

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ
КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за рівнем магістра

на тему:

**АФОРИЗМИ ЯК «МАЛИЙ ЖАНР»:
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ У ПЕРЕКЛАДІ АФОРИЗМІВ
ОСКАРА ВАЙЛДА УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ**

Студентки групи ФП 2221

Факультет управління енергетичними та
економічними процесами

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська

Гринюк Юлії Віталіївни

До захисту

«22» січня 2024 року

Завідувач кафедри

Власова професор Власова Т. І.

Науковий керівник:

д. ф. н., проф. Власова Тетяна Іванівна

Власова

(підпис)

Національна шкала

Кількість балів

Оцінка ЄКТС

Відмінно
90
A

Дніпро – 2023

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ
КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за рівнем магістра

на тему:

**АФОРИЗМИ ЯК «МАЛИЙ ЖАНР»:
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ У ПЕРЕКЛАДІ АФОРИЗМІВ
ОСКАРА ВАЙЛДА УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ**

Студентки групи ФП 2221

Факультет управління енергетичними та
економічними процесами

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська

Гринюк Юлії Віталіївни

До захисту

«____» _____ року

Завідувач кафедри

_____ професор Власова Т. І.

Науковий керівник:

д. ф. н., проф. Власова Тетяна Іванівна

Національна шкала _____

Кількість балів _____

Оцінка ЄКТС _____

Дніпро – 2023

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGIES

DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

**APHORISMS AS THE “SMALL GENRE”:
THE TEXT AND THE CONTEXT IN THE TRANSLATION OF
OSCAR WILDE’S LITERARY WORK**

Group 2221

Faculty of Management of Energy and
Economic Processes

Speciality 035 Philology

Specialization 035.041 Germanic

Languages and Literatures (Translation

Included), Major Language – English

Hryniuk Yuliia Vitaliivna

Research supervisor:

Vlasova Tetiana Ivanivna

Dnipro – 2023

УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ
Кафедра філології та перекладу

Затверджую:

Завідувач кафедри філології та перекладу

Власова (підпис)
д-р філос.н., проф. Власова Т. І.
“05” вересня 2023 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну магістерську роботу

студентки II курсу групи ФП 2221 факультету УЕЕП УДУНТУ

Гринюк Юлії Віталіївни

(ПІБ студентки)

спеціальності 035 Філологія

Тема роботи

Афоризми як «малий жанр»: текст і контекст у перекладі афоризмів Оскара Вайлда українською мовою

Науковий керівник Власова Тетяна Іванівна

Дата видачі завдання 05 вересня 2023 року

Графік виконання магістерської кваліфікаційної роботи з перекладу

№ п/п	Найменування частин і план магістерської кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Відмітка про виконання (підписи)
1.	Огляд літератури для написання теоретичної частини і вибір методів дослідження для послідовного виконання практичної частини магістерської кваліфікаційної роботи. (Розділ I)	Вересень	<u>Власова</u>
2.	Робота над теоретико-практичною частиною дослідження базою (Розділ II)	Жовтень	<u>Власова</u>
3.	Добір та аналіз ілюстративного матеріалу для практичної частини магістерської кваліфікаційної роботи. (Розділ III)	Жовтень Листопад	<u>Власова</u>
4.	Робота над вступом і висновками виконаного дослідження. Подання магістерської кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього аналізу	Листопад	<u>Власова</u>
5.	Попередній захист наукового дослідження і подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи на кафедру	Листопад	<u>Власова</u>
6.	Оформлення документації (відгук, рецензія) і підготовка презентації до захисту магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	<u>Власова</u>
7.	Захист магістерської кваліфікаційної роботи	Січень	<u>Власова</u>

Науковий керівник

Студентка

Власова

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ І МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ ЖАНРУ, ТЕКСТУ І КОНТЕКСТУ У СУЧАСНІЙ КРИТИЦІ	7
1.1 Студіювання афоризмів як «малого жанру» у художній літературі	7
1.2 Методологічні засади дослідження афоризмів у колі «малих жанрів»	16
Висновки до першого розділу	23
РОЗДІЛ II. СИНТЕЗ ПРОСТОТИ І СКЛАДНОСТІ: ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ АФОРИЗМІВ О. ВАЙЛДА	25
2.1 Творча постать О. Вайлда у контексті епохи: ідейні засади і своєрідність художньої картини світу письменника	25
2.2 Парадокс як літературна концепція і основа афористичного мислення О. Вайлда	33
2.3 Сміслова інтерпретація афоризмів О. Вайлда у трансформаціях постмодернізму	38
Висновки до другого розділу	49
РОЗДІЛ III. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ПОШУКИ І СПРИЙНЯТТЯ ПЕРЕКЛАДІВ АФОРИЗМІВ О. ВАЙЛДА УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ	51
3.1 Перекладацькі підходи до вивчення жанрів художньої літератури постмодернізму кінця XX – початку XXI ст.: герменевтика, інтерпретація, синергетика	51
3.2 Особливості відтворення афоризмів О. Вайлда українською мовою	62
Висновки до третього розділу	85
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	89
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	93
Додаток А	106
Додаток Б	114
Додаток В	115
Додаток Г	116
Додаток Д	117

ВСТУП

Попри універсальність функціонування і давню (або навіть прадавню) історію афоризм і дотепер не вирізняється загальноприйнятим розумінням своїх властивостей як малої текстової форми і усталених характеристик свого місця серед інших видів мінімальних текстів. Брак у студіюванні зазначених питань, а також у дослідженнях перекладу афоризмів українською мовою, що вимагає обов'язкового врахування культурних, лінгвістичних і літературних особливостей, обумовлює **актуальність** запропонованої розвідки, розширюючи таким чином обрії філологічної науки у тій її частині, яка фокусується на вивченні «малих жанрів» і специфіки їх функціонування у художньому дискурсі.

Одним із неперевершених і майже невичерпних джерел афоризмів постає життя і творчість визнаного естета, інтелектуала, «апологета краси» і «принца парадоксів» Оскара Вайлда (Oscar Wilde, 1854–1900) – ірландського поета і драматурга, світоглядні позиції та творчий метод якого вирізняють письменника не лише серед його сучасників, а й роблять знаковою фігурою у контексті постмодерністських пошуків сьогодення. Дотепність і гострий розум «майстра красномовства», прагнення до краси у всьому, зокрема слові, певна цинічність у підходах до творчості та її результатів уможливили ту глибину і несподіваність думки, яка маніфестує у короткому висловлюванні, парадоксально перетворюючи його на завершений «малий твір».

Проблема студіювання афоризму у його триєдності, що враховує поєднання ознак літературного жанру, малоформатного тексту¹ і універсального висловлювання, досліджена досить фрагментарно, хоча такий троякий підхід до суті афоризму дозволяє поглянути на це мовно-літературне

¹ Серед основних ознак малоформатного тексту визначають окремість, інтертекстуальність, прагматичну функційність, формальну і семантичну самодостатність, тематичну визначеність і завершеність [6, с. 147].

явище з ширшої перспективи, водночас тримаючи у фокусі дослідження ключові характеристики афоризму – стислість і завершеність думки. До того ж цікавим ракурсом презентованої праці постає транслатологічний вимір у відтворенні «малого жанру» афоризму українською мовою, що є непростим завданням з огляду на необхідність відтворення мовними засобами специфіки англійського гумору, парадоксальних суджень і філософської глибини одночасно. Очевидно, що культурні і контекстуальні відмінності, різні літературні традиції та особливості мовних конструкцій можуть значно впливати на точність і виразність реконструювання змісту оригіналу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі філології та перекладу Українського державного університету науки і технологій у межах науково-дослідної теми «Теорія та методологія гуманітарних досліджень в умовах соціокультурних трансформацій початку ХХІ ст.».

Мета дослідження полягає в аргументуванні триєдиної природи афоризму, що поєднує ознаки жанрового утворення, малоформатного тексту й універсального висловлювання, експлікованого у творчості О. Вайлда, а також у визначенні контекстуальних особливостей перекладу його афоризмів українською мовою. Досягнення зазначеної мети зумовило розв'язання низки нижченаведених завдань:

- (1) актуалізувати теоретико-методологічні підходи до дослідження афоризмів як «малого жанру» у проблемному полі сучасної гуманітаристики;
- (2) проаналізувати роль і місце творчої постаті О. Вайлда у контексті епохи;
- (3) експлікувати жанрову своєрідність афоризмів О. Вайлда і вказати на парадоксальний характер його афористичного мислення;

- (4) продемонструвати оригінальність художньої картини світу О. Вайлда через смислову інтерпретацію авторських афоризмів митця у культурних трансформаціях постмодернізму;
- (5) провести тематичний і кількісний аналіз вайлдівських афоризмів;
- (6) виокремити перекладацькі прийоми і засоби для відтворення афоризмів О. Вайлда українською мовою зі збереженням їх змісту, стилю й естетичної цінності.

Об’єктом дослідження постають афоризми О. Вайлда як маніфестовані приклади функціонування «малого жанру» у художній літературі, **предметом** є особливості афористичного мислення письменника, його концептуальні й контекстуальні основи, а також транслатологічний вимір відтворення афоризмів О. Вайлда українською мовою.

Методи дослідження. У роботі застосовано міждисциплінарний підхід, що базується насамперед на поєднанні лінгвостилістичного, описового, контекстуального, герменевтичного, інтертекстуального, перекладацького аналізу, а також методу нового історизму, який полягає у розумінні інтелектуальної історії через літературу і літератури через її культурний контекст, із залученням загальнонаукових методів індукції, дедукції і синтезу.

Теоретико-методологічну основу дослідження формують наукові розвідки українських і зарубіжних дослідників, присвячені вивченню «малих жанрів», мінітекстів, зокрема афоризму в художньому дискурсі і поза ним (О. Анастасьєва [2; 3; 4], О. Бабенко [5; 6], В. Верлока [8], В. Луцик [18], І. Яремчук [28], Т. Crosbie [55], М. S. Davis [56], J. Geary [64], C. Goddard [67], В. Grant [68], E. J. Gustafson [71], A. Hui [80], M. Maddocks [86], G. S. Morson [96; 97; 98], M. A. Peters [105], A. Rezaei [112], A. Snider [119], D. Szczesniak [125] та ін.), а також праці, у яких артикулюється оригінальність творчого синтезу О. Вайлда, особливості художнього світосприйняття письменника,

природа його дотепності й афористичного мислення (Ю. Абрамова [1], Г. Деркач [9], Ю. Радкевич [22], Т. Случак [23], Ю. Янченко [27], М. Bennett [41], К. Boyiopoulos [44], R. Breuer [46], J. P. Brown [47], S. Eltis [59], N. Frankel [63], P. Joseph [81], D. Mead [90], J. A. Quintus [106], S. Reader [108], S. Schmid [116], R. Scott [117], J. Sloan [118], K. Williams [153], Y. Yu [155] та ін.).

Теоретична цінність дослідження впливає зі спроби опрацювання «малого жанру» афоризму як триєдиного мовно-літературного явища, що самостійно функціює у художньому дискурсі та вирізняється стислістю і завершеністю думки. На мовно-літературному матеріалі творчого доробку О. Вайлда продемонстровано оригінальність і своєрідність афоризму, а також різні підходи до відтворення афоризмів українською мовою.

Практична цінність. Отримані результати можуть бути використані для підготовки лекційних і практичних курсів з історії зарубіжної літератури, зокрема західноєвропейського модернізму, естетизму. До того ж зауваження і коментарі, зазначені під час аналізу українськомовних перекладів афоризмів О. Вайлда, можуть бути враховані для укладання спеціальних збірників і антологій, а також написання кваліфікаційних робіт з перекладознавства.

Структура роботи. Магістерська кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи становить 120 стор. Кількість використаних джерел – 155.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИЧНІ І МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ ЖАНРУ, ТЕКСТУ І КОНТЕКСТУ У СУЧАСНІЙ КРИТИЦІ

1.1 Студіювання афоризмів як «малого жанру» у художній літературі

Разом з іншими прозовими «малими» (короткими) літературними формами, як-от епіграми, апофегми, сентенції, анекдоти, притчі, прислів'я, оповіді, есе тощо, афористика залишається у фокусі досліджень сучасної гуманітаристики. Хоча афоризми досить поширені у літературі і популярні серед читачів, а також спонукають авторів до використання різноманітних стилістичних фігур, цьому явищу не приділяється належної уваги теоретиками літератури. Лише в останні десятиліття дослідники поволі починають заповнювати цю лакуну [125, с. 61]. Тож, своєрідність форми і оригінальність змісту афоризмів, що привертають увагу філологічної науки, з одного боку, своєю лаконічністю і завершеністю думки, а з іншого – універсальною образністю, філософською глибиною і дидактичністю, є сьогодні актуальним предметом різних дослідницьких студій, зокрема у царині вивчення семантичних, аксіологічних, стилістичних і лінгвокультурологічних характеристик афоризмів, їх прагматичних і функційних особливостей. Показово, що дотепер не існує навіть усталеного визначення власне поняття афоризму і тлумачення його статусу як специфічного мовно-літературного утворення [див.: 98], що спонукає до подальших наукових розвідок задля доповнення і оновлення наявних відомостей.

Цікаво, що «популярність» деяких особливостей афоризмів, зокрема «філософського» змісту, призводить до помилкового сприйняття їх як об'єктивних ознак жанру. Оскільки афоризми від початку використовувалися

правниками і, починаючи з Гіппократа², лікарями для задоволення комунікаційних потреб у своїй професійній діяльності, можна стверджувати, що різні групи користувачів цього жанру використовують його по-своєму – зі своїми особливостями і умовностями. У цьому контексті очевидно, що нові історичні умови використання загальних кодів мають збагатити жанр, додавши більше варіацій до його функціонування. Однак безперервність усіх функцій не можна вважати беззаперечною. Навпаки, вважається, що деякі способи використання стануть більш популярними у різні періоди історії жанру – існування загальних функцій може залежати від потреб історичних груп користувачів. Іншими словами, популярність одних рис над іншими є лише історичним розвитком афористичного жанру, і дослідники вважають, що слід уникати поширення сучасних характеристик на всю групу існуючих афористичних текстів [32, с. 30].

Лексема, що позначає це поняття (від грец. Αφορισμός – означення, вислів) вперше була вжита в «Афоризмах» Гіппократа (460–370 до н.е.), який у своїй праці надав низку положень стосовно окремих хвороб, мистецтва зцілення й медицини загалом [див.: 36, с. 165]. Перше речення його праці (грец. Ὁ βίος βραχύς, δὲ τέχνη μακρή) набуло неабиякого поширення і стало афоризмом, що тлумачиться як «життя коротке, мистецтво вічне». Пізніше цей афоризм був адаптований до фізичної науки, а потім трансформувався у різноманітні афоризми у філософії, моралі і літературі. Сьогодні під афоризмом у найширшому сенсі розуміють стисле красномовне висловлення істини.

Розквіт афористичної думки у європейській літературі припадає на XVII–XVIII ст., кінець XIX – початок XX ст. У ці періоди створюються відомі

² Перший афоризм Гіппократа в оригінальній формі має гармонійну композицію, що нагадує вірш [105, с. 2]. Афористичні висловлювання Гіппократа транслюють накопичену мудрість, усталені позиції і зрілість тогочасної медицини [33].

зразки літературної афористики, видаються книги дотепних висловів, зокрема “Oráculo Manual, y Arte de Prudencia. Sacada de los Aforismos que se discurre En las obras de Lorenzo Gracián” (1647) Бальтасара Грасіан-і-Моралеса, “Réflexions ou sentences et maximes morales” (1665) Франсуа де Ларошфуко, “Pensées” (1669) Блеза Паскаля, “Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle” (1687) Жана де Лабрюйєра, “Aphorismen” (1800) Георга Крістофа Ліхтенберга, “Introduction a la connaissance de l’esprit humain”, “Fragments” і “Reflexions et maximes” (1746) Люка де Вовенарга, “Produits de la civilisation perfectionnée – Maximes et pensées – Caractères et anecdotes” (1795) Себастьяна-Роша Ніколя де Шамфора, “Böse Weisheit Sprüche und Sprüchwörtliches” (1882–1885) Фрідріха Ніцше, “Die Sprüche und die Widersprüche” (1909) і “Literatur und Lüge” (1929) Карла Крауса, “Rhumbs” (1926) і “Les Autres Rhumbs” (1934) Поля Валері та ін.

Вищезазначене дозволяє стверджувати, що у світовому культурно-літературному просторі афоризмам завжди приділялося достатньо уваги, що і призвело до популярності цього філософсько-художнього феномену популярним. Дотичними до створення й поширення афоризму були, окрім названих вище, Вольтер, Гете, Мішель де Монтень, Монтеск’є, Жюль Ренар, Андре Моруа, Марк Твен, Оскар Вайлд, Артур Шопенгауер, Станіслав Єжи Лець, Бернард Шоу, Ральф Емерсон, Френсіс Бекон, Еразм Роттердамський та ін. Ларошфуко, наприклад, присвячував своє творче життя здебільшого афоризмам [див.: 102], що разом поєдналися у витончений філософсько-психологічний трактат про людську природу і слабкості. Водночас Єжи Лець цікавили насамперед соціальні проблеми, які він коментував у винятково дотепній і гострій формі. Афоризми Бекона глибокі і цікаві [див.: 119]. Багато авторів не хтували використанням афоризмів у своїх творах, зокрема Вольтер, Гете, Вайлд, Шоу, Твен, Моруа, Монтень, досягаючи таким чином відповідного рівня інтелектуальності й виразності тексту. На сучасному етапі

розвитку афористики виданням афоризмів присвячуються багатосторінкові книги, наприклад “The Oxford Book of Aphorisms” (ред. Дж. Гросс, 2003) [129], “Everything: A Book of Aphorisms” (ред. А. Гаспель, 2015) [61], “The Bed of Procrustes: Philosophical and Practical Aphorisms” (ред. Н. Талеб, 2016) [127], “Contemporary Aphorisms” (ред. Д. Ерсой, 2021) [54] та ін.

Найвідоміші автори афоризмів примоглися сформулювати нові істини коротко й промовисто. Майже кожен читач їхніх творів спочатку віддає належне концентрації зусиль і думки, зведеним у коротке «повідомлення», супроводжуваним «шоком радості й просвітлення», якими відзначається його реакція на це повідомлення. Здається, що такі автори намагаються досягти стислості висловлювання, яке відповідає миттєвому характеру їхніх прозрінь. Афоризми пістрявлюють надією зберегти проблиски вічності у коротких висловах. Будь-хто, хто відгукнувся на зусилля авторів афоризмів, може оцінити спокусу дізнатися щось про те, як ці парадоксальні композиції досягають свого ефекту, особливо ті, які раз у раз руйнують самовдоволення читача [102, с. 42].

Стислість і лаконічність афоризму – його ключові характеристики – зафіксовані чи не у кожному словнику або науковій розвідці. Зокрема, *Collins Dictionary* дефініює афоризм як «коротке дотепне речення, що виражає загальну істину або коментар» [35]. Майже тотожне визначення можна знайти у *Cambridge Dictionary* – «коротке розумне висловлення, що має на меті виразити загальну істину» [34]. Б. Грант виокремлює «малість» (smallness) афоризму як його найголовнішу ознаку [68, с. 4]. О. Анастасьєва наголошує, що обумовлена жанровою своєрідністю, зокрема лаконічністю й високою інформативною щільністю, компресія притаманна англійськомовним афоризмам на усіх рівнях [4, с. 17]. Досить влучне визначення афоризму, яким ми будемо послуговуватися, наводять Е. Куш і Д. Занькова – «стислий,

змістовно завершений авторський концептуальний вираз, який характеризується естетичною цінністю та здатністю здійснювати певний прагматичний вплив» [17, с. 292].

Афоризм, постаючи вербальним засобом вираження загальних суджень, є одним з найбільш помітних і продуктивних засобів і результатів мовної діяльності, вживаним у мові як сталий вираз або як фразовий текст / інтертекст (літературний жанр, репліка в тексті / разова цитата, крилатий вислів). Дж. Гірі у своїй книзі *The World in a Phrase: A Brief History of the Aphorism* (2005) називає афоризм найстарішим і найкоротшим видом літературного мистецтва. Гірі вирізняє п'ять законів функціонування афоризму: він має бути стислим, завершеним, авторським (індивідуальним), філософським і незвичним (несподіваним лінгвістично, психологічно, або навіть логічно) [64, с. 18–19].

Якщо про стислість, завершеність, індивідуальність і незвичність афоризмів пишуть чи не всі дослідники, то наявність філософської складової іноді виглядає дещо контраверсійно. Втім, філософська природа афоризму закладена у визначенні цього мовно-літературного явища як «короткого вислову, який потребує тлумачення» [80, с. 5], наведеного Е. Хуейем у його монографії *Theory of the Aphorism: From Confucius to Twitter* (2020), де дослідник демонструє, як деякі з найдавніших філософських текстів використовують афористичний стиль, вміщуючи короткі твердження, які потребують тлумачення, зокрема у досократиків (Геракліт, Парменід), ранній індуїстській літературі, Ведах, ранній китайській філософії (даоські тексти, зокрема «Даодецзін» і конфуціанські «Бесіди і судження»). Так, Хуей стверджує, що афоризми відіграли важливу роль в історії філософії і філософської традиції. Подібної думки дотримується і Б. Грант, розглядаючи афоризми як «основу філософських і релігійних текстів» [68, с. 1].

Зорієнтованість афоризмів на відображення авторського світобачення, як їх іманентна риса, продиктована тими соціокультурними, історичними й світоглядними парадигмами та умовами, за яких виникають афоризми. Авторський стиль в афоризмах маніфестує через низку відмінних рис, «огорнутих» авторською уявою, хоча деякі дослідники зазначають, що більшість наративів виникають з уявлень про реальний, а не уявний світ³, нехай навіть коли ця реальність суб'єктивно сконструйована [31, с. 2]. У такому випадку доцільніше говорити про осмислення і трансляцію авторського досвіду, модифікованого наявними культурними моделями [76, с. 293]. Таким чином, афоризм, з одного боку, містить рефлексорні образи, а з іншого – оригінальний авторський задум. Очевидно, що продукування афоризмів є прерогативою обдарованих і талановитих особистостей, які поєднують максимальну конденсованість висловлення з чітко спрямованим впливом на реципієнта.

Втім, наявність автора або текстового джерела, що характерно для багатьох афоризмів (насамперед літературно-художніх⁴), виявляється не надто значущою для їх лінгвістичного аналізу, оскільки, по-перше, не має стосунку ані до змісту, ані до форми афоризму, бо зв'язок між ними – фонові асоціації, зумовлені екстралінгвістичними чинниками, а по-друге, не є іманентною через те, що відтворення у свідомості носіїв мови асоціативного зв'язку афоризму з його автором або текстовим джерелом не є регулярним і прямо залежить від

³ М. Девіс пише, що справжніми «двигунами» інтелектуального життя є не реальні, а насамперед цікаві ідеї. Дослідник вивчає афоризм як найчистішу форму цікавих, непересічних ідей, що спонукають до роздумів. Він починає з дослідження мовного стилю афоризмів, їх переосмислення від оманливих поверхових структур до більш фундаментальних істин, їх психологічного і соціального впливу та статусу їхніх творців і розповсюджувачів, а також занепаду «концептуальної харизми» до форми кліше. Дослідження афоризмів розширюється до інтелектуального та культурного контекстів із розкриттям афористичних і наукових перспектив, а також подібностей (і відмінностей) між афористичними та постмодерністськими способами пізнання [56].

⁴ Доволі широку класифікацію літературних афоризмів пропонує А. Ткаченко [25, с. 290], розрізняючи їх за походженням (анонімні, авторські), за способом висловлення (дефінітивні, лозунгові) і за змістовим наповненням (повчально-однозначні, парадоксально-багатозначні, практичної і теоретичної спрямованості).

характеру функціювання тієї чи іншої афористичної одиниці, яка може одночасно відтворюватися у промові одних носіїв мови як авторська – крилатий вираз, а у промові інших як позбавлена авторства – прислів'я. Досить цікаві і непередбачувані результати були нещодавно отримані після проведення експерименту, у якому перевірялося, чи достатньо лише посилання на джерело афоризму, щоб викликати поляризацію між різними групами реципієнтів, навіть на консенсусних позиціях, які не викликають розбіжностей. «Ефект атрибуції» джерела не був пов'язаний ані з освітою, ані часом, відведеним на роздуми над афоризмами, чи ідентифікацією з внутрішньою групою, довірою, дисонансом або ставленням. Отже, атрибуція джерела фундаментально заважає епістемологічному прогресу у дискусії через приналежність тверджень до певних джерел, що значно впливає на міркування щодо їхніх аргументів [див.: 132].

Як і будь-які мовно-літературні форми, афоризми не існують ізольовано. З огляду на їх приналежність до «малих жанрів» вони співвідносяться з різними малими текстовими формами, серед яких дослідники [18; 28; 83; 88; 89] виокремлюють декілька груп мінімальних текстів, нетотожних за якісними і кількісними параметрами: (1) паремії (прислів'я, народні прикмети і забобони, вислови «здорового глузду» тощо); (2) художні твори-мініатюри (епіграми, байки, віршовані мініатюрні форми, надкороткі есе тощо); (3) літературні вислови (сентенції, максими, грегрії, парадокси тощо, а також крилаті вирази); (4) однофразові тексти (слогани, заклики, девізи тощо); (5) класичні різновиди висловів (гноми, апофегми, хриї тощо); (6) національні різновиди малих текстів (фрашки, рубаї, хайку тощо). Афоризми у межах різних класифікаційних схем або повністю ототожнюються з тими чи іншими видами мінімальних текстів, або протиставляються їм, або вступають із ними

у певні відносини на основі різних структурних, смислових і функційних критеріїв.

Поширеним серед науковців способом виявлення власне ознак афоризму є його співвіднесення з прислів'ям. Так, А. Тейлор розглядає афоризм як один із видів літературних прислів'їв [126, с. 37]. Зосібна С. Швачко й І. Кобякова виокремлюють певні подібності між афоризмами і прислів'ями, як-от приналежність до творів «малих жанрів», автономність функціонування у певних тематичних ситуаціях, контекстуальність як цілісних одиниць, жанрова орієнтація на стандарт, аксіоматична функція у мові [26, с. 150]. Водночас між ними є і суттєві відмінності. Так, афоризми зазвичай є авторськими висловленнями, що відображають світоглядні позиції автора, прислів'я вважаються народними за своїм походженням, що зумовлює форму існування цих двох утворень: афоризми здебільшого відтворюються у письмовому мовленні, а прислів'я – в усному. Якщо прислів'я вирізняється особливо вдалим формулюванням, його можна назвати афоризмом [112, с. 1104]. Показово, що Г. С. Морсон наголошує на існуванні «афористичної свідомості» [див.: 96], яка відрізняється від сентенції, вислову, дотепу, гіпотези, думки і багатьох інших форм [97, с. 411], що цілком співвідноситься зі способом мислення О. Вайлда, «афористичному» стилю мислення якого віддають належне чимало сучасних дослідників [44; 108; 117]. У цьому контексті слід зазначити, що на виокремлення спільного й відмінного в афоризмах та інших малих текстових формах значно впливають національні традиції, що формувалися у різні часи під впливом переважно випадкових (екстралінгвістичних) чинників.

За зовнішньою формою афоризм є типовим судженням, тому афористика спирається на судження і працює не з образом, а з думкою. З іншого боку, оскільки афористичне висловлювання є об'єктом словесної художньої

творчості, в основі якої лежить мислення образами, то і зосібна афоризмі є образність, що «ховається» за судженням [3, с. 131]. Природа образності афористичного висловлювання може бути досить ємною та виразною, що досягається за рахунок певних елементів, які посилюють художній ефект. По-перше, більшість афоризмів мають цілком очевидне метафористичне забарвлення. Поняття, що лежать в основі афоризму, можуть бути пов'язані між собою за принципом асоціативного зв'язку. По-друге, афоризми можуть поставати мовною грою, різновидом якої є каламбур. Різні типи каламбурної гри (обігравання омонімічних і багатозначних слів, гра у друкарські помилки, використання новоутворених похідних слів, смислова взаємодія слів тощо) є базовими для мовного жарту. По-третє, через свою мінімалістичну форму афоризм розкривається в інтертекстуальних зв'язках з посиланням на джерело, цитату, автора тощо. Інтертекстуальні включення є трансформацією фразеологізмів, прислів'їв, приказок, впливаючи на семантичне значення афористичного тексту, збагачуючи його новими сенсами. І нарешті, смислова структура афоризму може бути «спотворена» порушенням причинно-наслідкових зв'язків, що спричиняє алогізм понять і перевернутість образів, тобто призводить до виникнення парадоксу, тому афоризми вибудовуються на ефектному «усуненні», що виявляє парадоксальність, несподіванку судження.

В основі афоризму лежить специфічна розумова операція, яка поєднує конкретний факт і мислиме його узагальнення, досвід і рефлексію, водночас реалізуючи особливий характер відносин між афоризмом і його реципієнтом, коли останній виявляється одночасно повноправним співавтором афористичного висловлювання. Саме тому, як на єдину домінанту афористичної жанрової форми, сучасна афористика вказує, насамперед, на особливе афористичне мислення [71; 152].

Показово, що афоризм з його традиційною антично-середньовічною формою тезисно-систематичного викладу певної суми знань трансформується до сьогодення в афористику літературну, яка генетично пов'язана із письмовою формою фіксації досвіду. Проте сучасне афористичне мислення, орієнтуючись на розуміння навколишнього світу, вбирає загальні спостереження і фіксує індивідуальні, конкретно пережиті факти. Письменницький досвід і рефлексія, що відображаються афористичним мисленням, відображаються у різноманітних жанрових різновидах афористичних виразів (філософема, каламбур, епіграма, анекдот тощо), залежно від теми, мети, форми висловлювання. Парадокс, абсурд, мовна гра, різні форми інтертекстуальності як фігури мислення стають творчим принципом, що організує текст афористичного висловлювання. Все це генетично пов'язане зі смисловим і стилістичним різноманіттям афористики XIX і XX ст., постаючи ознакою високої майстерності й елементом ідіостилю письменника.

1.2 Методологічні засади дослідження афоризмів у колі «малих жанрів»

Оновлення провідних парадигм сучасної гуманітаристики за рахунок методологічного інструментарію міждисциплінарних досліджень, що сприяє розширенню наукових потенцій вивчення специфічних мовно-літературних явищ, особливо у царині лінгвістики і літературознавства, постає загальною тенденцією розвитку гуманітарного знання. Так, актуальною проблемою лінгвістики тексту залишається власне лінгвістична кваліфікація і диференціація текстів, що вирізняються мінімальним обсягом за змістом і формою. Виокремлення таких текстів в об'єкт лінгвістичного дослідження відбулося порівняно недавно [50; 67; 130], тому на визначення їх лінгвостилістичної специфіки методологічно впливає існуюча традиція

вивчення стислих текстів, зокрема афористичних, у межах риторики, поезики і фольклористики. Важливо також, що експлікація лінгвістичної теорії мінімальних текстів ускладнюється їх помітними відмінностями в усному і письмовому дискурсах.

Мінімальний текст використовує одну з суттєвих характеристик семантики мовного вираження – імплікативну структуру, тобто ту властивість семантики тексту, яка дозволяє розвинути структуру узагальнення і зробити дидактичний висновок. Зокрема, в афоризмі задіяні смислові механізми створення узагальнення і розгортання структури узагальнення, а обсяг тексту немає значення для реалізації його основної прагматичної установки – функції узагальнення, систематизації та універсалізації. Саме форма мінімального тексту, що склалася у культурі багатьох народів, характеризується властивостями універсальності, узагальнення і систематизації (як, наприклад, у прислів'ях, приказках тощо).

Подібні дослідження насамперед фокусуються на універсальній одиниці текстів «малих жанрів» – реченні. Навіть більше, коли йдеться про «висловлення» (як у випадку з афоризмами), мовознавці розглядають речення-висловлення як діалектичну єдність [20, с. 15], наголошуючи на синонімічності цих понять [11; 19; 75]. Ключова функційна характеристика висловлення – взаєморозташування його елементів – сьогодні студіюється у різних площинах, акцентуючи увагу на порядку слів і його функцій в окремих типах речень [77], засобах тема-рематичного членування висловлення і логічного та емоційно-експресивного виокремлення інформації [19], перестановках елементів у словосполученні, висловленні [29; 42] тощо.

Втім, на тлі структурно-семантичного розмаїття мінітекстів у різних мовах (або навіть у різних етнічних і національних лінгвокультурах) розробка загальної лінгвістичної теорії мінімального тексту наразі передбачає звернення

насамперед до його універсальних різновидів (як у синхронії, так і у діяхронії). Одним із таких різновидів мінімального тексту, очевидно, є афоризм, який у своєму класичному розумінні стислого узагальненого за змістом відокремленого вислову широко зустрічається у філософському, дидактичному і релігійному дискурсах різних лінгвокультур⁵. Сучасна афористика вирізняє низку аспектів т. зв. емпіричного розуміння афоризму, які виникли і розвивалися у різні часи і у різних національних (або інтернаціональних) традиціях, під впливом різних культурних напрямів і соціальних процесів, усередині парадигм наукового знання і лінгвокультур. Сьогодні актуальними аспектами емпіричної кваліфікації афоризму є його емпіричні розуміння, як-от літературно-філософське, літературно-художнє, науково-філософське, релігійно-літературне, поетико-риторичне, літературно-публіцистичне, народно-юридичне, народно-поетичне, повсякденно-мовне тощо. З огляду на завдання пропонованого дослідження нас цікавитимуть насамперед літературно-художні афоризми і їх експлікації у світоглядній парадигмі автора афоризму.

Хоча перші афоризми мали чітке народно-юридичне і поетико-риторичне спрямування, найбільшої популярності, а відповідно й найбільшої дослідницької уваги, отримали саме літературно-художні афоризми. Однак, попри багатовікову історію і статус певної універсалії афоризм не має сьогодні загальноприйнятого й верифікованого теоретичного розуміння його властивостей як різновиду тексту і місця у колі інших видів мінімальних

⁵ Афоризми відбивають певні стереотипи поведінки, загальнолюдські, національні, групові й індивідуальні цінності. У них найбільш очевидно проявляється взаємозалежність мови і мислення. Прагматичний рівень афоризмів можна лише умовно відокремити від когнітивного. На цьому рівні відбувається створення мовних стратегій та кодів для реалізації цілей дискурсу. Водночас слід враховувати, що афоризм як самостійна одиниця, представлена у словниках поза контекстом, має самостійне значення і потенційні прагматичні установки. Практична реалізація цих установок відбувається тоді, коли афоризм вживається у мові як відтворювана одиниця. Для стилістичного рівня аналізу характерні такі лінгвістичні явища, як актуальне членування речення або надфразова єдність, які реалізуються повною мірою завдяки стилістичним прийомам, використаним у дискурсі [5, с. 49].

текстів. Характерна для цієї проблеми контраверсійність, продиктована різними теоретичними і методологічними підходами до студіювання афоризму у порівнянні, з одного боку, з іншими формами мінімальних текстів, зокрема прислів'ями [126], а з іншого – з малими літературними жанрами [26]. В останні роки робляться спроби ідентифікації і розмежування афоризмів і різноманітних малоформатних текстів у різних видах дискурсу: письмовому, усному, електронному. Водночас дослідження мовної природи і сутності афоризму як тексту переважно обмежується одним із можливих його трактувань: як літературного [8] або мовного жанру [2], цілісного тексту [13] або інтертексту [69] тощо. Цікаво, що спроби синтезувати всі можливі розуміння афоризму як типу тексту іноді призводять до абсолютизації однієї з його диференційних ознак, хоча ми будемо дотримуватися широкого погляду на афоризм як своєрідну гетерогенну структуру, враховуючи його триєдину сутність, у якій афоризм існує як жанр, малоформатний текст і універсальне висловлювання.

Неабиякого значення у дослідженні «малих жанрів», зокрема афоризму, набуває концепція нового історизму, метою якого є розуміння інтелектуальної історії через літературу і літератури через її культурний контекст. Це пов'язано насамперед з тим, що у дослідженнях «малих жанрів» важливо враховувати історичний й інтелектуальний контекст, що формує загальну світоглядну парадигму й експлікує еволюцію «малих жанрів», звертаючи увагу на зміни у структурі, мовному і змістовому наповненні. До того ж концепція нового історизму, яка дозволяє «пов'язати що завгодно з чим завгодно» [цит. за: 48, с. 21], уможлиблює дослідження літературних творів минулих епох як певного модусу побудови нового суспільства (і не лише у соціальному плані), що може стати у нагоді, зокрема, для трактування афоризмів О. Вайлда крізь призму методологічних й концептуальних позицій сучасного мистецтва слова і науки

про нього, а також нових історико-культурних, соціальних, і найголовніше, історичних умов.

Ще одним згадуваним нами вище важливим аспектом у дослідженні афористики є універсальність афоризму і його здатність відповідати «духу епохи», що зближує афоризм і з наукою, і з мистецтвом, уможливлючи органічну взаємодію принципів наукового і художнього пізнання світу. Тоді цілком закономірно, що багато видатних учених були водночас і творцями афоризмів. Достатньо згадати «родоначальника» афористики Гіппократа, авторів афористичних книг Б. Паскаля, Г. К. Ліхтенберга, Гете, які були визнаними вченими свого часу. Так, афористика перебуває на стику науки і мистецтва, постаючи своєрідною ланкою між ними: виразність і образність зближують афоризм з художньою літературою, а синтез думок, встановлення зв'язку між явищами, точність і лаконічність споріднюють його з наукою⁶. Недарма до сьогодні існують прихильники теорії приналежності афоризмів не до літератури, а до науки, зокрема філософії [8; 68]. Проте, як було продемонстровано у попередньому підрозділі, більшість дослідників схильна розглядати афоризм як специфічне мовно-літературне явище, приналежне до «малих» жанрових форм, що і визначає методологічні підходи до його студіювання, які враховують специфіку функціонування таких форм у художньому дискурсі, а також їх контекстуальні, інтертекстуальні й транслатологічні [див.: 93; 99] виміри.

Показово, що сучасні методологічні підходи до студіювання афоризмів характеризуються певними зсувами у бік когнітивістики. Дослідники наголошують, що аналіз стану вивченості англійськомовної афористики і

⁶ У цьому контексті доречно навести визначення афоризму, наданого Ю. Абрамовою. Його можна вважати одним із найоб'ємніших, але не вичерпних. Дослідниця поєднує декілька дефініцій і пропонує потрактовувати афоризм «як «короткий/лаконічний вислів/текст, завжди авторський, який містить у собі узагальнену, глибоку, іноді парадоксальну думку; це комунікативно-орієнтований, концептуально зумовлений продукт реалізації мовної системи в межах певної сфери спілкування, що володіє інформативно-змістовою та прагматичною сутністю» [1, с. 6–7].

ступеня розробленості окремих її аспектів дає підстави побачити необхідність проведення комплексного дослідження у прагматичному і когнітивному аспектах із залученням лінгвістичного синергетичного інструментарію. Так, застосування елементів когнітивного аналізу необхідне для розуміння того, як концепти формують концептосферу текстів певного жанру, а аналіз когнітивної складової афоризму розглядається як важливий вектор його комплексного дослідження. Зокрема, О. Анастасьєва вважає такий підхід доцільним, виходячи з розуміння специфіки природи феномену афоризму. Обґрунтованим постає застосування методу концептуального аналізу, у межах якого досліджується структура абстрактної сфери англomовного афоризму і мовленнєва реалізація його ключових концептів [30, с. 14].

В останні роки неабиякої популярності набувають дослідження афоризмів у соціологічній площині. Наприклад, у нещодавній розвідці Т. Кросбі і Дж. Гуїна пропонується новий підхід до пояснення «стійкості» деяких висловів – афоризмів, – а також аналіз їх «сили, обмежень і можливостей». Спираючись на сучасну критику, яка фокусується на афоризмах, дослідники демонструють, що певна привабливість класичних соціологічних текстів походить від їхньої форми, а особливо від їхньої опори на відносну автономність афоризмів. Досліджуючи «опіум для народу» К. Маркса, «залізну клітку» М. Вебера та, деякі інші соціологічні афоризми, вони враховують, що афоризми відіграють амбівалентну роль у соціологічній теорії: роблять твердження такими, що запам'ятовуються, навіть якщо вони потенційно надто спрощують складні аргументи; водночас це спрощення може бути відправною точкою «неправильного» прочитання і нового тлумачення [55, с. 381]. Таким чином, вихід за межі суто лінгвістичного опрацювання афоризмів свідчить про продуктивність і ефективність міждисциплінарного підходу в афористиці.

Оскільки об'єктом нашого дослідження постають афоризми з творчої скарбниці О. Вайлда, очевидно, вони обумовлені авторськими інтенціями, а також художніми і світоглядними парадигмами письменника, відомого своєю репутацією людини дотепної, кмітливої, гострої на язык, зі сформованою досить специфічною філософією мистецтва. Враховуючи зазначене, методологія запропонованого аналізу афоризмів на матеріалі текстів О. Вайлда полягає насамперед у виявленні та співвідношенні значення і сенсу афоризмів, включаючи декілька етапів: (1) відбір афоризмів з різноманітних текстових джерел; (2) визначення значення афоризму; (3) виявлення його прихованого сенсу, контекстуальних і лінгвостилістичних особливостей; (4) визначення співвідношення форми афоризму і його змісту у когнітивному вимірі; (5) переклад афоризмів українською мовою і перекладацький аналіз із порівнянням з оригінальною версією афоризму.

Постать і творча манера О. Вайлда, зрештою, визначають одночасно методологічну специфіку репрезентованого дослідження і його актуальність, що, безумовно, продиктована важливістю й злободенністю літературних здобутків письменника, автора численних афоризмів, які стали класикою світової літератури завдяки компактності і парадоксальності формулювань життєвих істин, стимулюванню читачів до роздумів і рефлексій, впливу на їх мислення і поведінку. Тож, актуалізація, збереження і популяризація культурної спадщини О. Вайлда через артикулювання афоризмів, їх мовних і художніх особливостей сприятимуть не лише розширенню літературного канону, але й формуванню парадигми «філософського» мислення.

Висновки до першого розділу

Унікальним надбанням будь-якого народу є його мова, мовленнєва творчість. У слові містяться величезні скарби людської мудрості, багатства століттями накопиченого досвіду. В афоризмах, як у будь-якій іншій формі словесного мистецтва, з особливою виразністю розкриваються справжні риси народного характеру, його історія, світовідчуття, суспільне життя, нескінченне різноманіття людських відносин. Афористика постає одним із неперевершених засобів образно-мовленнєвого вираження мудрості; сукупністю інтелектуальних висловів, «одягнених» у лаконічну і досконалу форму. Як специфічний різновид жанру літературної творчості афоризм є по суті риторичним утворенням.

Рисами, що вирізняють афоризми серед суміжних «малих жанрів», постають глибина думки, що прагне істини; узагальненість, що синтезує факти і стимулює формування висновків; стислість і завершеність думки, що часто дозволяє афоризму сприйматися поза контекстом; досконалість форми і гранична чіткість; художність, створювана стилістичними засобами тощо. Релевантними ознаками афоризму як представника «малих жанрів» також постають «надслівна» форма, номінативність, дискурсивна автономність, ідіоматичність, стійкість вживання, а також рекурентність, що дозволяє афоризму відтворюватися у різних контекстах. Водночас універсальність функціонування афоризму є його визначальною рисою, вирізняючи його серед фразеологізмів і сталих виразів.

Інтерес до афористики зумовлений саме універсальністю афоризмів і їх відповідністю запитам суспільства. Вони однаково близькі до науки і мистецтва, вишукано поєднуючи принципи наукової і художньої творчості. Тому цілком закономірно, що чимало видатних учених були водночас авторами афоризмів (зокрема, Паскаль, Гете, Ліхтенберг). Виразність і

образність наближають афоризми до художньої літератури, а синтез думок, зв'язок між явищами, точність і лаконізм ріднять з наукою.

Змістова частина афоризму зазвичай містить імпліцитну інформацію, що уможливорює застосування ефекту несподіваності. Попри те, що афоризми є короткими висловлюваннями, структурно вирізняється тенденція до ритмізації їх структури. За своєю побудовою афоризми, як правило, складаються з двох частин: конкретної думки і кінцевого висновку, у якому зазвичай міститься оцінка ідеї авторської інтерпретації. Композиційний афоризм досить часто містить протиріччя, яке зазвичай усувається у самому афоризмі.

Проблема дефініювання афоризму у колі «малих жанрів» обумовлена змістовою і формальною гнучкістю цього мовно-літературного феномена, а також значним різноманіттям наукових підходів до його студіювання і верифікації. Так, у сучасній гуманітаристиці для вивчення афоризму застосовуються, зокрема, лінгвокультурологічний, прагматичний, лінгвофункційний, літературознавчий, лінгвокогнітивний та ін. підходи, що свідчить про пильну увагу з боку вчених до феномену «малого жанру» афоризму як особливої мовно-літературної конструкції. Проте відсутність узгодженості у розробці теорії афоризму сьогодні не дозволяє говорити про його комплексне дослідження, а значить, залишає більше можливостей для нових наукових рефлексій.

РОЗДІЛ II

СИНТЕЗ ПРОСТОТИ І СКЛАДНОСТІ: ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ АФОРИЗМІВ О. ВАЙЛДА

2.1 Творча постать О. Вайлда у контексті епохи: ідейні засади і своєрідність художньої картини світу письменника

З наближенням кінця XIX ст. – періоду значних досягнень у культурі і мистецтві, науці і техніці [див.: 78; 101], століття, яке подарувало світові плеяду видатних письменників і поетів, музикантів і художників, архітекторів, вчених, винахідників, авантюристів і політиків⁷, – європейська, зокрема англійська, література зазнає певних трансформацій, репрезентуючи новий підхід до творчого процесу. Реалістичний, соціально спрямований тип художнього мислення витісняється ідеями індивідуалізму⁸ і естетизму⁹, які виникли на руїнах ідеології, що обумовлена прагматичними обставинами, утилітарними потребами, соціально-економічними чинниками, політичними, релігійними і моральними установками. Тепер замість прихильників індустріалізації, звиклих до суворих умов праці, сповнених боротьби і енергії, літературний тон задають ті представники буржуазії, які отримали свої статки у спадок, не доклавши для цього особливих зусиль, мають купу вільного часу

⁷ У політичному житті XIX ст. вирізняється, з одного боку, небаченим укріпленням міжнародних зв'язків, а з іншого – кількістю і тривалістю воєн [91, с. 165].

⁸ Індивідуалізм (фр. *individualisme*, від лат. *individuum* – неподільне) – моральний, політичний і соціальний світогляд (філософія, ідеологія), що підкреслює індивідуальну свободу, першочергове значення особистості, особисту незалежність у межах конституційного правопорядку. Індивідуалізм протиставляється ідеї і практиці придушення особистості суспільством чи державою та є протилежністю колективізму. Розуміння свободи особистості невідокремлене від естетизації індивідуалізму, а культ краси як найвищої цінності найчастіше просякнутий аморалізмом. Англійський естетизм – найяскравіша форма естетизму, багато теорій і положень якої, розроблених в Англії, продовжують виявлятися і діяти в інших країнах та інших напрямках, зокрема романтизм і модернізм, об'єднаних відмежуванням мистецтва від соціальних проблем.

⁹ Естетизм (грец. *Αἰσθητός* – розумний; др.-грец. *Αἰσθάνομαι* – відчувати; *αἰσθητικός* – той, що має стосунок до почуттів) – напрям у мистецтві кінця XIX – початку XX ст., що виник в Англії як реакція на стриманий стиль вікторіанської доби. Основним філософським підґрунтям цього погляду була ідея мистецтва заради мистецтва, сформульована ще в античні часи. Представники напряму віддавали перевагу мистецтву над життям. Естетизм став протипологом реалізму.

і отримують можливість насолоджуватися вишуканими творами мистецтва, витонченою поезією, модою, шукаючи у всьому естетичне, а не прагматичне задоволення. У таких умовах виникає і новий тип літератури – література витончених переживань і швидкоплинних вражень, продиктована індивідуалістичним мистецтвом, еротизмом, культом настроїв. Проте магістральна тема епохи – суспільний устрій, перемога над експлуататорами, непривабливе становище робітничого класу – не зникає з літератури, але соціальний вимір, у який вона занурена, також набуває естетичного забарвлення¹⁰.

Тож, до кінця XIX – початку XX ст. образ світу, що склався у свідомості людства за останні кілька століть, почав стрімко руйнуватися під впливом науково-технічної революції. У міру того, як змінювався навколишній світ, переінакшувалися й основні уявлення про людське життя, що призвело до кризи ідей, відомої як декаданс¹¹ – явище, ширше за факт літературного процесу, певний спосіб мислення, що характеризується переосмисленням усіх колишніх цінностей і скасуванням норм у сподіванні «породжувати нове життя» [39, с. xvii]. У цей період набуває актуальності філософія Шопенгауера і Ніцше, які вклоняються надлюдині. У мистецтві запанував модерн¹², а його

¹⁰ Естетизм виявився своєрідною реакцією на капіталістичний розвиток, пов'язаний з науково-технічною революцією і промисловим прогресом. Основа теорії була закладена Чарльзом Дарвіном у «Походженні видів шляхом природного відбору» (“On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life”, 1859) і Гербертом Спенсером з його «соціальним дарвінізмом» у працях «Принципи соціології» (“The Principles of Sociology”, 1876–1896) і «Принципи етики» (“The Principles of Ethics”, 1879–1893). У цей час в Англії набуває поширення філософія Фрідріха Ніцше, яка затверджувала сильну особистість, ненависть до соціалізму і різке неприйняття війни. Таким чином, філософія Спенсера і Ніцше значно вплинули на британський шовінізм. Естетизм став певною формою життя у Великій Британії, нормою поведінки, світогляду і ставлення до життєвих пріоритетів.

¹¹ Декаданс (лат. *cadere* «падіння», «тонути», фр. *décadence* «занепад») – загальна назва кризових явищ у мистецтві та культурі кінця XIX – початку XX ст.

¹² Модернізм (італ. *modernismo* – «сучасна течія»; лат. *modernus* – «сучасний, недавній») – напрям у мистецтві, що характеризується запереченням попередників, руйнуванням усталених уявлень, традиційних ідей, форм, жанрів і пошуком нових способів сприйняття та відображення дійсності. Під модернізмом також розуміють зміни у літературі, архітектурі і мистецтві наприкінці XIX – початку XX ст., спрямовані на розрив із попередніми художніми традиціями, прагнення до нового, умовність стилю, пошук і оновлення художніх форм.

основна течія – символізм, що зародився у Франції в середині XIX ст. (Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо), розквітає у літературі північних країн (Генрік Ібсен у Норвегії, Моріс Метерлінк і Еміль Верхарн у Бельгії). Модерністи прагнули писати про нове і по-новому, що поліпшувало навички письма і вводило у літературу нові теми, включно з раніше забороненими («аморальні», теологічні), якими, як вважалося, не мали перейматися світські люди.

Найвпливовішими постатями того часу були Джон Раскін (John Ruskin, 1819–1900), який виходив з ідеалу красивого життя, закликаючи суспільство до старих ремісничих форм виробництва і повстаючи проти індустріалізму і капіталізму; Вільям Россетті (William Michael Rossetti, 1829–1919) – один з перших членів Братства прерафаелітів, що боролось проти умовностей вікторіанської епохи, академічних традицій і сліпого наслідування класичним зразкам; Вільям Моріс (William Morris, 1834–1896), автор романів «Мрія Джона Болла» (“A Dream of John Ball”, 1888) і «Новини нізвідкіля, або епоха спокою» (“News from Nowhere or An Epoch of Rest”, 1891), захисник соціалізму і водночас завзятий естет, засновник Руху мистецтв і ремесл; Роберт Браунінг (Robert Browning, 1812–1889), для поезій якого характерний напружений інтерес до суб’єктивних морально-психологічних душевних конфліктів, та ін.

Найодіознішим представником свого часу постає Оскар Вайлд (Oscar Wilde, 1854–1900) – явище світового масштабу, один із найвідоміших драматургів пізнього Вікторіанського періоду, ключова постать європейського естетизму і модернізму, «король життя» і «принц парадоксів», «катехізіс декадентської філософії», який у своєму листі-сповіді до «Бозі» (Лорда Альфреда Дугласа) (“De Profundis”, 1897) і романі «Портрет Доріана Грея» (“The Picture of Dorian Gray”, 1890) створив «релігію краси» і культ звільняючого вимислу, які проголосив єдиною реальністю мистецтва,

стверджуючи, що саме мистецтво створює життя, а не навпаки. Вайлд належить до тієї категорії митців, які переосмислюючи світ і себе у ньому, «протистоять будь-яким контекстам» [100, с. xxiii]. Надихаючись ідеями Раскіна, Россетті та інших естетів, Вайлд писав про необхідність наповнити життя красою, але не відштовхуючи сучасну цивілізацію, стверджував, що «сюрчок паротягу не налякає митця». Він також заперечував етичний аспект мистецтва: до кінця 1880-х років естетичні погляди Вайлда перетворилися на систему, протилежну системі Раскіна, на поклоніння всьому «штучному», а мистецтво стало протистояти природі, адже для Вайлда природа – це те, що потребує художнього доопрацювання і «дистиляції» через естетику. Дослідники зауважують, що оригінальність письменника перебуває у площині його «епатажної самосвідомості, з якої він запозичував нові методи вираження, аби протистояти культурі, де вони міцно вкорінені» [118, с. 10].

Філософські погляди Ніцше були близькі вайлдівським, адже подібність між їхніми концепціями істини, естетичного досвіду, індивідуалізму та етики очевидна. Їхні надзвичайно провокаційні, афористичні стилі привертали увагу критиків – від Томаса Манна до Патріка Бріджводера і Джулії Превітт Браун. Проте такі уподібнення часто фокусувалися на біографічних паралелях. Насправді ж паралелі між Вайлдом і Ніцше зосереджені на їхньому романтичному індивідуалізмі і спільній вірі у те, що людина «стає собою» через естетичний досвід. Чотири програмові твори – ніцшевські «Антихрист» (1888) і «Сутінки ідолів» (1889), а також вайлдівські «Душа людини за соціалізму» (1891) і «Критик як митець» (1891) – визначають романтичний індивідуалізм через вражаюче подібне, світське сприйняття Ісуса, водночас стилістично ілюструючи спосіб актуалізації романтичної особистості через досвід літературного мистецтва [79, с. 202].

Вайлда пам'ятають і знають насамперед як автора яскравих парадоксів, витончених віршів, блискучих епіграм і численних афоризмів, творця казок з промовистими назвами, як-от «Соловей і троянда» (“The Nightingale and the Rose”, 1888), «Велетень себелюбець» (“The Selfish Giant”, 1888), «Щасливий принц» (“Happy Prince”, 1888), «Зоряний хлопчик» (“The Star-Child”, 1891), «День народження інфанти» (“The Birthday of the Infanta”, опубл. 1923); п'єс – «Віра, або Нігілісти» (“Vera; or, The Nihilists”, 1880), “Соломея” (“Salome”, 1891), «Жінка, не варта уваги» (“A Woman of No Importance”, 1893), «Падуанська герцогиня» (“The Duchess of Padua”, 1893); легковажних комедій – «Віяло леді Віндермір» (“Lady Windermere’s Fan”, 1892), «Ідеальний чоловік» (“An Ideal Husband”, 1895), «Як важливо бути серйозним» (“The Importance of Being Earnest”, 1895) та ін. У всіх перелічених творах так чи інакше відбивається естетика декадансу, дендизму, а також відлунюється походження і виховання автора. Вайлд народився у протестантській родині хірурга-офтальмолога і вушного лікаря та світської дами, яка писала вірші. Він чудово знав стародавні мови, любив читати Софокла й Евріпіда. У 24 роки написав свою першу поему «Равенна» (“Ravenna”, 1878), за яку отримав літературну премію.

Ідеї та настрої своєї епохи Вайлд епатажно висловлював у своєму житті – у своєму стилі і зовнішності. Водночас, постаючи одним з найбільш парадоксальних мислителів в історії людства, письменник усе життя протистояв світові офіційного та громадській думці. Все тривіальне його дратувало, все потворне – відштовхувало. Саме тому дослідники наголошують, що для Вайлда філософія естетизму невідокремлена від філософії дендизму¹³ – своєрідного соціокультурного типу поведінки чоловіків, які «надають важливого значення естетиці зовнішнього вигляду, витонченій мові,

¹³ Дендизм Вайлда ламав усі стандарти поведінки у вікторіанському суспільстві, а його блискучий зовнішній вигляд поєднувався з внутрішнім «байронівським» дендизмом [9, с. 338].

невимушеним хобі, ведуть неробітний спосіб життя і плекають культ самих себе» [116, с. 82]. Важливо, що поняття краси для письменника пов'язане не лише з природними категоріями, але і з результатами людської діяльності – модою, мистецтвом, манерами тощо. Єдиний притулок від вульгарності, нудьги і одноманітності Вайлд з юних років вбачав у Мистецтві (це слово він завжди писав з великої літери). Мистецтво ніколи не уявлялося йому засобом боротьби, а здавалося притулком краси, де завжди багато радості і трохи забуття, де хоча б на мить можна забути всі чвари і жахіття світу.

Знайомство українського читача з творчістю Вайлда почалося з першої ґрунтовної праці про письменника українською мовою, опублікованої у серпневому і вересневому номерах часопису «Літературно-науковий вісник» за 1923 р. Авторка статті підписалася прізвищем «І. Федоренко», за яким «ховалася» письменниця Іванна-Кароліна Федорович-Малицька (1893–1945), більш відома під псевдонімом Дарія Віконська, яка також багато перекладала Вайлда, поклавши початок українськомовній вайлдіані [27, с. 137–138]. Цікаво, що Федорович-Малицька досить критично ставилася до головного творіння Вайлда – роману про Доріана Грея. Критикиня стверджувала, що на тексті твору фатально позначилося насамперед те, що роман був написаний на замовлення американського часопису: «Природно, що річ, писана на замовлення, не могла бути на висоті інших його творів. Авторіві згори визначено розмір повісті, чому й належить приписувати немалу кількість сторін, непотрібних для розвою акції, або що стоять просто на перешкоді їй» [цит. за: 24, с. 140].

Водночас деякі культурологи, віддаючи належне освіченості й інтелектуалізму Вайлда, визначають його не лише як письменника, автора художніх творів і афоризмів, майстра неперевершених парадоксів, але і як дослідника. О. Оніщенко вважає, що формально будь-який вчений, наукові

інтереси якого можна пов'язати з феноменом естетичного, апелює до вайлдівських публічних лекцій. Культурологиня наголошує, що їх осмислення насамперед у контексті «класичних» положень естетизму давало підґрунтя для інтерпретації парадоксів Вайлда, що, зрештою, сприяло загостренню його провокаційного образу: «[т]акий орієнтир повністю «вписувався» у контекст традиційного підходу осмислення сутності естетизму, що ґрунтувався на ідеї «чистого мистецтва», а отже природно відкидав питання функціональності» [21, с. 12]. На нашу думку, таке бачення здається цілком суголосним тим світоглядним принципам і наративам, які вирізняли Вайлда серед інших митців, оприявнюючи його інтелектуальні здібності, якими він вправно маніпулював і у житті, і у мистецтві.

Дійсно, попри певні усталені уявлення про Вайлда як дилетанта і денді, сучасні дослідники дедалі більше звертаються до нього як до серйозного філософа і соціального критика, який сприяв «підриву» традиційних цінностей вікторіанської літератури і суспільства, постаючи непримиренним прихильником анархізму, соціалізму й фемінізму [59]. Соціально-політична позиція Вайлда вирізнялася контраверсійністю так само, як і його мистецтво¹⁴. Вікторіанське суспільство керувалося — можливо навіть визначалося — категоріями пристойності, респектабельності, практичності, промисловості і самообмеження. Культурою управляло те, що М. Вебер пізніше назве протестантською етикою: елементи протестантської, особливо кальвіністської, теології заохочували звички до зятятої праці, тверезості, дисципліни і ощадливості і водночас наділяли матеріальний успіх почуттям моральної значущості. Таким чином, вона диктувала повністю упорядковане і сплановане

¹⁴ Хоча гасло «мистецтво заради мистецтва» закликає до звільнення від практичних потреб і цілей, британський естетизм, апологетом якого був Вайлд, по суті, не чужий соціальному життю. Для Вайлда естетична критика ніколи не втрачає своєї актуальності у публічному дискурсі [155, с. 37].

життя, заохочуючи дисципліну і стриманість як чесноти і розглядаючи всі спонтанні радості як підозрілі, а то й гріховні.

Вайлд відкидав подібні погляди, щоразу завдаючи удару по капіталізму не тільки на рівні економіки, але й на рівні цінностей. У своєму відомому есе «Душа людини за соціалізму» (“The Soul of Man under Socialism”, 1891) [148], опублікованому у журналі *The Fortnightly Review*, Вайлд писав, що чесноти бідних можуть бути визнані і гідними жалю, однак вважав, що людина не може жити погано годувана тварина. Водночас Вайлд декларував, що марнотратний бідняк, напевно, і є справжньою. особистістю. Добродішного ж бідняка, звичайно, можна жаліти, але ним не можна захоплюватися. Таким чином, письменник вихваляв не обачність, а поблажливість, не старанність, а задоволення, не приниження, а гордість, не самообмеження, а самоствердження, не шанобливість, а гідність. Вайлд прославляв дозвілля, надмірності, земні радощі, фізичне задоволення, а також красу, знаходячи в останній альтернативну систему цінностей, не залежну від міркувань моралі і користі, незалежної від вимог суспільної дисципліни чи капіталістичного ринку¹⁵.

З огляду на мету і завдання представленої розвідки, нас насамперед цікавитиме вайлдівська афористика, експлікована у творчості митця. Достатньо показово, що дослідники і до сьогодні не мають суголосної думки щодо ключового результату вираження особливого способу мислення Вайлда:

¹⁵ Естетизм Вайлда перебуває у тісному зв'язку з концепцією гедонізму, прагненням радіти життю і красі, розчинений у ньому. Гедонізм представлявся у вигляді естетичної позиції, яка проголошувала насолоду вищим благом, до якого зводиться існування. Початок гедонізму було покладено ще у Стародавній Греції, де прагнення щохвилини насолоди розглядалося як рушійний початок у людині. Найбільшого розвитку гедонізм отримав в Англії в останнє десятиліття XIX ст., пройшовши дві стадії. Перша – активне епікурейство, яке проголошувало активність, повноцінність життя, не визнаючи абсурду й імморалізму. Цієї позиції дотримувався Волтер Патер (Walter Horatio Pater, 1839–1894), вчитель Вайлда, творчість якого, однак, була схильна до іншого, пасивного епікурейства, заснованого на відсутності будь-яких цінностей, пишній галантності, дендизмі і навіть шокуванні. Теорія гедонізму тісно пов'язана з епатуванням моралі і цінностей, що віджили, з проголошенням свободи в усьому. Митці-естети вважали відмову мистецтва від політичних і громадянських тем проявом і неодмінною умовою свободи творчості.

афоризми, епіграми, дотепи, фрази, приказки, філософії чи сентенції. Думки критиків відрізняються, залежно від їхнього визначення цих термінів і оцінок творчості Вайлда. Зокрема, В.-Г. Оден зараховує його разом із Ніцше і Ларошфуко до «аристократичного» канону афористів. Інші відносять його до нижчої сфери епіграми. Так, М. Дж. Коен називає Вайлда «імператором епіграм» [131, с. 1]. Треті вважають, що письменник навмисно плутає «сліди»: У. Еко, наприклад, називає Вайлда «безглуздим автором, денді, який не розрізняє афоризми, зворотні афоризми і парадокси, допоки йому вдається *épater le bourgeois*» [57, с. 72]. Останнє твердження суголосне Г. С. Морсону, який принижує героїв Вайлда на тій підставі, що їхня мова є лише «дотепністю» [див. 108, с. 53]. Хоча, здається, саме це приваблює читачів і захоплених шанувальників творчих знахідок Вайлда у всьому світі. Зрештою, аналіз стислих форм творчості Вайлда (хоч як би вони не називалися) може бути важливим не лише з суто художньої перспективи, але стати певним внеском в уточнення жанрової приналежності цих форм, заснованих на парадоксальному мисленні автора і поєднанні змістової несподіванки з її вербальним вираженням.

2.2 Парадокс як літературна концепція і основа афористичного мислення О. Вайлда

Парадокс у мистецтві у його широкому розумінні покликаний увиразнити конфлікт між чуттєвою інформацією та інтелектом, оприявнюючи різні концепції, які за звичайних умов не можуть співіснувати. Парадоксальними можуть бути принципи, ідеї або практики створення фантастичних чи невідповідних образів, ефектів у живописі, скульптурі, літературі, кіно, театрі тощо за допомогою неприродних або ірраціональних зіставлень і поєднань. Парадокс – це насамперед «твердження», яке здається

суперечливим або абсурдним, але насправді є дійсним або істинним. Глобально слід розрізняти логічні й риторичні парадокси.

Нас насамперед цікавитиме художній парадокс як різновид риторичного, що функціює у художньому дискурсі, і зазвичай проявляється на лексико-стилістичному рівні. Дослідники наголошують, що стилістичні особливості художнього парадоксу продиктовані тими протиріччями, які обумовлені планом змісту, а не планом вираження, що підкорюється логіці висловлювання [14, с. 194]. Саме ця властивість художнього парадоксу дозволяє зараховувати його до «фігури думки», а не фігури слова [12, с. 35]. Стилiстичний прийом, що лежить в основі парадоксального висловлювання, визначає його функційні особливості, виокремлюючи антитезний, оксюморонівий, перифразний і каламбурний парадокси. Яскравим прикладом художнього парадоксу, реалізованого на рівні висловлювання, постає, зокрема, афористична конструкція “When the gods wish to punish us, they answer our prayers” – «Коли боги хочуть покарати нас, вони прислухаються до наших молитов» з вайлдівського «Ідеального чоловіка». Розгорнуті текстові парадокси знаходимо у «Кентервільському привиді» і «Портреті Доріана Грея», що свідчить про те, що функціонування парадоксу не обмежується лише фразеологічним або синтаксичним рівнем¹⁶ [14, с. 194–195].

У літературі парадоксом (що є риторичною фігурою) зазвичай є аномальне зіставлення невідповідностей заради вражаючого ефекту або несподіваного осяяння [111, с. 4]. Він функціонує як метод літературної композиції і аналізу, що передбачає вивчення очевидно суперечливих тверджень і висновків, які покликані їх узгодити або пояснити їх наявність.

¹⁶ Парадокс функціює на усіх рівнях художнього тексту: на рівні словосполучення, речення, мікроконтексту, макроконтексту і метаконтексту – т. зв. культурологічний парадокс. Стилiстичний парадокс створюється різними лексичними засобами (оксюморон, антитеза, перифраз, каламбур тощо) [14, с. 199–200]. Вирізняється також герменевтичний парадокс і його різновиди, металептичний і комунікативний парадокси, парадигма осмислення яких подібна до герменевтичного кола [див.: 7].

Парадокси у літературних текстах можуть бути експліковані у власне парадоксі художньої літератури – філософській дилемі, яка порушує питання потужного емоційного впливу вигаданого світу і персонажів на читачів. Основне питання полягає у тому, як і чому на людей впливають речі, яких насправді не існує? [95]. Парадокс спирається на передумови, які на перший погляд здаються правдивими, але за детальнішого обговорення породжують протиріччя. Хоча емоційне переживання вигаданих речей загалом артикулювалося у філософії ще за часів Платона [103, с. 6–7], поняття парадоксу вперше було запропоноване і обґрунтоване К. Редфордом і М. Вестоном у 1975 р.¹⁷ [107].

Літературними (риторичними) парадоксами іноді рясніють пасажі відомих письменників. Більша частина творів фокусується на ситуативному парадоксі. Так, Гілберт Кіт Честертон, Франсуа Рабле, Мігель де Сервантес, Лоренс Стерн, Хорхе-Луїс Борхес вважаються майстрами ситуації і словесного парадоксу. Зовсім не випадковим видається й активне використання парадоксів Вайлдом, затятим борцем зі старими образами, ідеями і наративами, адже «[п]арадокс доводить неможливість функціонування застарілих форм мислення і готує підґрунтя для виникнення нових, хоча сам не несе в собі революційного начала, потрібного для становлення нової світоглядної системи» [15, с. 312]. Парадокси у творчості Вайлда особливо помітні у роботах, написаних з 1887 по 1895 рр., коли вони стали їх центром, однак не раніше, коли Вайлд писав «досить неоригінальні поезії, трагедії і казки» [46, с. 224], і аж ніяк не після цього періоду¹⁸.

¹⁷ Хоча феномен художнього співпереживання супроводжує історію літератури від самого спочатку, онтологічні підстави цього феномену почали проблематизуватися тільки з 1970-х років – у вигляді теорій «парадоксу художньої літератури», ініційованих К. Редфордом.

¹⁸ У творчості Вайлда розрізняють два періоди. Більшість творів найрізноманітніших жанрів було написано у перший період (1881–1895 рр.): вірші, естетичні трактати, казки, єдиний роман «Портрет Доріана Грея», драма «Соломея» і комедії. До другого періоду (1895–1898 рр.) належать лише твори, у яких повною мірою відбилася духовна криза, пережита письменником в останні роки його життя («De Profundis», «Балада Редінзької в'язниці» («The Ballad of Reading Gaol»)).

Парадокси Вайлда стали своєрідним виявом його парадигми естетизму. Цілком очевидно, що за дотепними парадоксами, які зрештою виявилися життєздатнішими за ідеї естетизму, абсолютизованими у творчості Вайлда, можна розгледіти рідкісне глибоке розуміння світу, явищ природи і завдань справжнього мистецтва, функцій художньої критики, аналізу літературних явищ тощо. Парадоксальна, насамперед афористична, форма маніфестації думки дивовижним чином лише посилила вплив Вайлда на сучасників і нащадків, навіть тих, хто знято критикував його естетику.

Амбівалентність у трактуванні й сприйнятті творчої особистості Вайлда та його підходів до художнього вираження своїх ідеологічних постулатів і до сьогодні обумовлює певну невизначеність щодо ролі і місця письменника у розмаїтій палітрі видатних явищ світової літератури. М. Беннет, аналізуючи вайлдівську філософію життя і мистецтва, доходить висновку, що складно остаточно стверджувати, наскільки Вайлд був відвертим і справжнім у своїй безмежній дотепності, особистому дендизмі, декадентстві, а також у його творах. Вайлдівська “The Truth of Masks” [149] увиразнює його власне самоусвідомлення багатьох масок і обличь правди і самопрезентацію. З огляду на зазначене виникає важливе питання: чи був Вайлд серйозним мислителем, який носив маску дотепного естета? Чи навпаки, Вайлд був дотепним естетом у масці серйозного мислителя? Або, чи був Вайлд серйозним естетом, який носив маску дотепного мислителя? Чи, навпаки, Вайлд був дотепним мислителем, який носив маску серйозного естета? Знайомлячись з Вайлдом – і відчуваючи, що його блиск і дотепність завжди тримають його на крок попереду від інших, особливо тих, хто намагається його притиснути, – усі ці чотири твердження, напевно, одночасно й абсолютно правдиві, і хибні. Навіть через понад століття дослідники Вайлда, театralи і випадкові читачі все ще захоплюються розумом письменника [41, с. 1–2].

Саме особливий склад розуму дозволяв Вайлдові миттєво реагувати на зміни у навколишньому світі, надаючи їм витонченої оцінки у неперевершених афоризмах, парадоксальних і влучних, як самé мистецтво. Оскільки «автори афоризмів полюбують парадокси» [86, с. 171], цей синтез простоти і складності, який з одного боку, ідеально вписується у певну картину світу реципієнта, а з іншого – змушує переосмислити власне буття, породжує особливий тип репрезентації дійсності, маніфестованої у, здавалося б, несумісних і непокєднуваних категоріях.

Вайлд прекрасно відчував чарівність парадоксу, коли, як відомо, пожартував, що «парадокс – це правда, яка стоїть на голові, щоб привернути увагу». Оригінальність вайлдівських поглядів особливо контрастує на тлі «модних фасадів» надцивілізованого вікторіанського суспільства, де серйозне не вважається серйозним, а тривіальне – тривіальним. Парадокси Вайлда часто справляють враження банальностей, перевернутих догори дригом. Майстерне володіння парадоксом не лише як способом мислення, але і як стилістичним засобом завжди вирізняло письменника серед інших.

Афористичну творчість Вайлда можна розглядати як приклад усвідомленої жанрової своєрідності, що поєднує простоту і складність. Вайлд володів унікальним талантом створювати лаконічні, зворушливі й інтелектуальні вислови, які в епатажній манері відображали складність людського життя і моральних питань [10]. Одним з основних аспектів, який естетично й змістовно наповнює афоризми Вайлда, є їх «удавана» простота. Письменник здатний повідомляти складні ідеї, філософські концепції і соціальні коментарі у декількох словесних зворотах. Він майстерно використовує гумор, іронію і сарказм для транслявання глибоких сенсів і задумів простими і впізнаваними фразами. Ця «простота» робить афоризми

Вайлда доступними для широкого кола читачів і дозволяє їм легко сприймати і асимілювати ідеї автора.

Втім, афоризми Вайлда не позбавлені складності жанрової структури і мовного вираження. Вони потребують уваги і вдумливого зосередження, оскільки часто містять глибокий підтекст і розкриваються через різні шари сенсу, парадоксальність мислення, інтертекстуальні зв'язки тощо. Для цього Вайлд використовує метафори, алегорії, антитези тощо, створюючи багатозначні і витончені афоризми, які не завжди можна однозначно інтерпретувати. Це викликає зацікавлення і стимулює читача до більш глибокого осмислення і розуміння тих меседжів, які закладені автором у таких конструкціях.

2.3 Сміслова інтерпретація афоризмів О. Вайлда у трансформаціях постмодернізму

У листі до лорда Альфреда Дугласа або «Бозі», як його називав Вайлд, письменник писав: “I have said of myself that I was one who stood in symbolic relations to the art and culture of my age” [136, с. 9] – «Я казав про себе, що став символом мистецтва і культури свого століття»¹⁹. Проте історики визначили дещо іншу роль письменника, який на тривалий час став «символом декадентського руху» [51, с. 317]. Опинившись у центрі уваги своїх сучасників, через століття після смерті, він посів місце серед письменників, які стали іконою світової постмодерністської літератури. Твори Вайлда не втратили своєї актуальності для читачів і сучасних критиків, так само як і інтерес до його приватного життя.

Підхід, який ми використовуємо у нашій науковій розвідці, базується на перспективах нового історизму, який втілений у «девіз нового історизму, ‘я

¹⁹ Якщо не зазначено іншого, переклад оригінальних текстів належить авторці розвідки.

можу пов'язати що завгодно з чим завгодно» [48, с. 21]. За такого підходу літературні твори минулого розуміються як спосіб побудови нового суспільства [45], а у нашому дослідженні сприяє формуванню сучасного розуміння афоризмів Вайлда. За використання наукового історизму важливо дослідити життя автора, його соціальне оточення і думки тогочасного суспільства й пов'язати цю інформацію з літературним твором [84, с. 175].

Особистості Вайлда присвячено чимало мистецьких творів. Наприкінці ХХ ст. та на початку ХХІ ст. світ побачили роман-біографія британського письменника П. Акройда «Заповіт Оскара Вайлда», біографія Р. Елмана «Оскар Вайлд», «Поцілунок Юди» Д. Хейра, «Винахід кохання» Т. Стоппарда²⁰, фільми Б. Гілберта «Вайлд» та О. Паркера «Доріан Грей», де у постаті головного героя останньої у зазначеному переліку стрічки вгадуються характерні риси письменника. Незгасний інтерес до приватного життя письменника зумовлений насамперед тим, що митець відображав у своїй творчості багато особистого, а його сповнені символізму тексти сприяють «більш поетичному трактуванню мови, що викликають емоції, створюють [загальну] атмосферу і художнього героя» [114, с. 61].

З погляду сучасної культури О. Вайлд є уособленням постмодерністського персонажу, незважаючи на те, що його геній жив і творив у культурному просторі на перетині ХІХ–ХХ ст. Наш інтерес щодо інтерпретації афоризмів крізь призму постмодерністських трансформацій зумовлений тим, що світоглядні ідеї вайлдівських часів та епохи постмодернізму мають очевидну подібність, адже за цих часів відбувається переосмислення навколишньої дійсності, змінюється уявлення про сенс, мету та призначення людської діяльності та ролі пізнання. Характерними рисами на перетині століть постають невіра у конструктивно-творчі здібності людини,

²⁰ П'єса присвячена професору латини та поетові Вікторіанської доби з Кембриджу А. Е. Хаусмену. Проте образ Вайлда у творі має важливе смислове значення.

песимізм, історичний і соціальний скептицизм. Попри досить критичні зауваги у бік людства, Вайлд щиро бажав вдосконалення суспільства, зауважуючи про важливість естетизму у житті людини: «[естетизм] насправді має стати частиною життя людей... Я маю на увазі людину, яка працює своїми руками; і не тільки руками, а головою і серцем. Зло, яке творить техніка, полягає не лише в наслідках її роботи, але й у тому, що вона робить машинами самих людей. А ми бажаємо, щоб вони були митцями, тобто людьми» [104, с. 144].

У своїй експозиції естетизму Вайлд застосовує філософію у більш універсальному сенсі, наголошуючи на позитивному впливі естетизму на життя людини поза межами простої майстерності. Подібно до того, як машини, що масово виробляють матеріали за допомогою втручання людської думки, називаються «злом», Вайлд засуджує людей, які діють як метафоричні машини, запрограмовані поводитися відповідно до суспільних уявлень про пристойність, не дозволяючи собі діяти вільно аби досягати найвищого щастя.

У цей час популярності набуває філософія Ніцше, якого через сто років дослідники постмодернізму назвуть «пророком постмодерну» [65, с. 337]. Цікаво, що таку думку поділяють як критики, так і симпатичні цього періоду. Так, Дж. Габермас у “The Philosophical Discourse of Modernity”, оприявнюючи критичні погляди на постмодернізм, зазначає: «Ніцше звертається до досвіду саморозкриття децентрованої суб’єктивності, звільненої від усіх обмежень пізнавальної та цілеспрямованої діяльності, усіх імперативів стосовно користі та моралі. «Злам» принципу індивідуації стає шляхом втечі від сучасності» [72, с. 94].

Виглядає так, що вайлдівська філософія естетизму відображає основні постмодерністські тенденції, а саме ігровий початок та парадоксальність мислення. Постмодерністи запозичили у Вайлда подоланий еклектизм та на новому історичному етапі розвитку естетсько-декаденського ідеалу

«дисгармонійної» краси спробували створити новий канон художнього твору. Власне і саме життя письменника нагадувало постмодерністську гру: парадоксальне мислення спричиняло до руйнування або стирання кордонів між раціональним та ірраціональним, між химерою і дійсністю, правдою і вигадкою. Так само як і людина постмодерну, погляд і думки Вайлда були звернені на самого себе, адже він сам зруйнував культуру та світобудову. Письменник був змушений жити у власній «бульбашці», начепивши на себе ярмо відлюдника, що відображалось у його поведінці та способі мислення, розуміючи, що гра в естетство неминуче призведе до трагедії самотності.

Тема, що привертала і продовжує привертати увагу дослідників, не лише у зв'язку з скандальним судовим засіданням, але й впливом на долю і творчість Вайлда, – стосунки письменника з Бозі, що знайшли своє відображення в елітарній та масовій культурі. Звернемося до деяких найяскравіших зразків постмодернізму, присвячених цій темі. Одним з таких доробків є п'єса Т. Стоппарда «Винахід кохання». Головний герой твору англійський вчений Хаусмен після смерті потрапляє на берег річки Стікс, де зустрічає своїх знайомих з Оксфорду і розмірковує про кохання. Вайлд з'являється на сторінках твору як абсолют кохання, виправдовуючи всі прояви почуття. Саме він, за задумом Стоппарда, покликаний пояснити Хаусмену справжнє значення любові: “[...] before Plato could describe love, the loved one had to be invented. We would never love anybody if we could see past our invention” [124, с. 104] – «Перш ніж Платон зміг описати кохання, потрібно було винайти коханого. Ми б не знали кохання, якби могли бачити далі власного винаходу» (переклад наш). Саме ця репліка допомагає зрозуміти назву твору та знаходиться в основі його конфлікту. Тобто той, кого ми кохаємо, це наше власне породження: “Bosie is my creation, my poem. In the mirror of invention, love discovered itself. Then we saw what we had made – the piece of ice in the fist you cannot hold or let go” (там

само) – «Бозі – моє творіння, моя поема. У відображенні винаходу з'явилося кохання. Тоді ми зрозуміли, що створили: крижина у руці, якої не можна позбавитися, але й не можна зберегти». На сторінках п'єси Вайлд підсумовує, що поет кохає без сумнівів і щасливий вмінням перетворювати життя на мистецтво, натомість вчений завжди сповнений сумнівів, які позбавлені справжнього життя. На думку Вайлда, нічого у житті не варто того, щоб за ним шкодувати: “Better a fallen rocket than never a burst of light” [124, с. 105] – «Краще бути ракетою, що впала, ніж жити без спалахів».

Важливою заувагою щодо подібності культури постмодернізму до культури вайлдівських часів є те, що перша, завдячуючи своїй симулятивності, здатності до копіювання, додає образу письменника поволоки міфічності: “I had genius, brilliancy, daring, I took charge of my own myth...” [124, с. 96] – «У мене був геній, блиск, сміливість, я взяв на себе відповідальність за свій власний міф...». Масова культура базується на повторюваності та маніпулятивності, що є характерними рисами міфології, а «постмодерна міфологія маніпулює міфами, щоб породити сучасну рефлексію» [94, с. 17–18]. У масовій свідомості ім'я Вайлда асоціюється з одностатевими коханням, скандалами, гострим гумором, епатажем, гедонізмом, естетством, парадоксами і афоризмами. У постмодерністській свідомості міфогенний образ завжди відповідає масовому сприйняттю тієї чи іншої особистості, що можна пояснити епохою, адже у постмодерні зацікавленість мас у приватному житті відомих людей надзвичайно висока: «Віртуалізація постмодерної культури спричинена швидким і агресивним розвитком мас-медіа, інтернет-культури, збільшенням актуальної інформації в геометричній прогресії» [16, с. 50].

Ще одна п'єса, основний сюжет якої так само зав'язаний на відносинах Вайлда і Бозі, – «Поцілунок Юди» Д. Хейра. Центральні події твору відбуваються після судового розгляду та звинувачення Вайлда у содомії. Суд

виносить суворий вирок письменнику, засудивши його до ув'язнення, що поклало край блискучій кар'єрі автора, а оприлюднення факту одностатевого зв'язку спричинило появу нового ідола у гомосексуальних колах. Основою для створення п'єси, автор визначив особливості парадоксального мислення Вайлда, адже стосунки письменника і Бозі ґрунтуються на незаперечному парадоксі. Хейр вибудовує історію, звертаючись до вайлдівського і біблійного міфів: Бозі – сучасний Юда, який зраджує Вайлда, а останній стає праобразом Христа, який вибачає зраду.

Якщо зосередити увагу на постаті Вайлда як персонажі постмодернізму варто звернути увагу на роман П. Акройда «Заповіт Оскара Вайлда», де автор, керуючись постмодерністським уявленням про те, що сучасну цивілізацію може врятувати лише культура, використовує обидва тексти: власний і вайлдівський, «змішуючи» їх. Основна ідея автора – висловити свої думки щодо покликання та ролі письменника, використовуючи щоденник Вайлда. Таке звернення або запозичення тексту письменника нагадує віртуальний путівник, який допомагає читачеві опинитися в ірреальному світі тих чи інших часів.

Попри те, що істина, починаючи з давніх часів і до сьогодні отримує різне трактування, у постмодерні вона розуміється, як пошуки кохання, адже «любов – це цінність, що залишається поза ринком» [40, с. 683]. Кохання стає умовою щастя, яке не можна купити, єдиним об'єктом бажання, а його безцінність посилює метафізичний характер і перетворюється на символ присутності, трансцендентності та безсмертя. Саме у намаганнях зрозуміти кохання, спробах осмислити його, розчинитися, проте не загубитися у почутті, «проявляється» Вайлд, який стає словом, текстом для буття та культурою. Його афоризми – це завжди гра розуму, своєрідний лабіринт, близький до постмодерністського гіпертексту, де «хаотичні системи виглядають

випадковими або непорядкованими, [проте] вони містять порядок, який існує в нелінійній формі» [134, с. 10]. Таку думку доводять афоризми автора, які не втрачають актуальності у сучасному світі. Попри те, що влучні вислови письменника торкаються усіх сфер життя, зазначимо ті, які отримали найбільшої уваги Вайлда. Так, значна кількість афоризмів присвячена темі кохання:

(1) “You like every one; that is to say, you are indifferent to every one” (“The Picture of Dorian Gray”, с. 12) – «Ти любиш всіх, а любити всіх – означає не любити нікого. Тобі всі однаково байдужі». Афоризм який сприймається таким, що існує поза часом, адже справжні симпатія, турбота чи зв'язок вимагають розбірливості, оскільки не можуть бути невибірковими. Тобто людина, якій хтось щиро подобається, повинна мати певні ціннісні якості, що не може виражатися у симпатії до кожного без особливої проникливості чи емоційного відгуку.

(2) “Those who are faithful know only the trivial side of love: it is the faithless who know love’s tragedies” (“The Picture of Dorian Gray”, с. 16) – «Ті, хто вірний, знають лише тривіальну сторону любові: невірні знають трагедії любові». Цей афоризм суперечить нашому уявленню про любов і вірність, а тому сприймається неоднозначно. Автор ставить під сумнів загальноприйняте уявлення про щастя та любов. Він співвідносить банальність з вірністю, висловлюючи негативне ставлення щодо відсутності драматизму у любовних стосунках. Тобто стверджується, що пізнати істину можна лише через моральний злочин або гріхопадіння, під яким розуміється «трагедія». Проте саме трагедії урізноманітнюють та сприяють зацікавленню життям.

(3) “Men always want to be a woman’s first love. That is their clumsy vanity ... women have a more subtle instinct about things. What we like is to be a man’s last romance” (“A woman of no importance”, с. 29) – «Чоловіки завжди хочуть

бути першим коханням жінки. Це їх незграбне марносластво... жінки мають більш тонке чуття. Нам подобається бути останнім романом чоловіка». Основна ідея, на нашу думку, полягає у тому, що і чоловіки, і жінки прагнуть стати особливими у житті одне одного, але обирають різні способи досягнення мети. Очевидно, що мораль вайлдівських часів вимагала цноти від жінки до шлюбу, що й втілено у афоризмі. Жінки ж показані більш практичними і, бажаючи спокійного життя, прагнуть міцного шлюбу з чоловіком, який залишиться поряд до останніх днів і розділить усі радощі і печалі.

(4) “When you really want love you will find it waiting for you” (“De Profundis”, с. 8) – «Якщо ви дійсно прагнете кохання, ви побачите, що воно чекає на вас». Як правило, сильне бажання отримати щось штовхає до мети. Отже, якщо ціль, якої прагне людина, пошук коханого або коханої, то в решті пошуки закінчуються отриманням бажаного.

Для постмодерної літератури важливий персонаж, який буде втілювати ідеї стосовно усвідомлення дійсності, того, про що вже зазначалося раніше. Щодо ігрового моменту, то у постмодернізмі він посідає одне з найвизначніших місць, оскільки персонаж завжди грає у пошуки істини. Так само життя письменника нагадувало гру, основна мета якої був пошук персонажа, в якого, на нетривалий час, втілювався і Вайлд: від образів денді та Саломеї до Христа-художника у “De Profundis”. Такі перевтілення наштовхують на думку, що автор намагався усвідомити трагічність життя та власну катастрофу. Подекуди здається, що письменник прагнув передати свій досвід, але видався «набагато меншим індивідом, ніж його часто визначають» [43, с. 1]. Поглинений створеними образами, Вайлд «сипле» афоризмами, що вміщують життєві настанови, які вкладає у уста художніх героїв своїх творів, наприклад:

(5) “One can survive everything, nowadays, except death, and live down everything except a good reputation” (“A Woman of No Importance”, с. 24) – «У наш час можна пережити все, крім смерті, і знищити все, крім доброї репутації». Афоризм містить каламбур, адже пережити смерть неможливо. Щодо репутації, то, очевидно, що втратити нематеріальне, яке підкріплене загальною думкою, складніше. Проте, у наш час, коли засоби масової інформації мають надзвичайний вплив на споживача, однієї неправдивої новини достатньо, щоб репутації була вщент знищена. У підсумку, якщо перша частина афоризму – беззаперечна, то друга сприймається неоднозначно.

(6) “There is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about” (“The Picture of Dorian Gray”, с. 6) – «Коли про вас говорять, то гірше за це може бути тільки одне – коли про вас не говорять». Цей афоризм насамперед стосується людей, які прагнули стати відомими і врешті досягли мети. Навіть брудні плітки сприяють популярності, натомість мовчання призводить до забуття.

О. Вайлд був справжнім гедоністом²¹, зазначаючи “I put all my genius into my life; I put only my talent into my works” [66, с. 18] – «Я вклав увесь мій геній у власне життя; я вклав у мої твори лише свій талант». Проте варто зазначити, що пізніше, у своєму “De Profundis” він відмовляється від цих слів і визнає, що лише через біль і смуток можна досягти справжнього благородства душі:

(7) “Pleasure for the beautiful body, but pain for the beautiful soul” (“De Profundis”, с. 16) – «Насолода – для прекрасного тіла, але біль – для прекрасної душі». Вікторіанське суспільство було відоме своїм гедоністичним способом життя, хоча і визнавалося високоморальним, дотримуючись суворого соціального кодексу. До ув’язнення життя Вайлда нагадувало суцільне свято,

²¹ Термін «гедонізм» походить від грецького слова ἡδονή (hēdonē), що означає насолоду, «задоволення собою та розкутий або ліберальний погляд на мораль сексу».

де він був головним персонажем. З цього періоду відомими стають його егоцентричні афоризми:

(8) “I don’t at all like knowing what people say of me behind my back. It makes me far too conceited” (“An Ideal Husband”, с. 94) – «Я зовсім не хочу знати, що говорять за моєю спиною – я і без того про себе достатньо високої думки». Скромність ніколи не була притаманною письменнику чеснотою, що доводять його слова, які він промовив на митниці, перетинаючи кордон Сполучених Штатів:

(9) “I have nothing to declare except my genius” [74, с. 88] – «Мені нічого декларувати, окрім мого генія». Закиди від міщан щодо його способу життя, письменник вважав недоцільними і дріб’язковими, зазначаючи:

(10) “The public is wonderfully tolerant. It forgives everything except genius” [62, с. 64] – «Публіка надзвичайно толерантна. Вона вибачає все, окрім генія».

На окрему увагу заслуговують афоризми, які пов’язані зі сприйняттям письменником жінок та визначенням їх місця у суспільстві, адже «здається, неможливо вивчати Вайлда, не розглядаючи його у зв’язку з феміністичною політикою» [122, с. 242]. Враховуючи епоху, в якій жив і творив автор, його висловлювання не були аж надто радикальними, проте у сучасному світі вони сприймаються як сексистські та повсякчас піддаються критиці:

(11) “No woman is a genius. Women are a decorative sex. They never have anything to say, but they say it charmingly. Women represent the triumph of matter over mind, just as men represent the triumph of mind over morals” (“The Picture of Dorian Gray”, с. 36) – «Жінка не може бути генієм. Жіноцтво – декоративна стаття. Жінки ніколи не мають чого сказати світові, але кажуть, і то чарівно. Вони уособлюють торжество матерії над розумом, так само як чоловіки – торжество розуму над мораллю». Вікторіанська Англія вайлдівських часів жила на передодні революційних політичних, літературних і соціальних змін,

зокрема у приписі гендерних ролей і «жіночому питанні». Тогочасні консервативні погляди на гендерні ролі вимагали, щоб жінка випромінювала чесноти, займалася домашнім господарством, піклувалася про дітей, виконувала роль служниці для свого чоловіка, а найголовніше – стала «моральним вартовим суспільства» [154, с. 46]. Проте такий традиційний погляд піддавався критиці та стикався з викликами, адже «попри всі свої, здавалося б, прописані кодекси поведінки та глибоко вкорінені традиції, Вікторіанське суспільство перебувало під сильним впливом епохи реформ і прогресу» у царині науки, економіки та гендерної політики [154, с. 47]. Вимоги жінок щодо отримання прав у цей період порушили багатовікову соціальну ієрархію, залишаючи невизначеною нову роль жінки у суспільстві. Науковці схиляються до думки, що Вайлду все ж притаманне «консервативне гендерне упередження, що діє навіть у прогресивних колах того періоду» [92, с. 157].

Проте критики письменника зазнавали і чоловіки. Варто зауважити, що на відміну від «жіночої» теми, афоризми Вайлда, які стосуються «чоловічої» тематики, у сучасному світі не визнаються занадто радикальними та трактуються однозначно, зокрема:

(12) “All men are monsters. The only thing to do is to feed the wretches well” (“Lady Windermere’s Fan”, с. 18) – «Всі чоловіки – чудовиська. Залишається одне – добре годувати нікчем». Автор не торкається емоційного сприйняття чоловіків, а зазначає лише про їх фізичні потреби.

Твори Вайлда мають глибокий філософський сенс, що доводять числення наукові розвідки, присвячені цій темі, серед яких робота П. Аквієна про спорідненість між текстами письменника та думками Ніцше [37], а також останні дослідження, що порушують тему платонізму Вайлда [60; 113]. На особливу увагу заслуговує дослідження «Правда про маски» Дж. Вайтлі, яке покликане «розгледіти» у постаті письменника серйозного філософа та

показати, що теорії Вайлда все ще актуальні у наш «поверховий» постмодерністський вік. Основною ідеєю Вайтлі у його переоцінці внеску Вайлда у філософію є концепція симулякру: протиставляючи ідеалістичній спадщині Платона і Гегеля, Вайтлі показує, що Вайлд переконфігурує істину як парадоксальну «правду масок» і, як Ніцше, стверджує, що (визвольна) «сила фальшивого» або симулякрів, просто «образи, які більше не відносяться ні до чого іншого, крім самих себе» [135, с. 16]. Про те, що філософія мала неабияке значення у житті письменника та впливала на його творчість, свідчать його афоризми, які не втратили своєї актуальності і сприймаються не як архаїзми, а швидше роздуми сучасного мислителя:

(13) “Philosophy teaches us to bear with equanimity the misfortunes of others” [58, с. 9] – «Філософія вчить нас незворушно ставитися до невдач інших».

Отже, Вайлд виявився близьким постмодернізму не випадково: він сам стає персонажем, за допомогою якого постмодерністи намагаються усвідомити навколишню дійсність. Оскільки постмодернізм змішав елітарну культуру з масовою, витончені афоризми Вайлда стали текстами масової культури, а масова культура – цитатою з Вайлда.

Висновки до другого розділу

Естетичне освоєння дійсності – одна з основних місій, яку може виконувати літературний текст, що незалежно від його жанру, є результатом авторської фантазії, яка спрямована на естетичний вплив на читача різними стилістичними засобами, слугуючи головній меті емоційності. Серед всіх засобів впливу одним з ключових постає парадокс як певна естетична категорія. Мета парадоксу полягає в тому, щоб вказати на істину через твердження, які суперечать одне одному. Парадокс є самосуперечливим твердженням, оскільки часто одночасно містить два твердження – істинні та

неістинні одночасно. Привабливість парадоксів полягає в тому, що, якими б суперечливими не здавалися, вони містять певну долю істини, що робить їх чудовим засобом для вираження іронії і є особливо актуальним для афористичної творчості Вайлда.

Афоризми Вайлда як експлікація «малого жанру» постають унікальним синтезом простоти і складності у своїй жанровій своєрідності. З одного боку, вони приваблюють читачів «простотою» форми, а з іншого – вимагають інтелектуальних зусиль для розкриття їхнього глибинного смислу, вражаючи парадоксальним поєднанням ідей. Саме такий синтез вирізняє афоризми письменника серед інших «малих форм», роблячи їх неперевершеними зразками мистецтва слова, які надовго залишають відбиток у серцях і думках.

Аналізуючи зв'язок вайлдівського естетизму з постмодернізмом, у першу чергу варто звернутися до причин інтересу постмодерної культури до образу британського письменника, який став наприкінці ХХ ст. персонажем, за допомогою якого постмодерністи намагалися усвідомити навколишню дійсність.

У презентованій роботі ми позиціонуємо Вайлда не як попередника постмодернізму чи постмодерніста, а скоріше як людину, яка використовує ідеї та практики, які сьогодні вважаються постмодерністськими. Творчість Вайлда актуальна у сучасному контексті постмодерністських пошуків, про що зазначали багато критиків. Занепокоєння щодо правильності трактування творів письменника полягає лише у тому, що мистецькі теорії Вайлда традиційно ґрунтуються на естетичному русі ХІХ ст., тому потрібні певні зусилля, принаймні поза межами історичного підходу, щоб виправдати увагу до них критиків-постмодерністів.

РОЗДІЛ III

ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ПОШУКИ І СПРИЙНЯТТЯ ПЕРЕКЛАДІВ

АФОРИЗМІВ О. ВАЙЛДА УКРАЇНСЬКОЮ МОВУ

3.1 Перекладацькі підходи до вивчення жанрів художньої літератури постмодернізму кінця XX – початку XXI ст.: герменевтика, інтерпретація, синергетика

Перекладацькі підходи до вивчення жанрів художньої літератури постмодернізму кінця XX – початку XXI ст. зумовлені складністю і різноманітністю текстів цієї епохи і включають герменевтику, інтерпретацію та синергетику. Розглянемо кожен з підходів окремо.

Герменевтика – наука про розуміння та інтерпретацію текстів. У контексті перекладу постмодерністської літератури, герменевтика ставиться як спроба розкрити глибокі значення тексту, з'ясувати авторський замисел і передати його у мові перекладу. Це вимагає від перекладача глибокого розуміння культурних, історичних і філософських контекстів джерельного тексту.

Інтерпретація – особистий підхід перекладача до тексту, вибір конкретних стратегій і методів перекладу з метою передачі основних ідей і стилю оригіналу. У випадку з постмодернізмом, де текст може бути наповнений амбівалентністю, інтертекстуальністю і грою словами, інтерпретація стає ключовим інструментом для створення адекватного перекладу.

Синергетика – наука про взаємодію і взаємозв'язок складових системи. У контексті перекладу, синергетика розглядає текст як складну систему, де всі компоненти взаємодіють між собою. Перекладач, використовуючи

синергетичний підхід, прагне досягти гармонії в тексті перекладу, зберігаючи взаємозв'язки між різними елементами оригіналу.

Переклад справедливо вважають «творчим заходом», оскільки творчість усе більше вважається повсюдною у людській діяльності і не обмежує своєю назвою лише тих, хто працює у сфері мистецтва [87, с. 31], адже не лише виробництво текстів (і загалом значень) є творчим процесом, але й розуміння, за яким стоїть індивідуальна особистість. Перекладач використовує креативність у всіх типах текстів, щоб забезпечити еквівалентність, особливо необхідну в культурних ситуаціях, через нездатність мови ідеально передати значення, а також різницю між Я та Іншим, які зберігають їхні специфічні ідентичності і не зливаються у недиференційовану матрицю [53].

Головним завданням перекладача є довести, що він зрозумів зміст тексту. Єдиний спосіб це зробити – здійснити переклад, скерований на вихідну мову. Переклад сенсу – це герменевтична операція інтерпретації сенсу. Переклад – це розкриття назустріч Іншому, розширення кордонів рідної мови, збагачення її за рахунок мови Іншої [109]. Влучно пояснює роль перекладу П. Рікер, зазначаючи, що це парадоксальний досвід служіння двом панам: чужій мові і своєму читачеві в його бажанні привласнити щось нове [там само]. Перекладацькі підходи постмодерну базуються не на класичній ідеї «зрозуміти означає пояснити», а головню на апропріації та дистанціюванні під час перекладу, де перший підхід допомагає подолати культурні бар'єри, дозволити зрозуміти те, що раніше було невідомим, побороти культурну дистанцію; другий провокує перекладача до постійної роботи з текстом у намаганнях вироблення автономного від інтенцій автора сенсу. Критичної оцінки філософа зазнає твердження про повну відкритість смислів текстів та можливості абсолютно еквівалентного перекладу. Він відмовляється від досконалого

перекладу та визнає існування неминучого «опору перекладу» у процесі взаємодії мов та культур.

Серед основних труднощів, з якими стикається перекладач під час роботи з текстом, визначаємо наступні: гетерогенність мов різних народів – фонетичні та артикуляційні відмінності, гетерогенні морфологічні і синтаксичні системи; специфічний граматичний лад; нетотожні системі поняття, що становлять лексичний склад мови; не співпадіння семантичних полів, що не відповідають контекстам і у результаті чого зміст слова залежить від його вживання; збереження концептуального змісту тексту. Це призводить до того, що для перекладу тексту потрібні значні трансформації. Окрім того необхідне адекватне розуміння інтенцій автора з боку реципієнтів. Саме тому перекладацька діяльність повинна ґрунтуватися на методах герменевтичного аналізу світоглядів різних народів, культур, історичних епох та соціальних груп. Отже, завдання перекладача полягає не у тому, щоб здійснювати свою діяльність, користуючись схемою *слово – фраза – текст – культура*, а у зворотному порядку, тобто інтерпретуючи конкретну культуру, йти від тексту до фрази та слова.

Вдалий переклад вибудовується із врахуванням еквівалентності та адекватності. Адекватність – означає доречність, яку слід розглядати у зв'язку з дією, а еквівалентність – відношення між вихідний і вторинним текстом. Це стає очевидним, якщо розглянути різні підходи до перекладу тексту.

Для *підрядкової* версії перекладу, який слово в слово відтворює вихідний текст, перекладач, враховуючи мету перекладу, вибирає відповідні окремі слова у мові-рецепторі. Для *дослівного перекладу* перекладач добирає відповідні слова і граматичні структури у мові-рецепторі. Мета полягає в тому, щоб досягти лексичної та граматичної еквівалентності на рівні речення, але це не обов'язково стосується текстової еквівалентності. Для *філологічного*

перекладу перекладач підбирає відповідні слова, граматичні структури із врахуванням відповідного стилістичного рівня у мові-рецепторі. Функція такого перекладу – допомогти тому, хто не має достатніх знань вихідної мови оцінити всі її тонкощі. *Комунікативний* тип *перекладу* включає переклади, які намагаються уникати форенізації щодо добору слів і будови речень і містить побутове, літературне, естетичне спілкування у мовах-рецепторах, а тому створює текст еквівалентний оригіналу в усіх його вимірах, із врахуванням синтаксису, семантики і прагматики. Тільки у цьому випадку доречність або адекватність вибору мовних знаків для побудови тексту мови рецептора спрямований на створення еквівалентності на рівні цілого тексту. Отже, для такого типу перекладу, адекватність – це не просто питання правильного вибору слів, граматичних структур і стилю, ізольованих одне від одного; адекватний вибір завжди пов'язаний з лінгвістичним макроконтекстом, внутрішнім і зовнішнім ситуаційним та соціокультурним контекстом будь-якого окремого тексту [110]. Тож, адекватність залежить від мети; переробка здійснюється на основі процесу перекладу, який «із самого початку відмовляється від еквівалентності між текстами мови джерела та мови-рецептора» [110, с. 303]. У зв'язку з вищезазначеним, варто розрізняти зовнішній та внутрішній переклад, де за першого відбувається перетворення іноземного оригіналу на мову перекладу, а за другого – рефлексія щодо тексту у межах однієї мови, що дозволяє відкрити додаткові ресурси рідної мови.

Пізніше П. Рікер запропонував концепцію перекладу з позицій теорії інтерпретації. Оскільки є мова, існує і її інтерпретація, тобто переклад. Слова існують у часі та просторі, а тому мають історію значень, які змінюються та розвиваються. Будь-який переклад передбачає певний аспект діалогу між «своїм» і «чужим». Саме тому П. Рікер визначає переклад як модель герменевтики [82, с. 152].

Герменевтична перекладацька парадигма потрактовується як відкрита синтезуюча система, в якій знаходять своє місце практично всі значущі класичні та інноваційні моделі перекладу. Головним чинником у цьому процесі є сам перекладач з його знаннями мов, культур, технічними особливостями та стратегією письма. Основна увага приділяється перекладацькій компетенції як глибоко суб'єктивному явищу щодо розуміння та письма, і цю ситуацію найкраще проаналізувати із врахуванням герменевтики [49].

Герменевтику, як сучасну філософію мови, часто дефініюють як теорію розуміння, проте вона не пояснює, «як ми розуміємо» або «що ми розуміємо», а вирішує питання «чи можемо ми взагалі зрозуміти». Вихідною точкою герменевтичної філософії є особистість як історична, так і соціальна, яка прагне орієнтуватися у навколишньому світі, розуміти інших та діяти у суспільстві. Ф. Шлейєрмахер дав кілька порад як отримати міцну основу для розуміння тексту, виокремивши чотири чинники герменевтичного процесу: розуміння текстового повідомлення, умови його виникнення, його ситуаційний фон і розміщення всередині більшої текстової матерії, що сприяє динаміці текстового «об'єкта». Одним з прийомів аналізу інтерпретації тексту, науковець назвав герменевтичним колом, яке утворюється між усім текстом та його окремим елементом, або між змістом та фактичним розумінням написаного, оскільки читач може інтерпретувати текст всупереч закладеним автор ідеям [115]. Цей методологічний підхід відповідає відомим аспектам аналізу тексту за допомогою лексики, семантики та прагматики, які зазвичай застосовуються для пояснення власної інтерпретації [133, с. 191]. Істина розкривається інтуїтивно у свідомості людини. Основою для цього є усвідомлення тем, що розглядаються із урахуванням відповідної мови, адже без певного об'єднуючого зв'язку порозуміння неможливе. Мистецтво перекладу базується на відповідних знаннях, оскільки наївна інтерпретація не

може бути прийнятою за відповідальний переклад, що суголосно основній ідеї теорії релевантності [120].

Рух герменевтичним колом від цілого до частини у зворотному напрямку, власне і є процесом розуміння сенсу тексту. Герменевтичний підхід до перекодування або перекладу іншомовних текстів дозволяє по-новому розглянути проблему перекладності/неперекладності з теоретичної та практичної точок зору. «Замкненість» у герменевтичному колі розуміння обумовлена тим, що будь-яке розуміння є усвідомленням чогось конкретного: той, хто розуміє передбачає існування сенсу у тому, що осягає; тобто, від початку маємо справу з антиципацією сенсу. Знайомство з текстом містить існування до-мислення, яке зазнає трансформації під час роботи з матеріалом: щойно з'являється сенс, завдяки очікуванням екзегета проектується сенс цілого, будується припущення щодо загального змісту. У процесі подальшого розгляду тексту, окремі думки і антиципації можуть виявитися хибними, а тому потребуватимуть уникнення. Якщо текст потребує уточнення, то під час подальшого опрацювання вносяться ті, яких потребує зміст повідомлюваного. Таким чином, процес розуміння здійснюється за колом або спіраллю.

Отже, ідея герменевтичного кола полягає у тому, що певна інформація, відомості або знання стають зрозумілими, коли частина їх відома або існує спільна основа. Це спостереження не є тривіальним, оскільки означає, що лише лінгвістичний аналіз тексту не веде до його розуміння, так само як сприйняття певного явища не призводить до його адекватної інтерпретації. Інтерпретатор не може усунути власний контекст за допомогою чистого об'єктивізму, проте саме завдяки використанню герменевтичного підходу до перекладу тексту можна точніше та глибше зрозуміти текст [123].

Цікавою є стратегія перекладу тексту, яка викладена у п'ятому розділі “After Babel. Aspects of Language and Translation” Дж. Стейнера [121]. Автор створює «герменевтичний маршрут» перекладача, який містить чотири етапи:

1) віра – момент «розуміння тексту»: перекладач спочатку підкоряється тексту вихідної мови, вірячи в те, що він щось означає, незважаючи на його видиму чужинність;

2) агресія або опір – діями перекладача керує намір опанувати смисли тексту, прагнучи до його всебічного розуміння;

3) порив – час, коли перекладач привласнює текст оригіналу, перетворюючи його на щось знайоме йому, пристосовуючи до норм мови перекладу, що створює новий твір;

4) «поворот поршня» – фінальна фаза перекладу за якої оригінал і переклад набувають рівноваги, оскільки «перекладач, інтерпретатор, читач вірний своєму тексту, а його відповідь – відповідальна лише тоді, коли він прагне відновити баланс сил, інтегральну присутність, яка була перервана його розумінням, що має характер привласнення» [121, с. 302]. Перекладач, згідно з образним порівнянням Стейнера, – грабіжник, який відбирає у вихідної мови її власність. Саме тому, виконуючи переклад на завершальній стадії, він покликаний вдатися до відновлення або збалансованості різноспрямованих контекстів вихідної та мови перекладу. Тобто перекладач має прагнути повернути вихідній мові рівно стільки, скільки він запозичив, сміливо вдаючись до перетворень у мові перекладу, адже «переклад» завжди має тенденцію до «трансформації» [121, с. 426]. Справжній переклад – не банальне наслідування, а «перефразування або ширший переклад, де перекладач тримає автора в полі зору, щоб нічого не було втрачено, але не так суворо дотримуючись слова, як сенсу, який можна розширити, але не змінити» [121, с. 255].

Значення, що отримуються з тих чи інших текстів, визначаються зокрема такими факторами, як місце цих текстів у суспільстві, їх роль в історії та конкретній культурі. Статус, функціонування та контекст текстів має тенденцію до змін. Як наслідок функціонування текстів в окремому суспільстві, їх сенс може акумулюватися або втрачатися. У творчому акті розумінню текстів приписуються нові сенси як результат прочитання у новому контексті. Водночас встановлюються нові структурні зв'язки між елементами тексту, іншими текстами та соціально-культурним контекстом. Продукування нових смислів зумовлено самою природою процесу розуміння, його інтерпретаційним характером, активною роллю суб'єкта, який входить у діалогічні відносини з текстом. Оскільки діалог відбувається з текстом, а не безпосередньо з автором, то тлумачення його контексту змінюється з часом та піддаються новим трактуванням.

Низка найбільш послідовних постструктуралістів і деконструктивістів, до яких відносять Ж. Дерріда, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ж. Бодріяра, Ж.-Ф. Ліотара, Р. Барта, М. Фуко та ін., розглядають постать читача на початковому етапі аналізу як «активного інтерпретатора», або навіть «джерело сенсу». Проте зрештою читач дезавується, оскільки він, за Р. Бартом, «людина без історії, без біографії, без психології, що зводить лише воєдино «всі ті штрихи, що утворюють письмовий текст» [38, с. 55]. Натомість, що стосується особистості перекладача, то він представляється або як технічний співробітник, або як інтерпретатор і навіть як співавтор, суперник творця оригінального тексту.

Для герменевтичної концепції перекладу корисніше кантівське ставлення до автора твору, згідно з яким інтерпретатору тексту треба розуміти автора краще, ніж він розуміє сам себе. Безумовно, що важлива роль належить і безпосередньо читачеві, який у тріаді *автор – перекладач – читач* посідає

одне з головних місць. У перекладацькому плані ролі членів тріади розподіляються наступним чином: текст втрачає зв'язок з автором після того, як стає надбанням читача, адже кожний споживач текстового матеріалу бачить у тексті щось своє, а не те, що бачив митець. Перекладач на першому етапі знайомства з текстом теж грає роль простого читача, який сприймає текст оригіналу, користуючись своїм когнітивним досвідом. Тож, якщо послуговуватися вищезазначеним, то висновуємо, що перекладу за визначенням не існує, оскільки кожен перекладач створює власний твір, користуючись своїм досвідом, талантом, ідеями, а вихідний текст лише частково нагадує оригінал.

Попри існування зазначеної тріади, де перекладач посідає місце медіатора між автором і читачем, його роль не еквівалентна ролі читача, оскільки він не може керуватися лише простими враженнями від тексту, отримувати насолоду від прочитаного, обирати єдиного улюбленого автора чи один жанр. Його прочитання – це глибокий лінгвістичний, культурологічний, історичний, естетичний, філософський та інший аналіз тексту, тобто це справжня герменевтична діяльність. Без фонових знань ніякий герменевтичний аналіз або інтерпретація оригіналу, як правило, неможливі, через невідповідність перекладу. Праця перекладача – потужний творчий, рефлексивний ресурс розуміння творів іншокультури, яка має бути повідомлена читачеві, тобто у зазначеній тріаді перекладач стає носієм двох культуросфер.

Виникненню синергетики перекладу посприяла лінгвосинергетика, яка базується на уявленнях про існування синергетичної парадигми, що постулює поліваріантність перебігу процесів нелінійних динамічних середовищ, самоорганізацію складних систем різної природи.

У нашому дослідженні ми керуємося думкою Г. Хакена, автора терміну «синергетика», який вважає, що завдяки синергетичній ідеології можна пояснити процес виникнення нових смислів у таких складних системах, як система перекладу [73]. Текст та його сприйняття науковець пов'язує з теорією рівнів, тобто, з одного боку, текст характеризується дистрибуцією і вступає з іншими текстами у синтагматичні відносини, а з іншого – характеризується субституцією, що зумовлює текстову парадигматику. Такий підхід дозволяє вписати текст у систему лінгвістичних понять. Водночас саме на рівні тексту, де синтагматико-парадигматичні відносини зачіпають нескінченну кількість одиниць попередніх рівнів, ці відносини дуже складно описати однозначно, адже вони виявляються okazіональними, де лише конкретні обставини комунікації детермінують розуміння певного тексту.

Розмірковуючи про природу тексту, вчений оперує ключовими поняттями: зв'язність і цілісність, де перша структурна властивість обумовлена лінійністю тексту, а неодмінною умовою цілісності тексту є його співвіднесеність із конкретною або абстрактною, реальною чи уявною ситуацією. Найважливішою формою досягнення зв'язності вчений вважає тематично-рематичну прогресію пропозиції. Окрему роль у побудові тексту відіграє фокус теми речення, тобто вичленовування того компонента лінійної послідовності, який стане центральним у наступному реченні.

Отже, якщо побудова тексту підпорядковується законам актуального членування, тема-рематичної прогресії, то зосібна відбувається і створення тексту перекладу. Для його відтворення необхідно визначити ту саму тема-рематичну прогресію, що стане «каркасом» майбутнього перекладу. Ядро перекладацького простору, забезпечуючи переклад тем і рем тексту, призводить до адекватного перекладу, який визначається як перший рівень гармонійності. У деяких випадках досягнення адекватності є необхідною та

достатньою умовою перекладу, а з іншого – досягнення вищих рівнів гармонійності неможливо без попереднього рівня – адекватності.

Текст визначається як синергетична система, оскільки переклад містить смисли, які транспортуються з тексту однієї культури в іншу. Текст перекладу стає простором на який впливає оригінальний і вихідний тексти, з усвідомленням глибинних сенсів та інформації, яка визначається позатекстовою. Окрім того, текст починає функціонувати у нових умовах, що виникають внаслідок нової ситуації перекладацької комунікації, забезпечуючи нову конфігурацію перекладацького простору: переклад іншою мовою; переклад, виконаний іншим перекладачем тією самою мовою; переклад тим самим перекладачем тією самою мовою, але в інший час.

Розглядаючи текст перекладу, варто зазначити про його багатозначність, яка слугує основою для нескінченної кількості інтерпретацій, в результаті чого з'являється численна кількість текстів, які сприймаються як такі, що здатні функціонувати в інших культурних просторах. Процес перекладу – сукупність сенсорних полів, серед яких визначаємо:

- 1) три суб'єкти перекладацької комунікації – автор, перекладач, реципієнт;
- 2) три текстових поля – змістовне, енергетичне, фатичне²².

Ці поля створюють периферію перекладацького простору, тому вони варіативні, імпліцитні. У кожному полі породжується свій зміст: модальний, індивідуально-подібний, рефлексивний, емотивний, культурологічний. Єдиним експліцитним смислом є той, що виникає в ядерній зоні перекладацького простору. Саме тут знаходиться текст перекладу, його зміст є інваріантом для перекладача, а способом усвідомлення змісту слугує виявлення теми та реми. Тож, першочерговим завданням перекладача є

²² Від грецького φατός – «сказаний».

з'ясування тема-рематичної прогресії та відтворення її без спотворень у тексті перекладу.

Знайомство з текстом не означає можливість передбачення його перекладу, оскільки у процесі перекладацької діяльності може виникнути безліч ситуацій, що впливають на результат: у кожному полі перекладацького простору виникають перешкоди, які кожен перекладач долає своїм способом. Оскільки кордони між смисловими полями перекладацького простору досить гнучкі, то унікальність тексту перекладу зумовлена, серед інших факторів синергізму, створенням різних конфігурацій перекладацького простору у зв'язку із домінуванням смислів одного з полів. Нелінійність перекладацького простору також є фактором гармонійного перекладу. Розуміючи нелінійність як багатоваріантність і непередбачуваність, вважаємо, що гармонійних перекладів одного й того ж тексту може бути безліч. Якщо розглядати переклад одного тексту багатьма мовами, то багатоваріантність і кількість можливих смислів значно зростають.

Перекладач повинен усвідомлювати, що текст перекладу принципово не може бути ідентичний тексту оригіналу, він має інші якості і стає таким само неповторним і унікальним, як і оригінал.

3.2 Особливості відтворення афоризмів О. Вайлда українською мовою

Мова уособлює знакову поліфункційну систему, пов'язану зі створенням, передаванням та зберіганням інформації. Вона реалізується у процесі конкретної мовної діяльності, кінцевим продуктом якої є текст. Створювані авторами тексти різноманітні за обсягом, тематикою, структурою та стилістикою. Наше дослідження стосується **міні**текстів узагальнюючого характеру – афоризмів, які об'єктивують та типізують різноманітні прояви життя та використовуються у спілкуванні як його органічна частина,

концентрована і ємна форма художнього відображення дійсності та вираження ставлення мовника до неї. Афоризми допомагають розкрити ідею, оскільки їм притаманна незвичайна виразність. Ця властивість також допомагає висловити думки таким чином, щоб показати їх з найбільш вигідної сторони та підкреслити особливий погляд на різні речі. Ці думки логічно побудовані, мудрі, повчальні, часом несподівані та парадоксальні.

Тенденція до активного використання, варіювання та переосмислення афоризмів Вайлда, спонукала нас до визначення основних способів та особливостей їх відтворення українською мовою. Збереження та дотримання структурних та семантичних особливостей визначалося як першозавдання, адже саме характерні особливості афоризмів виокремлюють їх в особливий вид тексту. Варто зазначити, що відібрані афоризми поза контекстом художнього твору можуть втрачати свою афористичність, але набувають закінченості як окремий мінітекст. Для перекладу афоризмів немає чітко прописаних правил, але у наших відтвореннях ми послуговувалися основними принципами: 1) зберегти форму афоризму; 2) зберегти первісне значення, тобто прихований зміст, авторські інтенції.

Усі афористичні думки, які вміщуються у творах автора, логічно побудовані, мудрі, повчальні, часом несподівані, парадоксальні. Зазвичай тематика афоризмів спрямована на споконвічні теми: правда і справедливість, життя і смерть, війна і мир, щастя і лихо, краса і потворність, людина і соціум, питання віри (релігія), філософські роздуми тощо. Для афоризмів Вайлда характерне поєднання, з першого погляду, непоєднуваного, що відповідає естетичному погляду на життя автора та доводить думку про те, що крайнощі мають право на існування, а істина – суб'єктивна. Розподіл афоризмів на тематичні групи, підтверджує наявність у них семантичних полів, які виділяються з урахуванням ключових слів, вияскравлюють предмет

зацікавлення письменника та допомагають читачеві наблизитися до розуміння глибинного сенсу висловлювань.

Людина і соціум

Тематика цієї групи містить висловлювання щодо особливостей поведінки, думок, поглядів, зайнятості людей; їх стосунків між собою і у соціумі. Сучасна наука використовує твори класичної літератури для дослідження глибин людської душі, правил і умовностей співіснування особистості та суспільства. Вайлд гостро відчував найменші зміни у поведінці людей, відчував фальш та викладав свої спостереження на папір, змушував персонажів повторювати свої думки, які і тепер не втратили актуальності та перетворилися на афоризми.

(14) “Nowadays people know the price of everything and the value of nothing” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 50) – «Сьогодні люди знають ціну всьому, але не мають уявлення про справжню цінність». Оксюморон, за допомогою якого побудований афоризм, привертає увагу абсурдністю, що змушує задуматися і підкреслити авторську позицію. Буквальний переклад зазначеного афоризму українською виглядає наступним чином: «Сьогодні люди знають ціну всьому та цінність нічого». Такий переклад суперечить граматичним нормам української мови, тож художній переклад ближчий до оригіналу і точніше відображає думку автора. Проте синтаксична будова оригіналу та перекладу повністю збігається. До речі, думка викладена у романі Вайлда, повторюється у п’єсі автора “Lady Windermere’s Fan”, але у формі узагальнення:

(15) “A cynic is a man who knows the price of everything and the value of nothing” (“Lady Windermere’s Fan”, p. 57) – «Цинік – це той, хто знає ціну всьому, але не має уявлення про справжню цінність». Для перекладу синонімічної пари використовувалися вищезазначені прийоми, а також еліipsis

іменника *a man* для уникнення надлишковості. У перекладі використано додавання *не має уявлення*, що позбавляє висловлювання ритму, пор.: *the price of everything and the value of nothing*, але відповідає нормам української мови.

(16) “There are only two kinds of people who are really fascinating – people who know absolutely everything, and people who know absolutely nothing” (“The Picture of Dorian Gray”, р. 88) – «Існує лише два типи людей, які по-справжньому захоплюють: люди, які знають абсолютно все, і люди, які не знають абсолютно нічого». Переклад зазнав нульової трансформації, адже слова вжиті у прямому значенні із синтаксичним уподібненням, за якого збережено усі лексичні одиниці та порядок слів. У перекладі збережені паралельні конструкції, які ритмізують текст. Варто зазначити, що значна кількість афоризмів побудована за принципом контрасту, протиставлення положень, образів та понять. Для створення антитези використовуються як загальнономовні антоніми, так і контекстуальні.

(17) “A woman will flirt with anybody in the world as long as other people are looking on” (“The Picture of Dorian Gray”, р. 205) – «Жінка фліртуватиме з ким завгодно, доки на неї дивляться інші». У перекладі збережено послідовність лексичних одиниць, проте застосовувався еліпсис для виключення семантично-надлишкових слів: *in the world* – у світі та *people* - люди, які легко відтворюються з контексту. Порівняльну конструкцію *as long as* – так довго як, замінено на коротший, але більш виразний відповідник *доки*.

(18) “Whenever a man does a thoroughly stupid thing, it is always from the noblest motives” (“The Picture of Dorian Gray”, р. 77) – «Щоразу, коли хтось робить абсолютну дурницю, це завжди з найблагородніших мотивів». Переклад здійснено за допомогою генералізації та еліпсису. Оскільки в англійській мові лексема *thing* – річ вживається для заміни конкретних іменників, в українській таке вживання – надлишкове, яке опускається у

перекладі. Антитеза в оригінальному текст, що підкреслює неординарний спосіб мислення автора, відтворена в українському перекладі.

(19) “Women are never disarmed by compliments. Men always are. That’s the difference between the sexes” (“An Ideal Husband”, p. 83–84) – «Жінок неможливо обеззброїти компліментом. Чоловіків завжди. Це різниця між статями». У перекладі збережено членування на речення, проте вжито граматичну трансформацію – замінено прислівник *never*, в українській мові *ніколи*, на прислівник *неможливо*, що відповідає нормам вихідної мови. Використану автором парцеляцію відтворено у перекладі, що дозволяє досягти ритмізації повідомлюваного.

(20) “As long as a woman can look ten years younger than her own daughter she is perfectly satisfied” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 51) – «Поки жінка може виглядати на десять років молодшою за власну дочку, вона цілком задоволена». Переклад виконано за допомогою синтаксичного уподібнення, тобто синтаксичну структуру, яка міститься в оригіналі відтворено аналогічною конструкцією у мові перекладу, що стає можливим у разі існування паралельних синтаксичних структур в обох мовах. В оригінальному тексті вміщено гіперболу, що посилює виразність повідомлюваного і яку відтворено в українському перекладі.

(21) “As for conversation, there are only five women in London worth talking to, and two of these can’t be admitted into decent society” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 51) – «В усьому Лондоні є лише п’ять жінок, з якими варто говорити, і двом з цих п’яти не місце у пристойному товаристві». В українському варіанті вжитий еліпсис – у тексті перекладу опускається конструкція *as for conversation* – *щодо обговорення* для уникнення надмірності, оскільки у реченні вміщене дієслово *talk to* – *говорити до когось*. За допомогою компенсації словосполучення *can’t be admitted* – *не можна допустити* у тексті

перекладу відтворюється як *не місце*, оскільки дослівний переклад *не можуть бути допущені у пристойне товариство* – занадто громіздке і обтяжує сприйняття тексту. За допомогою калькування, словосполучення *decent society* відтворюємо як *пристойне товариство*. Гіперболізація у повідомлюваному створює саркастичний ефект, що відтворено у перекладі.

(22) “The man who sees both sides of a question is a man who sees absolutely nothing at all” (“The Critic as Artist”, p. 288) – «Людина, яка бачить обидві сторони проблеми, – це людина, яка не бачить абсолютно нічого». У перекладі вжито еліпсис щодо прислівникового словосполучення *at all* - *зовсім*, оскільки за умови його перекладу отримана фраза *абсолютно нічого зовсім* видається надмірною. Для генералізації повідомлюваного, лексичну одиницю *question* – *питання* замінено на нейтральний для цього прикладу, іменник *проблема*.

(23) “A *grand passion* is the privilege of people who have nothing to do” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 52) – «*Пристрасть* – це привілей людей, яким немає чим зайнятися». У перекладі ми використали еліпсис прикметника *grand* - *великий*, оскільки у лексемі *пристрасть* міститься значення сильного, домінуючого почуття, то вживання у препозиції прикметника *велика*, вважаємо надмірним. В оригінальному тексті, *grand passion* – *велика пристрасть* подано курсив, що привертає увагу читача, підкреслюючи зосередженість мовника на предметі дискусії.

(24) “Public and private life are different things. They have different laws and move on different lines” (“An Ideal Husband”, p. 34) – «Публічне та приватне життя – різні речі. Вони вилаштовуються за різними законами і рухаються різними напрямками». Мовна виразність висловлювань створюється не лише за рахунок експресивно-стилістичного та оцінно-стилістичного компонентів значення, але й за рахунок того, що слова та їх сполучення можуть набувати переносних значень, входити до складу стилістичних фігур, які провокують

створення образного змісту. Аналізований афоризм складається з двох речень і перше у перекладі отримало відтворення за допомогою синтаксичного уподібнення, проте у другому реченні відбулися граматичні заміни: дієслово *have* – *мати* у перекладі змінено на *вилаштовуються*, а іменник *lines* – *лінії* на *напрями*. Незважаючи на зазначені трансформації, переклад повністю передає ідею автора. Окрім того, у вихідному тексті збережені паралельні конструкції, як створюють такт і ритмізують повідомлення.

(25) “A man can’t be too careful in the choice of his enemies” (“The Picture of Dorian Gray”, р. 12) – «Людина не може бути занадто обачною у виборі своїх ворогів». Переклад виконано за допомогою синтаксичного уподібнення, де оригінальний текст відтворений аналогічною конструкцією у мові перекладу. Автор підкреслює, що відсутність недоліків не свідчить про відсутність ворогів, а подекуди і друзі можуть перетворитися на заклятих супротивників.

(26) “The basis of every scandal is an immoral certainty” (“The Picture of Dorian Gray”, р. 206) – «В основі будь-якого скандалу лежить аморальна впевненість». Конструкції речення вихідної мови і мови перекладу співпадають, що дозволяє виконати переклад за використання синтаксичного уподібнення.

(27) “Nowadays people seem to look on life as a speculation. It is not a speculation. It is a sacrament. Its ideal is Love. Its purification is sacrifice” (“Lady Windermere’s Fan”, р. 11) – «Здається, що сьогодні люди дивляться на життя як на азартну гру. А життя – не гра. Життя – таїнство. Її ідеал – Кохання. Її очищення – жертва». Низка простих речень, з яких складається афоризм, конкретизує повідомлення, що відображено у перекладі. Автор капіталізує іменник *Love* – *Кохання*, персоніфікуючи почуття він надає йому більшого значення, порівняно з іншими, що збережено у перекладі. Необхідно визнати, що у вихідній мові, як і мові перекладу, яким характерна висока насиченість

інтонаційними та семантичними нюансами, виділення графеми окремого слова створює додаткову виразність, збагачуючи текст. Зберігаючи прихильність до цієї традиції, кодифікатори зафіксували норму вживання великої літери в *особливо високому значенні*. У перекладі використано перестановку дієслова *seet* – *здається* на початок речення, що відповідає нормам мови, на яку здійснюється переклад. Англійський іменник *a speculation*, який головно вживається у значеннях: *спекуляція, роздум, обмірковування, гіпотеза, припущення, домисел, гра на біржі, спекуляція (карткова гра), теорія, афера, здогадка*, у перекладі замінено на український іменник *гра*, що не спотворює семантику речення і відповідає авторській інтенції.

Аналізована тематична група головно містить описи, а тому ключові ідеї виражені за допомогою іменників та прикметників. Стрижневими суб'єктами групи є люди, їх оточення та властиві першим і другим характеристики та якості. У перекладі зберігаються всі ключові лексичні одиниці.

Мистецтво і митець

Вайлд пояснює мистецтво як продукт, який не може бути ані надто реальним, ані ідеальним. Художник повинен сприймати незавершеність і плекати естетичне почуття, якщо хоче досягти успіху. Водночас письменник усвідомлював, що художник має бути індивідуалістом, тобто не повинен підпадати під вплив громадської думки чи турбуватися про тривіальні судження інших. Митець повинен прагнути творити, викладаючи власні думки, адже «...у той момент, коли митець помічає, чого хочуть інші люди, і намагається задовольнити їх попит, він припиняє бути митцем і стає нудним або кумедним майстром. ... Мистецтво – це найінтенсивніший спосіб індивідуалізму, який знав світ. [...] єдиний справжній спосіб індивідуалізму, який знав світ» [148, с. 12]. Вайлд відвертий і впевнений у своєму призначенні, розуміючи, чого має докласти митець, якщо хоче по-справжньому виконувати

це ремесло. Письменник висловлював свої погляди за допомогою власного мистецтва, використовуючи персонажів як інструмент. Він вважав, що мистецтво – це лінза, через яку люди відчують природу, яке проникає у повсякденне життя і завдяки чому робить наше існування більш насиченим [144].

(28) “All art is quite useless” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 5) – «Усіляке мистецтво абсолютно марне». Якщо порівняти синтаксичну будову, то в оригінальному тексті та у перекладі вона однакова: обидва висловлювання складаються з означення, підмета, обставини та складеного іменного присудка, тобто використано вид перекладацької трансформації синтаксичне уподібнення. Точний варіант перекладу передає сенс, вкладений в афоризм автором та впливає на смисловий та емоційний відтінок висловлювання. Антитеза з оригіналу відтворена у перекладі, що акцентує увагу на існуючому протиріччі.

(29) “Paradox though it may seem – and paradoxes are always dangerous things – it is none the less true that Life imitates art far more than Art imitates life” (“The Decay of Lying”, p. 21) – «Хоча це може здатися парадоксом, а парадокси завжди небезпечні, істина у тому, що Життя наслідує мистецтво більше, ніж Мистецтво імітує життя». В афоризмі міститься дистантний повтор іменника *paradox* – *парадокс* у формі множини, а також іменників *art* – *мистецтво* та *life* – *життя*, які в одному з двох вживань набувають персоніфікації, що відтворено у перекладі. На нашу думку, авторською інтенцією було наголосити, що лише у житті, яке складається з подолання труднощів, прагненні віднайти своє місце у соціумі, визначенні і досягненні мети, відображається мистецтво. Адже описане життя саме по собі мистецтво, а справжнє мистецтво не може бути штучним, відображаючи життя у всіх проявах. Саме для підкреслення такої думки, автор вдався до персоніфікації.

Проте повтор дієслова *imitate* – *імітувати* у перекладі подано синонімом *наслідувати*, що на нашу думку додає повідомленню ритмізації за допомогою вживання паралельних конструкцій і позбавляє надмірного повтору.

(30) “Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter” (“The Picture of Dorian Gray”, р. 9) – «Кожен портрет, який забарвлений почуттями – це портрет художника, а не моделі». Для перекладу було використано перекладацьку трансформацію компенсацію: оригінальне пасивне вживання *is painted* – *пофарбований* у перекладі відтворено як *забарвлений*, проте такого значення лексеми у словнику не зафіксовано. Перекладацьке рішення продиктоване бажанням досягти адекватного перекладу. Для посилення протиставлення, в українському перекладі було додано заперечний сполучник *а*, що не суперечить ідеї, яка міститься в оригінальному тексті.

(31) “No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved. No artist is ever morbid. The artist can express everything” (“The Picture of Dorian Gray”, р. 4) – «Митець не прагне нічого доводити. Довести можна навіть безперечні істини. Митець не має нездорових нахилів. Йому дозволено зображувати все». У перекладі збережено заперечення, але у автора заперечна частка *no* розташована у препозиції до іменника *artist* – *художник*, натомість в українському перекладі, за допомогою граматичної трансформації, заперечну частку *не* вжито у препозиції до дієслова. Така зміна продиктована інтенцією зберегти одноразове заперечення у перекладі, що за умови вживання частки *не* перед іменником, згідно правил української мови, призвела б до його повтору перед дієсловом. Пасивну конструкцію у реченні *Even things that are true can be proved* – *Навіть правдиві речі можна довести* змінено на речення наказового способу *Довести можна навіть безперечні істини*, а прикметник однини *true* – *правдивий* доповнено прикметником *безперечні* та

трансформовано в іменник множини *істини*. Натомість речення в активному стані *The artist can express everything* – *Митець може виразити усе* змінено на пасивне *Йому дозволено зображувати все*, де модальне дієслово *can* – *могти* замінено на *дозволено*. Такі трансформації допомагають досягти паритету, що сприяє виробленню адекватного перекладу і не суперечать ідеї автора.

(32) “Like the painting of a sorrow, a face without a heart” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 216) – «Як картина скорботи, обличчя без серця». Афоризм складається з одного речення з *like* – *як* на початку речення, що свідчить про те, що порівняння стосується всього речення, яке у перекладі отримало відтворення за допомогою синтаксичного уподібнення. Англійське *a face without a heart* – *обличчя без серця* вживається на позначення людини, яка переймається виключно власною зовнішністю, без уваги до внутрішньої краси.

(33) “The artist is the creator of beautiful things” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 4) – «Митець – творець прекрасного». Афоризм складається з одного речення, яке відтворено українською мовою за допомогою збереження порядку слів, але з еліпсисом стосовно останнього іменника *things* – *речі*.

У зазначеній тематичній групі переважають афоризми, які містять висновки, що відображають думку автора щодо характеристик предметів і явищ, згаданих у висловлюваннях. Ключовими словами цієї тематичної групи є іменники, які вживаються на позначення митця та мистецтва і прикметники, що характеризують об’єкти і поняття, які зберігаються у перекладі.

Філософські роздуми про життя

Аналіз афоризмів Вайлда підтверджує думку, що люди не змінюються, переживаючи ті самі пристрасті, що і 100 років тому. Тож, їхня актуальність у сучасному світі доводить, що афоризми не мають терміну давнини.

Значна кількість афоризмів Вайлда містить філософські роздуми, які свідчать про багатий внутрішній світ митця та життєву мудрість, що вкладені

у невеличке повідомлення, адже парадокс афоризмів полягає в очевидній диспропорції між розміром тексту та значенням і є визначальною рисою жанру.

(34) “Experience is merely the name men gave to their mistakes” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 62) – «Досвід – це просто назва, яку ми даємо своїм помилкам». У перекладі використано конкретизацію, де іменник *men* – *люди* замінено на особовий займенник множини *ми*. Така трансформація виробляє текст, який стає більш персоналізованим і вказує на отриманий досвід, проте не змінює значення закладене автором.

(35) “Moderation is a fatal thing. Nothing succeeds like excess” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 179) – «Помірність – згубна. Ніщо так не процвітає в житті, як надмірність». У перекладі збережено кількість речень, з яких складається афоризм, проте застосовано наступні трансформації: у першому – еліпсис стосовно останнього іменника *things* – *речі*, що позбавляє речення надмірності; у другому – додавання обставини *в житті*, що змінює сенс речення з вузьким значенням на більш широке, а дієслово *succeeds* – *досягати успіху* змінено на *процвітати*. За такого перекладу втрачається рима, яка створюється між іменниками *success* і *excess*, проте зберігається головна думка автора.

(36) “Life is not governed by will or intention. Life is a question of nerves and fibres and slowly built-up cells, in which thought hides itself and passion has its dreams” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 218) – «Життям не керує воля чи намір. Життя – це питання нервів, волокон і повільно створених клітин, у яких ховається думка, а пристрасть має свої мрії». У перекладі використано вид перекладацької трансформації синтаксичне уподібнення, тобто збережено кількість речень, порядок слів та персоніфікацію. Еліпсису зазнає зворотний займенник *itself* – *сам себе*, що дозволяє уникнути надмірності в українському варіанті.

(37) “All influence is immoral. To influence a person is to give him one’s own soul. The aim of life is self-development” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 21) – «Будь-який вплив – аморальний. Тому що впливати на людину – означає віддавати їй власну душу. Мета життя – саморозвиток». У перекладі займенник-іменник *all* – *всьяке* змінено на неозначений займенник *будь-який*, а об’єктний займенник чоловічого роду *him* – *йому* трансформується у займенник жіночого роду *їй*. Вайлд намагався донести до читача думку, що мораль, яку нав’язує суспільство, жодним чином не може бути важливішою за моральність самої людини.

(38) “Death is the brother of Sleep” (“The Happy Prince and Other Tales”, p. 15) – «Смерть – сестра Забуття». Афоризм, який складається з одного простого речення, зазнав семантичного розширення: *sleep* – *сон*, за допомогою генералізації було змінено на *забуття*, а іменник чоловічого роду *brother* – *брат* змінено на іменник жіночого роду *сестра*. Проте у вихідному тексті було збережено персоніфікацію, що відповідає задуму автора оригінального тексту.

(39) “One should absorb the colour of life, but one should never remember its details. Details are always vulgar” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 103) – «Людина має вбирати фарби життя, але не пам’ятати деталей. Деталі завжди банальні». Висловлювання містить безособовий займенник *one* – *хтось*, який у перекладі трансформується в іменник *людина*, оскільки зазначений займенник у такому значенні не має еквівалента українською. Метафору *Details are always vulgar* – *Деталі завжди банальні* відтворено за допомогою синтаксичного уподібнення.

(40) “We have chains, though no one beholds them: and we are slaves, though men call us free” (“A House of Pomegranates”, p. 9) – «Ми у кайданах, хоч ніхто їх не бачить. Ми – раби, хоч нас називають вільними». Речення у перекладі зазнало граматичної трансформації: одне складне речення було змінено у

висловленні на дві паралельні складнопідрядні конструкції. Лексико-семантичної заміни зазнало дієслово *have* – *мати* у першій частині афоризму, яке у перекладі отримало форму прийменника *у*, а іменник множини *men* – *люди* у другій частині зазнав еліпсису, змінивши активний стан на пасивний.

(41) “The truth is rarely pure and never simple” (“The Importance of Being Earnest”, р. 6) – «Правда зрідка буває чистою і ніколи простою». Оригінал відтворений за допомогою синтаксичного уподібнення, тобто відбулася заміна синтаксичної структури оригіналу аналогічною структурою мови перекладу. Такий тип «нульовий» трансформації застосовується щоразу, коли у вихідній мові та мові перекладу існують паралельні синтаксичні структури. Прислівники частотності *rarely* – *зрідка* та *never* – *ніколи*, які уточнюють значення прикметників *pure* – *чистий* та *simple* – *простий* відтворено українськими відповідниками без зміни значення.

(42) “Life is far too important a thing ever to talk seriously about it” (“Lady Windermere’s Fan”, р. 15) – «Життя надто важливе, щоб говорити про нього серйозно». У перекладі іменник *thing* – *річ* зазнає еліпсису, оскільки має надто абстрактне значення і українською мовою відтворюється шляхом конкретизації, а за дублювання значення іменника, опускається у вихідному тексті. Цей афоризм стає відомим завдяки персонажу лорда Дарлінгтона, який вважає, що більшість людей мають на увазі під «серйозною розмовою» банальності, які віддають перевагу соціально прийнятній думці щирій. Літературний герой продукує переконання Вайлда, який вважав за краще обговорювати життя за допомогою провокаційних парадоксів, які здаються тривіальними, але викривають справжні інтенції особистості, кидаючи виклик загальноприйнятій думці.

(43) “A little sincerity is a dangerous thing, and a great deal of it is absolutely fatal” (“Intentions”, р. 161) – «Трохи щирості – небезпечна річ, а забагато –

абсолютно смертельна». У перекладі використано еліпсис словосполучення *a great deal of it* – *велика частина її*, яке замінено на прислівник *забагато*. Афоризм містить загальновідому істину: хоча зазвичай оточення вимагає від нас правдивої оцінки вчинків, поведінки або зовнішності, проте щира правда часто викликає обурення і образу. Така сама думка міститься у наступному афоризмі автора:

(44) “There are moments when one has to choose between living one’s own life fully, entirely, completely, or dragging out some false, shallow, degrading existence that the world in its hypocrisy demands” (“Lady Windermere’s Fan”, p. 36) – «Бувають моменти, коли доводиться вибирати між тим, щоб жити цілковито власним життям, або продовжувати якесь фальшиве, поверхнєве, принизливе існування, якого вимагає лицемірний світ». У перекладі використано переміщення прислівника *entirely* – *цілковито* у препозицію до *own life* – *власне життя*, а також еліпсис займенника *one’s* – *чийогось*, що не впливає на розуміння та семантику тексту. Також еліпсису зазнали лексеми *fully* та *completely*, які є семантично надлишковими словами, адже розглядаються у контексті як парні синоніми і сприймаються надмірними у вихідному тексті.

(45) “Religion is the fashionable substitute for belief” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 196) – «Релігія є модною заміною віри». Оригінал відтворений за допомогою синтаксичного уподібнення із заміною синтаксичної структури оригіналу аналогічною структурою мови перекладу. Афоризм здається таким, що існує поза часом, адже справжня віра – інтимна річ. Намагання наголосити на своїй релігійності часто призводить до протилежного ефекту, коли, наприклад, відвідування храму або зовнішня набожність стають показними і не відповідають істинним намірам людини.

Афоризми зазначеної тематичної групи часто містять безособовий займенник *one* та центральну ланку – *people*. У перекладі зазвичай зберігається ключове слово *люди*, проте займенник *one* опускається або зазнає трансформації, оскільки в українській мові не існує його еквівалента із таким само значенням. Ключовими поняттями цієї групи є *життя* та супутні йому поняття *доля* і *досвід*, а також деякі характеристики людини. Усі ключові іменникові та прикметникові лексеми, за невеликим винятком, зберігаються без змін, що допомагає уникнути спотворення авторської інтенції.

Кохання, заручини, шлюб

Критики звинувачували Вайлда у симпатії вадам, отримавши відповідь від письменника, яку він надіслав редактору газети *Scots Observer*. У листі письменник зазначив, що порок і чеснота лише фарби на палітрі, що допомагають творити [141, р. 112].

Тексти Вайлда містять різні сюжетні елементи, які не залишають байдужими сучасну людину, як наприклад поведінка представників різних соціальних класів у суспільстві, проблеми між одруженими парами, закоханими, батьками та друзями. Кожний твір так чи інакше висвітлює тему кохання, яке не завжди щасливе, а сповнене стражданнями, депресією, меланхолією та самотністю.

(46) “Every time that one loves is the only time one has ever loved” (“The Picture of Dorian Gray”, р. 197) – «Щоразу, коли ти закохуєшся, це єдиний раз, коли ти любиш». У перекладі безособовий займенник *one* – *хтось* замінений на займенник другої особи однини *ти*, що створює атмосферу інтимного або дружнього повідомлення. Насправді, кожна закоханість сприймається як єдина можлива у житті, проте минає час і, якщо з’являється новий об’єкт зацікавлення, то почуття спалахують з новою силою.

(47) “When I like people immensely I never tell their names anyone. It is like surrendering a part of them” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 8) – «Коли хтось мені дуже подобається, я ніколи нікому не називаю їх імена. Це як віддати частину їх». У перекладі іменник множини *people* – *люди* замінений на займенник однини *хтось*, який генералізує сенс повідомлюваного. Афоризм містить очевидний підтекст, який відповідає загальновідомому «щастя любить тишу», тож ті, хто має певні забобони, намагаються не розповідати про щасливі моменти свого життя, аби не наврочити.

(48) “The only way to get rid of temptation is to yield to it” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 21) – «Єдиний спосіб позбутися спокуси – піддатися їй». У перекладі використано вид перекладацької трансформації синтаксичне уподібнення, тобто збережено порядок слів і їх первинне значення. Вайлд за допомогою свого персонажа зазначає про труднощі протистояти споусі та привабливість піддатися їй. Спокуса часто стає нав’язливою думкою, яка переслідує по всяк час, але насправді ті, хто піддаються їй, потім часто шкодують про це, адже пристрасне бажання з’являється саме до чогось забороненого або недоступного.

(49) “A man can be happy with any woman, as long as he does not love her” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 178) – «Чоловік може бути щасливий з будь-якою жінкою доти, доки він її не любить». Переклад виконано за допомогою синтаксичної трансформації. Безглузда з першого погляду сентенція, насправді має глибокий сенс. Ще Сартр зазначав, що справжнє кохання полягає в тому, що ви можете завдати такого сильного емоційного болю іншій людині, який неможливо порівняти з фізичним. У певному сенсі, якою б прекрасною не була любов, вона водночас і шалено ризикована.

(50) “Women love men for their defects; if men have enough of them, women will forgive them anything, even their gigantic intellects” (“The Picture of Dorian

Gray”, p. 177) – «Жінки люблять чоловіків за їхні недоліки, якщо їх у чоловіків вистачає. Жінки пробачать їм усе, навіть їхній непомірний інтелект». В українському варіанті речення зазнало граматичної трансформації: одне складне було змінено на два складнопідрядних. У перекладі змінений прикметник *gigantic* – *гігантський* на *непомірний*, який, на нашу думку, краще відображає сарказм, що міститься в афоризмі. Автор вживає характеристику *gigantic intellects* як притаманну чоловікам якість, проте жінки здатні помітити найменші недоліки чоловіків. Саме це допомагає їм впливати на поведінку і рішення останніх, виказує неабияку кмітливість перших.

(51) “We, women, as someone says, love with our ears, just as you, men, love with your eyes, if you ever love at all” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 197) – «Ми, жінки, кажуть, любимо вухами, так само як ви, чоловіки, любите очима, якщо взагалі здатні кохати». Афоризм представлений у вигляді антитези, що відтворено в українському перекладі. Замість займенника *someone* – *хтось* використано генералізацію. Таке узагальнення у сучасному світі здається архаїчним.

(52) “Long engagements give people the opportunity of finding out each other’s character before marriage, which is never advisable” (“The Importance of Being Earnest”, p. 47) – «Тривалі заручини дають людям можливість дізнатися характер один одного до шлюбу, чого категорично не рекомендується робити». У перекладі використано додавання дієслова *робити* та еліпсис прислівника частотності *never* – *ніколи* із заміною на прислівник *категорично*. В афоризмі міститься ідея про те, що люди, спілкуючись тривалий час, дізнаються не лише позитивні, а й негативні сторони характеру один одного, що подекуди може призвести до розриву стосунків.

(53) “The real drawback to marriage is that it makes one unselfish. And unselfish people are colourless” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 178) –

«Справжній недолік шлюбу полягає в тому, що він робить людину безкорисливою. А безкорисливі люди – безбарвні». Оригінал відтворений за допомогою синтаксичного уподібнення із заміною синтаксичної структури оригіналу аналогічною структурою мови перекладу. Насправді, коли люди у шлюбі, вони стають зі своєю парою одним цілим, а подружнє життя перетворюється на стосунки, коли хтось поступається чи намагається зрозуміти вчинки, інтенції, поведінку своєї половинки. Негативні риси характеру завжди яскраві і помітні, проте позитивні характеристики уподібнюють людей і позбавляють оточення бажання пліткувати про таких особистостей.

(54) “Divorces are made in heaven” (“The Importance of Being Earnest”, р. 7) – «Розлучення відбуваються на небесах». Переклад відтворений за допомогою синтаксичного уподібнення, де збережено усі лексеми з їх прямим значенням та форму множини. Афоризм відомий у своєму антонімічному значенні «Шлюби укладаються на небесах», проте, якщо вірити, що доля людей підпорядковується вищим силам, то зустрічі, шлюби і розлучення так само залежать від надприродного, таємного, непізнаного.

(55) “Nowadays all the married men live like bachelors, and all the bachelors live like married men” (“The Picture of Dorian Gray”, р. 177) – «Сьогодні всі одружені чоловіки живуть як холостяки, а всі холостяки живуть як одружені». У перекладі, для уникнення повторення, використаний еліпсис до слова *men* – *чоловіки* у другій частині складносурядного речення. Збережені усі інші позиції: паралельні конструкції двох простих речень, з’єднані за допомогою сполучника *and* – *а*; порівняння, яке відтворюється за допомогою *like* – *як*, в українському перекладі набуває форми *як*. Афоризм існує у формі антитези, що відтворено у мові перекладу.

(56) “Twenty years of romance makes a woman look like a ruin; but twenty years of marriage make her something like a public building” (“A Woman of No Importance”, p. 20) – «Двадцять років романтики роблять жінку схожою на руїну; але двадцять років шлюбу роблять її чимось на зразок громадської будівлі». Переклад відтворений за допомогою синтаксичного уподібнення, де збережено усі лексеми з їх прямим значенням. В афоризмі міститься емоційно-прагматична позначка, де емоційна частина ґрунтується на метафоричній особливості всього вислову. Варто зазначити, що у творах Вайлда жінки здебільшого оприявнюються як спокусниці, яким притаманна штучна поведінка та зовнішність. Проте жіноче марнославство можна вважати позитивним (завдяки прагматичній оцінці) а також негативним (через морально-етичну оцінку), жінкам нейтрального типу притаманне кокетство.

(57) “An engagement should come on a young girl as a surprise, pleasant or unpleasant, as the case may be” (“The Importance of Being Earnest”, p. 14) – «Заручини мають стати для молодої дівчини несподіванкою, а приємною чи ні, головню залежить від обставин». У перекладі використано заміну прикметника *unpleasant* – *неприємний* на заперечну частку *ні*. Модальне дієслово дедукції, яке означає невелику ймовірність, замінено у перекладі на прислівник *головню*, що допомагає зберегти хезитацію автора у вихідній мові.

Теми кохання та шлюбу є ключовими у творах Вайлда, які розкриваються з різними семантичними забарвленнями: побутові та цинічні, романтичні та мрійливі, істинні або віддані чи зрадливі, безрозсудні та трагічні. Проте в афоризмах превалює цинічний погляд на інститут шлюбу.

Афористичні одиниці цієї тематичної групи є оцінними з погляду повчального змісту. Щодо логіко-смыслових відносин, то вони поєднують у собі ознаки екзистенційності. У перекладі всі слова-концепти зберігаються,

проте деякі лексеми варіюються і замість їх прямого перекладу добирається синонім.

Зовнішність і краса

Вайлд – денді, який зміксував глибоку думку та грайливе ставлення до життя з парадоксальним використанням мови, сформувавши цинічні і в'їдливі афоризми, які проте вирізняються шармом. Письменник вірив, що така форма, не моралізаторство, а можливість подивитися на себе зі сторони, може змінити особистість на краще, про що свідчать його слова: «Ми загрузли в болоті, але ж наші серця вищі навіть за небо» [150, с. 250]. Болотом були тогочасні культура посередності та лицемірство; високі серця уособлюють піднесену філософію життя, спробу поєднати естетизм і гедонізм – утопічний ідеал, приречений на поразку. Проте, навіть зазнавши невдачі, цей бунтарський дух був увічнений у текстах. Денді дбав лише про форму, зовнішність, щастя та задоволення. Під поверхневими глузуванням і гнівом був прихований чорний гумор [70]. Як прихильник естетизму, англійський письменник велику увагу приділяв красі. У зв'язку з цим однією з провідних тем його афоризмів можна вважати тему краси:

(58) “It’s better to be beautiful than to be good, but it’s better to be good than to be ugly” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 194) – «Краще бути красивим, ніж хорошим, але краще бути хорошим, ніж потворним». У перекладі використано еліпсис дієслова *to be* – *бути* у другій частині кожного порівняння. Афоризм містить роздуми про те, що зовні красиві люди можуть виявитися жахливими, але, маючи справу з хорошими людьми, ніхто не сприйматиме фізичну недосконалість як проблему. Гарне дорівнює істині, яке поєднує справедливість і добро, тому добре присутнє у прекрасному, а красиве – це поєднання чесного та доброго. Для Вайлда найбільшою потворністю була

потворність душі, проте він не соромився того, що був справжнім шанувальником краси жіночої і чоловічої.

(59) “Beauty is the wonder of wonders. It is only the shallow people who do not judge by appearance” (“The Picture of Dorian Gray”, p. 25) – «Краса – найдивніше диво. Тільки поверхневі люди судять не зважаючи на зовнішність». Переклад здійснено з урахуванням наступних трансформацій: *the wonder of wonders* – *чудо з чудес* замінено на прислівник у вищій формі порівняння *найдивніший*; з метою уникнення надмірності у перекладі не відображений переклад займенника *who*.

У творах Вайлда знаходимо значну кількість афоризмів про красу, які зазвичай містять наступну сентенцією: краса зовнішня не менш важлива, ніж внутрішня, духовна. Перш за все, денді Вайлд є прихильником верховенства зовнішнього, що визначає його релігію, а світ денді заснований на манерах, а не на моралі [70, с. 25].

Дорослішання і досвід

Роздуми Вайлда про вік – окрема тема. У єдиному романі – “The Picture of Dorian Gray” – серед основних, автор торкається тем старіння та молодості, моралізаторства та естетизму. Доріан Грей стає вмістилищем того, що не сприймається суспільством: старіння, потворність, гріхи і пристрасть. Іронія полягає в тому, що мораль не суперечить естетизму, а залежить від штучних засобів, які створюють ефект і видимість досконалості: красу та молодість як моральне втілення невинності. У цій моральній ідеалізації краси та молодості гріх стає синонімом віку та змін [85]. Доказом того, що тема старіння цікавила Вайлда, свідчить значна кількість афоризмів, які вміщені у різних творах, зокрема у філософських роздумах. Такі афоризми містять глибоку ідею і водночас зазнають найзначніших трансформацій у перекладі.

(60) “The old believe everything, the middle-aged suspect everything, the young know everything” (“Phrases and Philosophies for the Use of the Young”, p. 9) – «Люди похилого віку всьому вірять, середнього – в усьому підозрюють підступ, молодь знає все». У перекладі вжито генералізацію та конкретизацію щодо *the old – стари, the middle-aged – люди середнього віку, the young – молодь*, які в українському перекладі отримали форму *похилого віку, середнього* та *молодь* із додаванням іменника *люди*. За допомогою розширення уточнено словосполучення *suspect everything – підозрюють все*, який отримав форму *в усьому підозрюють підступ*. В афоризмі міститься глибокий сенс: людина, отримуючи життєвий досвід, розуміє свої прогалини та необізнаність у певних питаннях; молодь має менше знань і досвіду, а отже часто не уявляє межі, до яких вони може сягати обізнаність з певної теми або питання.

(61) “He who stands most remote from his age is he who mirrors it best” (“Miscellaneous Aphorisms; The Soul of Man”, p. 4) – «Чим далі відстань від свого віку, тим краще його розуміння». Афоризм у перекладі зазнав значних трансформацій: використано еліпсис щодо обмежувального означального речення *who stands most remote from his age – хто стоїть най далі від свого віку* та займенника *he – він*; дієслово *mirrors – відображає, віддзеркалює* зазнало модуляції, відобразившись у реченні як *розуміння*. В українському перекладі афоризм отримав форму антитези. Сенс висловлення полягає у тому, що люди похилого віку вважають за потрібне радити молоді, спираючись на свій досвід. Проте молоді люди часто не розуміють старших і, розглядаючи питання зі своєї позиції, відверто глузують та піддають дії перших сумнівам.

(62) “As soon as people are old enough to know better they do not know anything at all” (“Miscellaneous Aphorisms; The Soul of Man”, p. 7) – «Щойно люди досягають віку, коли мають усе знати краще, виявляється, що вони взагалі нічого не знають». У перекладі використано еліпсис прикметника та

прислівника *old enough* – *достатньо старий*, яке набуло генералізації *люди досягають віку*. З метою узагальнення додано дієслово *виявляється*, що допомагає сприймати повідомлення як істинне. Антитезу в оригіналі збережено в українському перекладі. Вважається, що достатньо доросла або досвідчена людина має знання та досвід, щоб визначити правильність або помилковість рішень. Проте часто виявляється, що надані рекомендації або поради не відповідають часу чи ситуації, а тому є недоречними.

Афоризми цієї групи описують «вічні проблеми» життя суспільства, які не тільки домислюються у процесі зміни епох, але й сприймаються по-різному представниками різних вікових груп. Висловлювання містять описи, а тому стрижневими поняттями є іменники, зокрема абстрактні. У перекладі всі слова-концепти зберігаються.

Висновки до третього розділу

У західноєвропейській філософії та культурології проблема функційної взаємодії членів тріади *автор – перекладач – читач*, хоча і досліджується за використання різних підходів і тлумачень, проте щодо категорії *автор* думки практично однотайні – автор смертний, а його місце у діалозі з читачем займає текст.

Читач повинен тлумачити текст без апеляції до особистості автора. Отже, очевидно, що перекладач, так чи інакше, виконує роль тлумача, екзегета, тобто він може бути вірний своєму тексту тільки за умови долучення усіх зусиль щодо відновлення рівноваги між оригінальним текстом та вихідним, за для уникнення порушення розуміння твору.

Вивчення жанрів художньої літератури постмодернізму кінця XX – початку XXI ст. – багатогранне завдання, що включає в себе різні підходи, які

використовуються для аналізу літературних текстів, включають герменевтику, інтерпретацію та синергетику.

Герменевтика – наука про інтерпретацію текстів, зокрема, філософських і релігійних. У контексті художньої літератури цей підхід зосереджується на розумінні глибоких значень та символіки твору. Постмодерні тексти часто характеризуються багатозначністю, а герменевтичний аналіз допомагає розкрити ускладнення та підтексти. Безпосередньо у перекладознавстві герменевтичний підхід було реалізовано Дж. Стейнером. Проблема перекладу розглядається крізь призму розуміння. Отже, з точки зору герменевтики, проблема перекладу та його трагізм полягають, по-перше, у проблемі *розуміння*, а по-друге, у *слові*, яке практично завжди одне в оригіналі та інше у перекладі, оскільки лексичні одиниці, які використовуються в якості еквівалента, як правило, мають не зовсім тотожний зміст.

Хоча герменевтика включає інтерпретацію, цей підхід можна розглядати ширше, як засіб розуміння і вивчення тексту через особистий досвід читача та існуючий контекст. У постмодернізмі авторський намір часто відходить на другий план, а акцент робиться на відкритість тексту для різних інтерпретацій. Це означає, що кожен читач може мати своє власне бачення і розуміння твору. У контексті інтерпретації, розглядаємо адекватний та еквівалентний переклади. Зазначимо, що адекватність визначаємо як міру перекладацької точності, а еквівалентність – як ступінь тотожності оригіналу та перекладу. Адекватність наближається до буквального перекладу, оскільки передбачає однозначні відповідності між порівнюваними лексичними одиницями. Водночас, визнаємо, що адекватність – перший рівень гармонійності, оскільки для встановлення тематично-рематичної прогресії надважливим актом є виявлення точних словникових відповідників.

Синергетика у літературознавстві досліджує складні системи та процеси, які виникають через взаємодію різних елементів тексту. У контексті постмодернізму синергетика може бути корисною для розуміння того, як різні стилі, жанри та традиції поєднуються у нові і несподівані способи. У термінах синергетики розгортання перекладацького простору є динамічним процесом, неоднозначним, нелінійним, що має безліч векторів розвитку, що наближає його до синергетичних процесів. Перекладна синергія проявляється головним чином у тому, що інтегративний зміст тексту перекладу не є сумою всіх його полів, хоч б як динамічно вони розвивалися. Процес перекладу неминуче призводить до збільшення смислів, що є невід'ємною властивістю будь-яких синергетичних процесів.

Детальне вивчення зазначених підходів, дозволяє висновувати, що вони можуть бути використані для глибокого аналізу постмодерністської літератури, вивчення її специфіки, мовних особливостей та культурного контексту.

У процесі наукової розвідки було здійснено розподіл афоризмів Вайлда на тематичні групи: *людина і соціум; мистецтво і митець; філософські роздуми про життя; кохання, заручини, шлюб; зовнішність і краса; дорослішання і досвід.*

Повноцінно сприймати художній твір означає вміти розпізнавати в ньому мистецьке використання слова. Це мистецтво має свої закони, і один з них – залежність сенсу висловлювання від його стилістичного забарвлення. Серед стилістичних фігур, використаних автором для надання образності, оригінальності та емоційності афоризмам, були зафіксовані наступні: каламбур, оксюморон, паралельні конструкції, антитеза, порівняння, парцеляція, гіпербола, сарказм, персоніфікація, дистантний повтор та графічний засіб – курсив.

Для здійснення ґрунтовного вивчення способів перекладу афоризмів було проаналізовано 62 мінітексти. Серед перекладацьких трансформацій використано наступні: синтаксичне уподібнення, семантичне розширення, заміна частин мови, еліпсис, додавання, заміна типу речення, генералізація, модуляція, конкретизація, заміна однини множиною, заміна активної конструкції пасивною, компенсація, калькування.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Афоризм як мовно-літературний феномен завжди викликав інтерес дослідників у різних галузях, зокрема філософії, літературознавстві, лінгвістиці. Величезний спектр тлумачень ознак цього явища пояснює різні підходи до його вивчення, зокрема структурно-функційний, лінгвостилістичний, прагматичний, когнітивний, інтертекстуальний тощо. Проте і до сьогодні лінгвістичний статус афоризмів, їх категоріальні ознаки, критерії відбору і класифікації викликають дискусії. Деякі вчені розглядають їх як фразеологізми, інші вважають афоризми елементами пареміології, але переважна більшість вивчає афористику як специфічний розділ мовознавства. Особливого акценту набувають дослідження афоризму як ідіолектної одиниці окремого письменника. У цьому контексті афористичне словосполучення може використовуватися для визначення індивідуально сформульованих авторських значень і сенсів, які образно-художньо передають суб'єктивне бачення світу і надають додаткову інформацію щодо інтерпретаційних потенцій цього мовно-літературного феномену.

Формування власне лінгвістичного поняття афоризму має ґрунтуватися на виокремленні ознак, які, по-перше, характеризують його як продукт мовної діяльності, тобто є лінгвістично релевантними, а по-друге, є суттєвими і необхідними для його характеристики як специфічного об'єкта лінгвістики. До таких ознак доцільно відносити надслівну природу, узагальненість (значення), номінативність, текстову форму (створення і вживання у вигляді окремого тексту), дискурсивну автономність, відтворюваність, лаконічність, ідіоматичність, виразність (естетичність) словесної форми.

Проблема студіювання афоризму у його триєдності, що враховує поєднання в афоризмі ознак літературного жанру, малоформатного тексту і універсального висловлювання експлікує контраверсійність наукових поглядів

на афоризм як особливу конструкцію, хоча такий підхід до визначення і функціонування афоризму дозволяє поглянути на це мовно-літературне явище з широкої перспективи, тримаючи у фокусі ключові характеристики афоризму – стислість і завершеність думки. По відношенню до всіх різновидів малих текстових форм поняття афоризму доцільно розглядати або як категоріальне, якщо йдеться про мінімальні тексти, що мають диференційну ознаку афористичності – узагальнено-універсальний зміст, або як класифікаційне, якщо йдеться про весь корпус мінімальних текстів.

Творчість визнаного «принца афоризмів» О. Вайлда цікава не лише його блискучим умінням вкладати у коротке висловлювання усю світоглядну палітру, а насамперед здатністю орієнтуватися на розуміння глибинних процесів навколишнього світу, вбираючи загальні спостереження і фіксуючи індивідуальні, пережиті факти буття. Стилiстичне оздоблення проаналізованих вайлдівських афоризмів, зокрема каламбур, оксюморон, паралельні конструкції, антитеза, порівняння, парцеляція, гіпербола, сарказм, персоніфікація, дистантний повтор та графічний засіб – курсив, постає ознакою високої майстерності та елементом ідіостилю письменника.

Вайлд «виник» наприкінці XIX ст. у Лондоні як живе втілення естетичного руху і здобув славу драматурга, поета і прозаїка, чиї ідеї про мистецтво, красу і особисту свободу кинули серйозний виклик вікторіанському пуританству. Письменник знайшов спосіб поєднати роль бунтаря і денді: бунтар належав до кола богеми, а денді – до аристократичної культури. Використовуючи естетичну доктрину для просування культу краси і насолоди, і як фізичне втілення цього ідеалу він пропагував гедонізм як вихід із репресивної вікторіанської культури. Звільнивши англійську літературу від вікторіанських упереджень, він допоміг узгодити британську культуру з модерністськими цінностями, що виникають на європейському континенті у

той час. Вайлда можна вважати першим, хто свідомо ставився до суспільного життя як до мистецької вистави, що наклало відбиток на його художню картину світу.

Способи перекладу вайлдівських афоризмів визначаються специфікою афористичного мислення митця і, найголовніше, способами його репрезентації у художньому просторі. У пропонованій розвідці були використані синтаксичне уподібнення, семантичне розширення, заміна частин мови, еліпсис, додавання, заміна типу речення, генералізація, модуляція, конкретизація, заміна однини множиною, заміна активного стану пасивним, компенсація, калькування. Вибір зазначених способів відтворення афоризмів Вайлда українською мовою спрямований на якнайточнішу ретрансляцію авторських інтенцій зі збереженням їх змісту, стилю й естетичної цінності. Перекладацькі підходи у герменевтичному й синергетичному вимірах виявляють оригінальність формулювань і складність їх вираження, підкреслюючи імплікативну структуру, тобто ту властивість семантики тексту, яка дозволяє розвинути структуру узагальнення.

Моделювання транслатологічного виміру у відтворенні «малого жанру» афоризму українською мовою, враховуючи необхідність відтворення мовними засобами специфіки англійського гумору, парадоксальних суджень і філософської глибини одночасно, виявляється одним із тих актуальних завдань, які вирішуються сучасним перекладознавством. Очевидно, що культурні і контекстуальні відмінності, різні літературні традиції і особливості мовних конструкцій можуть ставати на заваді у процесах відтворення, впливаючи на точність і виразність передачі змісту оригіналу.

Творча особистість О. Вайлда з його неперевершеними оцінками навколишнього світу, витонченими формулюваннями і, найголовніше, відкиданням усього застарілого й колишнього, суголосна постмодерністським

пошукам, де, як і у часи Вайлда, відбувається переосмислення оточуючої дійсності, трансформація парадигматичних уявлень про сенс, мету і призначення людини. Хоча мистецькі теорії Вайлда ґрунтувалися на естетичному русі XIX ст., його прогресивні й далекоглядні ідеї дозволяють проводити певні паралелі з сьогоденними художніми процесами, що може стати предметом майбутніх наукових рефлексій.

