі» (1925) порівнюють із «Енеїдою» за зображенням американської мрії як морального хрестового походу, а центрального персонажа – Джея Гетсбі асоціюють з Ікаром, що підлетів надто близько до сонця свого кохання до Дейзі Б'юкенен [30].

Ще одна паралель – у персонажі Ніка Керравея, який, як і Гермес, бог-посланник, виступає посередником між Гетсбі та Дейзі. Нік допомагає організувати їхні таємні зустрічі та сприяє роману, подібно до ролі Гермеса у давньогрецькій міфології. Приречена природа кохання Гетсбі та Дейзі також знаходить відгуки в трагічній історії про Пірама та Фісбу з «Метаморфоз» Овідія. У міфі закохані домовилися зустрітися, але коли Пірам знайшов закривавлену вуаль Фісби, він повірив, що вона мертва, і вбив себе в горі. Тоді Фісба приєдналася до нього в смерті, об'єднавши їх на вічність. Хоча обставини відрізняються, помилкове переконання Гетсбі, що Дейзі була закохана в нього, і нездатність Дейзі відпустити минуле, зрештою призводять до падіння Гетсбі, об'єднавши закоханих у своєрідній міфічній трагедії [22, с. 115-116].

Також Дейзі служить Гетсбі як буквальна і фігуральна «Аріадна», якою знехтував її

батько. Дейзі теж покинута й знехтувана дружина могутнього й безжального Тома Б'юкенена. Подібно до Аріадни, покинутої на Наксосі богом Діонісом, Дейзі залишається сама в оманливій ізоляції, а Том зраджує їй з іншими жінками (зокрема, Міртл). Гетсбі стає її потенційним визволителем, її шляхом до свободи та романтики. Однак, як і Аріадна, приречена бути знову покинутою своїм коханням, Дейзі не може повністю звільнитися від свого шлюбу з Томом і натомість залишає Гетсбі в день його вбивства, залишаючи його таким же покинутим, як Аріадна на Наксосі [33, с. 408-409].

До того ж є певна тенденція до реінтерпретації міфа про Орфея крізь призму роману Ф. Скотта Фіцджеральда «Великий Гетсбі». Як Орфей, Гетсбі вірить, що він може «спуститися в підземний світ» свого минулого і «врятувати» свою Еввідіку, Дейзі. Однак, як і невдала спроба Орфея, прагнення Гетсбі відновити недосяжне кохання закінчується так само, як і його нездатність піднятися над власною жахливою реальністю. Буквальне «зелене світло», якого прагне Гетсбі, світло над водою, також можна інтерпретувати як згасаюче полум'я, яке знаменує загибель у елліністичному та римському міфах.

П'єса “Сон літньої ночі” відображає історію персонажів грецької міфології Тесея і Іпполіти. “Сон літньої ночі” має складне і насичене культурне тло. Афініський правитель Тесей збирається одружитися з Іпполітою [25, 108-130]. П'єса наповнена інтертекстуальними та функціональними референсами до “Метаморфоз” Овідія. Інтертекстуальність та інкорпорованість грецької та римської культури в “Королеві фей” Едмунда Спенсера є важливою складовою твору, яка сприяє поглибленню змісту та підкресленню літературної майстерності автора. Для створення свого епічного поетичного твору Спенсер використовує численні алюзії та мотиви класичної античної культури. Наприклад, він згадує таких богів, як Марс, Венера, Аполлон і Діана, що надає його історії зв'язку з античним світом і універсальності. У першій книзі, яка розповідає про червоного лицаря, помітні паралелі з Гераклом, відомим своїми дванадцятьма подвигами. Наведемо декілька прикладів референсів до грецької міфології в епічній поемі Едмунда Спенсера. Спенсер згадує сад Адоніса, місце в грецькій міфології, яке символізує вічну весну та відродження [44].

«But from their antiquarian stocks to arrange and dry, /As the year in the books read that ancient time, About the starry sky her pristine goodness /And the powerful letters of her hands still show»; «Їх старий рід, висушений вщент, / Як у давніх книгах ми читали, / Над зірками

богиня та свята / Свої могутні зірки розгортала». (Авторський переклад).

Варто зазначити, що даний переклад, звісно, притримується стратегії модуляції і еквівалентності, оскільки основний мотив, що є – зміна точки зору в оригіналі і перекладі. Наприклад, *but from their antiquarian stocks to arrange and dry*, можна перекласти як «їхні старовинності висушені достоту», або іншими способами, але задля поетичності виконано лексико-граматичну трансформацію.

Книга II, пісня XII, строфа 31: Згадується історія про Прометея, який викрав вогонь у богів, щоб віддати його людям. «*But the altars are far above the starry sky, / And that heavenly fire that / Prometheus stole...*»; «Та вівтарі понад зірками сяють, / І той вогонь небесний, що Прометей здобув...» (Авторський переклад).

Серед референсів до інших богів і героїв слід відзначити наступні: – Аполлона, бога світла і сонця, який їздив по небосхилу на колісниці – «Крізь Пафос чи на Кіферон піднятись, / Або на мармурову гору, де є палац Аполлона, бога світла».

– Цербера, чудовиська, що охороняє ворота до Аїду, підземного царства мертвих: Книга перша, пісня п'ята, куплет тридцять четвертий: «*Forthwith that villain wagged his head, and saide, / «That I shall shew»; quoth he, «now harken well»; / «It is a hideous Geant, hard besaide, / That with his brethren will in peace not dwell, / But breaks forth bloody slaughters all where he does dwell*». Той зловмисник кивнув головою і сказав: / «Я покажу,» промовив, «слухай добре. / Страшний велетень, що живе неподалік, / В мирі зі своїми братами не буває, / І всюди, де живе, кривавий слід лишає.»

– Медузу, яка не згадана на ім'я, але її вплив відчувається через закам'янілий страх і жахливі перетворення, схожі на її міфологічні сили. Книга перша, пісня одинадцята, куплет восьмий:

«...Земля під нею тремтіла від страху, / Її живу не бачив ніхто на світі, /

І ніхто не наважувався подивитися в її обличчя: / Наче всі слова і поради були правдивими».

Американська література також дарує численні можливості для інтерпретації міфологічних сюжетів. «Епоха невинності» Едіт Вортон (1920) містить згадки про грецьке мистецтво та архітектуру. Дія роману розгортається у 1870-х роках і описує грандіозні особняки заможних жителів Нью-Йорка як «грецькі храми», а їхніх власників – як «жриць». Це порівняння свідчить про те, що світські леви і «вершки суспільства» того часу вважали себе охоронцями високої культури, подібно до того, як греки вважали свої храми

священими місцями [53, с. 246-247].

«Багряна літера» Натаніеля Готорна та грецький міф про Пандору мають тематичну подібність і символічні елементи, хоча Готорн використовує міф про Пандору імпліцитно. У грецькій міфології Пандора була першою жінкою, створеною богами, наділеною дарами від кожного божества. Зевс дав їй глек (або скриньку, що є найпоширенішим варіативним елементом) і сказав їй не відкривати подарунок. Зрештою цікавість взяла верх над Пандорою, і вона відкрила скриньку, звільнивши все зло світу – хворобу, смерть та багато інших нещасть. Лише Надія залишилася всередині, коли їй вдалося закрити скриньку знову. Щодо зв'язків між «Багряною літерою» і оригінальною історією, основною темою міфу є вивільнення зла в реальному світі через цікавість Пандори. У «Багряній літері» дії Естер Прінн можна розглядати як персонажа, через якого Н. Готорн досліджує тему забороненої любові (перелюбу), керованої емоційною цікавістю на противагу усталеним пуританським традиціям Нової Англії. І Пандора, і Естер зазнають серйозних наслідків за свої дії. Відкривання скриньки Пандорою приносить страждання людству, тоді як гріх перелюбу Естер призводить до її публічної ганьби та остракізму [53, с. 45-84].

Схожою є символіка головних художніх деталей, оскільки Багряна літера (А): так само, як Скринька Пандори – це посудина для зла, червона літера «А» є символом гріха Естер і суспільного вироку. Вона втілює моральний осуд спільноти та особистий тягар, який вона мусить нести. З часом Естер змінює значення літери завдяки своїм діям і наполегливості, так само як у скриньці Пандори, незважаючи на початкове вивільнення зла, все ще містилася Надія. Гідність і милосердя Естер змінюють символізм червоної А з позначення адюльтеру на конотативно позитивно забарвлене слово, наприклад «Ангел».

У нещодавно опублікованій літературі класичні впливи можна помітити в творах таких авторів, як Рік Ріордан, чий цикл «Персі Джексон і олімпійці» (2005-2009) використовує грецьку міфологію як основу своїх історій, і Маделін Міллер, чий роман «Пісня про Ахілла» (2011) є переосмисленням «Іліади» Гомера з точки зору Патрокла.

Щодо роману Натаніеля Готорна «Багряна літера», слід зазначити ще декілька інтертекстуальних референсів. «Хризелефантинна» сукня Гестер: описувана як «хризелефантинна», або виготовлена із золота та слонової кістки, сукня Гестер нагадує зображення, барокові, романтичні портрети богині Гери.

Ганебний стовп виступає Тарпейською скелею. Публічне приниження Естер на

міській площі відображає стародавню римську практику страт на Тарпейській скелі, скелі, що височіє над Римським форумом. Це проводить паралелі між жорстокими покараннями пуританської громади та стародавнього Риму.

Психологічні тортури Артура Діммсдейла через його неназваний гріх нагадують страждання героїв грецької трагедії, таких як Едіп Софокла. Обидва переживають трагічне падіння через власні дії, що призвело до їх смерті.

Як стверджує літературознавець Девід Х. Гірш, «Готорн закликає читачів дивитися за межі поверхневого значення, спонукаючи до більш тонкого розуміння глибоких впливів гріха та соціального осуду – тем, настільки ж вічних, як і стародавні міфи, що поєднують образи Пандори та Естер» [53, с.81].

У романі «Великий Гетсбі» Ф. Скотта Фіцджеральда персонажа Джея Гетсбі можна порівняти з Ікаром із грецької міфології на сюжетному рівні, незважаючи на відсутність прямих цитат-порівнянь. Сюжет конструюється Ф. Скоттом Фіцджеральдом навколо міфу і використовується, щоб висвітлити амбітні мрії Гетсбі і його остаточне падіння.

Наведемо декілька прикладів цитат із роману, де сюжетні паралелі з міфом про Ікара є непересічними і набувають істотного значення для дослідження ідей, тем і символізму роману.

Міф про Ікара розповідає історію про юнака, який, з крилами, зробленими з пір'я та воску його батьком Дедалом, летить занадто близько до сонця в гонитві за свободою та амбіціями. Тепло сонця розплавляє віск, змушуючи Ікара впасти у море і розбитися. Ця історія-застереження служить метафорою небезпек надмірних амбіцій і наслідків зарозумілості. Подібним чином дивовижна подорож Джея Гетсбі від Джеймса Гатца, сина збіднілих фермерів, до багатой та загадкової постаті, що належить до вищих кіл, відображає бажання Ікара піднятися на недсяжні для нього висоти. Амбіції Гетсбі найбільш чітко проілюстровані його невпинною гонитвою за багатством і соціальним статусом, щоб повернути Дейзі Б'юкенен, його втрачене кохання. Наприклад, розкішні вечірки Гетсбі можна розглядати як його спробу відтворити своє ідеалізоване бачення успіху, що повторює високі прагнення Ікара.

Нік Керравей, оповідач, зауважує: «У його блакитних садах чоловіки та дівчата приходили й зникали, як нічні метелики, серед шепоту, шампанського та зірок» [30, с. 12]. Тут образи «метеликів» мають на увазі небезпечну привабливість; подібно до потягу Ікара

до сонця, гостей Гетсбі приваблює поверхневий блиск його багатства. Гордовитість (*hubris*) – якість Гетсбі, яка притаманна багатьом давньогрецьким героям, насамперед Ахіллесу, також можна проілюструвати його вірою в те, що він може змінити саму реальність – він вірить, що якщо він досягне достатньо стійкої позиції на соціальних східцях, він зможе відтворити минуле та знову завоювати серце Дейзі. Фіцджеральд критикує поняття американської мрії через прагнення Гетсбі. Мрія Гетсбі – це не лише багатство; вона переплітається з ностальгічною ідеалізацією минулого, зокрема його стосунків із Дейзі. Це підкреслюється в кульмінації роману, коли Гетсбі наполягає на тому, щоб Дейзі сказала Тому Б'юкенену, що вона ніколи його не кохала. У цей момент мрія Гетсбі відновити їх роман стає відчайдушною, майже неможливо наївною спробою, схожою на недбалість Ікара, який не прислухався до застережень свого батька щодо надто високого польоту.

Варіативність сюжетів і тропів, заснованих на міфі про Ікара в американській літературі вирізняється множинністю. Зокрема, зазначимо інші літературні твори, які його використовують.

«Ловець у житті» Дж. Селінджера (1951), у якому протагоніст Холден Колфілд може бути співвіднесений з Ікаром, завдяки його помилкам, юнацькому максималізму і поневірянням, спричиненим ним.

«Пісня Соломона» Тоні Морріссон (1977), оскільки персонаж Роберта Сміта намагається злетіти з водонапірної башти, а отже є прямим віддзеркаленням ікарівського міфу.

«Страшенно голосно і неймовірно близько» Джонатана С. Фойєра (2005), тому що центральний персонаж Оскар Шелл, який винаходить складні пристрої для польоту, навіює паралелі з невдалою спробою польоту Ікара.

«Щиголь» Донни Тартт (2013), у якому персонаж Бориса, ексцентричного та проблемного підлітка, а згодом молодого чоловіка, що описаний як постать Ікара в його безрозсудній гонитві за нездійсненими бажаннями.

«Нескінченний жарт» Девіда Ф. Уоллеса (1996), де досліджуються індустрія розваг, залежність, перфекціонізм, різноманітні види адикцій, є стійкий зв'язок з такими персонажами, як Джеймс Інканденза, чиє надто амбітне прагнення стати тенісною зіркою можна розглядати як розповідь про Ікара.

«Поправки» Джонатана Франзена (2001), де діє персонаж Альфреда Ламберта,

патріарха, що занепадає і деградує, його схожість на Ікара виявляється у гордовитості і відмові кидати виклик реальності призвели до його смерті.

Якщо ми повернемося до роману Френсіса Скотта Фіцджеральда, то значимо наступне: літературознавець Метью Брукколі зазначив, що «ілюзія величі» Гетсбі не дозволяє йому бачити наслідки своїх дій і справжню природу навколишнього світу. Відмова Гетсбі визнати моральний занепад, який супроводжує його прагнення до багатства, зрештою призводить до його падіння – подібно до долі Ікара.

Наведемо декілька прикладів цитат із роману, де сюжетні паралелі з міфом про Ікара є непересічними і набувають істотного значення для дослідження ідей, тем і символізму роману. “Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that’s no matter – tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther. And one fine morning – “Гетсбі вірив у зелений вогник, у здійснення всіх бажань, у майбутнє щастя, що з року в рік не дається нам у руки. Нехай воно вислизнуло сьогодні, дарма – завтра ми побіжимо ще швидше, простягнемо руки далі... І одного чудового ранку...” (пер. М. Пінчевського).

Ця цитата відображає непохитну віру Гетсбі у свою мрію та його невпинне прагнення до ідеального майбутнього, яке символізує зелене світло. Як Ікар, який підлетів надто близько до сонця, Гетсбі керується бажанням досягти недосяжного, ігноруючи потенційні небезпеки.

“His dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night” [30, с. 142].

“...і йому, мабуть, здавалося, що тепер, коли до його мрії рукою подати, ніщо вже не завадить йому спіймати її. Він не знав, що вона вже залишилась позаду, десь у темному безмежжі за цим містом, там, де під нічним небом розстелилися землі Америки”. (пер. М. Пінчевського). Ця цитата ілюструє розчарування Гетсбі, коли він намагається досягти мрії, яка вже вислизнула з його рук.

“I wouldn’t ask too much of her,” I ventured. “You can’t repeat the past.” “Can’t repeat the past?” he cried incredulously. “Why of course you can!”

“Я б не вимагав від неї неможливого”, – ризикнув я. “Минулого не повториш”. “Неможливо повторити минуле?” – скрикнув він недовіркою. “Звісно, можливо!”

(авторський переклад).

У поемі Т.С. Еліота “Спустошена земля” також є чимало референсів до античності. Вважаємо доречним навести декілька цитат [51, с. 41]:

“I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, /
Old man with wrinkled female breasts, can see / At the violet hour, the evening hour that strives /
Homeward, and brings the sailor home from sea.” (Lines 218-221) “...я – Тіресій, хоч осліплений,
пульсую між двома життями, / старий чоловік, з пом’ятими грудьми, як у жінки, я узрів / в
цю фіялкову годину, ту вечірню годину, що спішить / без тьми додому, і провадить моряка
із моря домів” (пер. О. Тарнавського).

Тіресій – сліпий пророк із грецької міфології, який фігурує в різних міфах, а також з’являється в перших зразках епосу і драми, зокрема в поемі “Одіссея” Гомера та трагедії “Цар Едіп” Софокла. Тіресій був перетворений на жінку на сім років, таким чином відчувши життя як з чоловічої, так і з жіночої точки зору. У поемі “Спустошена земля” Тіресій представляє перетин минулого і сьогодення, і відіграє ключову роль в інтерпретації фрагментованого текстового наративу поеми. Його присутність підкреслює аспекти інтертекстуальності, а також розмиті межі між різними аспектами існування.

«The change of Philomel, by the barbarous king / So rudely forced; yet there the nightingale /
Filled all the desert with an inviolable voice / And still she cried, and still the world pursues» /
(Lines 99-102).

“Спотворення Філомели варварським королем / Брутально згвалтована; та все ж там соловей /
Заповнив пустелю незламним голосом / І все ж вона кричала, і світ все ще чує” (Авт.
переклад).

Філомела – це персонаж з грецької міфології, вона була перетворена на солов’я після того, як була згвалтована та понівечена царем Тереєм. Її історія – це історія насильства та зміни існування, а її пісня – це голос, який витримує і співатиме, незважаючи на страждання. У «Спустошеній землі» референс на історію Філомели висвітлює теми травми, втрати голосу та тривалого впливу насильства. Спів солов’я стає символом і краси, і горя [53, с. 37].

У романі “Американські боги” сучасного письменника Ніла Геймана є багато референсів до різних культур, зокрема, вважаємо за потрібне згадати деякі з них, і першими на думку спадають Мойри (Норни).

“She smiled, a lazy, relaxed smile. I was called Clotho, once. And sometimes Lachesis. But mostly now they call me a fortune-teller. Or a soothsayer. Or medium.” (Chapter 14)

«Вона усміхнулася лінивою, розслабленою усмішкою. “Колись мене звали Клото. А іноді і Лакесіс. Але здебільшого зараз мене називають ворожкою. Або віщункою. Або медіумом”». (Розділ 14). Цей персонаж, який називає себе Клото та Лакесіс, пов’язаний з грецькими Мойрами, які керують долею богів і людей. Клото пряде нитку життя, Лакесіс її вимірює, а Атропос перерізає. Цей референс підкреслює теми долі та призначення в «Американських богах», підкреслюючи силу цих стародавніх сил у формуванні життя персонажів. Ще один з богів римської міфології – бог Вулкан. “He was a small, gray man in gray suit with a face like an intelligent cinder, Shadow knew him immediately: Vulcan.” (Chapter 12).

“Це був маленький сірий чоловік у сірому костюмі з обличчям, схожим на розумну іскру, і Тінь одразу впізнав його: Вулкан.” (Розділ 12).

Вулкан, римський бог вогню та металообробки (еквівалент грецького Гефеста), переосмислюється в «Американських богах» як сучасне божество, яке адаптувалося до індустріальної епохи. Він має фабрику з виробництва боєприпасів, що символізує те, як старі боги знаходять нових спонсорів у сучасних галузях. Це ілюструє тему адаптації та виживання стародавніх божеств у сучасних умовах.

“Argus, who had been watching them both from behind his mirrored shades, stood up and started to walk away.” (Chapter 7)

“Аргус, який спостерігав за ними обома скрізь свої дзеркальні штори, підвівся й пішов геть.” (Розділ 7).

Аргус Паноптес у грецькій міфології – велетень із сотнею очей, відомий своєю пильністю. В «Американських богах» Аргус зображений як пильна фігура, що втілює стеження та постійне спостереження, поширене в сучасному суспільстві під впливом розвитку інноваційних технологій, які використовуються для забезпечення громадян Сполучених Штатів охороною громадського порядку. Цей референс підкреслює стійку природу міфологічних архетипів у сучасних реаліях. Ще одним персонажем є Медея. “She said, ‘Medea, that was me. Once’” (Chapter 15). “Вона сказала, ‘Медея, це була я. Колись’” (Розділ 15). Медея – персонаж грецької міфології, яка була відома своєю трагічною та мстивою історією про зраду та дітовбивство. В «Американських богах» персонажі є

складними, із заплутаними, темними характерами. Цей референс відкриває теми помсти, влади та жахливої сторони людської природи, як це досліджується в романі. Цікавою трансформацією елементу образної системи давньогрецької міфології є Лабіринт. “This is a labyrinth, Shadow. And there is no thread to follow to get you out.” (Chapter 18)

“Це є лабіринт, Тінь. І немає жодної ниті, за якою можна було б слідувати, щоб вийти звідси.” (Розділ 18) Лабіринт з’являється у давньогрецькому міфі про Тесея і Аріадну і символізує складні подорожі і пошуки сенсу. В «Американських богах» лабіринт символізує складні й часто заплутані шляхи, якими мають пройти герої, щоб відкрити правду про себе і світ, що їх оточує.

Еталонним зразком літературної інтертекстуальності у царині комунікації між давньогрецькою та ірландською культурою є “Улісс” Джеймса Джойса. Чотирнадцятий розділ “Улісса” є найзнаменитішим у царині стилізації та літературних інтертекстуальних зв’язків, ігор, оскільки письменник вдається до наслідування в одному розділі стилю єпископа Ельфріка, лицарського роману Т. Мелорі, елизаветинських хронік, Дж. Мільтона, Д. Дефо, Л. Стерна та багатьох інших авторів, що створює мультівсесвіт літературних імітацій та стильової інтертекстуальності. Для нас зараз (з огляду на тему дослідження) основний інтерес становить пов’язаність тексту “Улісса” з давньогрецькою міфологією, насамперед – з “Одіссеєю” Гомера. Як відзначав Джойс: “Я взяв від “Одіссеї” загальну схему, план в архітектурному значенні” [4, с. 217].

Подивимося на деякі референси до латинської і грецької культури. На початку роману, у першому розділі “Телемах”, є фраза:

- Introibo ad altare Dei.
- I will go to the altar of God.
- Я піду на Божий вівтар.

Це перший рядок традиційної римо-католицької меси, початковий антифон меси (Псалом 43:4 у Вульгаті). В “Уліссі” Дж. Джойса Малліган використовує цю фразу, коли починає свою імітаційну літургійну церемонію у вежі Мартелло. Цей момент насичений іронією та культурним значенням, оскільки Малліган, студент-медик і скептик, пародіює урочистість католицької меси, підкреслюючи розбіжність поглядів і напругу між релігійною традицією та сучасним секуляризмом. Посилання підкреслює теми святотатства та богохульства, відображаючи складний зв’язок між релігією та сучасним життям у

творчості Джойса. Культурним феноменом, про який тут йдеться, є традиційна латинська меса, яка протягом століть була центральним аспектом римо-католицького богослужіння.

Один з основних персонажів, Стівен Дедал, має у своєму прізвищі яскравий прямий референс до Дедала, давньогрецького скульптора, батька Ікара.

Крім цього, Стівен Дедал є джерелом ще декількох ремінісценцій античності, наприклад, латинської мови у період ранньохристиянської культури. Зокрема, з ним пов'язаний латинський вислів “Non Serviam” – “I will not serve” – “Я не слугуватиму”. Цю фразу в християнській традиції приписують Люциферу, символізуючи повстання проти Бога. Стівен Дедал використовує його в «Портреті художника в молодості/Портреті митця замолоду», і це переходить до «Улісса», відображаючи його бунт проти суспільних норм і релігійної влади. Малкольм Грінхілл, політичний оглядач у своїй статті “Non Serviam: Анархія Джеймса Джойса” підкреслює: “Коли Джеймс Джойс наділяє Стівена Дедала мовою в “Портреті митця замолоду”, і він говорить “Non serviam” або “Я не слугуватиму”, він просто повторює власні політичні, духовні погляди та мистецьке кредо Джойса. Хоча про Джойса було написано майже все, що можна написати, досі достатньо невідомо, що автор, мабуть, найвеличнішого роману англійською мовою, був справжнім анархістом із плоті і крові.

Погляди Джеймса Джойса на анархізм і соціалізм відображають його тонке розуміння індивідуальної свободи та опору авторитаризму. Джойс часто приєднувався до лібертаріанського соціалізму, наголошуючи на особистій свободі та виступаючи проти репресивних структур у церкві, нації та сім'ї. Його погляди включали як соціалістичні, так і анархічні елементи, демонструючи глибоку чутливість до індивідуальної боротьби проти суспільних норм. Письменник цінував особисті акти непокори, як вираження його ширшої ідеологічної позиції. Його роботи досліджують теми гноблення та суспільних перетворень, відкидаючи ієрархічну владу на користь плюралістичної, діалогічної взаємодії.

Джойс дистанціювався від авторитарних тенденцій таких сучасників, як Езра Паунд. Натомість його оповіді пропагували «конфедеративну волю» над «аристократією мистецтв», виступаючи проти класового есенціалізму, одночасно підтримуючи соціальний і культурний плюралізм. Також Джеймс Джойс притримувався критики традиційних інституцій. Такі твори Джойса, як «Дублінці» та «Портрет митця в молодості», досліджують розпад суспільства та індивідуальну дію, що узгоджується з анархістською

критикою вкорінених структур влади. Його відмова від традиційної сімейної динаміки, релігії та націоналізму демонструє його радикальну позицію соціального анархізму.

Його критика відображає ширший сумнів щодо влади, що резонує з анархістськими настроями. Розчарування Джойса цензурою та суспільними очікуваннями також можна інтерпретувати як заклик до мистецької та особистої свободи, фундаментальних принципів анархізму. Окрім літературного дослідження індивідуалізму, на Джойса також вплинули суспільно-політичні рухи свого часу. Звісно, на Джойса особливо вплинула індивідуалістична традиція анархізму, до якої входили Вільям Годвін, П'єр-Жозеф Прудон, Макс Штірнер, Лізандр Спунер і Бенджамін Такер.

Ще одне ім'я, що натхненне грецькою міфологією – Телемах. Це назва першого розділу “Улісса”, яка є референсом до імені сина Одиссея. Перший розділ, як і інші, наповнений референсами до міфологій на кожній сторінці. Серед них є згадування поетичного метричного розміру і антична образність.

Наведемо цитату: “My name is absurd too: Malachi Mulligan, two dactyls. But it has a Hellenic ring, hasn't it? Tripping and sunny like the buck himself. We must go to Athens. Will you come if I can get the aunt to fork out twenty quid?”

“Моє ім'я теж нісенітне – Малакай Малліган, два дактилі. Але звучить воно як еллінське, хіба ні? Щось стрімке і веселе, як біг красеня бика. Нам із тобою конче треба побувати в Афінах. Поїдеш, якщо я вимантачу у тітоньки двадцять фунтів?”

Роздуми Бака Маллігана про своє ім'я демонструють його характерний гумор і самосвідомість. Він визнає абсурдність власного імені, водночас піддаючи ім'я рефлексії. Згадка про «два дактилі» відноситься до метричної стопи в поезії, демонструючи літературні та лінгвістичні знання Маллігана. Термін «дактиль» походить із грецької поезії та описує метричну стопу, що складається з одного наголошеного складу, за яким слідує два ненаголошені.

Це метричне спостереження підкреслює музичність і ритм, властиві мові, що є ключовим аспектом стилю письма Джойса. Заявляючи, що його ім'я має «еллінське кільце», Малліган встановлює зв'язок із грецькою культурою, припускаючи, що його ім'я звучить на грецький манер. Переклад не є досить точним, оскільки “Hellenic ring” означає “грецьке кільце”, що є ідіомою, тобто перекладачі О.Мокровольський і О.Терех використали стратегію модуляції (за класифікацією Віне і Дарбельне). Також в тексті

“Улісса” можна зустріти силу-силенну латинських виразів (зокрема, *Eri oinora ponton*). Це пряме посилання на грецьку мову, яку використовував Гомер в “Іліаді” та “Одіссеї”, що означає “на темному, як вино, морі”. Фраза «*Eri oinora ponton*» є одним із багатьох епітетів, використаних Гомером для опису моря. Вона передає унікальний, поетичний спосіб світосприйняття давніх греків, особливо ставлення до природи.

Щодо української літератури, важливо згадати класиків, які використовували міфологію. Одним із найвідоміших творів вітчизняної літератури є “Кассандра” Лесі Українки.

“Кассандра: Я бачу майбутнє. Ось він, Одіссей, знов вертається, тягне за собою хмари смерті й руїни.” (Дія перша, сцена перша).

Леся Українка у своїй драматичній поемі “Кассандра” звертається до давньогрецького міфу про троянську віщунку Кассандру, яка мала дар пророкування, але ніхто не вірив її передбаченням. Цей твір розкриває теми фатуму, знання і трагедії. Також до античних мотивів звертається Іван Франко у поемі “Мойсей”. “Як Прометей, я знову кину вічний виклик богам” (Пролог). Іван Франко порівнює біблійного пророка Мойсея з Прометеєм, титаном з давньогрецької міфології, який приніс вогонь людям, не підкорившись волі Зевса. Це порівняння підкреслює мотив боротьби за справедливість і прагнення до знання [5, с 544-570].

1. 3. Культурні інтертекстуальні референси і їх класифікація як медіатор у розумінні стратегій перекладу

Ми переконані, що культурні античні референси можуть бути розподілені за критеріями, детальний перелік яких представлений нижче:

1. 1. За функцією в тексті. 1. Інформаційні: слугують для надання фонові інформації або контексту. Декоративні: використовуються для збагачення тексту, створення атмосфери.

Символічні: надають тексту додаткових значень, символічних або алегоричних.

Риторичні: використовуються для підсилення аргументів чи виразності.

Емоційні: сприяють викликанню емоційних реакцій у читача.

2. За ступенем інтеграції в текст.

1. Поверхневі: легко впізнавані, не вимагають глибокого аналізу для розуміння.

2. Глибинні: вимагають знання контексту і глибокого аналізу для розкриття

значення.

3. Прямі: явно згадуються у тексті.

4. Приховані: натякають на античний контекст у загадковий, заплутаний спосіб.

5. Іронічні: використовуються з метою іронії та пародії.

3. За джерелом. 1. Грецькі референси: посилання на грецьку міфологію, літературу, філософію.

2. Римські референси: посилання на римську історію, літературу, політичну думку.

3. ібридні референси: комбінація елементів як грецької, так і римської традицій.

4. Рідкісні референси: посилання на менш відомі або маловивчені античні джерела.

5. Класичні референси: посилання на широко відомі твори та авторів, що є канонічними в античній літературі.

6. Вважаємо за необхідне навести приклади до кожного підпункту класифікації.

4. За приналежністю до сфери культури.

Міфологічно-літературні: посилання на класичні міфи Стародавньої Греції та Риму, а також давньогрецький і давньоримський епоси, лірику та драматургію, зокрема персонажів, локації, сюжет, ідейно-тематичну складову.

Наприклад, одним з найбільш впізнаваних концептів давньогрецької драматургії є протиставлення, протистояння і противність двох категорій «фатум (доля) – свобода (воля). Напевне, найбільш експліцитно ці дві теми були досліджені у грецькій трагедії Софокла «Цар Едіп». Її вплив надзвичайно складно переоцінити, оскільки сюжетно-тематичним корінням цієї трагедії підживлювали свої гобелени рок-музика, психіатрія, літературний модернізм і постмодернізм та інші сфери нашої культури, які ми залишимо незгаданими з причини того, що перерахування усієї спадщини, появі якого посприяла трагедія «Цар Едіп» потребує окремої кваліфікаційної роботи.

До образу Едіпа звертався Джим Моррісон, соліст гурту «The Doors» у 1966 році у пісні «The End» у контексті Едіпового комплексу. Пісня Джима Моррісона стала тією родзинкою, вишенькою на торті, який готувався у кондитерській європейської культури від початку ХХ століття. Трагедія Едіпа про невідворотність провини, про яку не маєш жодної гадки, залишила значний слід на модерному і постмодерному мистецтві. Провина за злочин, який ти не хотів здійснювати, або не здійснював взагалі, і шляхи подолання цієї провини – один із головних мотивів літератури. Той Едіп, що потрапив до психоаналізу

Фрейда і пісні Моррісона, Софоклів Едіп, не був першим образом царя Фів у світовій літературі. Оскільки ми орієнтуємося на міфологічні референси – античний, перший відомий нам Едіп походить з міфів, але не з драматургії. Софокл запозичує Едіпа з міфу, що існував у традиції усної творчості. Відповідно до цього міфу, Едіп вбиває рідного батька і одружується з рідною матір'ю. Він робить це ненавмисне і неусвідомлено, оскільки виріс у сім'ї прийомних батьків і завжди вважав їх рідними. Більше того, з пророцтва оракула Едіп знав про небезпеку, що чатувала на нього: згідно зі своїм фатумом, він мав вбити батька і укласти шлюб з матір'ю. Втім, він робив все можливе, щоб цього не сталося.

У цьому міфі вже закладено мотив, який доволі часто будуть використовувати в літературі XIX і XX сторіч. Що сильніше ти намагаєшся уникнути своєї долі, тим неминучіше приречений зіткнутися з нею [22, с. 384].

На початку трагедії Едіп є шанованим у Фівах царем, він впевнений у собі, у своїй владі, у власній непогрішності, він вважає, що виявився сильнішим за фатум і зміг вирватися з пастки, що її готували пророцтво і доля. Але потім, з плином часу, він починає розслідувати вбивство першого чоловіка своєї дружини – Іокасти. Він, неначе детектив, збирає свідчення і факти. Він пов'язує усі деталі і з жахом, відчаєм, скорботою і гіркотою розуміє, що вбитий колись давно чоловік – його батько, жінка, з якою він ділить постіль – його мати, а вбивця – він сам. З огляду на сюжетну складову, цей твір можна назвати першим протодетективом, де слідчий дізнається, що злочинець віддзеркалюється у дзеркалі. Коли Едіп готовий героїчно знайти вбивцю і подолати розгубленість, психологічну і політичну кризу, він усвідомлює, що причина кризи – він сам.

Невблаганний, незбагнений, невідчужений і навіжений фатум діє, і мати Едіпа скоює самогубство, а він від жаху виколує собі очі. З цього робимо висновок, що він був засліплений своєю владою, він був певен, що зміг обдурити долю і її божеств – Клото, Алекто і Лахесіс, а насправді став сліпою лялькою у її руках. Деталь істини, одкровення, що порушує всю звичну логіку світу, органічно доповнюватиме багато сюжетів світової літератури.

Архетип провини Едіпа прослідковується в усій світовій культурі. В межах цього архетипу часто виникає певна таємниця минулого, розкриття якої невблаганно стає причиною усвідомлення своєї провини. Ця провинна трагічна саме через те, що вона є мимовільною, несвідомою, успадкованою. Едіп ні в чому не винний, проте він винний, тому

що є носієм несвідомої провини. Якщо це порівняння є допустимим, провини у філософсько-моральній, етико-естетичній концепції світу «Царя Едіпа» є інфекційним захворюванням, невиліковним і летальним.

У ХХ сторіччі Едіп став наскрізним персонажем грецької міфології та літератури, до якої зверталася велика кількість митців. Міф про Едіпа знайшов відображення у психоаналітичній теорії Зигмунда Фрейда, який став автором поняття «Едіпів комплекс», і у літературі модернізму – творах Джеймса Джойса, Вільяма Фолкнера, Германа Гессе і, особливо, Франца Кафки, чії твори, зокрема, «Лист до батька», «Процес», «У виправній колонії» досліджують тему провини як одну з основних. Підсумувати цей міфологічний референс у модерній культурі можна словами з вищезгаданої «Виправної колонії» Кафки [31, с. 165-192].

Офіцер, відповідальний за виконання вироку, говорить мандрівникові:

«Вироки я ухвалюю за принципом: провини ніколи не викликає сумніву». (Пер. О.Логвиненка). Або, в англійському виданні –

“The fundamental premise that guides me in all of my rulings is quite simple: Guilt is never in question – there’s never any doubt, none at all”.

І Едіп, і герої Кафки відзначаються відчуженістю від навколишнього світу. Трагічна вада Едіпа – його прагнення до правди – остаточно ізолює його від спільноти, про що свідчить рядок «Я – Едіп!» Це проголошення ідентичності, спочатку сповнене гордості, перетворюється на проголошення трагедії, коли він бореться зі своєю долею та провинною.

Подібним чином «Перевтілення» зображує перетворення Грегора Замзи на комаху, підкреслюючи його глибоку від’єднаність від сім’ї та суспільства. Зокрема, Кафка зазначає: «... він і гадки не мав відчиняти – навпаки, радів, що за час своїх подорожей набув звичку навіть удома замикати на ніч двері» (пер. Є. Поповича). Щодо глибинних референсів, можемо відзначити аналогії між дисфункціональністю сімей Едіпа і Грегора з огляду на інцест, присутній у трагедії Софокла, і інверсію батьківської та синівської ролей, оскільки батько вимушений вийти на пенсію і залишити Грегора єдиним годувальником. Незважаючи на складність відносин у родині, Грегор відчуває певну гордість за ту фінансову користь, яку намагається принести, обмірковуючи фінансовий тягар, який необхідно подолати.

Початковий шок від його метаморфоз змінюється нехтуванням і огидою з боку

найближчих людей. Тяжка доля Грегора відображає погляд Кафки на безпорадну особистість, яка прагне відчувати належність до спільноти – професійної або приватної.

Це підкреслється цитатою: «Я не можу змусити вас зрозуміти. Я не можу змусити нікого зрозуміти, що відбувається всередині мене. Я навіть сам не можу цього зрозуміти». Це глибоко вкорінене відчуження перегукується з трагічним усвідомленням Едіпом своїх обставин [31, с. 140].

Історичні: натяки або прямі згадки про історичні події, діячів або культурні елементи, які ґрунтують літературний твір в інтертекстуальному семантичному полі, вкорінюючи його в неперервній літературно-історичній традиції. Історичні референси можуть дати читачам зрозуміти суспільні норми, політичний клімат і повсякденне життя. Для прикладу візьмемо деякі твори вищезгаданого Вільяма Батлера Єйтса і роман сучасної американської письменниці Медлін Міллер «Пісня Ахілла», які описують Троянську війну.

Філософські: прямі або концептуальні згадки вивчення фундаментальних питань людської екзистенції, значення знання, моралі, чеснот, розуму, любові та інших метафізичних концептів.

Природу філософських досліджень у стародавні часи можна розділити на кілька ключових областей:

Метафізика: Дослідження природи реальності, існування та Всесвіту.

Епістемологія: Дослідження природи та обсягу знань і переконань. Етика: вивчення природи моралі та того, як люди повинні діяти.

Політична філософія: розгляд природи справедливості, управління та громадянської відповідальності. Естетика: Аналіз природи краси, мистецтва та смаку.

Ми хотіли б навести приклад взаємодії між британськими антиутопіями і «Державою» Платона. Читаючи «Який чудесний світ новий!» Олдоса Гакслі і «1984» Джорджа Орвелла, ми завше помічаємо взаємозв'язок цих текстів і давньогрецької філософії. Модель суспільства, запропонована у «Державі», вважалася за найбільш прийнятну за Платоном, певним чином нагадуючи класовий соціальний устрій спільнот у вищезгаданих антиутопіях.

Інформаційні референси, що присутні в тексті задля формування стійкого асоціативного ряду, можуть бути представлені на прикладі постмодерністської поезії («Омерос» Дерека Уолкотта). Письменник був натхненний здобутками Гомера у царині

епічних поем, завдяки чому його наратив збагачено референсами до «Іліади» та «Одіссеї», а також «Енеїди» Вергілія. За сюжетом персонажі поеми «Омерос» знаходяться на острові Сент-Люсія, де намагаються боротися з конфліктами ідентичності в просторі, історія якого сповнена загадок про колонізацію та війну. Ми можемо прослідкувати використання референсів на рівні ономастики (надання персонажам імен), оскільки Уолкотт розповідає історію про Ахілла, який мандрує в часі до міфічної Африки, щоб знайти і поговорити зі своїм батьком.

Ми продемонструємо **інформаційні референси**, згадавши центрального персонажа – Ахілла, про якого ми згадуватимемо в уривку, він пов'язаний зі своїм прототипом з «Іліади», оскільки як і в давньогрецькому епосі, в постмодерністській поемі, Ахіллес – розумний, впевнений у собі, красивий, має прекрасне самовладання. Разом із тим, цей образ вирізняється гордовитістю, гнівливістю, глибоко виражено самотністю, що нагадує риси байронічного героя. У тексті постмодерністської поеми зеркально відображена подорож Одиссея до Тартару, а також його зустріч зі своїм батьком Лаертом у двадцять четвертій книзі «Одіссеї».

Поема дуже вільно повторює та посилається на Гомера та деяких його головних героїв з «Іліади». Деякі з головних персонажів поеми – острівні рибалки Ахілл та Гектор, відставний англійський офіцер майор Планкетт та його дружина Мод, хатня служниця Хелен, сліпець на прізвисько Сім Морів (який символічно є алюзією на Гомера) та сам автор.

Острів Сент-Люсія був історично відомий як «Олена Вест-Індії» протягом XVIII століття, оскільки колоніальний контроль над островом часто переходив з рук у руки між французами та англійцями, які воювали за нього через стратегічне розташування у серці Північної Америки. Посилаючись на цю назву острова, Уолкотт іноді персоніфікує острів так, ніби це персонаж, якого називають «Хелен», символічно пов'язуючи острів як з гомерівською Єленою, так і з домробітницею Хелен [54].

Наведемо уривок з тексту, який ілюструє референтність та стратегії перекладу.

Achille looked up at the hole the laurel had left. / He saw the hole silently healing with the foam of a cloud like a breaker. Then he saw the swift / crossing the cloud-surf, a small thing, far from its home, confused by the waves of blue hills. / A thorn vine gripped his heel. He tugged it free. Around him, other ships / were shaping from the saw.

With his cutlass he made a swift sign of the cross, / his thumb touching his lips while the height rang with axes. He swayed back the blade, / and hacked the limbs from the dead god, knot after knot, wrenching the severed veins from the trunk / as he prayed:

“Tree! You can be a canoe! Or else you cannot!” [54].

Ахілл дивився на пробоїну в небесах, / Де лавр зірваний залишив слід у хмарах, Порожнеча загоювалась у білих морських снах, / ластівка ширяла, з далечі, в блакиті парах. Заблукала між хвиль синіх пагорбів і далей. / Шипшини віття роз’ятрило п’яту. Щосил Вирвав він корінь. Навкруг кораблі виростали зі стовбура розпиляного. / Перехристивсь він швидко, / Доторкнувся великим пальцем до губ, що замовкли, / Поки гори співали під ударами сокир. / Відкинув лезо назад і рубав мертві віття, / З вузлів вивільняв жили бога – із ним прощався, як з миром, / І мертві гілки божі рубав він, вузол за вузлом, Жили з коріння рвав, моливсь перед стовпом: «Дерево! Будь човном, пливи до дальніх вод, Або згниєш тут, в землі лишивши слід і плід!» (Авторський переклад).

Якщо ми беремо до уваги переклад першого рядка, то відповідність між Achille looked up at the hole the laurel had left. / He saw the hole silently healing with the foam і Ахілл дивився на пробоїну в небесах, / Де лавр зірваний залишив слід у хмарах, то чітко можемо проаналізувати, що на початку ми послуговуємося дослівним перекладом, потім використовуємо модуляцію, оскільки дослівний переклад «silently healing with the foam» («тихо лікувалася у піні») замінено на «слід у хмарах» задля збереження ритми і ритму.

Перейдемо до **декоративних референсів**, що збагачують текст полісемантичним розумінням і множинністю інтерпретацій.. Для прикладу використаємо епічну поему Джона Мільтона «Втрачений рай», оскільки англієць наслідує давньогрецькій традиції початкових строф «Іліади», в яких Гомер звертався до Музи. Наслідування підсилює естетичну і образну спорідненість епосів, і ми відносимо даний референс до декоративних, він служить для підсилення алюзій, втім не надає жодної необхідної інформації, що допомагала у розумінні сюжету, змісту, на відміну від форми.

Sing Heav’nly Muse, that on the secret top / Of Oreb, or of Sinai, didst inspire / That Shepherd, who first taught the chosen Seed, / In the Beginning how the Heav’ns and Earth Rose out of CHAOS [46, с. 644].

В українському перекладі Олександра Жомніра читаємо:
«заспівай, Благословенна Музо. Як колись / В Народі обраному Пастуха / Ти на горі Синаї

научила розповісти, як поставав сей світ / Із Хаосу [14, с. 11].

Щодо **символічних референсів**, грецька та латинська культури з багатим гобеленом міфології, філософії та історичних оповідей глибоко вплинули на американську та британську літератури. Класичні символи та алегорії використовуються в поезії та прозі, посилюючи тематичну глибину та резонуючи з універсальним людським досвідом.

Візьмемо поезію Вільяма Батлера Єйтса «Леда і лебідь» [46, с. 998]. У цьому вірші Єйтс багато в чому спирається на грецький міф про Леду, де Зевс перетворюється на лебедя, щоб спокусити її. Насильницький союз символізує теми долі та влади, домінантності.

A sudden blow: the great wings beating still / Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill, / He holds her helpless breast upon his breast. How
can those terrified vague fingers push / The feathered glory from her loosening thighs? And how
can body, laid in that white rush, / But feel the strange heart beating where it lies? A shudder in
the loins engenders there / The broken wall, the burning roof and tower. And Agamemnon dead.
Being so caught up, / So mastered by the brute blood of the air, Did she put on his knowledge with
his power / Before the indifferent beak could let her drop? Олександр Мокровольський наступним чином переклав цю поезію:

Удар з небес. Б'ють величезні крила. / На стегнах лебединих лап жага. І, груди до
грудей, жорстока сила / Безпомічну додолу гне, змага.

Як одштовхнути пальцям тим зомлілим / Пернате сяйво од ослаблих ніг? Як тілу
вчути у шалінні білім / Бій серця, що прийшло з чужих доріг?

Здриганню в лоні породити треба / Смерть Агамемнона від чертога / В огні. Та чи
змоглася на порив / Пойнята кров'ю навісною неба?

Урвала знань його й снаги до того, / Як збайдужілий дзьоб її пустив?

Риторичні референси в літературі служать посиленню аргументації, збагаченню виразності текстів. В американській та британській поезії багато алюзій на грецьку та латинську культуру, літературу та історію, що є свідченням тривалого впливу класичної античності.

Один із найпомітніших прикладів грецького риторичного референсу з'являється у вірші Едгара Аллана По «До Гелени», де він спирається на міфологічну постать Гелени Троянської. Поема є одою, яка підкреслює красу Гелени, яка є водночас чарівною та руйнівною, подібно до оригінального міфу. Поезія починається з риторичного звертання.

Helen, thy beauty is to me / Like those Nicéan barks of yore, / That gently, o'er a sunset sea, / The weary, wayworn wanderer bore. Твоя, Гелено, ніжна врода – / Нікейська лодь із древніх днів, Котра через рахманні води / Несе з утом чужих морів / До рідних берегів.

За ступенем інтеграції в текст ми можемо перейти до **поверхневих референсів**. На думку спадає роман сучасної літератури «Ідіотка» за авторством Еліф Батуман з цитатою:

“She was like Icarus, flying too close to the sun, and I could feel the heat radiating off her, threatening to melt everything.” [57, с. 101].

«Вона нагадувала Ікара, що підлетів надто близько до сонця, і я відчував сяйво, яке переливалося у її душі, світіння, що загрожувало все розтопити» (Авторський переклад).

Ще один поверхневий референс – роман Джонатана Сафрана Фоєра «І все освітилося». Наратив Фоєра складається із використанням міфічної потойбічної землі Елізіум, яка постійно фігурувала у давньогрецькій міфології.

«And I knew that this was my Elysium, that I had arrived at a point of heightened joy».

«Я знав, що це мій Елізіум, що я нарешті дістався острівця величної радості» (Авторський переклад).

Поглиблені референси у літературі виявляють заплутані посилання на грецьку та латинську культуру, збагачуючи зміст тексту та алюзії.

«Ода до грецької вази» Джона Кітса є наріжним каменем романтичної літератури, досліджуючи красу, мистецтво та швидкоплинність часу. У цій поезії Кітс узагальнює зв'язок між природою та мистецтвом, підкріплюючи уявлення про те, що хоча життя є ефемерним, мистецтво досягає певної форми постійності. У його поезію глибоко вплетені численні посилання на грецьку та латинську культуру та літературу, розкриваючи багатий гобелен інтертекстуальних зв'язків, які підкреслюють глибину. Ваза, виготовлена грецькими ремісниками, служить не лише фізичним об'єктом, але й провідником культурної спадкоємності. Зорієнтований на класичну традицію, Кітс говорить про концепцію *мімезису*, репрезентації реальності в мистецтві, до якої у своїх філософсько-естетичних працях зверталися Платон і Арістотель. “Thou still unravished bride of quietness” / «Ще незаймана коханко рясту»: У цьому першому рядку Кітс уособлює вазу, приписуючи їй відчуття незайманої краси, пов'язане з грецькими ідеалами естетичної досконалості. Кітс згадує пасторальні та міфологічні елементи, які надихали таких поетів, як Гесіод і Теоокріт [36, с. 91-98].

Прямі античні референси також широко представлені у поезіях Джона Кітса. Наприклад, “That thou, light-winged Dryad of the trees” (Ode to a Nightingale) «Твоєю піснею, легка Дріадо» (До солов’я, пер. В.Мисика) [6, с. 120]. Згадка про «дріаду» сходить до давньогрецької міфології, де дріади – духи дерев, пов’язані з природою, рослинами, шанобливим ставленням до екосистеми давньої грецької цивілізації. Це зіставлення вічного зі смертним – порівняння пісні із тілом солов’я – відображає естетичні ідеали краси, зачудованість ліричного героя мелодіями гаю та швидкоплинність життя.

Поглиблені референси у контексті аналізу «Оди до грецької вази» мають ще один приклад звертання, яким послуговується Кітс.

“Bold Lover” – «Коханцю сміливий», ця словесна фігура використовує теми бажання та нездійсненої пристрасті, поширені як у грецькій літературі, так і в мистецтві. Поглиблене значення ґрунтувалося на міфологічних персонажах Давньої Греції, які пов’язані із коханням, таких як Ерос, що означає вічну природу кохання та туги, навіть за їх відсутності. Декілька заключних ремарок щодо «Оди до грецької вази». «Краса є правда, правда є краса», або варіант оригіналу “Beauty is truth, truth beauty” – цей відомий заключний рядок передає суть оди й відображає у філософському вимірі, віддзеркаленні вплив античної культури на британську. Заключне твердження Кітса: «Краса – це істина, істина – краса» втручається в тривалий філософський дискурс, який можна простежити до «Симпозіуму» Платона. Для Платона краса була тісно пов’язана з істиною. Істини, які розкриває мистецтво, свідчать про те, що досвід краси може привести до розуміння нашого власного існування. У філософському діалозі «Бенкет» висловлюється ідея, що для Платона краса – це не просто поверхнева якість, а прояв вічної та незмінної істини. Сократ стверджує, що ті, хто захоплюється красою, повинні зрештою відвернути свій погляд від фізичної форми і споглядати незмінні ідеали краси. Це віддзеркалює оцінку Кітсом вази як предмету, що втілює вічну красу. Протиставлення незмінності і змін чітко виражене у цій поезії. Ваза описана як предмет, який ніколи не старіє, символ вічної краси на протигагу швидкоплинності людського життя. Це пов’язано з дослідженням тимчасової та вічної краси на Платоновому бенкеті.

Висновки до першого розділу

Інтертекстуальність, концепція, вперше введена Юлією Крістєвою в 1967 році як частина постструктуралістської теорії, передбачає використання текстів у новому літературному дискурсі. Це термін, що означає явище, коли елементи з одного тексту відображені в іншому, забезпечуючи внутрішні зв'язки між усіма текстами.

Праця швейцарського лінгвіста Фердинанда де Соссюра, зокрема його концепція анаграм, заклала основу для дослідження інтертекстуальності в літературознавстві, історії мистецтва, соціальних науках, психології та психолінгвістиці. Ідеї Соссюра разом із ідеями представників формальної школи та некласичної філософії, як-от концепція «реалізованого мовлення» Ганса-Георга Гадамера. Французький теоретик літератури Жерар Женетт у своїй книзі «Палімпсест: література другого ступеня» подав переосмислення поняття «палімпсест» для опису нашарування інтертекстуальних значень. У контексті «Улісса» інтертекстуальність набуває форми посилянь на давньогрецьку культуру та літературу, зокрема «Одіссею» Гомера. Джеймс Джойс провів паралелі між своїм головним героєм Леопольдом Блумом і гомерівським Одіссеєм, причому блукання Блума по Дубліну відображають подорож Одіссея додому після Троянської війни.

«Улісс» вважається вершиною модерністської експериментальної прози завдяки щільній інтертекстуальній мережі посилянь. Він не тільки взаємодіє з давньогрецькою літературою через її одисейські паралелі, але й діє як сучасний ірландський епос, дія якого відбувається в Дубліні, топографічна симфонія, яка досліджує внутрішнє життя своїх героїв. Значною категорією інтертекстуальності є, зокрема, античні посиляння.

Ми вважаємо, що античні референси – це варіативні інтертексти або їх елементи, що складаються з використання символів, архетипів, сюжетів, тропів, образів і мотивів, запозичених з класичної давньогрецької та давньоримської культури.

Для ілюстрації інтертекстуальності також використано порівняння між «Енеїдою» Вергілія і «Гамлетом» В. Шекспіра.

Раптове вбивство, коли Еней піддався своїм емоціям і гордості, замість того, щоб виявити милосердя, викликає глибокі запитання про справжню природу честі. На відміну від цього, Шекспірова дуель між Гамлетом і Лаертом у фіналі його п'єси, є набагато неоднозначнішим і морально складнішим турніром. Мотивація персонажів пронизана люттю, горем, провинною і жагою помсти. Як зазначає Гарольд Блум у своїй монографії «Шекспір:

винахід людини», ця підривна дія класичного ідеалу лежить в основі гуманістичного бачення Шекспіра. Там, де класичні герої, такі як Еней і Турн, боролися за долю, націю та славу, Гамлет і Лаерт борються з найтемнішими й найпорочнішими аспектами людського життя – ревнощами, амбіціями, гнівом, підозрами. Тоді як «Енеїда» представляє світ чітких цінностей і чорно-білої моралі, «Гамлет», як і всі найкращі твори Шекспіра, живе у світі відтінків сірого – складних особистостей, які борються з протиріччями та парадоксами людської екзистенції. Дуель між Гамлетом і Лаертом є ключовим епізодом у шекспірівській деконструкції класичних ідеалів героїзму та моралі.

Французькі лінгвісти Жан-Поль Віне та Жан Дарбельне у 1950-х роках розробили комплексну класифікацію стратегій перекладу, яку вони виклали у книзі «Порівняльна стилістика французької та англійської мов». Їхній підхід став ключовою концепцією перекладознавства, пропонуючи різні методи для адекватного відтворення значення та стилю різними мовами. Віне та Дарбельне визначили сім основних категорій стратегій перекладу: запозичення, калька, дослівний переклад, транспозиція, модуляція, еквівалентність, адаптація. У випадку грецької міфології та американської літератури запозичення, кальки, дослівний переклад і транспозиція часто використовуються для збереження культурної значущості та оригінального значення античних референсів.

Британська література, зокрема, має давню традицію спиратися на класичну міфологію. Від п'єс Вільяма Шекспіра, як-от «Сон літньої ночі» до більш сучасних авторів, як-от Мері Шеллі, Т.С. Еліота та Езри Паунда, використання міфологічних алюзій та інтертекстуальності було ознакою літературної майстерності та глибини. Епічна поема Едмунда Спенсера «Королева фей» є яскравим прикладом цього з її багатим гобеленом натяків на грецьку та римську міфологію.

В скарбниці американської літератури одним з найбільш відомих романів, що інтертекстуально доповнював би галерею, що вміщує античні референси, є «Багряна літера» Натаніеля Готорна. Основний міф, який можна розглядати в контексті роману, це міф про Пандору і її скриньку. У «Багряній літері» вчинки Естер Прінн можна розглядати як персонажа, через якого Н. Готорн досліджує тему забороненого кохання (перелюбу), керованого емоційною цікавістю всупереч усталеним пуританським традиціям Нової Англії. І Пандора, і Естер знають серйозні наслідки своїх дій. Відкриття скриньки Пандори приносить людству вибір, тоді як гріх Естер у подружній зраді є її суцільним публічним

ганьбою та остракізмом. Подібною є символіка основних художніх деталей, після багряної літери (A): так само, як скринька Пандори є посудиною для зла, червона літера «A» є символом гріха Естер і соціального суду. Вона втілює моральний осуд громади та особистий тягар, який вона мусить нести. З часом Естер змінює значення листа завдяки своїм діям і наполегливості, так само як скринька Пандори, незважаючи на початкове звільнення зла, все ще містила Надію. У романі Ф. Скотта Фіцджеральда «Великий Гетсбі» персонажа Джея Гетсбі можна порівняти з Ікаром із грецької міфології на сюжетному рівні, незважаючи на наявність прямих цитатних порівнянь. Сюжет побудовано Ф. Скоттом Фіцджеральдом навколо міфу та використано для підкреслення амбітних мрій Гетсбі та його остаточного краху.

Також було запропоновано нашу оригінальну класифікацію античних референсів. Вони можуть бути проаналізовані за наступними критеріями: функція в тексті, ступінь інтеграції, джерело, приналежність до сфери культури.

РОЗДІЛ 2.

ФУНКЦІОНУВАННЯ АНТИЧНИХ РЕФЕРЕНСІВ В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ РОМАНУ ДОННИ ТАРТТ “ТАЄМНА ІСТОРІЯ”

Death is the mother of beauty, said Henry.

And what is beauty? Terror.

Beauty is rarely soft or consolatory.

Quite the contrary.

Genuine beauty is always quite alarming.

Donna Tartt, The Secret History (1992)

2.1. Відтворення референсів до античного світу в оригіналі і перекладі роману “Таємна історія”

В енциклопедії з перекладознавчих студій під редакцією науковиці Мони Бейкер “Routledge Encyclopedia of Translation Studies” Френсіс Б. Джонс стверджує наступне: “Традиційно, перекладознавчі теорії походять здебільшого з перекладу літературних і священних текстів. Таким чином, нескінченні дебати щодо еквівалентності, незалежно від того, чи вони представлені як апологія “дослівного” і опозиція до “сенсотворчого” підходу, або як лінгвістичний трикутник з вершинами “буквальність-комунікативність-вишуканість” набагато більше релевантні до художнього перекладу, аніж до наукового і технічного.

Можна стверджувати, що переклад літературних творів допомагає перекладознавчим студіям, оскільки знаходить свідчення всебічної взаємодії між культурами, стратегіями і техніками перекладу та лінгвістичними підходами до нього. Художній переклад зорієнтований на релевантність між текстом (мовою) оригіналу (ТО/МО) і текстом перекладу (ТП/МП). [23, с. 152]. У цьому розділі, присвяченому практиці художнього перекладу на прикладі сучасної американської літератури, відображеному в університетському романі Донни Тартт “Таємна історія”, ми матимемо справу з лінгвістичним дослідженням взаємодії і взаємозв’язку між українською і англійською, які належать до різних гілок індоєвропейської родини мов,

а також до різних мовних структурних типів. Наведемо відомий перший рядок, яким відкривається повість Альбера Камю “Сторонній”. *Mother died today. Or, maybe, yesterday; I can't be sure.* Сьогодні не стало нені. А може вчора, не знаю. За типологією Віне-Дарбельне, найперше, що слід сказати про відповідність цих двох відтворень різними мовами – модуляція між ними, спрямована на комунікативну цілісність повідомлення. Модуляція дозволяє перекласти *Mother died today* як сьогодні не стало нені, незважаючи на те, що без трансформаційний перехід до МП (мови перекладу) мав би відбутися з реченням, що співпадало б за формою, тобто Мама померла сьогодні, у дослівному перекладі з прямим порядком слів у реченні, але не інверсією (обставина-присудок-додаток).

Варто звернутися до раніше згаданого Едгара Аллана По і Донни Тартт у пошуках їх ідейної спорідненості, а також в тому як їх творчість інтерпретує давньогрецькі та давньоримські теми. «Маска червоної смерті» просякнута готичним символізмом і містить кілька класичних алюзій, які підкреслюють ідеї смертності та неминучості, фатуму, якому було присвячено декілька сторінок у нашому першому розділі [3, с. 522-527]. Сама назва з використанням «маски» нагадує італійський Ренесанс і римські традиції складних, символічних вистав. Персоніфікація Червоної Смерті нерозривно пов'язана з латинським «*memento mori*» — нагадування про смертність, що було поширене в стародавньому Римі та середньовічному християнстві. Історія По розгортається в низці вбраних різнокольоровим оксамитом кімнат у абатстві принца Просперо, що нагадує грецький образ лабіринту. Це перегукується з подорожжю від життя до смерті, позначеною останньою чорною кімнатою, де Червона Смерть зрештою протистоїть веселим гультіпакам, змушучи їх відчувати страх перед неминучею долею, подібно до міфічного Аїду і співвіднесення “річка Стікс – чорна кімната” як хронотопу релевантних антично-середньовічних інтертекстуальних зв'язків між «Маскою Червоною Смерті» і «Таємною історією». «Таємна історія» Донни Тартт так само об'єднує класичні референси, особливо через центральний мотив таємної групи студентів, які вивчають давньогрецьку мову. На ідейно-тематичному рівні “Таємна історія”, особливо її заключні розділи, апелює до вакханалії, що сягає корінням давньогрецької традиції, так само до цієї обрядової практики вдається текст Едгара Аллана По. Вакханалія символізує втрату контролю

та вивільнення первинних інстинктів студентів-класиків та гостей принца Просперо. Персонажі і їх дії у “Таємній історії” часто порівнюються із їх грецькими трагедійними відповідниками, наприклад один з центральних у романі – Генрі Вінтер, який втілює академічне натхнення, нігілістичне лідерство і риси гордості (якщо не сказати сильніше, гордовитості) – неодноразово раніше згаданого в цій кваліфікаційній роботі *hubris*, притаманного Ахіллесові, та *прагнення до знання*, що ми могли чітко простежити в образі Едіпа, який неминуче і невпинно з’ясовував істинність свого фатуму.

Якщо шукати інтертекстуальні паралелі між готичним оповіданням “Маска Червоної Смерті” і університетським романом “Таємна історія”, можна зазначити наступне: падіння Генрі Вінтера схоже на долю принца Просперо, чия зарозумілість призвела до його смерті. Обидва персонажі ілюструють класичну тему про те, що жодна людина, незалежно від її статусу або талантів, неспроможна уникнути смерті.

Іншим помітним грецьким посиланням у романі Тартт є звернення до діонісійських тем. Бог Діоніс, який асоціюється з вином та ритуальним божевільям, відіграє вирішальну роль у зануренні героїв у моральну двозначність і хаос. Це схоже на хаотичне сум’яття, що провокує страх поміж ліпших друзів у Гемпден-коледжі, і тривогу, огиду серед розкоші свята вседозволеності і свавілля, що відбувається на бенкеті під час чуми у принца Просперо.

“Таємна історія” Донни Тартт натхнена не лише грецькою міфологією, але і драмою Евріпіда “Вакханки”, яка виступає сюжетнотворчим елементом університетського роману, оскільки головні герої, персонажі Річарда Пайпена, Френсіса Абернаті, Чарльза і Камілли Маколей, Генрі Вінтера навмисно влаштовують вакханалію і вбивають свого друга Банні Коркорана [19; 59, с. 500-501]. Задовго до вбивства, під час студентських дискусій, Генрі так описує діонісійський екстаз: “It was heart-shaking. Glorious. Torches, dizziness, singing. Wolves howling around us [...] The river ran white. It was like a film in fast motion, the moon waxing and waning, clouds rushing across the sky. Vines grew from the ground so fast they twined up the trees like snakes; seasons passing in the wink of an eye, entire years for all I know.... I mean we think of phenomenal change as being the very essence of time, when it’s not at all. [...] It’s more as if the universe expands to fill the boundaries of the self [p. 133].

“Несамовито. Неперевершено. Смолоскипи, запаморочення, співи. [...] Ріка спінилася. Немовби фільм у прискореній зйомці, і місяць від серпика до повні, і хмари мчали небом. Виноградні лози росли із землі так швидко, що ніби обвивали дерева, як змії; в одну мить збігали пори року, я впевнений... Це щось незмінне, радісне і абсолютно незнищенне. Подвійність розчиняється; не існує жодного “его”, жодного “я”, і водночас це не має нічого спільного з тими жахливими порівняннями, які можна почути в східних релігіях, мовляв, ти перетворюєшся на краплю води, яку поглинає океан всесвіту. Навпаки, це всесвіт розширюється до твоїх меж.” (авт. переклад).

Після перекладознавчого аналізу даного пасажу Тартт вважаємо за необхідне звернутися до філософської естетики “Таємної історії”. Видатний німецький філософ Фрідріх Ніцше надзвичайно глибоко і суттєво вплинув на концептуальний нігілістичний, віталістичний світогляд персонажів університетського роману.

Ніцше інтерпретував релігійні погляди давніх греків досить вільно, зокрема він запропонував ідею, за якою існують два начала – аполонічне (за ім'ям Аполлона) і діонісійське (за ім'ям Діоніса), аполонічне означає порядок, стабільність, упорядкованість, передбачуваність, приборкання своїх поривів, потягів, діонісійське є протилежністю і відповідає за хаос, повне вивільнення бажань, пристрастей, втрату контролю [18, с. 40-54].

Якщо проводити аналогії з письменниками і філософами, які втілюють ці начала, матимемо Ніцше як представника діонісизму, а Гете – як прихильника аполлонізму. Перегуки між античністю Фрідріха Ніцше і “Таємною історією” продовжуються на лінгвістичному рівні, адже одним з двох епіграфів до роману є його цитата: “Я питаю про становлення філолога і стверджую:

1. Молода людина зовсім не може знати, ким є греки та римляни.
2. Вона не знає, чи здатна довідатися про них” з “Невчасних міркувань”.

Звісно, друга цитата з епіграфу до роману – це рядки з Платонової “Держави”, які свідчать про пролог до тих персонажів, з якими ми зустрінемося на сторінках. Вона є античним референсом. Якщо звертатися до «Держави» Платона, студентська група обговорює ідеї Платона, зокрема концепції з «Республіки», такі як природа справедливості та правитель-філософ. Ці дискусії служать приводом для

раціоналізації морально сумнівних вчинків. Інші платонівські теми також з'являються в романі. Ідея «форм», або вічних, незмінних сутностей, які лежать в основі недосконалого світу, який ми відчуваємо через наші відчуття, є центральним принципом філософії Платона. У «Таємній історії» це відображено в одержимому прагненні героїв до знань і естетики.

Щодо найкоротших ремарок, пов'язаних із сюжетом, варто зазначити наступне. «Таємна історія» є першим романом Донни Тартт, що вийшов друком у 1992 році. Університетський роман розповідає історію тісно пов'язаної групи з шести студентів-класиків у Гемпденському коледжі, невеликому, елітному гуманітарному закладі у Вермонті, у Новій Англії. «Таємна історія» – це перевернутий детектив, де розповідь веде один зі студентів, Річард Пейпен, який через роки розмірковує над подіями, що призвели до вбивства їхнього друга Едмунда «Банні» Коркорана. Роман розкриває обставини вбивства та досліджує наслідки смерті Банні для ізольованої, вузької спільноти студентів, що вивчають античність, до якої він належав [61].

Щодо персонажів, деякі з них вже були згадані, варто вказати, що дія концентрується і розгортається лише навколо шістьох студентів і їх професора Джуліана Морроу. **Джуліан Морроу:** ексцентричний професор класичної літератури в Гемпденському коледжі, який викладає лише невеликій групі студентів, обраних ним за інтелект, зв'язки та заможність.

Річард Пайпен: студент зі скромним достатком, переведений із Каліфорнії. Він відчуває невпевненість у своєму походженні і тому прикрашає його, щоб відповідати своїм колегам. Незважаючи на те, що він зображує себе невинним спостерігачем, упродовж історії стає дедалі очевиднішим, що Річард має глибокі недоліки й цінує зовнішність, зв'язки, приналежність до університетської «еліти» набагато більше, ніж етику і мораль.

Чарльз і Камілла Маколей (Маколі): чарівні двійнята-сироти з Вірджинії. «...була ще пара: хлопець і дівчина. Практично завжди я їх бачив разом, і спочатку в мене склалася думка, що вони зустрічаються, поки одного дня не придивився до них і не збагнув, що вони мають бути братом і сестрою. А згодом з'ясувалося, що вони взагалі двійнята. Страшенно схожі одне на одного, з густим світлим волоссям, непевної статі обличчями, настільки ж ясними, радісними та серйозними, як у парочки

фламандських янголів. Своїм одягом вони вносили найбільший дисонанс у гемпденський контекст (адже в універі хоч греблю гати псевдоінтелектуалів та неповнолітніх декадентів, а чорне вбрання вважалося *de rigueur*), бо залюбки носили бліді костюми й особливо чисто-білі. І в хмарах тютюнового диму та витонченості вони час від часу ширяли, немов алегоричні фігури або давно померлі святкувальники з якогось забутого в часі королівського прийому. Дізнатися, хто вони такі, проблемою не стало, бо в студмістечку вони були єдиними двійнятами. Звали їх Чарльз і Камілла Маколі” [59, с. 21].

Генрі Вінтер: вундеркінд, інтелектуал, поліглот із заможними батьками, які належать до класу *nouveau riche*, та пристрасцю до давньогрецького канону, Гомера та Платона, він є неофіційним лідером групи студентів-класиків та улюбленим учнем Джуліана. Незважаючи на свої інтелектуальні таланти, Генрі не закінчив середню школу через травми внаслідок нещасного випадку. Зовнішність описана так: “Його можна було б вважати красенем, якби не настільки байдужі риси, якби його очі за скельцями не вирізнялися порожнім поглядом і повною відсутністю емоцій” [59, с.20].

Френсіс Абернаті: щедрий, щирий, іпохондричний студент з аристократичного, заможного соціального класу, чий відокремлений котеджний дім стає притулком для його колег-класиків. Пізніше Френсіс ненадовго з'явиться в пізньому романі Тартт «Щиголь». “Третій хлопець із їхньої компанії мав найбільш екзотичний вигляд. Деяко незграбний і водночас елегантний, нездорово худий, з нервозними руками, метким обличчям альбіноса та куцою вогнистою чуприною найрудішого з усіх бачених мною відтінків. Мені (помилково) здавалося, що він вбирився, наслідуючи Альфреда Дугласа або графа Монтеск'ю: прекрасні накрохмалені сорочки з виложистими французькими манжетами, неперевершені шийні хустини, чорна шинель, яка майоріла за ним на ходу і перетворювала його на покруча студента княжого роду і Джека-Різника. Одного разу я із захватом роздивився на ньому навіть пенсне. (Згодом з'ясувалося, що те пенсне несправжнє й мало в оправі звичайнісіньке скло, а зір у хлопця гостріший від мого.) Звали його Френсіс Абернаті” [59, с. 20].

Едмунд “Банні” Коркоран: жартівник, який, незважаючи на зовнішній лоск і веселе марнотратство, насправді знаходиться “на міліні”, у безгрошів'ї, відверто наживаючись на своїх друзях. Нетерпимість Банні, зокрема антикатолицизм і

гомофобія викликають ворожість у Річарда, Чарльза, Камілли, Генрі, Френсіса. Банні є найменш талановитим у навчанні з цих шістьох, його академічна успішність не є найкращою; у нього серйозна дислексія. На відміну від інших студентів-класиків, Банні має дівчину та друзів поза групою. Зовні він товариський і сторонні вважають його кумедним, освіченим, “душею компанії”, але насправді він надзвичайно егоїстичний, незрілий та імпульсивний.

“...якийсь розхристаний блондин, червонощокий, із вічною жувальною гумкою в роті та незмінним хорошим настроєм. [...] Щодень однаковий піджак із брунатного твіду, потертий на ліктях, з короткими рукавами. Пісочне волосся зачесане з проділом наліво так, що пасмо постійно прикривало одне око за скельцем окулярів. Звали його Банні Коркоран, причому “Банні” в якийсь неймовірний спосіб вважалося скороченням від Едмунда” [59, с. 20].

Грецькі і римські референси чекають на нас с перших сторінок. У першому розділі і першому абзаці маємо речення:

“Does such a thing as the fatal flaw, that showy dark crack running down the middle of a life, exist outside literature?”

“Чи існує така річ, як фатальна помилка, – ця ефектна чорна тріщина, що розколює ваше життя навпіл, – поза межами літератури?” [59, с. 9]. Ми маємо тут синтаксичні перетворення, граматично-лексичні трансформації. По перше, синтаксична транспозиція, яка виражена в тому, що слова exist існує були репрезентовані в різних місцях речення, running down – розколює, – це суттєвий приклад модуляції, оскільки running down означає “розтікається”, “стікає”, “біжить вниз”. Dark/чорна також є модуляцією, оскільки dark означає “темний”, а не “чорний”. A life – англійський оригінал. Ваше життя – український відповідник. У цьому випадку маємо явище додавання і більшої конкретизації.

Використання Тартт концепції «фатальної помилки» або хамартії значною мірою спирається на грецьку трагедію, зокрема, на визначення Арістотеля у його “Поетиці”, і служить засобом для дослідження моральних недоліків її героїв і руйнівних наслідків їхніх нестримних бажань [11].

Арістотель визначає хамартію у своїй «Поетиці» як притаманний недолік або помилку в судженні головного героя, що зрештою призводить до падіння [19, с. 21]. У

романі “Таємна історія” всі студенти-класики – Генрі, Банні, Чарльз, Камілла та Річард – поділяють нав’язливе бажання краси, знань чи влади. Цей інтелектуальний елітаризм і відданість грецьким ідеалам утворюють їхню колективну хамартію. Саме ця пристрасть штовхає їх до вбивств і божевілля, ілюструючи, як їх бажання втілити давньогрецький ідеал призводить до їхньої загибелі.

У «Таємній історії» прагнення групи до трансцендентності відображає грецьке поняття *arete*, прагнення до досконалості, але їхні методи перетворюють це прагнення на щось зловісне. Відстороненість Генрі, самозакоханість Банні та поступлива етика Річарда показують, як моральний компас студентів розхитується і розмивається їхньою прихильністю до ідеалізованого, майже міфічного прагнення до грецьких цінностей. Подібно до персонажів грецьких трагедій – Едіпа, чиєю вадю є його пихатість і сліпота до правди, або Антігони, чиєю вадю є її сувора відданість братові та богам, а не її громадянський обов’язок, – персонажі «Таємної історії» знищені одержимістю античністю.

“Так сталося не через мою любов до філології, а тому, що я пішов на підготовчі медичні курси (гроші були єдиним способом поліпшити мої справи, а лікарі заробляють їх багато, *quod erat demonstrandum*) і мій консультант запропонував обрати яку-небудь мову, аби закрити обов’язкову програму з гуманітарних дисциплін”.

This was due to no love for the language but because I was majoring in pre-med (money, you see, was the only way to improve my fortunes, doctors make a lot of money, *quod erat demonstrandum*) and my counselor had suggested I take a language to fulfill the humanities requirement.

Це референс до латинської мови і давньоримської культури. Коли латинські фрази та алюзії використовуються у романі Тартт, і вона розміщує у у спадщині науки, влади та культурної вищості, водночас розкриваючи моральні та інтелектуальні ризики, притаманні їх елітарному стилю життя і етико-естетичним пошукам.

Латинська мова в «Таємній історії» функціонує як код, який водночас об’єднує та ізолює. За типологією стратегій перекладу Віне-Дарбельне ми знову аналізуємо випадок модуляції у мовній парі *was – сталося (was у дослівному перекладі – було)*, також використано антонімічний переклад, оскільки фраза не через мою любов – має інший порядок слів, через що є антонімічним до оригіналу *due to no love* (дослівний

переклад – через мою нелюбов). for the language і є прикладом модуляції (дослівний переклад – до мови) або до філології.

Також у реченні є стратегія вилучення, коли переклад вилучає певні слова для більшого смислового, функціонального, ідейного, стилістичного поліпшення тексту.

“...гроші були єдиним способом поліпшити мої справи, а лікарі заробляють їх багато” [59, с. 15].

“..money, you see, was the only way to improve my fortunes, doctors make a lot of money”. Слів you see у перекладі “ви знаєте”, “ви бачите” немає в українському тексті.

Щодо самого латинського референсу quod erat demonstrandum – його перекладено у сносках, а в тексті залишено без змін як що й потрібно було довести (тобто сталий латинський вираз, який використовується як остаточне підтвердження правильності теореми).

Тобто, переклад латинського виразу є випадком еквівалентності. Еквівалентність – використання виразу, що має аналогічне значення в культурі мови перекладу. Напівіронічне використання Річардом quod erat demonstrandum для виправдання свого вибору курсів з медицини показує, як латинські фрази додають відтінок інтелектуального виправдання навіть приземленим або корисливим рішенням. Латинські фрази, такі як ця, дозволяють персонажам зберігати фасад наукової гідності, маскуючи їхні справжні мотиви, незалежно від того, чи є це гонитвою за професією, що здатна приносити гроші, престижем або особистою ідентичністю.

Латинь також служить бар'єром між класиками та рештою світу. Вона використовується для певної витонченої конспірації, наприклад, коли Генрі та Джуліан переходять на латинь під час розмов, щоб уникнути розуміння сторонніми. Ця мовна ексклюзивність відображає зневагу до того, що вони вважають банальністю сучасного суспільства. Проте, за іронією долі, це благоговіння перед латиною та римським світом остаточно закриває їх очі на етичні складнощі їхніх дій.

Наприклад, коли Генрі цитує Вергілія – «Forsan et haec olim meminisse juvabit» («Можливо, колись ми озирнемося на ці речі з радістю») – рядок, який спочатку передає надію в біді, але потім спотворюється з огляду на трагічні обставини, які чекають на Джуліана, Річарда, Чарльза, Камілли, Френсіса, Генрі. Генрі спочатку намагається раціоналізувати насильство, жорстокість й обман, які відбулися внаслідок

вбивства Банні. Тут латинь виступає не лише як мова, але й як символ моральної відстороненості: здатність маніпулювати стародавніми текстами стає способом уникнути почуття провини. Продовжуючи цю тезу, містер Вінтер часто посилається на фрази та афоризми римських поетів і філософів, часто приєднуючись до ідей які пропагували стоїцизм і прийняття долі. Його прихильність до таких авторів, як Вергілій і Сенека, не лише демонструє його ерудицію, але й формує його філософію щодо життя та смерті.

Генрі підтримує філософію стоїків в особі Марка Аврелія, вважаючи, що людські пристрасті, включаючи провину та жаль, повинні бути приборкані розумом. Цей стоїцизм, однак, поверхневий; у той час як Генрі здається байдужим до смерті Банні, інші розсипаються під тягарем провини. Потім і Вінтер, неформальний лідер групи, накладає на себе руки внаслідок вини і відсутності обґрунтування етики вбивства. Дисонанс між стоїчними ідеалами Генрі та його діями викриває обмеження і помилковість використання класичної відстороненості як морального орієнтиру. У романі Тартт часто згадуються відомі вчені та перекладачі класичних текстів, підсилюючи відчуття того, що її персонажі глибоко вкорінені в літературних та інтелектуальних традиціях Риму. Такі постаті, як А. Е. Хаусман, науковець з латиністики, поет, творчість якого пронизана темами втрати та жалю, кидають тінь на оповідь, символізуючи трагічний потенціал життя, присвяченого виключно інтелектуалізму. Меланхолійний погляд Хаусмана на академічне середовище перегукується з образами персонажів університетського роману які зрештою потрапляють у в'язницю власного бути схожими на жителів давніх Афін. Для академічної групи відданість престижному блиску класичної культури, мов і літератури стає формою емоційної ізоляції, а не просвітлення.

Ще одним референсом до античності є згадування лінгвістичної одиниці miasma. Описуючи своє нещасливе дитинство, Річард, серед іншого, висловлюється: “Ніде більше бридка механіка народжень, злягань і смерті – це монструозне збурення життя, яке греки називали міазмами, тобто поганню, – це виглядає так брутално і водночас настільки підфарбовано, щоб вабити до себе увагу; ніде більше люди не вірять так сильно в облуду, в переміни та смерть смерть смерть”.

“Nowhere, ever, have the hideous mechanics of birth and copulation and death – those

monstrous upheavals of life that the *Greeks call miasma*, defilement – been so brutal or been painted up to look so pretty; have so many people put so much faith in lies and mutability and death death death”.

Калькування (calque): у цьому перекладі фраза *"механіка народжень, злягань і смерті"* є калькою англійського виразу *"mechanics of birth and copulation and death"*. Перекладач зберіг дослівну структуру, але адаптував слова до української. **Дослівний переклад (literal translation):** Перекладач використав дослівний підхід у фразі *"віра в облуду, в переміни та смерть смерть смерть"*.

Певною мірою присутня **адаптація**, оскільки фраза *"міазми"* є адаптацією поняття *"miasma"* (грецький термін для визначення моральної чи духовної скверни). У перекладі ця фраза пояснюється як *"погань"*, що відповідає культурному контексту і робить його зрозумілішим для українського читача. Ще однією цитатою, що має релевантність до грецької культури, є згадка Річарда як наратора від першої особи про його поривання до піфагорійських ідей. Зокрема, *"Пам'ятаю, саме в той час я читав Піфагора й мені напрочуд імпонували деякі його думки: наприклад, ходити в білому й не їсти нічого, що має душу."*

"I remember reading about Pythagoras around this time and finding some of his ideas curiously appealing – wearing white garments, for instance, or abstaining from foods that have a soul."

Аналіз українського перекладу фрази *"I remember reading about Pythagoras around this time and finding some of his ideas curiously appealing – wearing white garments, for instance, or abstaining from foods that have a soul"* як *"Пам'ятаю, саме в той час я читав Піфагора й мені напрочуд імпонували деякі його думки: наприклад, ходити в білому й не їсти нічого, що має душу"* за категоріями перекладу може виглядати наступним чином:

Еквівалентність (equivalence): Переклад *"напрочуд імпонували"* для *"finding... curiously appealing"* обирає відповідник, що зберігає той же емоційний відтінок, який описує особливий інтерес оповідача до ідей Піфагора. Використання слова *"напрочуд"* вносить відтінок несподіванки, що відповідає змісту *"curiously"* в оригіналі.

Модуляція (modulation): У перекладі присутня зміна точки зору, коли

фраза “*finding some of his ideas curiously appealing*” передається як “мені напрочуд імпонували деякі його думки”.

finding some of his ideas curiously appealing.

напрочуд імпонували деякі його думки. У дослівному перекладі “вважав деякі з його ідей надзвичайно привабливими”. Окрім цього, є приклад генералізації – “*wearing white garments*” “*ходити в білому*”.

Коли Річард приїздить до Гемпден-коледжу і знайомиться зі студентським життям, він має на меті продовжити вивчення греки і познайомитися з її професором Джуліаном Морроу. Коли він розшукує, секретарка говорить наступне:

“Думаю, він у себе нагорі. *В Лікеї*”.

“*He’s upstairs, I think, in the Lyceum*”. У стародавніх Афінах Лікей був навчальним закладом і місцем громадських зборів, він був заснований Арістотелем у 335 році до нашої ери. Розташований недалеко від стін міста, він був місцем інтелектуальних дискусій і філософських досліджень. Тут викладав Арістотель, а його школа згодом перетворилася на одну з найбільших бібліотек і навчальних центрів стародавнього світу.

Розташувавши Джуліана Морроу нагорі в Лікеї, Тартт чітко встановлює зв’язок між привілейованими, інтелектуально ізольованими персонажами “Темної історії” і філософами Стародавньої Греції. Річард Пейпен, який належить до іншого соціального прошарку, ніж класична академічна соціальна еліта його колег, має можливість доєднатися до них у їх ізольованому прихистку. У міру розвитку роману Тартт доповнює свою розповідь численними іншими класичними алюзіями. Тісно згуртована група друзів вивчає грецьку мову під керівництвом професора Джуліана Морроу, якого описують як «язичницьку» фігуру, якій притаманна “дика і прекрасна гомосексуальність”. Подібно до того, як Платон і Сократ були відомі своїми інтелектуальними та еротичними стосунками, клас професора Морроу також став простором як для інтелектуальних, так і для сексуальних особистісних досліджень. Аналіз українського перекладу фрази “*He Is upstairs, I think, in the Lyceum*” як “Думаю, він у себе нагорі. *В Лікеї*” за категоріями перекладу Віне-Дарбельне включає такі

аспекти:

Еквівалентність (equivalence): Фраза “*I think*” у перекладі передається як “*Думаю*”, що є відповідником, зберігає особисту невпевненість мовця та відображає стиль розмовного мовлення. Це створює той самий нюанс невизначеності, як і в оригіналі. **Транспозиція (transposition):** У перекладі змінилася структура речення. В англійському реченні слова “*I think*” знаходяться всередині, тоді як в українському перекладі “*Думаю*” стоїть на початку. Це не змінює сенсу, але робить українське речення більш природним. **Калькування (calque):** Слово “*Лікеї*” у перекладі зберігає оригінальну назву “*Lycium*” з певними морфемними змінами, оскільки в англійській мові “Ліцей” і “Лікей” є омонімічними лексичними одиницями, але для вітчизняної етимології “Ліцей” і “Лікей” належать до навчальних закладів різних періодів історії.

Коли Річард продовжує говорити, розповідати про цю прекрасну, відокремлену студентську еліту, особливо про Генрі Вінтера, його опис надзвичайно насичений референсами до грецької культури. Наприклад,

“Про Генрі також говорили як про багатченка, а ще як про генія лінгвістики. Говорив різними мовами, як стародавніми, так і сучасними, вже у вісімнадцятирічному віці опублікував власний коментований переклад з Анакреонта” [59, с. 21].

“Henry, too, was said to be wealthy; what's more, he was a linguistic genius. He spoke a number of languages, ancient and modern, and had published a translation of Anacreon, with commentary, when he was only eighteen” [61, p. 18].

Використано наступні стратегії перекладу:

Еквівалентність (equivalence): Український переклад “*Про Генрі також говорили як про багатченка*” відповідає фразі “*Henry, too, was said to be wealthy*”, передаючи значення того, що про Генрі було відомо як про багату людину. Використання слова “*багатченко*” додає певний розмовний відтінок і передає культурний контекст, який відображає ставлення до багатства, оскільки *багатченко* передбачає негативну конотацію, одночасно з англійським відповідником *wealthy*, який є виражено нейтральним.

Модуляція (modulation): В українському перекладі використовується

модуляція в частині “*вже у вісімнадцятирічному віці*”, що відповідає оригінальному “*when he was only eighteen*”. У перекладі змінюється акцент із хронологічного “коли” на підкреслення віку через слово “*вже*”, що зберігає зміст раннього досягнення.

Для перекладу імені “Анакреонт” використано транскрипцію.

Анакреонт Теоський – давньогрецький ліричний поет, що входить у канонічну дев’ятку найславетніших ліриків античного світу.

“– Мені це невідомо, – казала Камілла. – Якщо греки пливають до Карфагена, то хіба мова не про акузатив? Пам’ятаєте? [...] Таке ж правило”. [59, с. 30].

“‘I don't know about that,’ Camilla was saying. ‘If the Greeks are sailing to Carthage, it should be accusative. Remember? [...] That's the rule.’” [61, p. 19].

Спочатку пояснимо античний історичний референс. В оригіналі фраза “*If the Greeks are sailing to Carthage, it should be accusative*” вживає образ античних греків, які подорожують до Карфагена. Такий образ є відсилкою до античної історії та культурної спадщини – Карфаген був відомим фінікійським містом-державою, яке знаходилося на території сучасного Тунісу. Конфлікт між Римом і Карфагеном, а також між греками і Карфагеном, добре відомий у класичній історії. Карфаген (Carthage) подано за допомогою транскрипції. то хіба мова не про акузатив? Використано стратегію модуляції. Змінено тип речення.

it should be accusative. Також використання адаптацію для хіба мова не про – it should be. Сталий вираз “хіба мова про”, що утворює питальне речення і відповідає модальній конструкції, що утворена модальним словом *should* і *bare infinitive* в оригіналі.

Звісно, давньогрецькі референси у цьому реченні стосуються граматичної складової. Коли ми згадуємо акузатив у давньогрецькій мові, особливо у творах художньої літератури, він використовується для позначення прямого об’єкта дії, а також для вираження деяких обставин часу, місця. Зокрема, найпоширенішого використання акузатив потребує, коли ми маємо на увазі прямий об’єкт дії. Наприклад, у поемі Гомера “Іліада” рядок “*Ἀχιλλεύς τον Ἑκτορα ἔτρωσε*” перекладається як “Achilles wounded Hector.” (Ахіллес поранив Гектора). Тут “*τον Ἑκτορα*” (Гектора) – це акузатив прямого об’єкта дії “*ἔτρωσε*” (поранити). Також

акузатив використовується для позначення напрямку і для вказання часу. Наприклад, фраза “προς την πόλιν” перекладається як “towards the city,” – “в напрямку міста”, де “την πόλιν” (місто) – це акузатив.

Коли ми вказуємо час у давньогрецькій мові, часто може бути використаний також акузатив для вираження тривалості. Акузатив використовується для вираження тривалості часу. Наприклад, фраза “ὅλον τον χρόνον” перекладається як “all the time,” – постійно, увесь час, де “τον χρόνον” (час) – це акузатив, що виражає тривалість. Саме конфліктна логіка між напрямком і часом підштовхує Каміλλу до цього запитання.

Впродовж усього сюжету роману ми постійно натрапляємо на згадки не лише грецької культури, але і античного мовознавства. Наприклад,

“От подивіться на наступне речення. Нам потрібен датив.” “Нічого не розумію, – знову мовив Банні. – Аблатив – наше всьо. Що складне – то аблатив”, “Аблатив – це з латини”, “Тут не підходить датив”.

В оригіналі Донни Тартт ці речення написані наступним чином: “Look at the next sentence. We need a dativ.”, “I don’t see how, said Bunny. ` Ablative is the ticket. The hard ones are always ablative”, “Ablative is in Latin”, “This dativ won’t work”. Богдан Стасюк використовує дослівний переклад. Look at the next sentence. We need a dativ.

От подивіться на наступне речення. Нам потрібен датив.

Окрім цього, Богдан Стасюк послуговується адаптацією, зокрема у випадках “Аблатив – наше всьо. Що складне – то аблатив” і “Ablative is the ticket. The hard ones are always ablative”,

В англійському оригіналі використано фразу “Ablative is the ticket”, що є ідіоматичним виразом, який означає, що аблативний відмінок є вирішенням проблеми. В українському перекладі це виражено як “Аблатив – наше всьо”, що є стилізованим та зрозумілим аналогом, передаючи ту ж ідею, але з більш розмовним стилем. В англійському оригіналі використано неформальний тон з фразою “The hard ones are always ablative”, що підкреслює, що важкі випадки завжди стосуються аблативу. В українському перекладі це передано через фразу “Що складне – то аблатив”, що зберігає розмовний характер висловлювання і

робить його більш природнім для української мови. Це накладає відтінок на портрет Банні Коркорана, якому належать ці висловлювання про латинську мову. В англійському оригіналі фрази здаються більш формальними, стриманими, іронічними. Українська доместикація пропонує більш знижений стиль мовлення, скраплений сумішшю української і російської, так званим “суржигом” і різкою відвертістю висловлювань на кшталт “Що складне – то аблатив.”

Коли навчання в Гемпденському коледжі продовжується, Едмунд і Річард спілкуються про поведінку професора Морроу. Банні говорить декілька слів про те, яким чином можна справити на Джуліана якнайкраще враження.

“Купи букетик і скажи, що обожнюєш Платона, то він танцюватиме під твою дудку.” “Take him some flowers and tell him you love Plato and he’ll be eating out of your hand.” Для перекладу імені Платона використана транскрипція, дуже цікавим є переклад ідіом і явище *еквівалентності*, виявлене в цьому процесі.

“Він танцюватиме під твою дудку.” Для опису когось, хто легко підкоряється і виконує накази іншої людини. Час: майбутнє (танцюватиме)

Дієслово “танцювати” та іменник “дудка” створюють образний вираз.

“He’ll be eating out of your hand.” Фраза означає, що хтось буде повністю під контролем іншої людини і готовий виконувати її бажання. Час: майбутній тривалий (he’ll be eating) Вислів передбачає спокійне підкорення через образ годування з руки.

Під час короткого аналізу вищезазначених фраз, ми дійшли таких висновків: обидва вислови передають ідею покори, але використовують різні метафори.

Граматична структура обох фраз відображає майбутній час.

Стиль обох висловів є розмовним і легко сприймається в межах відповідних культур. Серед інших, часто згадуваних в університетському романі емблематичних фігур для давньогрецької культури і мови, жодним чином неможливо оминати Гомера.

Діалог між Генрі Вінтером і Річардом Пейпенем набув наступного вигляду: “Дуже цікаво. То ви займаєтеся Гомером?” “Мені подобається Гомер, – непевно відповів я.”

“Very interesting. You’re a Homeric scholar?” “I like Homer, I said weakly.”

У цьому випадку використано *модуляцію і смислове вилучення*. Речення “Ви займаєтеся Гомером?” має на увазі, що людина професійно вивчає Гомерову спадщину і така сама конотація наявна у “You’re a Homeric scholar?”, але Homeric scholar прямо перекладається як “науковець, що вивчає Гомера”, цього немає у перекладі Богдана Стасюка.

“Гомер описував аркадців: дбали не дуже самі-бо вони про діла мореплавні”.

“Rather like Homer says about the Arcadians, remember? With ships they had nothing to do...”

Використано вилучення через відсутність відповідника лексичній конструкції rather like, для імен епічного співця і одного з давніх народів використано транскрипцію, у мовній парі “описував – says” використано модуляцію, фраза – “дбали не дуже самі-бо вони про діла мореплавні”. “With ships they had nothing to do...” перекладена завдяки додаванню і двом вищезазначеним стратегіям перекладу із суттєвими структурними змінами.

2.2. Роль античних референсів у формуванні сюжету роману “Таємна історія”

Найперше, що слід зазначити, на нашу думку, – це жанрову приналежність “Таємної історії”: університетський “перевернутий” детективний роман. У “Введенні до літературознавства” за авторством Беннет і Ройль автори відзначають наступне: “Найбільш очевидний приклад загадки в літературній розповіді – це детективний нарратив з питанням *whodunnit* (хтоцескоїв). *Хтоцескоїв* формує центральну таємницю тексту детективний герменевтичний код, що вміщу різноманітні (формальні) терміни, за якими загадку (енігму) можливо розрізнити, імплементувати, сформулювати, послуговуватися задля саспенсу і нарешті розкрити”.

У західному літературознавстві Ч. Дж. Рзепка, Л. Горслі і їх збірник «A Companion to Crime Fiction» автор Хезер Ворзсінгтон таким чином говорить про становлення детективного жанру і його витоків:

“Перенісши дію, що розгорталася в детективних оповіданнях, до Парижу,

По дозволив собі поринути в декадентську готичну атмосферу, якої бракувало новій Америці; Дюпен зображений як істота ночі, що живе у зруйнованому маєтку зі своїм безіменним другом, який оповідає про розкриття ними таємниць, і стає прототипом доктора Ватсона в історії Артура Конан Дойля про Шерлока Голмса”. Ми спробуємо створити інтертекстуальні зв’язки на прикладі Огюста Дюпена з оповідань Едагара Аллана По і Генрі Вінтера з “Таємної історії” Донни Тартт, зокрема, послуговуючись монографією “From Puritanism to Postmodernism” [41, p. 132-135].

<p><u>Готична атмосфера і інтелектуальне середовище.</u> Розташування своїх оповідань у Парижі дозволило По відчутти насичену готичну атмосферу, повну занепалих особняків і нічних істот. Дюпен процвітає у світі інтелектуальних пошуків серед тіней і занепаду.</p>	<p>Тарттівське середовище у Гемпденському коледжі. Донна Тартт використовує престижний гуманітарний коледж у Вермонті аналогічно до атмосфери Парижа. Група елітних студентів занурюється в класичні дослідження, що надає почуття таємничості та елітарності. Їхні інтелектуальні ескапади перегукуються з готичним інтелектуалізмом Дюпена.</p>
<p><u>Персонажі як дослідники античності.</u> Дюпен як вчений-класик: Дюпен зображений як глибоко інтелектуальна постать, яка використовує свої класичні знання для вирішення таємниць. Його резиденція, наповнена книгами і відображає специфіку його основної діяльності.</p>	<p>Генрі Вінтер у “Таємній історії” як ключовий персонаж роману є певною мірою “відображенням” інтелектуальності, елітарності, замкненості Дюпена. Його часто можна зустріти в оточенні класичних текстів, він цитує грецьких філософів і обожнює Гомера, Платона, Плотіна, Данте. Його цитатою є “I love Homer, of course, we are studying things much more modern, Plato and the tragedians and so on.”</p>

<p><u>Наратив, розповідь і розуміння.</u> Оповідач у Едгара По допомагає читачеві зрозуміти методи Дюпена, подібно до ролі доктора Ватсона в історіях Дойла про Шерлока Голмса.</p>	<p>Річард Пейпен, оповідач у «Таємній історії», грає подібну роль. Він спостерігає за життям студентів, зокрема Генрі Вінтера, який причаровує його стоїцизмом, снобізмом, давньогрецькою піднесеністю і готовністю до експериментів.</p>
<p><u>Грецькі і латинські референси у творах.</u> По часто наповнював свої твори класичними посиланнями. Наприклад, у детективному оповіданні “Викрадений лист” епіграфом стає “Nil sapientiae odiosius acumine nimio”.</p> <p>SENECA</p>	<p>Роман Донни Тартт сповнений референсів. Наприклад, вона використовує грецьке поняття «гамартія» (трагічна вада), щоб описати крах своїх героїв, особливо Генрі Вінтера.</p>
<p><u>Едгар Аллан По.</u></p>	<p><u>Донна Тартт.</u></p>

Підсумовуючи дані, що наведені в цій таблиці, зачитуємо слова з рецензії на роман, які належать Джесс Фарр-Кокс, лекторці англійської філології в Брістольському Університеті: “Це надзвичайно нетривіально з її боку – не робити жодної таємниці або двозначності з приводу того, хто є мертвим, або як це сталося. У вас є всі факти на руках, тому здається, що жодного напруження в сюжеті не виникатиме. Втім, їй вдається утримувати напругу. Це надзвичайно непересічна річ для дебютного роману” [40].

«Таємна історія» Донни Тартт містить численні згадки про грецьку та латинську культуру, міфологію та літературу, глибоко вбудовуючи ці елементи в оповідь і мотивацію персонажів, підкреслюючи теми краси, моралі та фаталізму. Зараз ми вважаємо за необхідне дещо сконцентрувати увагу на категоріях функціонування інтертекстуальності у цитатах, що підкреслюють і підсилюють формотворчий характер античних референсів у романі. Ми хотіли б представити таблицю 3 етичних сюжетно-формотворчих категорій, які мають найбільше значення у тексті твору. Інші 5 категорій будуть висвітлені в додатках до кваліфікаційної роботи, з огляду на переобтяженість матеріалом.

1 Діонісійське і Вакханалія. Поворотний момент роману обертається навколо реконструкції вакханалії, обряду, присвяченого Діонісу, грецькому богу вина, екстазу та хаосу. Персонажі, натхненні діонісійськими ідеалами свободи від суспільних обмежень, під час цього ритуалу підштовхують себе до морального падіння, випадково вбивають фермера, що символізує не лише поворот сюжету і подальші можливості Банні дізнатися про це і шантажувати своїх друзів, але і стійкий ідейно-тематичний інтертекстуальний взаємозв'язок між трагедією Евріпіда “Вакханки” і університетським романом Донни Тартт “Таємна історія.”

“Аби почути бога в тій чи іншій містерії, необхідно досягти стану euphemia, чистоти культу. Це осердя вакхічної містерії. Про це говорить навіть Платон. Перш ніж Божественне зможе взяти над тобою гору, наше смертне єство – попіл, із якого нас зроблено, попіл, що потім згниє, – треба якомога краще очистити.”

Хоч і кажуть, що орвагіа відбувалася посеред зими, та дозволю собі зауважити, що пелопоннеське осоння куди м'якіше від тієї самої пори у Вермонті.

“Карколомно. Божественно. Смолоскипи,

The Greeks, you know, really weren't very different from us. They were a very formal people, extraordinarily civilized, rather repressed. And yet they were frequently swept away en masse by the wildest enthusiasm—dancing, frenzies, slaughter, visions – which for us, I suppose, would seem clinical madness, irreversible.

Як вам відомо, греки не надто від нас відрізнялися. Дуже раціональні, надзвичайно цивілізовані, доволі стримані. Проте їх періодично en masse підхоплював вир несамовитого завзяття: танців, шалу, душогубства, видінь, що з нашого погляду могло би вважатися клінічною картиною божевілля, незворотної нестями.

“To receive the god, in this or any other mystery, one has to be in a state of euphemia, cultic purity. That is at the very center of Bacchic mystery. Even Plato speaks of it. Before the Divine can take over, the mortal self – the dust of us, the part that decays – must be made clean as possible.”

They say that орвагіа took place in midwinter, but I dare say the Peloponnesus is considerably milder that time of year than

<p><u>запаморочення, співи.</u> Навколо нас у темряві підвивали вовки та валував бугай. Річка спінилася. <u>Ніби хто поставив кіноплівку в режим промотування.</u> Місяць від серпика до повні. <u>По небу неслися хмари.</u> <u>Виноградна лоза так швидко росла із землі, що зіпнулася по стовбурах дерев, наче змії;</u> в одну мить збігали цілі пори року, цілі роки, як я розумію...</p>	<p>Vermont. “It was <u>heart-shaking. Glorious. Torches, dizziness, singing.</u> Wolves howling around us and a bull bellowing in the dark. The river ran white. <u>It was like a film in fast motion, the moon waxing and waning, clouds rushing across the sky. Vines grew from the ground so fast they twined up the trees like snakes;</u> seasons passing in the wink of an eye, entire years for all I know, I mean...</p>
--	--

<p>“Тобі нізащо не уявити, якими блідими здаються віхи щоденної рутини після такого <u>екстазу.</u>”</p> <p>Мені з ніяковістю пригадалися <u>“Вакханки”:</u> <u>ратиці, закривавлені ребра, м’ясне шмаття, розвішане по смерековім гіллі.</u> У грецькій мові для цього навіть існувало окреме слово <u>— ωμοφαγία¹.</u> [с. 188]</p> <p>— <u>Що, марудить,</u> — хитрим голосом поцікавився Банні, коли офіціант пішов геть, отримавши від нас замовлення алкоголю [с. 189].</p> <p><u>2 Злочин і кара, провина і покарання.</u> Після вбивства студенти дедалі більше впадають у параноїдальний стан та ізольованість, боячись як відплати, так і викриття. Ця провина, центральний елемент грецької</p>	<p>“You have no idea how pallid the workday boundaries of ordinary existence seem, after such an <u>ecstasy.</u>”</p> <p>Uncomfortably, I thought of <u>the Bacchae: hooves and bloody ribs, scraps dangling from the fir trees.</u></p> <p><u>There was a word for it in Greek — ωμοφαγία¹.</u> (ритуальне споживання сирого м’яса) [р. 145]</p> <p><u>Feeling queasy,</u> said Bunny slyly after the waiter took our drink orders [р. 145] <u>вакханці</u> (д.-гр.)</p> <p>У мене призначена зустріч у місті. — <u>З адвокатом?</u> — Банні голосно розреготався із власного жарту.</p> <p>‘I have an appointment in town.’</p> <p>‘<u>With a lawyer?</u>’ Bunny laughed loudly at his own joke.</p>
---	---

<p>трагедії, є лейтмотивом “Царя Едіпа”, “Орестеї”, де персонажі так само переслідуються своїми злочинами та страждають психологічно. Грецькі референси серед персонажів, які використовуються як «таємний код» для маскуванню їх провини, зрештою руйнуються під вагою їхніх дій, змушуючи їх до екзистенціального падіння, де покарання стає внутрішнім.</p>	<p><i>Аргентина.</i> Що там, у тій Аргентині? [...] Подейкують, там <u>переховувався</u> Бутч Кессіді, а також <u>доктор Менгеле, і Мартін Борман, і ще ціла низка відразливих персонажів.</u></p> <p><i>Argentina.</i> What was in Argentina? [...] Butch Cassidy, they said, <u>had gone into hiding</u> there, along with <u>Doctor Mengele and Martin Bormann, and a score of less pleasant characters.</u></p>
<p><u>3. Солідарність, об'єднаність і згуртованість.</u></p> <p>Грецькі референси передвіщують руйнування стосунків, дружби, закоханості між Річардом, Френсісом, Генрі, Каміллою, Чарльзом і Банні, які опиняються втягнутими у вбивства і подальший моральний розпад.</p>	<p>Julian laughed and recited an aphorism from <u>Xenophon</u>, which was literally about <u>tents and soldiers and the enemy nigh</u>, but which carried the implication that in troubled times it was best to go to one's own people for help.</p>

2.3 Роль референсів до давньогрецької і давньоримської культур у відтворенні художньої картини світу автора і формуванні естетики роману “Таємна історія”

**Forgive me, for all the things I did
but mostly for the ones that I did not.
Donna Tartt, The Secret History
(1992)**

**To forget the dead would be akin to
forgetting of the House itself, which I
find unimaginable.**

S. Clarke, Piranesi (2020)

Ми переконані, що під час перекладу «Таємної історії» перекладач повинен дотримуватися вірності класичним посиланням Донни Тартт і доместикації тексту з метою забезпечення розуміння для аудиторії МП (мови перекладу). Наприклад, часті реферування авторки до прямого чи непрямого цитування Гомера, Евріпіда, Платона вимагають від Богдана Стасюка орієнтуватися в інтертекстуальних зв'язках. Фраза «Краса рідко буває м'якою або втішною» відображає платонівський ідеал трансцендентної краси, але також передає темніші тематичні підтексти роману, пов'язані з естетикою Еросу і Танатосу, відображеною через вакханалію. Передача цього іншою мовою вимагає не тільки лінгвістичної точності, але і послуговується розумінням класичної філософії та її наративного значення. Ідентичність групи глибоко переплетена з їхньою класичною освітою. Діалог персонажів, приправлений латинськими та грецькими фразами, створює мовний бар'єр, який ізолює їх від зовнішнього світу. Це є центральною для тем роману про елітарність та інтелектуальну пиху.

Класичні міфи формують траєкторію розповіді, від вакхічного ритуалу до вбивства Банні та його наслідків. Паралелі з такими трагедіями, як «Цар Едіп», «Орестея» або «Вакханки» підкреслюють теми долі, провини та неминучого падіння. Проблеми перекладу, які постають перед «Таємною історією», виходять за межі еквівалентності й включають стратегії перекладу інтертекстуальності та культурного обміну. Це збагачує перекладознавство, підкреслюючи взаємодію

між дослівним та вільним перекладом в літературній адаптації.

Роман розгортається перед очима Річарда Пейпена, студента зі скромного каліфорнійського містечка Плано, якого захоплює група харизматичних та інтелектуальних однолітків, які вивчають давньогрецьку мову під керівництвом загадкового професора Джуліана Морроу.

Їх колективна одержимість красою та класичними ідеалами зрештою стає джерелом ізоляції та руйнування. Прагнення Річарда бути прийнятим у цьому колі робить його вразливим до похмурих аспектів краси, оскільки він бореться з глибокими питаннями ідентичності та приналежності. Його оповідальний голос відображає естетичну чутливість, яка стирає межу між захопленням і заздрістю – тема, яка постійно переслідує героїв упродовж усього роману.

Художній світ роману “Таємна історія” створює атмосферу, просякнуту красою, і ми з легкістю можемо уявити ідилічний кампус Гемпденського коледжу у Вермонті, з його прекрасним ландшафтом і старовинною класичною архітектурою.

Центральним у дослідженні краси в романі є персонаж Генрі Вінтера, блискучого студента, чиї філософські міркування та непохитний шарм захоплюють його однолітків, особливо Річарда Пейпена. Генрі втілює платонівський ідеал у тому, що він шукає знання та красу в їхніх найглибших формах. Однак, коли розкриваються його мотиви, стає очевидним, що це прагнення ґрунтується на ідеології. Одержимість Генрі концепцією краси також веде його до морального нігілізму, кульмінацією якого є трагічний вчинок, який не лише порушує тонку тканину їхнього життя, але й кидає виклик самій суті краси, якої він прагнув досягти. За допомогою персонажа Генрі Вінтера Донна Тартт підкреслює внутрішнє протиріччя між захопленням красою та етичними обов’язками, які з нею пов’язані і якими не можна нехтувати за жодних обставин з огляду на “фатальну помилку”, яка може спіткати вас, коли ви припускаєтеся певних незворотних дій – наприклад, планування вбивств і безпосередньо вбивства.

Поняття “художній образ світу” належить до ключових категорій літературознавства та мовознавства, оскільки воно відображає спосіб, яким автор

або твір відображають реальність. Цей термін вказує на особливий тип концептуалізації дійсності, який залежить від культурного, історичного та ідеологічного контексту. Ми спробуємо проаналізувати як художній образ світу (художня картина світу) функціонує в рамках роману “Таємна історія”.

Українське літературознавство розглядає художній образ світу як інтеграцію всіх художніх елементів твору, які створюють у читача уявлення про дійсність (Енциклопедія української літератури, 1995). Це вбирає просторові, часові, ідеологічні та емоційні виміри. **Західна наукова традиція**, зокрема в працях Мірча Еліаде (*The Sacred and the Profane*), звертає увагу на роль міфу і символу у створенні образу, який часто протиставляється реальному світу. Творчість Тараса Шевченка пропонує образ світу як поєднання реального соціального простору та ідеалізованого національного майбутнього. У поемі “Сон” автор створює гротескний образ імперського світу, контрастуючи його з мрією про вільну Україну.

У західній літературній традиції Джеймс Джойс в “Уліссі” створює багатовимірний образ світу через внутрішні монологи героїв, поєднуючи сучасний Дублін з античною Грецією. В англійській літературі Вільям Блейк через свої поетичні образи створював світ як взаємодію божественного і людського, де символіка відіграє центральну роль (Blake, *Songs of Innocence and Experience*).

Простір і час є одними з фундаментальних категорій у літературознавстві та мовознавстві, які формують основу художнього образу світу. Їх осмислення дозволяє глибше зрозуміти текст, оскільки ці категорії структурують оповідь і розкривають ідеологічні, культурні та філософські концепти твору.

Час у літературі поділяється на дві основні категорії: фізичний (хронологічний) і психологічний (суб’єктивний). Як зазначається в «Енциклопедії літературознавства» під редакцією Грема Гоугана, автори часто маніпулюють часом, щоб створити певну атмосферу. У семитомному модерністському романі Марселя Пруста «У пошуках втраченого часу» через спогади героя переплітаються минуле і сучасне, утворюючи складну часову структуру.

Українські літературознавці, зокрема Дмитро Чижевський, досліджують

час через національну специфіку. Наприклад, у творах Лесі Українки час часто символізує історичні зміни та боротьбу народу за волю [11, с. 310-315].

ілософське розуміння простору і часу впливає на їх трактування в літературі. За Кантом, простір і час є формами апріорного сприйняття, які людина нав'язує дійсності. Ця ідея знайшла відображення в англійській літературі ХХ століття, зокрема в романі Вірджинії Вулф «До маяка», де простір маяка символізує недосяжність ідеалів. Окрім того, символізм простору часто використовується для створення багатозначності тексту. У романі Франца Кафки «Процес» простір суду символізує бюрократичний хаос і втрату людської гідності. Більше того, час у художньому творі може бути сприйнятий суб'єктивно, для прикладу можемо згадати «Смерть Артура» Томаса Мелорі, де переживання героя спотворюють хронологію подій.

Слід зазначити, що літературно-художній напрям, притаманний сучасній прозі – постмодернізм, який зорієнтований на художнє мислення з рисами еkleктики, з тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії, і з огляду на вищезазначене визначення університетський роман «Таємна історія» створює художній образ мікрокосму, сповненого дидактичного обрамлення, характерного для багатьох романів виховання. Концептуалізація мови як форми формування світогляду людини, запропонована Вільгельмом фон Гумбольдтом, є саме тією ланкою, крізь яку аналізувати роман Донни Тартт можливо з лінгвістичної позиції. Ідея Гумбольдта про те, що мова є не лише засобом спілкування, але і основою, яка формує те, як люди сприймають світ і взаємодіють із ним, є аналогією із замкнутим, елітарним світом класичної групи студентів у Гемпденському коледжі. У романі глибоке занурення студентів у давньогрецьку та латинську мову є як філологічним, так і культурним бар'єром, що віддаляє їх від сучасного світу. Ця відстороненість від сучасних норм узгоджується з уявленням Гумбольдта про те, що мова сприяє створенню унікального «Weltanschauung» або світогляду. Використання групою стародавніх мов сприяє створенню спільної інтелектуальної та емоційної реальності, ізолюючи їх і сприяючи їхньому моральному падінню, що завершується вбивством. Ця лінгвістична структура, просякнута грецькою трагедією та

латинським стоїцизмом, свідчить про виправдання їхніх дій, таких як діонісійський ритуал і подальше вбивство Банні. Спільність філологічно-лінгвістичного досвіду дозволяє їм сприймати свої легковажні, невинувато екзальтовані вчинки як частину грандіозного, майже міфічного нарративу, що повторює грецькі трагедії, наслідуючи їм у світоглядному сприйнятті. Це особливо підкреслюється в художньому образі Генрі як трагічного героя, який відображає стоїчну рішучість персонажів у творах таких авторів, як Сенека [36, с. 91-100].

Художній образ світу в романі “Таємна історія” є рефлексією автобіографічного досвіду авторки, кількох років, проведених в одному з *liberal arts colleges* – гуманітарних коледжів Нової Англії, Беннінгтонському коледжі. Вирішальний вплив на естетику книги і образи його персонажів мали деякі з однокурсників і викладачів Тартт, наприклад інший відомий американський письменник Брет Істон Елліс, автор “Американського психопата” і професор класичних студій Клод Фредерікс. Багато в чому вона вбирає в себе характерні риси *університетського роману і філософсько-соціальної субкультури dark academia (темна академія)*, про які ми вважаємо за потрібно написати детальніше.

У двох цитатах, що виступають епіграфами до роману, і з огляду на цей факт, походять з давньогрецької культури – “Зараз я намагаюся знайти відповіді про генезис філолога та стверджую наступне: по-перше, молода людина не може знати, ким були греки та римляни. По-друге, вона не знає, чи здатна довідатися про них” Фрідріха Ніцше з есею “Ми, філологи” і “Проведемо цю годину дозвілля, розповідаючи історії, і спробуємо покvapно, ніби оповідачі, зайнятися – хай лише на словах – цими людьми задля виховання” з “Держави” Платона – відображені дихотомія і дуальність тієї філософсько-лінгвістичної і інтертекстуальної картини світу, яку пропонує авторка, оскільки розбіжності між двома емблематичними для роману філософами – Ніцше і Платоном – вкрай очевидні.

Один з філософів належить до епохи сучасності, модернізму, інший – античності; Ніцше – іммораліст, Платон – мораліст; Ніцше належав до реалістичної течії у західній філософії, Платон – до ідеалістичної. Об’єднуючою

ниткою, спільним полем, наріжним каменем, єднальним стрижневим лейтмотивом і культурним концептом, навколо якого розгортається сюжет і набувають функціональності персонажі і їх переконання *є виховання і освіта*.

Занепокоєння Платона освітою є характерною ознакою для багатьох його робіт, але у “Державі” це виявлено з особливо різкістю. Ідеальна держава, за Платоном, встановлена шляхом надання належної освіти громадянам. Зацікавленість і стурбованість Ніцше питаннями освіти також домінує в деяких його роботах, особливо, у “Невчасних міркуваннях”, однією з частин яких є “Ми, філологи”.

Згідно з думкою Ніцше, основна ціль освіти полягає в тому, щоб познайомити нас із вічними питаннями, які постають перед усім людством і які, отже, не є особистими, і стосуються надособистісної природи. Серед питань, які цікавлять Ніцше у “Несвоєчасних міркуваннях”, наступні: що є добром і що – злом, що є хорошим життям, і як воно досягається, як нам зустрітися зі смертю, як ми маємо виправдати наше існування перед обличчям страждань, як існувати і поводитись перед обличчям смерті. За Ніцше, кожна людина постійно відповідає на ці запитання, і навіть якщо не має чіткої відповіді, наші судження та дії у світлі філософського мислення, – це те, що є культурою людства. Звідси випливає, що робота педагога – привчати вихованців до цієї культури, а не ускладнювати навчальний курикулум багатьма тривіальними фактами, з яких немає жодної користі, і про які студенти забувають, щойно покидають стіни аудиторіуму. Ці морально-етичні дилеми створюють ландшафт, де сконцентований художній образ світу, створений Донною Тартт, який розвивається в герметичних межах закритого Гемпденського коледжу.

Завершальним елементом нашої кваліфікаційної роботи є деяке осмислення впливу жанру університетського роману на “Таємну історію”.

Роман «Таємна історія» Донни Тартт є квінтесенцією прикладу *університетського (академічного) роману/campus novel*, літературного піджанру, який часто зосереджується на житті в академічних установах. Університетські романи часто заглиблюються в такі теми, як інтелектуальне дослідження, соціальна динаміка та психологічна напруга в академічному середовищі. Однак

роман Донни Тартт переформував кампусний роман у темнішу, більш філософську оповідь, яка відіграла основоположну роль у формуванні естетичних і тематичних елементів субкультури «темної академії». Кампусний роман, який з'явився на початку 20-го століття, досліджували такі автори, як Івлін Во («Повернення в Брайдсхед»), Мері Маккарті («Група»), Зейді Сміт («Про красу»), Джоан Роулінг (семикнижжя романів про Гаррі Поттера) [46, с. 187-190]. Ці роботи часто висвітлюють замкнутий характер академічного життя, досліджуючи перетин інтелектуалізму, амбіцій і людської слабкості.

«Таємна історія» Донни Тартт бере цю основу та наповнює її класичними посиланнями, моральною двозначністю та фіксацією на красі і трагедії. Темна академія, як літературний та естетичний рух, значною мірою спирається на почуття, популяризовані романом. Його ознаки включають захоплення класичними дослідженнями, готичною атмосферою, моральними дилемами та відчуттям інтелектуальної ексклюзивності. Використання авторкою давньогрецької філософії, як-от посилання на діонісійські нестриманість і божевілля і аполлонівський порядок, забезпечує багату інтертекстуальну структуру, яка глибоко резонує з цією субкультурою.

Персонажі – загадковий Джуліан і його обрана група студентів – втілюють цю естетику через свою відданість (реальну або вдавану) класичним ідеалам, їхню ізоляцію від бурхливого життя університетського містечка та їх остаточне падіння до моральної розбещеності. Це поєднання наслідування античної класики і психологічного напруження стало схемою для пізніших творів в естетиці “темна академія”, таких як “Ніби ми є злодії” М.Л.Ріо, «Зайчик» Мони Авад, “Таємне місце” і “Подібність” Тари Френч, вони досліджують теми влади, одержимості та падіння в академічному середовищі.

Висновки до другого розділу

У поемі в прозі “Persephone the Wanderer” нобелівської лауреатки з літератури Луїзи Глюк є слова: “Людські створіння отримують гливоку насолоду від заподіяння шкоди іншим, особливо несвідомої”. Художня картина світу “Таємної історії”, мовлення її персонажів, ідейно-тематичного спрямування має

у собі всі необхідні компоненти сучасного університетського роману, в якому розглядається специфіка античних студій, і з огляду на це кожна сторінка пронизана класичними референсами до давньогрецької і латинської культури. Враховуючи все вищезазначене, можемо дійти наступних висновків –

Аналіз тонкощів художнього перекладу, використовуючи «Таємну історію» Донни Тартт як приклад, підкреслює глибоку роль цієї культурної практики (перекладу) в посередництві культурних, мовних і мистецьких обмінів. Як підкреслює Френсіс Б. Джонс в Енциклопедії перекладознавства Routledge, художній переклад невід’ємно переплетений з динамічною взаємодією між еквівалентністю та комунікативною метою, балансом, необхідним для збереження як стилістичної цілісності оригінального твору, так і його репрезентацією в межах аудиторії і мови перекладу.

Переклад одного з найвідоміших перших рядків модерністської літератури ХХ століття – opening lines зі “Стороннього” Альбера Камю – є прикладом труднощів, з якими стикаються перекладачі в досягненні модуляції – коригування семантичних і граматичних структур, щоб зберегти комунікативний намір без шкоди для літературного мистецтва. Модуляція тут демонструє роль перекладача у подоланні мовних прогалів, зберігаючи зв’язність оповіді та емоційну глибину. У контексті українсько-англійського художнього перекладу наша кваліфікаційна робота розкриває взаємодію між двома розрізненими мовними системами – слов’янською та германською – кожна з яких має відмінні синтаксичні, граматичні та культурні маркери. Крізь призму «Таємної історії» ми спостерігаємо, як модуляція, еквівалентність і комунікативний намір поєднуються, щоб сформувати діалог між текстом оригіналу і текстом перекладу (ТО і ТП) і їх мовами відповідно. Філолог Богдан Стасюк відобразив дослівний переклад “– Cubitum eamus? – Що? – Нічого”, модуляцію “Чи існує така річ, як “фатальна помилка”, – ця ефектна чорна тріщина, що розколює ваше життя навпіл, – поза межами літератури?” і багате різноманіття інших перекладацьких стратегій. Спробуємо навести їх приклади, проаналізувавши речення “Так сталося не через мою любов до філології, а тому, що я пішов на підготовчі медичні курси (гроші були єдиним способом поліпшити мої справи, а лікарі

заробляють їх багато, quod erat demonstrandum) і мій консультант запропонував обрати яку-небудь мову, аби закрити обов'язкову програму з гуманітарних дисциплін”.

Певною мірою використано стратегію адаптації. Приклад: фраза “гроші, ви знаєте, були єдиним способом покращити моє багатство” адаптована як “гроші були єдиним способом поліпшити мою справу”, щоб відповідати українським лінгвістичним умовам. Тон залишається неформальним, але уникає надто розмовних виразів, які можуть бути невідповідними для МП. Теорія за авторством Віне-Дарбельне наголошує на адаптації як стратегії, необхідній для знаходження еквівалентів з-поміж національних, історичних понять, притаманних для певної мови, лінгвіст Пітер Ньюмарк також підтримує цю позицію, коментуючи та реферуючи до неї у “Підручнику з перекладознавства”. Щодо латинської фрази quod erat demonstrandum використано стратегію запозичення (borrowing), оскільки фразу залишено незмінною в латинському варіанті. Важливість використання запозичення обгрунтована не лише Ж.-П.Віне і Ж.Дарбельне, але і згадуваною у першому розділі М.Бейкер, що писала про запозичення у її науковій розвідці “Іншими словами: підручник з перекладу”. Модуляція, додавання і підбір синонімічного ряду також присутні у частині – “my counselor had suggested I take a language to fulfill the humanities requirement” “мій консультант запропонував обрати яку-небудь мову, аби закрити обов'язкову програму з гуманітарних дисциплін”. Також у цій частині наявне вживання експлікації. Усі лексичні одиниці узгоджено у зв'язку з чітким поясненням, необхідним для МП. Наприклад, the humanities requirement *дослівно перекладається* – гуманітарні вимоги, але з уживанням експлікації – детального пояснення і додавання необхідних лексем маємо – “обов'язкову програму з гуманітарних дисциплін”. Перекладознавці Хейтім і Мейсон наголошують, що експлікація є ключовою стратегією для покращення розуміння перекладених текстів у їх роботі “Дискурс і перекладач”. Також у перекладі цього речення слід звернути увагу на вилучення неформальних колоквиалізмів (розмовних лексем).

Теорія Віне-Дарбельне, не враховує вилучення (omission) як стратегію перекладу, Юджин Найда обговорює його як спосіб перекладати текст, що

переходить від одного типу мов до іншого, або як міжстильовий трансфер. Ще одне речення, в якому яскраво виражені стратегії перекладу – “Ніде більше бридка механіка народжень, злягань і смерті – це монструозне збурення життя, яке греки називали міазмами, тобто поганню, – це виглядає так брутално і водночас настільки підфарбовано, щоб вабити до себе увагу; ніде більше люди не вірять так сильно в облуду, в переміни та смерть смерть смерть”.

“Nowhere, ever, have the hideous mechanics of birth and copulation and death – those monstrous upheavals of life that the *Greeks call miasma*, defilement – been so brutal or been painted up to look so pretty; have so many people put so much faith in lies and mutability and death death death”. У перекладі використано повну семантичну, синтаксичну і граматичну еквівалентність, тобто дослівний переклад у цьому уривку – *the hideous mechanics of birth and copulation and death* *бридка механіка народжень, злягань і смерті*. Також було вживано експлікацію на прикладі прямого давньогрецького референсу – *the Greeks call miasma, defilement – греки називали міазмами, тобто поганню*. Було детально досліджено не лише перекладознавчий, але і культурологічний, літературознавчий аспекти функціонування античних референсів у романі “Таємна історія”. Наприклад, уривок “– Я обожнюю Гомера, – проказав Генрі. – Звісно, ми вчимо пізніший матеріал: Платона, трагиків і так далі...” має декілька посилань – *Homer, Plato, the tragedians*. Гомер, якого вважають батьком західної літератури, представляє фундаментальні тексти грецької культури: «Іліаду» та «Одіссею». Ці епічні поеми досліджують такі теми, як героїзм, доля та людські страждання, які перегукуються з філософським підтекстом роману.

У контексті «Таємної історії» Гомер символізує позачасову привабливість класичної літератури та інтелектуальну вибагливість досліджень персонажів.

Платон згадується як представник грецької філософії, яка зосереджується на метафізиці, етиці та природі реальності. Його твори, зокрема “Бенкет” і “Держава”, займають центральне місце в західній філософській традиції.

Згадка Платона може натякати на групові дискусії про мораль і контрастність, антитезовість, антагонізм між ідеалізмом і прагматизмом, відображаючи філософські суперечності персонажів. Термін «трагіки»

відноситься до таких драматургів, як Есхіл, Софокл і Евріпід, чії твори заглиблюються в людські вади, долю та божественне втручання.

Трагедія як жанр відображає теми провини, гордині та падіння, присутні в романі. Наприклад, «Цар Едіп» Софокла досліджує неминучість долі та самознищення, концепції, які є центральними для сюжету історії та арок персонажів.

І оповідання про розслідування Огюста Дюпена Едгара А. По, і університетський роман «Таємна історія» Донни Тартт висвітлюють еволюцію детективної літератури, переплітаючи класичні та готичні теми. Встановлюючи інтертекстуальні зв'язки між окремими персонажами – Дюпеном і Генрі Вінтером, ми усвідомлюємо, що вони втілюють інтелектуальну елітарність, засновану на класичних знаннях. Готична атмосфера занепаду об'єднує художні образи світу, притаманні для двох американських авторів. Зрештою, ці твори не лише підкреслюють тематичну глибину жанру, а й демонструють, як інтеграція класичних і сучасних елементів збагачує детективну прозу.

Інтертекстуальні посилання на діонісійські ритуали, міфологічні мотиви та класичні трагедії діють як каркас, за допомогою якого занурення героїв у моральну двозначність не лише виправдовується, але й посилюється. Посилаючись на «Вакханки» Евріпіда, Тартт встановлює ідейно-тематичну спорідненість із поняттями хаосу, екстазу та втрати індивідуальності, піддаючи сумніву саму суть суспільних норм. Інтертекстуальність роману не лише декоративна; вона формує моральну та інтелектуальну боротьбу героїв, створюючи місток між античністю та сучасністю.

Представлено таблицю 8 етичних сюжетно-формотворчих категорій, які набувають найбільшого значення у романі «Таємна історія». До них належать наступні:

1. Діонісійське і Вакханалія.
2. Злочин і кара, провина і покарання.
3. Солідарність, об'єднаність і згуртованість.
4. Ідилічність і реальність.

5. Гомосексуальність і еротизм.

6. Смерть і потойбічне життя.

7. Естетика насильства і вбивства.

8. Саспенс і підсвідоме.

ВИСНОВКИ

Сучасна література, як динамічна та багатогранна сутність, розвивається завдяки взаємодії мовного різноманіття, культурної множинності та історичних контекстів. Інтертекстуальність, концепція, започаткована Юлією Крістевою, підкреслює взаємозв'язок усіх текстів, показуючи, як літературні твори перебувають у постійному діалозі зі своїми попередниками. Це явище не тільки деконструє поняття «оригінального» тексту, але й збагачує літературний ландшафт шляхом нашарування смислів і встановлення зв'язків крізь часові, культурні та мовні кордони. Сучасна літературна сфера є прикладом того, як тексти формуються перекладами, підкреслюючи нерозривність локального та глобального, минулого та сучасного, себе та іншого.

«Таємна історія» глибоко вкорінена в давньогрецьку та римську міфологію, філософію та літературу, що відображає вплетення Донною Тартт античності в сучасний наратив. Щодо ідейно-тематичного наповнення роману, найбільшої значущості набуває наслідування структурних елементів давньогрецької трагедії; сюжет «Таємної історії» відображає грецьку трагедію з її центральними темами гордості, катарсису та неминучого падіння, спричиненого фатальними вадами. Представниця високого американського модернізму, Донна Тартт протиставляє хаос діонісійського надміру аполлонівському порядку, центральній напрузі, яка відображає внутрішнє сум'яття героїв і моральний розпад. Складність перекладу старовинних алюзій Тартт українською мовою передбачає орієнтування на мовні відмінності, культурні конотації та їх символічну вкоріненість у мультикультурний діалог між США і Україною.

Під час написання даної кваліфікаційної роботи нашою основною метою було дослідити університетський роман Д. Тартт «Таємна історія» і його значення для українського перекладознавства і розвитку художнього перекладу. Адаптація класичних алюзій американської авторки для українських читачів вимагає балансу між збереженням цілісності оригіналу та усвідомленням, якої фундаментальної стратегії перекладу дотримуватися: форенізації – запозичення, калькувань або доместикації із модуляціями і транспозиціями, експлікаціями.

Також ми маємо підкреслити, що авторка об'єднує платонівські та

аристотелівські концепції, створюючи філософський фон, який формує інтелектуальне і інтертекстуальне тло роману.

Концепція «художнього образу світу» забезпечує призму, через яку можна проаналізувати «Таємну історію», показуючи, як Донна Тартт концептуалізує та конструює свою нарративну реальність. Художній образ світу інтегрує нарративні елементи, відображаючи культурний, історичний та світоглядний контексти твору.

З цього ми можемо зробити висновки, що затишне середовище Гемпденського коледжу символізує інтелектуальну ізоляцію. Тартт маніпулює хронологічним і суб'єктивним часом, подібно до Марселя Пруста, створюючи багатосаровий нарратив, який переплітає минуле і сьогодення. За допомогою таких прийомів, як ремінісценція, цитування та алюзія, Тартт створює постмодерний художній образ світу, поєднуючи еkleктику з класичним дидактизмом. Суб'єктивний час домінує в нарративі, а спогади Річарда утворюють складну часову структуру, що підкреслює психологічну фрагментованість спогадів від першої особи.

Завдяки інтеграції класичних традицій, постмодерністських прийомів і філософських роздумів про простір, час і мову «Таємна історія» створює художній образ світу, який спонукає читачів переглянути межі між інтелектом і мораллю.

Здійснений аналіз дозволяє сформулювати наступні висновки:

1. **Теоретичні основи перекладу античних референсів.** Визначено, що античні референси функціонують як міжтекстуальні зв'язки, які підсилюють інтертекстуальний рівень тексту, формують його культурну глибину та впливають на сприйняття читачем. Розглянуто різні аспекти референсів до грецької та римської культур, їхню роль у літературному тексті та потенційні виклики для перекладу.
2. **Інтертекстуальні зв'язки та їх різновиди.** Досліджено типи античних референсів, що включають прямі цитати, алюзії, ремінісценції. Встановлено їхню ключову роль у формуванні художньої цілісності тексту, а також у створенні символічного значення певних образів і мотивів.

3. **Функціонування античних інтертекстуальних зв'язків у романі «Темна історія».** Проаналізовано використання античних референсів, які відіграють важливу роль у формуванні сюжету, зокрема ідей естетики, моралі та елітарності. Виявлено, що філософсько-естетичні концептуальні категорії підкреслюють основні конфлікти роману та поглиблюють його тематичну складність.

4. **Переклад античних референсів українською мовою.** Проведено аналіз перекладу, що виявив різноманітність підходів до адаптації античних референсів у тексті для української аудиторії. Досліджено використання транскрипції, калькування, модуляції, транспозиції, адаптації. Визначено, що вибір стратегії перекладу залежить від мети збереження культурної специфіки або адаптації тексту до сучасного читача.

5. **Роль античних мотивів у формуванні сюжету та мовної картини світу.** Доведено, що античні мотиви є фундаментальними для формування сюжетної лінії, ідейної основи та естетичного оформлення роману. Вони створюють особливу мовну картину світу, що відображає синтез класичних і сучасних цінностей.

6. **Перекладацькі стратегії у лінгвістичному, культурному та символічному аспектах.** Виявлено, що успішний переклад античних референсів вимагає комплексного підходу, який враховує не лише лінгвістичну, але й культурно-історичну специфіку тексту. Стратегії перекладу спрямовані на збереження символічного змісту античних референсів у поєднанні з їхньою зрозумілістю для цільової аудиторії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Теодор. Теорія естетики. Пер. з нім. П. Таращук. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Астрахан Н.І. Моделювання в мистецтві: літературний твір як художня модель дійсності / Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми: Науковий семінаре За редакцією Романа Гром'яка. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 339 с. С. 57-64.
3. Вергілій. Енеїда. Вергілій; пер. з лат. М.Й. Білика; примітки Й.У. Кобова; худож.-ілюстратор М.Л. Курдюмов; худож.-оформлювач М.С. Мендор. Харків: Фоліо, 2017. 319 с. (Істини).
4. Волощук Є., Бігун Б. «У людській свідомості криються значно більші секрети, ніж у підсвідомому» (Джеймс Джойс) / Доба «ізмів»: модернізм та авангардизм у західноєвропейській літературі першої половини ХХ. НАН України, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Київ : Академперіодика, 2014. 324 с. С. 211-224.
5. Горблянський Ю. Інтелектуалізм у художній прозі Івана Франка та Агатангела Кримського // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.): у 2 томах. Т. 2. Львів: Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2010. С. 688–694.
6. Гриців Н.М. Творча особистість Василя Мисика як перекладача в контексті української культури ХХ століття. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2015. 342 с. С. 34-38, 125-149.
7. Гадамер Ганс-Георг. Істина і метод: Пер. з нім. Київ : Юніверс, 2000. Т. I. Герменевтика I: Основи філософ. герменевтики. 464 с.
8. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія. Пер. з італ. Є. Дроб'язка; ілюстрації Гюстава Доре. Видавництво “Дніпро”, 1976. 686 с.
9. Динниченко Т.А. Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київ, 2016. С. 10-11; 67-68.

10. Журба С.С. «Діалог книг»: палімпсестність, інтертекстуальність / Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми: Науковий семінар. За редакцією Романа Гром'яка. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 339 с. С. 96-104.
11. Зборовська Н.В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с. С. 43-44, 54.
12. Інтертекстуальність. Літературознавча енциклопедія: у 2 т.; авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А – Л. С. 394-395.
13. Кияк, Т.Р. Перекладознавство (німецько-український напрям): підручник. Т.Р. Кияк, А.М. Науменко, О.Д. Огуй. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 543 с. С. 166-190.
14. Мільтон Джон. Втрачений рай. Видавництво Жупанського, 2000. 360 с. С. 11.
15. Просяник О.П. Наукова концепція Фердинанда де Соссюра: досвід реінтерпретації. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Київ, 2018. 515 с. С. 218-222.
16. Ребрій О.В. Сучасні концепції творчості у перекладі: монографія. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с. С. 314-336.
17. Рижак Людмила. Філософія як рефлексія духу: навчальний посібник. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. 640 с. С. 121-131.
18. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / Фрідріх Ніцше. Народження трагедії (фрагменти) Переклад Івана Герасима Львів: Літопис, 1996. С. 40-54.
19. Содомора А. До глибин людської душі. У кн.: Евріпід. Трагедії. Київ : Основи, 1993. С. 19-25.
20. Ткачук Ольга. Іван Франко і Луцій Анней Сенека: стоїцизм у художній філософії Франка // Світогляд Івана Франка. Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.) С. 247-254.
21. Шмігер Т. Перекладознавчий аналіз – теоретичні та прикладні аспекти: давня українська література сучасними українською та англійською мовами: монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2018. 510 с. С. 377-380.

22. Ahl F. 2008. *Two Faces of Oedipus: Sophocles' "Oedipus Tyrannus" and Seneca's "Oedipus."* Ithaca, NY: Cornell University Press.
23. Baker Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Third Edition. Routledge. London and New York. Published 2018. P. 16-45, 123.
24. Bassnett Susan. *Translation Studies*. Routledge. London and New York. 2014. P. 104-123.
25. Bloom Harold. *Shakespeare. The Invention of the Human*. Riverhead Books, New York, 1998. P. 104-111.
26. Borges Jose Luis. *Selected Non-Fictions*. Edited by Eliot Weinberger. Translated by Esther Allen, Suzanne Jill Levine and Eliot Weinberger. Viking Penguin, 1999. P. 317-330.
27. Cahill James. *Flying too Close to the Sun: Myths in Art from Classical to Contemporary*. Phaidon, 2018, 264 pages. P. 10.
28. Clarke Suzanne. *Piranesi*. Bloomsbury Publishing, 2020. 245 pages. ISBN: 978-1635575637. P. 13.
29. Clements Mikaella. *The Secret Herstory – What Happened to Donna Tartt's Women?* Wednesday, 25 September 2019. *The Guardian*.
30. Fitzgerald Francis Scott. *The Great Gatsby*. Ebooks. 193 pages.
31. Kafka Franz. *The Complete Stories*. Schocken Books Inc., 1971. 555 pages. P. 165-192.
32. Kermode Mark. *The Killing of a Sacred Deer Review – Uneasy About a Boy*. Sunday, 5 November 2017. *The Guardian*.
33. Knodel L.V. *English and American Literature. A Textbook*. Kyiv, 2019. 451 pages. P. 36-37.
34. McCusker Kate. *Five of the Best Campus Novels*. Thursday, 15 February 2024. *The Guardian*.
35. Melville H. *Moby Dick*. New York: Norton, 2002. P. 1-2.
36. Miola Robert S. *The Dark Side: Seneca and Shakespeare. Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies*. 10/2023. P. 91-111.
37. Mulvaney Tamilyn H. *The Source of Morality for Virgil's "Aeneid"* (2012). University of Windsor. Electronic Theses and Dissertations. 4831. P. 90-95.

38. Nanako Konoshima. *Sydney Carton and Quiet Heroism*. 1st Annual Meeting of the English Literary Society of Japan: Kansai Branch, Osaka University, Osaka. P. 37-57.
39. *Reference* / Dictionary.com <https://www.dictionary.com/browse/reference>
40. Rosseinsky Katie. *The Secret History turns 30: the enduring cult appeal of Donna Tartt's campus novel*. Sunday, 18 September 2022. Independent.
41. Ruland Richard & Bradbury, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. Penguin Books, Published 1991. 448 pages. ISBN: 978-0140144352. P. 130-137.
42. Sandefur Timothy. *The Greeks and America's Founding Fathers. The Greek Frame*. 2018.
43. Shippey Tom. *The Road to Middle-Earth: Revised and Expanded Edition*. Boston: Houghton Mifflin Company, 2003.
44. Spencer Edmund. *The Faerie Queene*. Edited by A. C. Hamilton, 2nd edition. Longman, 2001. 816 pages. P. 19-20.
45. *The Cambridge Companion to Ancient Greek Political Thought*. Edited by Stephen Salkever. Cambridge University Press, 2009. 377 pages.
46. *The Oxford Companion to English Literature*. Sixth Edition. Edited by Margaret Drabble. Oxford University Press, 2000. P. 279-280, p. 674-677, p. 998.
47. *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Edited by Kirsten Malmkjaer and Kevin Windle. First published in March 2011. Oxford University Press. P. 14-16, 32, 67.
48. *The Portable Edgar Allan Poe*. Edited with an Introduction by J. Gerald Kennedy, Penguin Books, published 2006. 628 pages. P. 37-38, 159-168.
49. *The Routledge Encyclopedia of Translation Technology*. Edited by Chan Sin-wai. Routledge. London and New York. First published 2015. 718 pages.
50. *The Translation Studies Reader*. Edited by Lawrence Venuti. Routledge. London and New York. First published 2000. Second edition published 2004. Friedrich Schleiermacher. On the Different Methods of Translating. Translated by Susan Bernofsky. P. 43-63.
51. *The Waste Land*. T.S. Eliot. New York. Bonie and Liveright. 1922. P. 32-33.
52. Vinay, Jean Paul & Darbelnet, Jean. *A Methodology for Translation*. Translated by Juan C. Sager & M. J. Hamel. Chapter 6. P. 84-93.

53. Wayne Valerie. *Hawthorne's Women: Gender Roles and Cultural Critique*. University of Illinois Press, 1992. P. 45-84.
54. Walcott Derek. *Omeros*. Farrar, Straus & Giroux. 1990. 325 pages.
55. Warwick Celsiana Michele. *For Those Yet to Come: Gender and Kleos in the Iliad*. University of California. Los Angeles. A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Classics. 2018. P. 17-33.
56. Weber Russel L. *Excavating an American Republic: An Analysis of John Adams' Use of the Classics in His Defence of the Constitutions of the United States*. Spring 2015, Volume 3, Issue 1. P. 10-22.
57. Woodmansee Alexander. *The Influence of Virgil's Aeneid on Shakespeare's Henriad* (2014, December). California State University. 113 pages.

Primary sources/Першоджерела.

58. По Едгар Аллан. Провалля і маятник: оповідання, поезії. Пер. з англ. Ю. Лісняка, М. Габлевич, О. Мокровольського, І. Бояновської, Р.Доценка, В. Горбатька, Г. Кочура, М. Стріхи, А. Онишка. Харків: Фоліо, 2006 рік, 484 с. С. 27-42, 422-425, 437.
59. Тартт Д. Таємна історія: роман. Пер. з англ. Б. Стасюка. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2017. 560 с.
60. Poe Edgar Allan. *The Works of Edgar Allan Poe*. Project Gutenberg, [EBook #25525], 2008. Available at: <https://www.gutenberg.org/>. P. 140, 154-155, 522-527.
61. Tartt D. *The Secret History, a novel* / Donna Tartt, published by Alfred A. Knopf. 544 pages.

ДОДАТКИ до 2.1.

Серед інших важливих референсів до давньогрецької культури маємо:

<p>– Я обожнюю <u>Гомера</u>, – проказав Генрі. – Звісно, ми вчимо пізніший матеріал: <u>Платона, трагиків і так далі...</u> Використано транскрипцію і стратегії непрямого перекладу – модуляцію, адаптацію, транспозицію.</p>	<p>‘I love <u>Homer</u>,’ he said. ‘Of course, we are studying things rather more modern, <u>Plato and the tragedians</u>, and so forth. _Модуляцію і транспозицію використано в перекладі фрази “things rather more modern”.</p>
<p>Він засміявся й процитував <u>грецьку епіграму про небезпечну чесноту щирості</u>, а потім, на мій превеликий подив, відчинив двері та запросив мене всередину. Використано вилучення (little), граматичну трансформацію, модуляцію.</p>	<p>He laughed and quoted a <u>little Greek epigram about honesty being a dangerous virtue</u>, and, to my surprise, opened the door and ushered me in. Також є транспозиційна зміна порядку слів у реченні.</p>
<p>Якщо під “романтичним” ви маєте на увазі усамітнення та самозаглиблення, то, <u>на мою думку, з романтиків виходять найліпші фахівці з античної класики</u>.</p>	<p>If by romantic you mean solitary and introspective, <u>I think romantics are frequently the best classicists</u>.</p>
<p>З великих романтиків часто виходять невдахи у <u>справі вивчення античної класики</u>.</p>	<p>The great romantics are often <u>failed classicists</u>.</p>
<p>Але ж навіть <u>Платонові</u> було відомо, що верства, виховання й таке інше справляють непроминальний вплив на особистість. Мені здається, що психологія це просто інакша назва для того, що древні звали <u>фатумом</u>.</p>	<p>But even <u>Plato</u> knew that class and conditioning and so forth have an inalterable effect on the individual. It seems to me that psychology is only another word for what the ancients called <u>fate</u>.</p>
<p>Мені відомо, що сучасний світ зі мною радше не погодиться, але, з іншого боку, в <u>Платона</u> та <u>Александра Македонського</u> було тільки по одному вчителю.</p>	<p>I know the modern world tends not to agree with me, but after all, <u>Plato</u> had only one teacher, and <u>Alexander</u>.</p>
<p><u>Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat.</u> (Очі такі ж були в нього, такі ж були руки і усміх). Вергілій “Енеїда” (пер. М.Білика)</p>	<p><u>Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat.</u> (Thus he bore his gaze, thus he bore his hands, thus his face bore expression), Virgil, Aeneid, trans. by J.Dryden.</p>
<p>– <u>Cubitum eamus?</u> (Підемо до ліжка?) – Що? – Нічого.</p>	<p>– <u>Cubitum eamus?</u> (Shall we go to bed?) – What? – Nothing.</p>

<p>“...звісно, що ти читав його на <u>койне</u>, – сердито прокоментував він. – Що ще? Напевне, <u>Гомера</u>. І <u>ліриків</u>. – Трохи. – <u>Платона?</u> – Так. – Усього <u>Платона?</u> – Дещо з <u>Платона</u>. – Все перекладене? – Більшу частину. – Більшу частину чого? <u>Діалогів?</u> А як щодо пізніх робіт? <u>Плотіна?</u>”</p>	<p>“...of course, you’ve read <u>Koine</u>, he said crossly. What else? <u>Homer</u>, surely. And the <u>lyric poets</u>. ‘A little.’ <u>And Plato?</u> ‘Yes.’ ‘All of <u>Plato?</u> Some of <u>Plato.</u>’ But all of it is a translation. ‘Most of it. Most of what? The Dialogues, you mean? What about later things? <u>Plotinus?</u>’</p>
<p>Сподіваюся, ми всі вже налаштувались і готові покинути цей світ <u>феноменів та відправитись у</u></p>	<p>I we hope are read y to leave the</p>

<p><u>сферу тонких матерій.</u></p>	<p><u>phenomenal world, and enter into the sublime?</u></p>
<p>Дискусія того дня точилася про <u>втрату самості, про чотири божественні стани нестями та одержимості у Платона, про божевілля будь-якого виду; він почав із розповіді про те, що сам називав <u>тягарем самості, і те, чому люди прагнуть її позбутися насамперед.</u></u></p>	<p>The discussion that day was about <u>loss of self</u>, about <u>Plato's four divine madneses</u>, about madness of all sorts; he began by talking about what he called <u>the burden of the self</u>, and why people want to lose the self in the first place.</p>
<p>Пам'ятаєте <u>ериній?</u> – <u>Фурій?</u> — уточнив Банні, під чиєю кучмою волосся неможливо було роздивитись очі. Саме так. Як вони зводили людей з глузду?</p>	<p>'Remember <u>the Erinyes?</u> <u>The Furies,</u>' said Bunny, his eyes dazzled and lost beneath the bang of hair. 'Exactly. And how did they drive people mad?'</p>

<p>Але ж <u>ямбічний триметр</u> часто зустрічається в грецькій ліриці, хіба ні? – запитав Джуліан. — То чому нам перехоплює подих саме від цих рядків? Чому нас не вабить спокійніша та приємніша поезія?</p>	<p>'But <u>iambic trimeter</u> is fairly common in Greek lyric, isn't it?' said Julian. 'Why is that particular section so breathtaking? Why do we not find ourselves attracted to some calmer or more pleasing one?'</p>
--	---

<p>“Проте найкривавіші місця в <u>Гомера</u> чи <u>Есхіла</u> дуже часто пройняті найбільшою величчю. Візьміть хоча б для прикладу славетну промову <u>Клітемнестри</u> в «Агамемноні», яку я просто обожаю. Камілло, ти ж була нашою <u>Клітемнестрою</u> в «Орестеї». Нічого не запам'яталось?»</p>	<p>'...but the bloodiest parts of <u>Homer</u> and <u>Aeschylus</u> are often the most magnificent, for example, that glorious speech of <u>Klytemnestra's</u> that I love so much. Camilla, you were our <u>Klytemnestra</u> when we did <u>Oresteia</u>; do you remember any of it?'</p>
---	--

<p>“<u>Аристотель у «Поетиці» стверджує, – промовив Генрі, — що деякі предмети, як-от трупи, самі по собі викликають біль своїм виглядом, але можуть вбирати зір, якщо перетворюються на об'єкт мистецтва.</u> – І я вважаю, що Аристотель цілковито правий. Врешті-решт, які поетичні сцени закарбовуються в нашій пам'яті, які нам найбільше любі? Саме такі. <u>Вбивство Агамемнона й лють Ахілла. Дідона на своєму погребальному багатті. Кинджали зрадників та Цезарева кров... от згадайте, як Светоній описує нам його тіло, що лине геть на ношах, і одна його рука звішується з них.</u>”</p>	<p>'Aristotle says in the <u>Poetics</u>,' said Henry, 'that <u>objects such as corpses, painful to view in themselves, can become delightful to contemplate in a work of art.</u>' 'And I believe Aristotle is correct. After all, what are the scenes in poetry graven on our memories, the ones that we love the most? Precisely these. <u>The murder of Agamemnon and the wrath of Achilles. Dido on the funeral pyre. The daggers of the traitors and Caesar's blood, remember how Suetonius describes his body being borne away on the litter, with one arm hanging down?</u>'</p>
--	--

<p><u>вакханалію. І ми її провели.</u></p>	<p>We did.</p>
<p>І, ставши кимось іншим, злитись із невинністю життя, покинути <u>тюрму смертного існування</u> та часу. Мене це вабило від початку, навіть коли я ще нічого не знав на цю тематику й підходив до неї не стільки як <u>ноотс</u>, а радше як антрополог. Коментатори стародавніх текстів надміру обачні.</p>	<p>And in losing it be born to the principle of continuous life, outside <u>the prison of mortality</u> and time. That was attractive to me from the first, even when I knew nothing about the topic and approached it less as potential <u>mystes</u> than anthropologist. Ancient commentators are very circumspect about the whole thing.</p>
<p>Старанно попрацювавши, вийшло з'ясувати подробиці деяких священних обрядів: <u>гімни, священні предмети, що одягати й що промовляти.</u> Набагато складніше відтворити саму <u>містерію</u>: яким чином довести себе до стану, що відіграє роль каталізатора? – Голос Генрі звучав замріяно та весело.</p>	<p>It was possible, with a great deal of work, to figure out some of the sacred rituals – <u>the hymns, the sacred objects, what to wear and do and say.</u> More difficult was the <u>mystery</u> itself: how did one propel oneself into such a state, what was the catalyst? His voice was dreamy, amused.</p>
<p>– Ви вбиралися в <u>хітони</u>?</p>	<p>– You wore <u>chitons</u>?</p>
<p>Я знав, що <u>Піфії жували лаврове листя</u>, але це також нам нічим не заридило. [...] Мабуть, мене спантеличили розповіді про піфій і <u>пвейца $\nu\nu\text{G}\lambda\alpha\delta\text{T}\text{I}\text{K}\acute{\omicron}\nu$</u>, отруйні випари тощо. Ті процеси, хоч і дуже приблизно, але все ж таки значно краще задокументовані, якщо порівнювати з <u>вакхічною методою.</u></p>	<p>I suppose in a certain way I was misled by accounts of the <u>Pythia, пвейца $\nu\nu\text{G}\lambda\alpha\delta\text{T}\text{I}\text{K}\acute{\omicron}\nu$</u>, poisonous vapors and so forth. Those processes, though sketchley, are more well documented than <u>Bacchic methods</u>, and I thought for a while that the two must be related.</p>

<p>Описи Трої в “Іліаді” жахливі: суцільні рівнини та пекуче сонце.</p>	<p>The descriptions of Troy in the Iliad are horrible to me: all flat land and burning sun.</p>
<p>...сам Пан народився у горах – ви ж у курсі. І Зевс. “У Паррасії Рея тебе народила, – замріяно процитував він, збившись на греку, – на горі, порослій щонайгустішим кущем”.</p>	<p>...Pan himself was born in the mountains, you know. And Zeus. “In Parrhasia it was that Rheia bore thee”, he said dreamily, lapsing into Greek, “where was a hill sheltered with the thickest brush”.</p>

<p>У Генрі, котрий зазвичай недолюблював <u>οἱ πολλοί</u> (широку категорію населення, що включала різних людей, починаючи від підлітків зі стерео та закінчуючи деканом у Гемпдені, заможним чоловіком із дипломом Єльського університету за спеціальністю «американознавство») і наражався на зустрічне ставлення від них, цілком природно, однак, виходило спілкуватися з біднотою, простими людьми, селянами. Його зневажали в адміністрації Гемпдену, але любили всі прибиральники, садівники та кухарі.</p>	<p>Henry, who generally disliked and was disliked by <u>οἱ πολλοί</u> (a category which in his view expanded to include persons ranging from teenagers with boom boxes to the Dean of Studies of Hampden, who was independently wealthy and had a degree in American Studies from Yale), nonetheless had a genuine knack with poor people, simple people, country folk; he was despised by the functionaries of Hampden but admired by its janitors, its gardeners and cooks.</p>
<p>Чи пам'ятає хтось визначення, яке Платон дав <u>Справедливості</u> в «Державі»?</p>	<p>Does anyone remember <u>Plato's definition of Justice</u> in “The Republic”?</p>

ДОДАТКИ до 2.2. щодо детективного сюжету у «Таємній історії» Донни Тартт

<p><u>Готична атмосфера і інтелектуальне середовище.</u> Розташування своїх оповідань у Парижі дозволило По відчутти насичену готичну атмосферу, повну занепалих особняків і нічних істот. Дюпен процвітає у світі інтелектуальних пошуків серед тіней і занепаду.</p>	<p>Тарттівське середовище у Гемпденському коледжі. Донна Тартт використовує престижний гуманітарний коледж у Вермонті аналогічно до атмосфери Парижа. Група елітних студентів занурюється в класичні дослідження, що надає почуття таємничості та елітарності. Їхні інтелектуальні ескапади перегукуються з готичним інтелектуалізмом Дюпена.</p>
<p><u>Персонажі як дослідники античності.</u> Дюпен як вчений-класик: Дюпен зображений як глибоко інтелектуальна постать, яка використовує свої класичні знання для вирішення таємниць. Його резиденція, наповнена книгами і відображає специфіку його основної діяльності.</p>	<p>Генрі Вінтер у «Таємній історії» як ключовий персонаж роману є певною мірою «відображенням» інтелектуальності, елітарності, замкненості Дюпена. Його часто можна зустріти в оточенні класичних текстів, він цитує грецьких філософів і обожає Гомера, Платона, Плотіна, Данте. Його цитатою є “I love Homer, of course, we are studying things much more modern, Plato and the tragedians and so on.”</p>
<p><u>Наратив, розповідь і розуміння.</u> Оповідач у Едгара По допомагає читачеві зрозуміти методи Дюпена, подібно до ролі доктора Ватсона в історіях Дойла про Шерлока Голмса.</p>	<p>Річард Пейпен, оповідач у «Таємній історії», грає подібну роль. Він спостерігає за життям студентів, зокрема Генрі Вінтера, який причаровує його стоїцизмом, снобізмом, давньогрецькою піднесеністю і готовністю до експериментів.</p>

ДОДАТКИ до 2.2.

щодо добірки цитат, які віддзеркалюють філософсько-естетичні категорії в університетському романі Донни Тартт «Таємна історія»

Хоч і кажуть, що ορβαοία відбувалася посеред зими, та дозволю собі зауважити, що пелопоннеське осоння куди м'якше від тієї самої пори у Вермонті.

“Карколомно. Божественно. Смолоскипи, запаморочення, співи. Навколо нас у темряві підвивали вовки та валував бугай. Річка спінилася. Ніби хто поставив кіноплівку в режим промотування. Місяць від серпика до повні. По небу неслися хмари. Виноградна лоза так швидко росла із землі, що зіпнула по стовбурах дерев, наче змії; в одну мить збігали цілі пори року, цілі роки, як я розумію... Ми мислимо категоріями феноменальних змін, перетворюємося на саму суть часу, коли він геть зникає. Час однаково долає весну і зиму, народження і смерть, добро і зло. Це щось незмінне, радісне й абсолютно незнищенне. Куди й відходить дуальність, не існує ніякого «єго»...”

“Тобі нізащо не уявити, якими блідими здаються віхи щоденної рутини після такого екстазу.”

Мені з ніяковістю пригадалися “Вакханки”: ратиці, закривавлені ребра, м'ясне шмаття, розвішане по смерековім гіллі. У грецькій мові для цього навіть

They say that ορβαοία took place in midwinter, but I dare say the Peloponnesus is considerably milder that time of year than Vermont.

“It was heart-shaking. Glorious. Torches, dizziness, singing.

Wolves howling around us and a bull bellowing in the dark. The river ran white. It was like a film in fast motion, the moon waxing and waning, clouds rushing across the sky. Vines grew from the ground so fast they twined up the trees like snakes; seasons passing in the wink of an eye, entire years for all I know, I mean, we think of phenomenal change as being the very essence of time, when it's not at all. Time is something which defies spring and winter, birth and decay, the good and the bad, indifferently. Something changeless and joyous and absolutely indestructible. Duality ceases to exist; there is no ego,...”

“You have no idea how pallid the workday boundaries of ordinary existence seem, after such an ecstasy.”

Uncomfortably, I thought of the Bacchae: hooves and bloody ribs, scraps dangling from the fir trees.

<p>βάκχοι?¹ _</p> <p>існувало окреме слово — .[с. 188]</p> <p>– <u>Що, марудить,</u> , – хитрим голосом поцікавився Банні, коли офіціант пішов геть, отримавши від нас замовлення алкоголю [с. 188].</p>	<p>βάκχοι?¹</p> <p><u>There was a word for it in Greek – ωμοφαγία¹. (ритуальне споживання сирого м'яса) [p. 145]</u></p> <p><u>Feeling queasy,</u> , said Bunny slyly after the waiter took our drink orders [p. 145]. - вакханці (д.-гр.)</p>
<p>3. <u>Солідарність, об'єднаність і згуртованість.</u></p>	<p>Julia n laugh ed and recite d</p>

ωμοφαγία¹. _

βάκχοι?¹ _

Грецькі референси передвіщують руйнування стосунків, дружби, закоханості між Річардом, Френсісом, Генрі, Каміллою, Чарльзом і Банні, які опиняються втягнутими у вбивства і подальший моральний розпад. Звернення до давньогрецького афоризму, що наводитиметься у лінгвістичному прикладі, натякає на грецький етос колективної вірності. Вибір Джуліана згадати про підтримку від “своїх” у часи небезпеки він “натякає” на бурхливі події попереду, особливо коли колективний зв’язок між персонажами погіршується під напругою зради, почуття провини та власних інтересів. Спогад про давньогрецьку військову філософію досліджує, як внутрішня лояльність є вирішальною для виживання під час кризи. Це посилення також відображає внутрішнє хвилювання, яке відчуває Річард, коли стає “зайвим” у групі серед тих, до кого прагнув доєднатися як рівна особистість, незважаючи на майнову нерівність, неправдивість та схильність до створення ілюзій.

Xenophon, which was literally about tents and soldiers and the enemy nigh, but which carried the implication that in troubled times it was best to go to one's own people for help. Джуліан розсміявся й процитував Ксенофонта, в афоризмі якого дослівно йшлося про намети, вояків та близького неприємеля, але з такою мораллю, що, мовляв, у годину прикрощів звертайся по допомогу лише до своїх. Використано генералізацію і транспозицію (recited an aphorism from Xenophon) (процитував Ксенофонта, в афоризмі), модуляцію (was literally – дослівно йшлося), згідно з теорією Ж.-П. Віне та Ж. Дарбельне, еквівалентність, використана в цьому перекладі, є динамічною еквівалентністю. Цей тип еквівалентності спрямований на збереження загального значення, тону ТО (тексту оригіналу), а не на дотриманні суворого дослівного перекладу.

4. Идилічність і реальність. Закоханість Річарда у можливі сценарії їх подальшого життя з групою його колег-класиків вичерпується і розбивається через нездоланну реальність трагедії. He seemed calm enough, tired but calm, and his intelligent eyes met mine with a sad, quiet candor. All of a sudden I felt terribly upset. I was fond of Francis and Henry but it was unthinkable that anything should happen to the twins. I thought, with a pang, of how kind they had always been; of how sweet Camilla was in those first awkward weeks and how Charles had always had a way of showing up in my room, or turning to me in a crowd with a tranquil assumption – heartwarming to me that he and I were particular friends; of walks and car trips and dinners at their house; of their letters – frequently unacknowledged on my part – which had come so faithfully over the long winter months. [p. 162]. Від початку розвитку сюжету до останніх слів спостерігаються надії на щасливе нерозривне майбутнє між шістьма персонажами, наприклад, це підтверджується однією з цитат, зазначеною справа. Якщо послуговуватися дослідженнями романів академічного середовища, одна з дослідниць, Дженіс Розен у розвідці “Університет у сучасній літературі” зазначає:

“Він здавався цілковито спокійним, утомленим, але спокійним, і його розумні блискучі очі перехопили мій погляд із невеселою, тихою ширістю. Раптом мені й самому стало страшенно сумно. Я любив і Френсіса, і Генрі, але прикрощі, яких могли зазнати двійнята, видавалися мені абсолютно неприйнятними. Із болем я пригадав всю їхню доброту, якою милою була Камілла в ті перші неоквовирні тижні, як Чарльз умів нагодитися в мою кімнату або спокійно звернутися в натовпі (так душевно) і назвати мене особливим другом, пригадав усі наші прогулянки, поїздки, вечери в них удома, їхні листи (на які так часто не давав відповіді), що вірно летіли до мене протягом довгих зимових місяців.” [с. 212].

“Таку бесіду можна було підслухати на першій-ліпшій заправці в селі або ж у провінційному магазині. Та для мене чути її здавалося справжнім щастям і відчуттям гармонії у світі.” [с. 218]. “Університет може бути символом аркадії для молоді, місцем, де унікальність часу і простору взаємодіють і насичують персонажів, що належать до нього, духовним відродженням надзвичайної сили, що впливає на них впродовж життя” [р. 93]. “Таємна історія” є певною деконструкцією цього твердження.

5. Гомосексуальність і еротизм. У розділі 4
Річард

Діалог між Чарльзом і Генрі, що стосується
вбивства

спостерігає неоднозначну близькість між Чарльзом і Генрі, описуючи їхній зв'язок термінами, що нагадують грецьку чоловічу дружбу або філію. Незважаючи на те, що вони не мають явного сексуального характеру, їх близькість перегукується з ідеалізованими стосунками в класичних текстах, таких як стосунки Ахілла та Патрокла в «Іліаді» Гомера. Джуліан Морроу, загадковий професор класиків, часто натякає на інтелектуальне й естетичне оцінювання чоловічої краси в грецькій культурі. Це тонко легітимізує гомоеротичну напругу серед студентів, особливо через посилання на «Симпозіум»/«Бенкет» Платона, який прославляє одностатеве кохання як шлях до філософського просвітлення. Також один із центральних персонажів роману – Френсіс Абернаті – є відкритим гомосексуалом, і його сексуальні стосунки із Чарльзом або платонічні, зворушливі із Річардом. Відносини між Річардом і Генрі також можна охарактеризувати як платонічні. Захоплення Річарда Генрі часто межує з романтичним обожнюванням, нагадуючи платонівський ідеал кохання. Хоча їхній зв'язок залишається несексуальним, його інтенсивність нагадує давньогрецькі ідеали глибоких інтелектуальних зв'язків між юнаками. Також можна згадати про інцестуальне кохання між двійнятами Маколі.

Під час опису Френсіса Абернаті авторка зазначає наступне: “Мені (помилково) здавалося, що він вбирився, наслідуючи Альфреда Дугласа або графа Монтезк'ю...[..] Подальші розпитування тільки збудили підозру у знайомих чоловічої статі, котрим моє зацікавлення в такій особі видалося надто дивним.”

Серед інших університетських романів, що вбирають тему гомосексуального кохання – “Повернення в Брайдсхед” Івліна Во, “Ніби ми є злодії” М.Л.Ріо, “Маленьке життя” Ханьї Янагіхари та інші.

Банні і їх напружених відносин виглядає так:
`But how,` said Charles, who was close to tears,
`how can you possibly justify cold-blooded murder?`

Henry lit a cigarette.

I prefer to think of it, he had said, as redistribution of matter.

– Але хіба у своїй основі це не сексуальна обрядовість? [...] – Звичайно, – приязно проказав Вінтер, незворушний, немовби священник у темному костюмі та аскетичних окулярах. – Тобі це відомо не гірше від мене.
`But these are fundamentally sex rituals, aren't they? [...]

`Of course,` he said agreeably, cool as a priest, in his dark suit and ascetic spectacles. You know that as well as I do` [p. 134].

– Cubitus eamus? – Що? –

Нічого. Cubitus eamus? –

What? – Nothing.

Cubitus eamus перекладається з латинської як “Підеш зі мною до ліжка?”, це питання ставить Френсіс Річардові під час їх першої зустрічі.

“Ім також був відомий цей несамопитий краєвид, мертвий багато віків; вони так само переживали мить, коли відриваєш від книги свій погляд із п'ятого століття й розумієш, що світ навколо спантеличує забарністю й чужиною, ніби ніколи не був рідним. Саме тому я приходив у захват від Джуліана та Генрі. Їх здоровий глузд, ба навіть слух та погляд назавжди прикипіли до суворих стародавніх ритмів.” [с. 207].

They too knew this beautiful and harrowing landscape, centuries dead; they'd had the same experience of looking up from their books with fifth-century eyes and finding the world disconcertingly sluggish and alien, as if it were their home. It was why I admired Julian and Henry, in particular. [p. 159].

Ж.К.Квінн і Кр. Брук у своїй розвідці “Закоханість у вихованні” вказують на наступну інтерпретацію платонівських міркувань про ідеал давньогрецьких гомосексуальних стосунків: “Кохання чоловіків, які люблять молодь спрямоване не на тілесне, але на духовне задоволення, любов до ідеї, оскільки закоханість в красу та чесноти в індивідуумі прокладає шлях до захоплення усіма прекрасними речами, а також до оцінки філософської ідеї Блага [с. 686].

6. Смерть і потойбічне життя. Сюжетна побудова роману і смерть Банні як друга кульмінація відповідає структурі давньогрецької трагедії: гамартія (фатальний недолік), перипетія (перелам долі), анагноризис (визнання наслідків). Річард, Генрі, Френсіс, Чарльз і Камілла намагаються виправдати вбивство.

“Someone had to pay for what we’d done.” “Хтось мав заплатити за заподіяне нами.”

“...with the Callimachean epigrams having to do with flushed cheeks, and wine, and the kisses of fair-limbed youths by torchlight. I’d chosen instead a rather sad one, which in English runs as follows: ‘At morn we buried Melanippus; as the sun set the maiden Basilo died by her own hand, as she could not endure to lay her brother on

Роль Банні в історії з вбивством і шантажем певною мірою нагадує роль цапа-відбувайла в старовинних ритуалах, наприклад таких, як грецький *pharmakos*. У цих обрядах обрану особу виганяли або вбивали, щоб очистити громаду античного полісу. Смерть Банні є символічним спокутуванням колективної провини групи. Певним *foreshadowing* (передвіщенням) подальшого фатуму, що спіткає героїв, став переклад з Каллімаха, виконаний Річардом, оскільки тут йдеться про дві смерті, що стають провісниками загибелі Банні і Генрі.

the pyre and live; and the house beheld a twofold woe, and all Gyrene bowed her head, to see the home of happy children made desolate.” [p.160].

“...з Каллімаховими епіграмами, у яких ішлося про рожеві щоки, вино та поцілунки довгоногої юні у світлі смолоскипів. Замість цього я обрав сумну, що по-нашому звучала приблизно так: “Удосвіта поховали ми Меланіппа, а надвечір на себе руки наклала дівка Басіло, бо не подужала жити, поклавши братове тіло у вогонь погребальний; подвійна скорбота спіткала їх дім, і ціла Кірена голови схилила, уздрівши спустошену оселю дітей, що їй були звеселяли.” [с. 207].

7. Естетика насильства і вбивства. Перше вбивство, скоєне під час вакхічного ритуалу, просякнуте референсами до діонісійських обрядів. Звернення Генрі, Френсіса, Чарльза і Камілли до Діоніса означає бажання подолати моральні межі. Генрі говорить, коментуючи вбивство фермера: “Ти знаєш, ми не хотіли його вбивати. Це був нещасний випадок. Жахлива випадковість”. Вбивство, що стає наслідком екстазу – виходу за межі себе і спілкування з божественним – є першою кульмінацією, наслідком

гонитви за

трансцендентністю. Генрі описує перше вбивство так: “Це був неначе крок до іншого світу.” Тартт спирається на образи менад, несамовитих послідовників Діоніса, які розривають, пошматовують тварин і людей. Ця сцена повторює розчленування Пентея менадами у Евріпідових “Вакханках”. Якщо ілюструвати сцену вбивства фермера інтертекстуальними зв'язками з філософською літературою, якщо точніше, з філософською аналітикою, певні ідеї використані у “Темній історії” загалом і в описі вакханалії зокрема, були відображені у “Народженні трагедії” Фрідріха Ніцше.

Ще одним епізодом естетизації вбивства є смерть оленя, якого Генрі Вінтер випадково збиває на своєму автомобілі. Це є прямим інтертекстуальним античним референсом до міфу про Іфігенію в Тавриді, а також утворює певний мікрокосм з іншими творами, подібними за обраним міфологічним сюжетом, наприклад з артхаусною драмою “Вбивство священного оленя” режисера Йоргоса Лантімоса. “Вбивство священного оленя”

– це історія про відплату та відповідальність, перенесена зі сцен Стародавньої Греції. Кінокритик Марк Кермоде засвідчує про дану

– I от вони стоять, заспані, зі скляними поглядами, ворожі. Їх було не впізнати, і, певно, ми накинулися б один на одного, якби за хмари не визирнув місяць. Ми витріщилися один на одного. До мене стала вертатися свідомість. Я глянув на руку й побачив на ній кров, на жаль, не тільки кров. Потім підійшов Чарльз і впав на коліна перед чимось у моїх ногах. Я теж нахилився й побачив чоловіка. Його труп. Приблизно сорока років, у жовтій картатій сорочці (ну, ти знаєш, одній із тих вовняних сорочок, що тут носять), зі скрученими в'язами, а ще — про це неприємно говорити — у нього мозок було розтовчено по всьому обличчю. Я справді не знаю, як це могло трапитися. Справжня катавасія. Мій одяг до нитки просочився кров'ю, яка заляпала навіть окуляри. [с.175].

They stood there, panting, glassy-eyed and hostile. I didn't recognize either of them, and I think we might have started to fight had not the moon come from behind a cloud. We stared at each other. Things started to come back. I looked down at my hand and saw it was covered with blood, and worse than blood. Then Charles stepped forward and knelt at something at my feet, and I bent down, too, and saw that it was a man. He was dead. He was about forty years old and he had on a yellow plaid shirt, you know those woolen shirts they wear up here, and his neck was broken, and, unpleasant to say, his brains were all over his face. Really, I do not know how that happened. There was a dreadful mess. I was drenched in blood and there was even blood on my glasses [p.135].

“Справді, тобі й не уявити, наскільки це прикра історія. Колись я на машині збив оленя. Прекрасна істота, і бачити, як вона борсається в агонії, розбризкуючи навколо себе кров, із переламаними ногами... Пізніше стало тільки гірше. Але принаймні мені здавалося, що все вже скінчилося.” [с. 177]. 'Really, it was more upsetting than you can imagine,' he said. 'Once I hit a deer with my car. It was a beautiful creature and to see it struggling, blood everywhere, legs

кінокартину: “...це хвороблива голодна гра на виживання, керована моральним імперативом, із присмаком нещасних випадків на операційному столі”.

broken. And this was even more distressing but at least I thought it was over. I never dreamed we'd hear anything else about it.' [p.136].

8. Саспенс і підсвідоме. Річардове бажання належати до елітної групи обраних впливає на його відображення подій, створюючи відчуття двозначності. Це узгоджується з грецьким поняттям *мімесису*, де реальність і сприйняття розмиваються, посилюючи напругу. Вакханалія, студіювання грецької і латини зі жвавістю, завзяттям і обожнюванням, ірраціональне бажання торкнутися під (поза) свідомості під час ритуалів, складні романтичні і сексуальні відносини, “наелектризованість” і ворожнеча між Річардом, Френсісом, Генрі, Банні, Каміллою і Чарльзом з розвитком сюжету. Зухвалість Банні, його вибуховий темперамент різко контрастують зі спокійною, поміркованою, вирахованою поведінкою інших. Його нерозважливості і жага до шантажу інших підбурює їх на вбивство і захмарно підсилює напругу в тексті. Незважаючи на це, іноді підсвідомість намагається боротися з усіма обтяжливими обставинами, до яких потрапили персонажі.

Озираючись назад, я й досі дивуюся, чому фермерові-небіжчику не вдалося повноцінно полонити таку хворобливу та істеричну уяву, як моя. [с.217].

In retrospect, it is odd how little power the dead farmer exercised over an imagination as morbid and hysterical as my own. [p. 167].

На всіх вітрилах Банні ходив по світу виключно під недалекоглядним вітром імпульсивності та звички, впевнений, що прокладений ним курс обминає всі значні перешкоди, які не можна було б здолати банальним наскоком та інерцією. [с. 218].

He sailed through the world guided only by the dim lights of impulse and habit, confident that his course would throw up no obstacles so large that they could not be plowed over with sheer force of momentum. [p. 168]. Нам усім

постійно здавалося, що свій гнів на Генрі він сублимував у стосунках із рештою світу. [с. 222].

It seemed, for the most part, that he sublimated his anger towards Henry into his dealings with the rest of the world. [p. 170].

Якщо Банні ставився до Генрі з повагою, то іншим доводилося нести весь тягар його виснажливих, щоденних гнівних нападок. [с. 225].

If he treated Henry with deference, it was the rest of us who were forced to bear the wearing, day-to-day brunt of his anger [p. 172].

ДОДАТКИ ДО 2.2.

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ КАТЕГОРІЇ, ЯКІ ФУНКЦІОНУЮТЬ У РОМАНІ ДОННИ ТАРТТ «ТАСІНА ІСТОРІЯ»

1. Діонісійське і Вакханалія.
2. Злочин і кара, провина і покарання.
3. Солідарність, об'єднаність і згуртованість.
4. Ідилічність і реальність.
5. Гомосексуальність і еротизм.
6. Смерть і потойбічне життя.
7. Естетика насильства і вбивства.
8. Саспенс і підсвідоме.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ