УДК: 802/809 : 26

СИМВОЛІКА ТВОРІВ М.КОЦЮБИНСЬКОГО ТА ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ЇЇ В ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНОЇ ТА ФРАНЦУЗЬКОЇ УКРАЇНІКИ)

Мирошниченко В.В.

Серед головних причин, що спонукали М.Коцюбинського до написання цілої низки “екзотичних” творів були пошуки надзвичайних вражень, що значно розширило діапазон української національної літератури, ввівши до її обігу тематику й сюжети інших етносів, як тих, що проживали на теренах України, так і поза нею. Ще більше той інтерес підігрівали відомі на той час фольклорні й етнографічні студії з побуту й способу життя гірських карпатоукраїнців – гуцулів, окремішній світ яких так блискуче відобразив Коцюбинський у своєму творі “Тіні забутих предків”. Кульмінацією став показ екранізованої версії цього твору, створеної відомим кінорежисером С.Параджановим, який отримав найвищу нагороду Канського кінофестивалю і поширив резонанс про цей твір на цілий світ, але своєму глядачеві був доступний лише під час ювілейних подій або з нагоди наукових конференцій, що проводились у родинному гнізді Коцюбинських у Чернігові, де мешкає тепер музей імені письменника.

Кожного, хто причетний до цього твору (і до тематики також), надихало на творчість те враження, що його отримуєш після знайомства з місцем та матеріалом про нього і самим твором. Екзальтоване у такий спосіб враження стимулювало Коцюбинського до створення “fiat lux”, твору усього свого життя, С.Параджанова на його кіношедевр “Les Chevaux de Feu”, а згодом і Стівена Шумейка та Марка Царинника, а також Ж.Меркаде́ й Е.Крюба́ на переклади й дослідження тематики, пов’язаної з цим твором, Марі Шеррер-Долгорукі – на екзальтовану передмову, Богдана Рубчака – на екзальтований відгук та есе, а Дж.Лукія на успішну публікацію цього шедевру в “Ukrainian Academic Press” (а мене на окремий розділ дисертації. – В.М.) [1], [2], [3], [4], [5], [6].

Окремий паралельний світ, створений М.Коцюбинським у цьому харизматичному творінні, надихав вітчизняних та закордонних фахівців на етнографічні, мовознавчі, фольклорні (а тепер ще й демонологічні/ езотеричні розвідки), викликаючи непересічний інтерес до самого етносу, зображеного у творі. До речі, інтерес цей давно уже вийшов за рамки літературної чи фольклорної творчості, на кшталт “Верховино, світку ти наш…” Серед причин, що спонукали до написання цього твору, французькі дослідники Е.Крюба та М.Долгорукі відмічають повільне і підсвідоме дозрівання авторського задуму, бажання написати твір, у якому він міг би повністю реалізувати себе й свій задум у такий спосіб, аби твір цей став працею усього його життя. Отже, поєднавши довгу й ретельну підготовчу, майже наукову роботу з вивчення етнографічних матеріалів та особистий досвід, отриманий під час відвідин Криворівні, Коцюбинський, який, до речі, уже перебував у захваті від усього прочитаного й побаченого, а особливо від того, що відчув особисто, створив дивовижний, вигадливий, гострий і дотепний, мудрий і людяний, демонічний і чарівний твір – справжній ‘luxe gratuite’ (дароване світло), що врешті-решт надав йому задоволення скоріше духовне, аніж матеріальне [5].

На думку канадських дослідників, твори Коцюбинського проросли корінням із українського життя, але вони є ще й психологічними студіями, співзвучними духу ‘fin de siecle’, кінця століття [1]. Автори розвідок сприймають цей твір через призму суб’єктивного сприйняття, якому притаманним є акцент на містичній стороні його сюжету, і де рефлексію Коцюбинського позначено національною та соціальною психологією, що корінням своїм проросла із фольклорного грунту українського народу й гуцульського етносу зокрема. Творчий підхід до фольклорних та етнографічних матеріалів посприяв успішному відтворенню специфіки гуцульського світосприйняття навколишнього світу, який заломлюється через призму міфологічного його бачення. Сюжет повісті побудовано на злитті й переплетенні фізичного й метафізичного елементів, що відбиває тогочасний гуцульський спосіб мислення.

У радянські часи робилася спроба відгородитися від містичного елементу твору, але переплетення реального й фантастичного, що на ньому побудовано твір, вперто зумовлювало підсилену увагу саме до фантастичного компонента твору, до його символіки врешті-решт.

“Паралельний світ”, що його створив у своєму творі М.Коцюбинський, привертав увагу не тільки майстрів пера, мелосу і пензля. Так, шотландський дослідник Дж.МакГрегор, розповідаючи з надзвичайною теплотою про українців (власне то були галичани й гуцули – В.М.), що розбудовували культуру й економіку провінції Альберта, щедро підкреслює їх чесноти і проводить паралель з

шотландцями, які мають дивовижну схожість з ними не тільки психологічно, бо влаштовують схожі видовища і танці, вщерть наповнені варварською напруженістю, також мають схожі: демонологію, містику, і, нарешті – своїх Роб Роя і Олексу Довбуша, Роббі Бернса та Шевченка [10]. Резонансом на цю етнографічну розвідку була стаття Юрія Кленового (сина В.Стефаника) "Чи справді вільні землі?", що з'явилася в 4-му числі літературного альманаху "The Word" ("Слово") (Нью-Йорк, 1970). В ній автор коментує, що дійсно не існує двох народів з різним етнічним походженням, які б мали стільки подібностей, і Дж.МакГрегор наводить цьому численні приклади, змальовуючи характери сучасних нащадків – далеких від батьківщини гірських українців і шотландських верховинців (які, отже, виступають зовсім не блідою тінню їх давніх пращурів – В.М.) – нащадків волхвів і незабутніх характерників.

Через два роки після появи французького перекладу "Тіней забутих предків" у видавництві Ukrainian Academic Press, Літлтон (штат Колорадо) було надруковано англійський переклад цього твору, виконаний Марком Царинником, супроводжений розвідкою Б.Рубчака з утаємниченою назвою "The Music of Satan and the Bedeviled World" (Музика сатани й заворожений світ. – В.М.). А ще раніше переклад цього ж твору побачив світ у серії публікацій на сторніках "Svoboda Ukrainian Daily" (Джерсі Сіті, 1940), виконаний Стівеном Шумейком. Уривок цього твору, а точніше його адаптація з'явився у березневому номері "The Ukrainian Canadian" (1982) під назвою "Ivanko and the Chuhaister" в інтерпретації М.Т.Скрипник. Ще один французький переклад, виконаний Е.Крюба, побачив світ у виданні Kotsyubinsky M.M. Nouvelles: -- Kiev: "Dnipro", 1971.

Поняття "символіка/ символ" означає умовний якийсь знак/ сигнал/ символ/ факт, слово або предмет, що умовно/ символічно означують сутність якогось явища чи предмета або факту, є завше фігуральним, воно імпліцитно несе в собі інформацію про порівняння/ поєднання чогось з чимось, виступаючи у вигляді тропу, артефакту, тотему, що в контексті літературного твору може виступати в ролі образу, внаслідок реакції проти натуралістичної приземленості, коли на місце імпресіоністичної деталі – вражень та відчуттів приходить узагальнення, як реалізація суб'єктивних відносин поета зі світом людей.

Символ є кінцевою межею еволюції поняття-образу, його максимальним ступенем узагальнення в процесі апробації та універсалізації його змісту в численних мовленнєвих контекстах і поза ними, що призводить врешті-решт до його іконізації у вигляді містичного/ емпіричного якогось феномена, повір'я, тотема, фетиша.

Символічною виступає, отже, спроба Коцюбинського відтворити у своїй уяві, а відтак і у творі, тіні забутих гуцульських пращурів. Це є наслідком того, що, на відміну від сонячного й гармонійного світу острова Капрі, що так вразив уяву "сонцепоклонника" Коцюбинського, спонукавши його до написання цілої низки сонячних новел, Карпати в його уяві постали світом таємничим, інтригуючим, темним і демонічним [3].

Серед критиків Західної Європи, США й Канади існує подвійна думка про цей твір: 1) це є відхід від попереднього стилю й тематики і початок нового творчого етапу, продовжити й розвинути якого далі не дозволила письменникові його передчасна смерть; 2) "Тіні забутих предків" є по суті продовженням і синтезом усіх його філософських та психологічних студій, що володіли помислами письменника на протязі усього зрілого мистецького періоду [1], [3], [5].

Акцентуючи увагу на типовій зацікавленості пересічного українця незвичними й надзвичайними явищами й демонологією, успадкованої від пращурів – слов'ян, західні фахівці (зокрема Е.Крюба, Б.Рубчак) підмічають особливий інтерес Коцюбинського до екзотичних середовищ татар і молдаван, небезпечного способу життя політичних вбивць, сатрапів і революціонерів, що й спричинило, на їх думку, тяжіння письменника і його захоплення дикими, спонтанними й романтичними гуцулами, а отже генетична пам'ять письменника спонукала його помістити своїх героїв у площині, де знаходиться межа світу реального, фізичного і потойбічного, метафізичного, так само, як, на нашу думку, історична реальність помістила героїв українського етносу, фольклору та історії – запорозьких козаків на межі трьох світів – християнського (православного обряду), а відтак свого, та мусульманського і католицького – чужого, потойбічного і ворожого. Створивши цей твір, Коцюбинський, отже, повернув у такий спосіб із небуття тіні давно забутих пращурів, аби нагадати, звідки прийшло до нас таке містичне сприйняття світу.

Б.Рубчак говорить про трикутникову побудову твору, якого складено із таких його сторін, як 1) реалістична,
2) реалістично-міфологічна, 3) легендарно-міфологічна плюс персоніфікований особистий рівень поетичного світосприйняття світу самим митцем. Зазначається, що сюжет при цьому так само, як і у більшості його творів зрілого періоду, слугує у Коцюбинського лише каркасом для побудови, в якій збирається та інтерпретується символіка його творів, що, до речі, провокує деяких критиків на пошуки літературних паралелей [3].

Верхній шар цього твору дійсно сигналізує соціальний характер, бо мова йде про бідність гуцульської сім'ї, але глибинний аналіз виявляє ще й такі втаємничені факти, як сатанинське походження головного героя, метафоризацію природи й містифікацію сюжету, залучення до нього давніх архетипів та міфічних фігур язичницьких богів (Пана) та літературних прототипів (Мефістофеля), а на рівні езотеричному – ще й астральну символіку й містерії дванадцяти (а то й тринадцяти) астральних знаків Зодіаку.

Символами у творі виступають 1) коломийки як засіб самовираження героїв та засіб визначення будь-якої іншої значної події гірського буття "номада"-гуцула. Коломийка слугує тканиною, що одягає весь твір, поєднуючи й інтегруючи його. 2) Магія – чорна і біла, що використовується для створення інтриги й розвитку сюжету. Музикальні інструменти: трембіта, що проголошує або віщує смерть, народження, іншу значну подію; сопілка/ денцівка/ флояра та музика, що вони її грають – від зачарованих мелодій щезника/ арідника до Маріччиних співанок та гуцульських полум'яних танців, а також мелодій – ритуальних, релігійних, сигнальних, символічних.

Майстернітсь гри на сопілці, отримана від диявола, на відміну від аналогічного сюжету, відомого в західних літературах, трактується Коцюбинським як прокляття. Паралельний образ Пана, якого помилково наділено музикальним талантом Аполона, виступає джерелом натхнення для містичного відгуку, яким наділено музикальну натуру головного героя, який реагує у такий спосіб на таїни природи, і, як літературний образ, прокладає шлях до літератури символізму.

Щезник/ арідник, диявол у двох своїх іпостасях, виступає у творі особливим типом Мефістофеля, з яким Іван укладає спілку і який виступає каталізатором його спасіння й покарання водночас, відбиваючи специфіку гуцульської концепції християнства, що має дещо причинний характер. Цей факт ілюструє картина святкування гуцульського псевдо-християнського, а насправді язичницького святкування храму, коли спалахує безглузда сутичка між ворогуючими родинами. Отже, кохання Івана і Марічки зароджується на грунті, политому кров'ю родаків, і під журливий акомпанемент трембіти, що оплакувала смерть Іванового батька й кидала зловісну тінь на його власну долю. Символічним є й те, що у творі протиставлено навіть музику – срібні мелодії сопілки й похмурі звуки трембіти. Останні перемагають, коли смерть бере гору над коханням.

Головною опозицією твору виступає конфлікт між поетичною уявою митця, надиханого коханням, і жорсткою владою соціуму та похмурого натурального довкілля. Все це відбувається під акомпанемент Маріччиних "співаночок", що роблять людяними відчужені й неземні, надихані щезником/ арідником мелодії флояри, і роблять вони їх у такий спосіб земними. Фоном для кохання молодих героїв твору слугує натуральний пейзаж і язичницький пасторальний контекст, де герої твору пізнають цю науку, спостерігаючи її у тварин. Так символічно втілюється концепція Коцюбинського про обов'язки поета перед мистецтвом світським і чистим мистецтвом [3].

Важливим символом у творі виступають гори, тло, на якому розгортається сюжет і створюється певний настрій – від замріяного до віщого/ похмурого, що викликає передчуття лиха. Мешканців Карпат оточує подвійна реальність, яка зливається в одну у критичні моменти їх буття. Гори ніби слугують вертикальною площиною хреста, що поєднує земне буття з піднебесним, відокремлюючи одну реальність від іншої, а відтак люди, що мешкають у тій площині, значно відрізняються своєю ментальністю і способом життя від жителів долини, бо розташовані ближче до космосу. Саме звідти доходять ті дивовижні історії, відгуком яких став цей твір Коцюбинського, і саме цим пояснюється той значний інтерес, що його виявляють дослідники і фахівці до цього населеного мікрокосму. Як і в акварелі "На камені", гори слугують тією межею, лінією "табу", що спричиняє загибель кожного, хто її переступає (Іван, Алі). Іншим символом кордону з потойбіччям виступає вода (ріка, море), де знаходять свій трагічний кінець Фатіма й Марічка. Містичну роль відіграє пейзаж ("готичний пейзаж"), стихія – "вітер, гострий, як наточена бартка". Фізичний та метафізичний аспекти зливаються у творі в один, стверджуючи й передбачаючи одне одного. Автор, як і його герой, сам ніби перебуває в пошуках того міфічного джерела, від якого отримав своє власне мистецтво.

Отже символічний герой здійснює подорож до символічного місця. Але після загибелі своєї важливої спільниці він перетворюється на вовкулака ("вервольфа"), жертву чорної магії, втілену у образі щезника/ арідника. Символічний образ чорної магії, як і в інших творах Коцюбинського, втілено у вигляді темної метафори – звіра, що символізує сучасний йому технологічний прогрес і соціум, в якому він перебуває, а це викликає паралель з французькими художниками Барбізонської школи та імпресіоністами, отже, міфічний та психологічний аспекти, так само, як і у романтиків і символістів, а згодом і у Юнга, взаємно підсилюють одне одного.
Образ псевдо-Марічки, що прийшла із світу мертвих, і яку Іван зустрічає вперше біля потоку, що забрав

Маріччине життя, перетворюється на викривлену метафору його кохання.

Дар поезії розглянуто як прокляття, бо він викликає заздрість, нерозуміння й несприйняття його колективною ментальністю соціуму, породжуючи відчуження героя від людей.

Викривлено міф про Орфея: в “Тінях забутих предків” кохана дівчина, а точніше спотворений її образ, веде свого нареченого у зворотному напрямі – в країну мертвих, звідки прийшла сама. Свідомість героя роздвоєно, “розщеплено”, як у К.Г.Юнга, між темною і світлою сторонами жіночого принципу. Іванова однакова приязнь до Марічки й не-Марічки виявляє його нездатність відрізняти світ реального від ірреального, що віддзеркалює особисте почуття Коцюбинського, що він його відчував у зрілий період своєї творчості, коли він ще не відрізняє чорної магії від білої, а відтак, за словами Рубчака, не відрізняв “народний міф” від особистого. У творі цей факт відображено у вигляді “братства” людей і не-людей (танок з чугайстиром), проявленого на найелементарнішому рівні їх буття. Похоронний ритуал також символізує єдність людини і лісового духу, проявлений на лоні природи, такий собі синтез життя і смерті, повний кругообіг людського буття на землі. В зображенні похоронних ігрищ продемонстровано кінець “особистого міфу” на фоні “народного” (Рубчак), суперечність між авторовою силою поета і його слабкістю як людини, адже в бурхливому потоці життя, що нуртує навкруги, поетове життя виглядає швидкоплинним і дуже вразливим, “мов вишневий цвіт”.

Як і інші твори цього циклу, повість “Тіні забутих предків” завершує етап побудови філософського кредо автора, бо разом з його смертю пішли з життя і два його концепти – громадянина і письменника, що також є характерним для тогочасної літератури. Притаманне йому надто відповідальне ставлення до своєї творчої праці призводило до постійної тривоги за особисті недоліки і почуття зради за своє покликання, викликаючи напади самоприниження, що також відповідає духу сучасного йому модернізму (та містерії астрального поля Діви, під яким він народився). Коцюбинський вірив, що, потрапляючи у тенета творчості, він стає приреченим на зраду, бо площина справжнього мистецтва лежить поза межами образів, втілених словами, у якійсь синкретичній площині (Рубчак), де панує довершена чистота. Отже, він прагне створити власний світ ідей, що є альтернативним світові Малларме, і вірить, що світ цей має позбавити його почуття зради, бруду й жадоби. Але таке бачення є злом більшим у його містичному розумінні, ніж зло “зачарованого світу”. Письменникові не вдалося досягти чистого мистецтва у філософському його розумінні і розв’язати протиріччя, що виникає на межі між чистим мистецтвом і життям, а, отже, тепер він блукає в пошуках свого покликання, музика ж сатани і зачарований ним світ є однаково проклятими і приведуть письменника до зради, а врешті і до його фізичного кінця.

Отже, та двоїстість, що є характерною для пристрастей Коцюбинського, і яка у вигляді енергії високої напруги протікає між двома полюсами його творчості, саме та енергія допомогла авторові створити більшість його творів, разом з “Тінями забутих предків”, а протиріччя, що виникає у площині між чистим мистецтвом і авторовим особистим досвідом, безперечно робить Коцюбинського письменником усього ХХ сторіччя, що минає [3].

Порівняльний план-аналіз першотвору і його перекладів (англомовний метатекст Марка Царинника й французькі Ж.Меркаде й Е.Крюба) наводять на думку, що культура й культурологія обох країн – сприймачів авторської концепції художнього твору (АКХТ) М.Коцюбинського, переплавивши й “перетравивши” загалом велику кількість літературної й мистецької інформації, виробили гнучку систему залучення тієї інформації до свого обігу. Дескриптивні можливості англійської й французької мов, хоч і різні за характером і технологічними засобами, дозволяють відтворити у перекладі будь-яке чуже поняття, годі говорити про загальний зміст, а носії двох мов, особливо, коли вони генетично споріднені з обома, будучи представниками другої, третьої чи подальшої генерації української еміграції в США або деінде, здатні не просто перекласти твір, а навіть синтезувати його зміст у певний сплав обох культур, що, до речі, й сприяє здійсненню вдалої спроби відтворити АКХТ в перекладі.

В перекладах “Тіней забутих предків” застосовано як традиційні методи трансляції змісту першотвору і окремих його частин, так і вдале їх поєднання з численними національно-культурними аналогіями та тлумаченням у текстовому рядку, підряднику й коментарях, що дає підставу говорити про етнографічний різновид перекладу художнього тексту. Усі три інтерпретатори до тонкощів володіють майстерністю мімікрії, здатністю перевтілюватися в самого автора. До того ж і сам Коцюбинський сприяє цьому, даючи лаконічні підказки у самому тексті, враховуючи специфіку сприйняття твору пересічним читачем Східної України та будь-яким іншим. Це дозволяє перекладачам навіть подекуди інтерпретувати його текст, пристосовуючи його до специфіки мовлення на мові перекладу, наприклад, у такий спосіб: `арідник (злий дух) – ‘the evil spirit of the aridnyk’.`

Діалектизми – лексичні, етнографічні, “карпатизми”, інші мало відомі поняття завше уточнено у контексті трансляту, виходячи саме із специфіки першотвору, а не тільки загальновідомих паралельних понять, таких як, наприклад, `русалка – ‘a water nymph’`, а не загальновідоме `‘mermaid’`, а також `нявки – ‘the wood nymphs’, мольфар – ‘a sorcerer’, чорнокнижник – ‘a necromancer/ necromancieuse’, планетник – ‘an astrologer’`, при цьому французькі перекладачі є завше дуже близькими до тексту першотвору: `“планетників усяких” – ‘les astrologues de toute espèce’, ‘les astrologues de toutes sortes’`, виказуючи ще й знання специфіки перекладуваного феномену.

Смисл етнографічних реалій інтерпретовано засобами гіпо- й гіперонімії, але виділено курсивом, сигналізуючи їх емфатичне вживання й привертаючи увагу читача, конкретизуючи зміст поняття або культурологічного терміну/ реалії, що свідчить про обов'язкову специфікацію – себто диференціацію → уточнення → паспортизацію компонентів смислу в перекладі на початковому його етапі. У такий спосіб перекладено, окрім етнонімів, ще й зміст назв окремих об'єктів довкілля, орнітологічних термінів або діалектичних понять типу "каня" – kite, "оберіг" – a peaked stack of hay, "маржина" – sheep, "висока кичера" – a high peak, "ватаг" – chief shepherd, vatah, le berger en chef, le chef de bouvier, le doyen de bergers; "спузар" – a fire-keeper, "козар" -- a goatherd, "бовгар" – a cowherd і загальне "чабан" – a shepherd.

Специфічні назви місцевості передбачили вживання аналогій: "полонина" – upland, upland pasture, un alpage, les paturages, спостерігається, як бачимо, навіть деяка фонетична подібність, далі: "царинка" – high fields, hay fields, "плай" – the green upland track, highland path. Диференційовано згідно стильового регістру соціальні поняття, такі як "любас" – a lover, "любаска" – a paramour, "газда" – a master, особливі предмети гуцульского домашнього побуту: "бартка" – a hatchet, une hachette, une hache, a broad ax, an ax; "постоли" – mocassins, "ліжник" – warm woolen bed cover, "гугля" – a mantle, "кресаня" – hat, fancy straw hat, "легінь" – lad, "дєдьо" – daddy. У більш структурно поширених висловлюваннях навіть збережено риму: "готури гутіли" – heathcocks hissed; "трембіта трембітала" – the trembita had once echoed; "канькає каня" – the kite's weeping; "співанками косичила їх розлучення" – she wove a wreath of their parting; зберігаючи у такий спосіб чи компенсуючи фольклорну традицію. У більш складних випадках смисл понять визначено у розширеному контексті, а співанки й коломийки перекладено зі збереженням рими й інструментовки, відтворюючи їх, головним чином, білим віршем, причому відтворено як зміст коломийки, так і її образність, лише деякі місцеві назви замінено гіперонімами типу "Менчила" – a mountain crest, par le village і т.ін. При цьому М.Царинник мистецьки вплітає архаїчні форми для відтворення урочистої оповіді персонажа, а також тлумачить зміст реалій у текстовому рядку, коректно і майже непомітно, так само, як і автор першотвору, що дозволяє заховати лінійне відхилення (тут декомпресію) від структури першотвору і водночас дати вичерпне за змістом пояснення.

При відтворенні символіки цього твору варто також мати на увазі, що для гуцулів, які зберегли багато чого із своєї духовної спадщини, та за причин їх географічної відокремленості від загального соціуму, притаманним є поєднання християнства з язичництвом, а отже відтворення їх багатої символіки в перекладі стає надто важливим. Згідно з концептом модернізму, навколишній світ (космос) тримає під контролем особисту свободу людини, що, до речі, також відповідає упередженому ставленню гуцульського етносу тих часів до надприродних явищ. У поетовій уяві свобода творчості протиставлена чорній магії влади і соціуму, в уяві представників якого ще живуть давні архетипи – символи (міфологічні сюжети, що їх згодом втілено у свідомості й підсвідомості людей, у сюжетах буття, в героїці, психології поведінки тощо), ті давні архетипи, власне, і породжують такі уявлення.

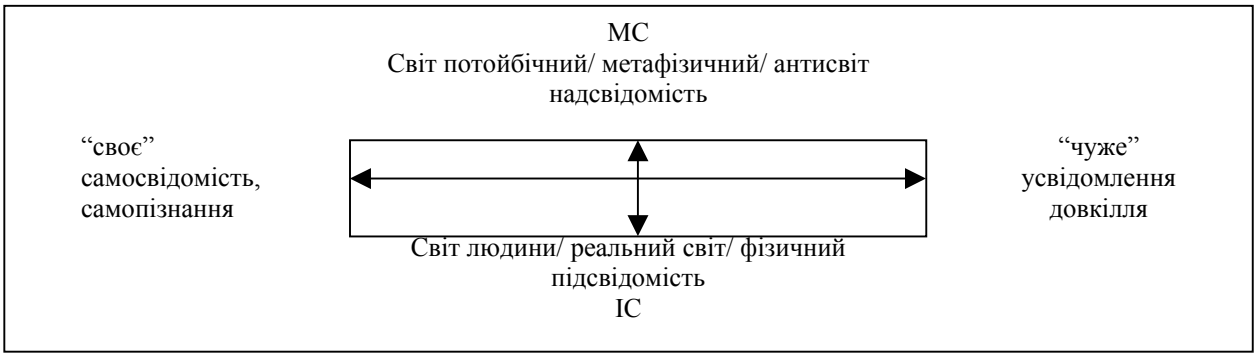
Згдіно астральної проекції на простір, що його створив у своєму творі Коцюбинський, стає зрозумілим, що структуру його побудовано на зразок давнього й універсального знаку, знаку усіх знаків –хреста, що в езотеричній практиці символізує єднання землі (горизонталь) і космосу (вертикаль). Символом вертикальної площини на шляху "реальний світ" (біосфера, згідно з вченням В.Вернадського) → потойбічний світ ("ноосфера", космос) слугують у повісті гірські вершини. Сходження на них, що його весь час здійснюють герої твору (і реальні люди, що мешкають у Верховині), є, отже, також символічними, адже вони (герої твору), окрім матеріального інтересу, прагнуть також і самоствердження у такий спосіб, пізнання таїн потойбіччя, задоволення своїх матеріальних і духовних потреб. Отже, гірське пасмо ("горби" на просторіччі, що мають свої конкретні назви типу "Говерла", "Піп Іван", "Замагора" та ін.) або "верховина" постають водночас як світ реальний, так і навпаки, бо там символічну службу править і "камлає" ватаг, головний жрець і "дух полонини", і туди кожної весни, офіційно й реально відправляють на літній випас овечі отари. Церемонія, офіційно проголошувана, як "полонинська весна" і обставлена усіма ритуальними процедурами, що віддзеркалює давній гуцульський архетип, а відтак і звичай – проводи отар на полонину. Тут символіку дивовижно поєднано з реальністю, що вражає настільки, що її не змогла позбавити гуцулів навіть радянська влада, мабуть тому, що й сама була по суті побудована на кшталт язичницького архетипу – поклоніння ідолу/ псевдобожеству.

Важливим символом слугує чабан, якого час від часу порівняно автором то з "духом полонини" ("Тіні забутих предків"), то з міфічним богом ("Fata Morgana"), і в якого автор вкладає дуже глибокий смисл, пов'язаний із давнім архетипом чабана, як символу посередника між природою і людьми, а отже, у творі подибуємо численні ритуальні та навіть символічні замалювання, де героєм стає чабан, а в стильовому

відношенні, це поняття, використане як образ, слугує також і стержневою основою для побудови тропів і стилістичних фігур, виступаючи водночас образом, символом і метафорою.

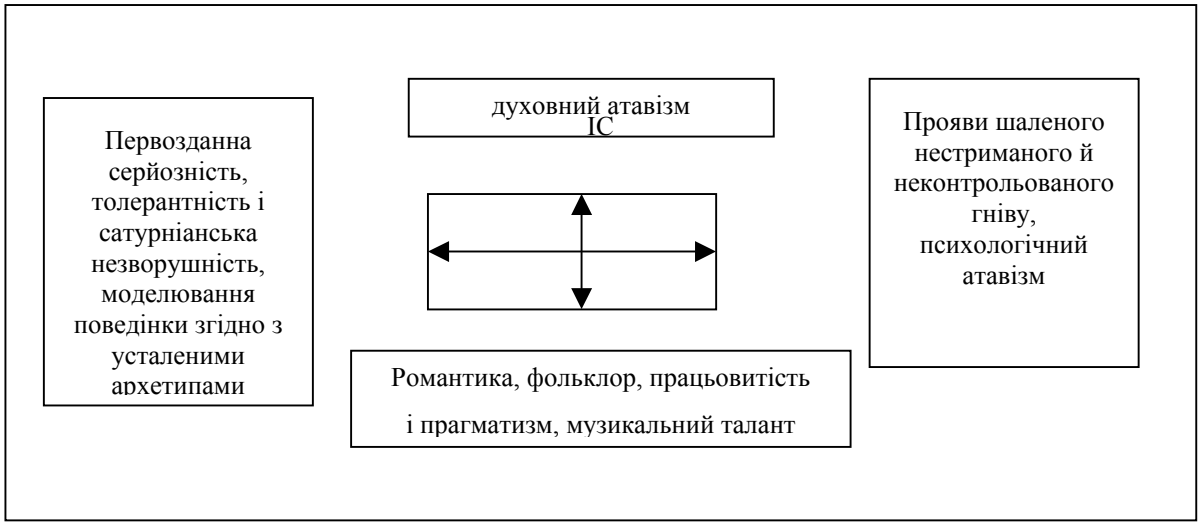
Цей глибинний пласт, що пов'язаний з символікою твору, дозволяє розглядати його зміст одразу у декількох вимірах – часо-просторовому і поза ним, по вертикалі і по горизонталі. Це ніби стереоскопічне полотно, яке спостерігаєш зверху, збоку і зсередини водночас.

Символікою горизонталі [про структурування площини потойбіччя див.7] слугує сам сюжет, рознесений у часі-просторі й помічений символічними датами церковного/ народного календаря, це є також зображення характерів персонажів та відносин поміж ними, пейзажні замалювання, ритуал тощо. Символіку, отже, побудовано за принципом езотеричного хреста:



МС ↔ ІС – зв'язок з колективною свідомістю й іншими рівнями космічної ієрархії.

Така вираженість протилежностей відбиває класичний Гераклітів закон, відомий ще донедавна, як закон єдності та боротьби протилежностей, і зумовлена вона місцем перебування зображеного у творі етносу та його ментальністю. Верховинна направленість духовного буття і заземленість матеріального мислення, суперечності психологічних характеристик, все це разом моделює ту специфіку у вигляді хреста:



Символом контакту з потойбіччям виступає трембіта, проголошуючи перехід душі героя до іншосвіту, а також і невловимі мелодії флояри і денцівки, що дає проекцію музики іншосвіття у реальний світ, впливаючи на нього у такий спосіб і створюючи ілюзію із тої реальності, в якій герої твору перебувають. Символічний кордон – гірські вершини, гірський потік сигналізують нестійку рівновагу між реальним та ірреальним світами, де, перетнувши цей кордон, необізнаний у лабіринтах магічного іншосвіття герой обов'язково гине.

Символом центру, де сходяться докупи горизонтальна й вертикальна площини, виступає побудована Коцюбинським моноцентрична модель мікрокосму, тут герой блукає у просторі між світом реальним та ірреальним, у своєму і не своєму просторах, у площині, де переплітаються шляхи реального й ірреального світів, де взаємознищуються усі ті, хто наважився переступити вісь створеного Коцюбинським "зачарованого" мікросвіту. Отже, символічний центр постає кінцевою точкою усякого символічного шляху чи духовного устремління, але водночас слугує і відправною точкою нового шляху, а це є парадоксом і логікою водночас, адже і навколишня природа помирає і перебуває певний час у завмерлому стані, щоб згодом ожити і почати відлік часу буття знов. Цей містичний феномен і відбиває ритуал проводів отар на полонину, який щорічно відмічають у Верховині Івано-франківської області. Цим, мабуть, і пояснюється інтерес етносу і поета до містерії "зачарованого світу" та одне до одного.

Символами, що сигналізують поступальний рух подій, відображених у повісті, слугують дати церковного календаря, що також відносить читача до архетипів, створюваних подіями Священної історії і відбивається у конкретних датах народного календаря, використаного Коцюбинським у своїх творах. Тут вони слугують будівним матеріалом для створення автором структури першотвору і забезпечення його цілісності й зв'язку між частинами, де остання передбачає першу, слугуючи засобом моделювання загальної структури АКХТ, себто такого синтезу, який об'єднує увесь творчий доробок автора, разом із його особистими психологічними рисами, які, у свою чергу, відбивають загально-національні їх прояви – матеріальні й духовні водночас.

Час у художньому творі не існує окремо від суб'єкта в ньому, простір же, попри його невідокремленість від часу, має дещо самостійніший характер [8], адже то є умовний феномен, як і самий жанр (fiction).

Відтворення хронотопу Коцюбинського у перекладі не є простою справою також, бо незважаючи на загалом універсальний зміст Священного писання, події і факти, що відображені у ньому, можуть у різних культурах відрізнятися згідно з багатьма ознаками і мати відмінні стосовно одна до одної асоціації. Отже, переклад символічних дат біблійного календаря, використаного у творах Коцюбинського, є по суті відновленням смислової і формальної структур ("когезії й когерентності") першотвору. Перекладачі здебільшого вдаються до аналогій, що, приймаючи до уваги символічний характер тих часових маркерів, дає змогу адекватно відтворити їх функцію в перекладі. А відтак досить вмотивованим є застосування дескриптивів та способу перекладу – наближення за смислом до головного змісту оригіналу. У випадках, коли поряд з християнськими, автором використано ще й дати традиційних, народних, а точніше язичницьких свят, дескриптив і аналогія є також ефективними [див. 9]. Окремо варто зауважити, що назви ті часом транслітеровано з російськомовної транскрипції, що нині суперечить усталеній уже загальнонаціональній традиції й рішенню Української комісії з питань правничої термінології (див. "Урядовий кур'єр", № 122-123 (817-818), 4 липня 1996 року про нормативи відтворення українських власних назв засобами англійської мови).

У складніших випадках перекладачі вдаються до модуляції засобів відображення оригіналу в перекладі, згідно з яким назву оригіналу може бути замінено іншою, внаслідок чого подію, зображену у першотворі, ніби перенесено в часі, хоча насправді це не так, бо асоціює введена еквівалентна дата з тою ж самою подією, що її зображено в оригіналі, а зміщення в часі є умовним, бо часовий маркер той відтворено функціональною заміною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Kotsiubinsky Mykhailo. Shadows of Forgotten Ancestors/ Translated by Marco Čarynnyk. With Notes and Essay on Mikhailo Kotsiubinsky by Bohdan Rubchak. – Littleton, Colorado: Ukrainian Academic Press, 1981.
2. Kotsioubynsky Mykhailo. Ombres de Ancetres Oubliés. "Les Chevaux de Feu"/ Traduit de l'Ukrainien par J.-C.Mercadé. Suivie de "Sur le rocher"/ Traduit de l'Ukrainien par Ivan Hnatiuk. – Paris: PIUF, 1970.
3. Rubchak B. The Music of Satan and the Bedeviled World// Kotsiubinsky M. Shadows of Forgotten Ancestors. – Littleton, Colorado: Ukrainian Academic Press, 1981. – p.80-118.
4. Kotioubynsky. Nouvelles/ Traduit par E.Kruba. – K.: Dnipro, 1971.
5. Kruba Emile. Michajlo Kocjubynskyj (1864 – 1913). La Prose Ukrainnienne de son temps. Thèse presentée devant l'université de Lille III, 1982.
6. Мирошниченко В.В. Символіка як компонент художньої системи М.Коцюбинського та специфіка відтворення її в перекладі// Зб. статей та повідомлень Міжнародної наукової конференції "Проблеми зіставної семантики". – К.: КДЛУ, 1999.-С.405-409.
7. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства. – Запорожье, СП «Верже», 1996.
8. Кухаренко В.А. Текстовые категории в оригинале и переводе художественных прозаичексих произведений// Перевод как процесс и как результат: Язык, культура, психология. – Сб. науч. трудов. – Калинин, 1989.- С.14-27.
9. Мірошниченко В.В. Церковний календар як засіб і метод навчання в академічних студіях з іноземних мов// Вісник Запорізького державного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки/ Головний редактор Толок В.О. – Запоріжжя: Запорізький державний університет, 1998.- С.101-103.
10. McGregor J.G. Vilny Zemli (Free Lands), the Ukrainian Settlement of Alberta. – Toronto, 1969.