

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Навчально-науковий інститут філології

Кафедра мов та літератур Близького та Середнього Сходу

Образ чоловіка у сучасному арабському феміністичному романі (на прикладі твору Лейли аль-Усман «Мовчання метеликів»)

**Кваліфікаційна робота
освітнього рівня «бакалавр»
студентки IV курсу
освітньої програми «Арабська мова і
література та переклад, французька
мова» спеціальності 035 «Філологія
(035.060 «Східні мови та літератури
(переклад включно), перша-
арабська»
Левченко Єлизавети Юріївни**

**Науковий керівник:
к.філол.н, асистент Субота І.О.**

«Допущено до захисту»

Протокол засідання кафедри мов і літератур

Близького та Середнього Сходу

Протокол № _ від _____.2023

Завідувач кафедри _____ О. Мазепова

КИЇВ-2023

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1	
ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ЛІТЕРАТУРІ.....	
1.1. Поняття та сутність художнього образу в літературознавстві.....	7
1.2. Особливості чоловічих образів у художніх текстах	14
1.3. Лінгвістичні особливості творення чоловічих образів при перекладі художніх текстів	16
Висновки до першого розділу.....	23
РОЗДІЛ 2	
СПЕЦИФІКА ЧОЛОВІЧИХ ОБРАЗІВ РОМАНУ ЛЕЙЛИ АЛЬ УСМАН «МОВЧАННЯ МЕТЕЛИКІВ».....	
2.1. Характерологічні риси та образ Мохасена у різних життєвих обставинах.....	26
2.2. Використання образу Найефа як людини з подвійним відношенням до жінки.....	32
2.3. Атія, як образ слабкого чоловіка	39
Висновки до другого розділу	53
РОЗДІЛ 3 СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ ХАРАКТЕРИСТИК ЗОБРАЖЕНЬ ЧОЛОВІЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ «МОВЧАННЯ МЕТЕЛИКІВ» УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ.....	
3.1. Характеристика основних способів перекладу чоловічих образів українською мовою	55
3.2. Перекладацькі трансформації, що використовуються для досягнення адекватності перекладу чоловічих образів та мовлення у романі.....	59
Висновки до третього розділу.....	69
ВИСНОВКИ	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	74

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Тема жіночої долі, внутрішньої сили жінок, можливості до створення та руйнування визнається предметом літературних творів протягом тривалого часу, що пов'язано із специфікою взаємовідносин із чоловіками. Використовуючи образ чоловіка, письменники здійснюють переосмислення глибоких філософських питань. До таких питань можливо віднести: сенс людського буття, свобода та її межі, взаємовідносини між людьми, зокрема, між чоловіком та жінкою. Чоловічі образи надають читачам можливість для переосмислення життєвих цінностей, які були притаманними патріархальному суспільству.

Лейла Аль Усман визнана письменницею, яка відкрито розкриває у своїх творіннях теми домашнього насильства, пригнічення жінок з боку чоловіків. Найпопулярнішим творінням авторки є роман «Мовчання метеликів», який став бестселером. Саме в ньому, використовуючи образи трьох головних героїв, Лейла Аль Усман розкриває перед читачем розповсюджені проблеми сімейного життя, з якими стикаються мільйони жінок, що й обумовлює актуальність нашого дослідження.

На сьогоднішній романністика Лейли Аль Усман не виступала об'єктом дослідження у науковій літературі на теренах України. У цьому зв'язку можливо стверджувати, що відсутність ґрунтового дослідження чоловічих образів у романі Лейли Аль Усман «Мовчання метеликів» є однією із ключових підстав, що обумовлює актуальність даної роботи.

Метою даної роботи є дослідження особливостей чоловічих образів у романі Лейли Аль Усман «Мовчання метеликів».

Згідно визначеної мети, **завданнями** роботи є:

- Дослідити поняття та сутність художнього образу в літературознавстві;
- Розглянути особливості чоловічих образів у художніх текстах;

- Визначити лінгвістичні особливості творення чоловічих образів при перекладі художніх текстів;
- Дослідити характерологічні риси та образ Мохасена у різних життєвих обставинах;
- Проаналізувати специфіку використання образу Найєфа як людини з подвійним відношенням до жінки;
- Дослідити образ Атійя як слабого чоловіка;
- Охарактеризувати основні способи перекладу чоловічих образів українською мовою;
- Дослідити перекладацькі трансформації, що використовуються для досягнення адекватності перекладу чоловічих образів та мовлення у романі «Мовчання метеликів».

Об'єктом дослідження виступає роман кувейтської письменниці Лейли Аль Усман «Мовчання метеликів».

Предметом дослідження виступають чоловічі образи у романі.

Методи дослідження. У процесі проведення дослідження нами було використано сукупність загальнонаукових та спеціальних методів наукового пізнання. Зокрема, теоретичний аналіз – для визначення особливостей предмету дослідження; стилістичний аналіз – для визначення особливостей перекладу лексичних та граматичних одиниць характеристик чоловічих образів та мовлення у художньому тексті, порівняння – для аналізу мовного дискурсу тексту оригіналу та тексту перекладу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що вперше було розглянуто чоловічі образи на матеріалі роману Лейли Аль Усман «Мовчання метеликів», визначено характерологічні риси та образ Мохасена у різних життєвих обставинах; досліджено використання образу Найєфа як людини з подвійним відношенням до жінки; проаналізовано образ Атійї як закоханої людини та зрадника; досліджено перекладацькі трансформації, що використовуються для досягнення адекватності перекладу чоловічих образів та

мовлення у романі.

Робота складається з вступу, 3 розділів основної частини (які мають підрозділи), висновків та списку використаних джерел.

Апробація результатів дослідження: результати представленого дослідження апробовано на конференції: «Актуальні напрями досліджень в контексті сучасних викликів».

РОЗДІЛ 1

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Поняття та сутність художнього образу в літературознавстві

Відомо, що в мистецтві є свій особливий, специфічно художній зміст. Він є результатом розширеного творчого освоєння характерного змісту життя і постає у вигляді художньо типової або художньо освоєної характеристики, тобто такої особливості, в якій художник творчо освоїв зв'язок індивідуального буття людини з суспільством або з миром в цілому. Ця художньо освоєна особливість є основною одиницею художнього змісту. Вона може виступати в художньому творі як цілісний характер індивіда, як характерна життєподібна ситуація або як характерний настрій.

Якщо основною одиницею художнього змісту є художньо освоєна характеристика життя, то основною одиницею художньої форми є образ. Образ - це, перш за все, категорія естетики, що характеризує особливий, притаманний тільки мистецтву спосіб освоєння і перетворення дійсності. Образ і образність є ключовими поняттями для мови мистецтва і мови художньої літератури. Часто відбувається змішання понять «словесний», «мовний», і «художній образ». При цьому варто зазначити, що навіть укладачами лінгвістичної енциклопедії «Мовознавство» художній образ не розглядається як лінгвістичне поняття.

Образ і образність є ключовими поняттями літературної мови. Складність проблеми вивчення образності багато в чому пояснюється складністю і неоднозначністю зазначеної категорії, що є предметом вивчення різних наукових сфер. Поняттями «образ», «образність» оперують, у відповідності зі своєю специфікою, філософія, психологія, естетика, мистецтвознавство, літературознавство, лінгвостилістика, дидактика та інші науки.

Витоки теорії образу зародилися ще в античності. Саме слово «образ»

вживається як термін в різних галузях знання, в тому числі й у літературі. Художній образ є однією з найважливіших категорій в літературознавстві. Дане поняття є предметом вивчення мистецтва і розглядається як спосіб освоєння і перетворення дійсності.

В рамках літературознавства художній образ розглядається як відображення людською свідомістю різних предметів, явищ в тому вигляді, в якому їх описує автор. Художнім образом можливо назвати будь-яке явище, яке було творчо відтворено автором в предметі мистецтва. Давньогрецький філософ Арістотель писав, що «образ - стежок, який виникає як неточне перебільшення, применшення або змін, переломлених відображення оригіналу природи» [1. с. 137].

Для точного трактування поняття «художній образ» варто дати визначення категорії «образ». Так Є.Б. Борисова зазначає, що «образ - це, перш за все, категорія естетики, що характеризує особливий, притаманний тільки мистецтву спосіб освоєння і перетворення дійсності» [3, с. 20]. Науковиця наголошує на тому, що образ є об'єктом вивчення мистецтва і служить для відображення навколишнього світу.

Л.І. Тимофєєв в роботі «Основи теорії літератури» зауважує, що «образ - це конкретна і в той же час узагальнена картина людського життя, створена за допомогою вимислу і має естетичне значення» [36, с. 225]. Дослідник акцентує увагу на функціональних аспектах зазначеного поняття, які полягають у чуттєвому сприйнятті людиною рис художнього образу.

А.І. Єфімов в роботі «Образна мова художнього твору» виділяє два види образів. Перший - це літературні образи, до яких відносяться персонажі творів. До другого виду відносяться мовні образи, образотворчо-виражені засоби, наприклад, порівняння, вирази тощо. Варто відзначити, що між виділеними двома різновидами відбувається синтез, тому що мова героя безпосередньо залежить від самого персонажа і дає читачеві уявлення про нього. Для дослідників найважливішою характеристикою образу є його мовна складова, а

саме зображально-виражальні засоби в поєднанні з психотипом самого героя .

А.І. Ніколаєв також створив власну класифікацію художніх образів, у відповідності до якої виділяються наступні види: 1) елементарний рівень (словесна образність - стилістичні фігури, стежки); 2) образи-деталі; 3) пейзаж, натюрморт, інтер'єр. В окремих випадках ці образи не мають самодостатнього характеру, будучи частиною образу людини; 4) образ людини; 5) рівень образних гіперсистем [26, с. 86].

У художній літературі образ може проявляти себе виключно в слові. Саме мова є засобом розкриття самого образу, його рис. Виразність допомагає як автору, так і читачеві усвідомити особливості зображення персонажів. Властивості поетичної мови позначають поняттям «образність». У дослідженнях в галузі літературознавства поняття «образ» і «образність» розглядаються нерозривно один від одного, тому що «образність - це основна риса художньої літератури, орієнтована на створення художніх образів» [17, с. 397]. Функціональність образності спрямована на формування образу за допомогою зображально-виражальних засобів мови, таких, як метафори, епітети, порівняння, гіперболи тощо.

У літературі поняття «художній образ» є одним з найважливіших у процесі аналізу будь-якого твору. Саме на його основі будується уявлення читача про те, що відбувається в тексті. У літературному енциклопедичному словнику дається таке трактування художнього образу: «образ художній - узагальнене художнє відображення дійсності в конкретній формі, картина людського життя (або фрагмент такої картини), створена за допомогою творчої фантазії художника і в світлі його естетичного ідеалу. Художній образ надає можливість не лише відтворити те чи інше явище дійсності, а й висловити його сутність. Він є двояким за своєю природою: з одного боку, являє собою продукт гранично індивідуалізованого художнього опису, а з іншого - має функціональність символу і несе в собі узагальнюючий початок. Художній образ створюється за допомогою типізації, узагальнення, вимислу (умовності) і має самостійне

естетичне значення» [17, с. 545]. Сутність даного визначення полягає в тому, що в творі художній образ є продуктом творчої думки письменника і заснований на перенесенні основних характеристик об'єкта дійсності в текст.

М.Б. Храпченко в книзі «Горизонти художнього образу» надає наступне визначення: «Художній образ - це творчий синтез загальнозначущих, характерних властивостей життя, духовного «я» людини, узагальнення його уявлень про істотне втілення досконалого ідеалу краси» [39, с. 57]. Літературознавець вказує на те, що однією з найважливіших цілей даного поняття є точне відображення об'єкта реальності, доведеного до зразкового.

Інший дослідник - Л.В. Чернець стверджує, що «художній образ експресивний, тобто висловлює ідейно-емоційне ставлення автора до предмета» [40, с. 34]. Це означає, що він спрямований на почуття і емоції читачів, несе в собі патетичну функцію.

Літературознавець А.І. Ніколаєв також розглядав досліджуване поняття і вказував, що «художній образ можна назвати особливою моделлю світу» [26, с. 91]. Сам він трактує власне визначення так: «Всі ми живемо в якомусь «правильному» світі, тобто в світі, упорядкованому, з відомими нам законами і правилами. Однак ці закони і правила ніколи не охоплюють усього розмаїття зв'язків предметів і явищ. Існують мільйони та мільярди інших зв'язків, про які ми часто навіть не підозрюємо. Саме художній образ, відкриваючи ці інші, не побачені ніким зв'язки, відкриває нам двері до нескінченного таїнства життя» [26, с. 91]. Для дослідника категорія художнього образу є можливістю відчутти і зрозуміти можливі форми людських взаємин, явищ, подій.

З вищенаведених визначень художнього образу можливо дійти до висновку, що найважливішими критеріями, на які спиралися дослідники при трактуванні даного поняття, є наступні: відображення через художній образ достовірної картини світу (з елементами спотворення реальності і без них); художній образ - продукт творчої думки письменника; художній образ несе естетичну, патетичну, пізнавальну та ідейно-емоційну функції.

Художній образ - це система конкретно-чуттєвих засобів, що втілює собою власне художній зміст, тобто художньо освоєну характерність реальної дійсності [9, с. 75]. Специфіка образотворчого початку в літературі багато в чому зумовлена тим, що образність в даному випадку оформлена в слові. За допомогою слова можна позначити все, що знаходиться в колі зору людини. За допомогою слова літературою освоюється цілісність предметів і явищ. Слово є конвенціональним знаком, тобто воно не схоже на предмет, їм позначається. Словесні картини є нематеріальними, через них автор звертається до уяви читача. Тобто в літературі присутня зображальність (предметність), але немає прямої наочності зображень. Будучи нематеріальними і позбавленими наочності, словесно-художні образи разом з тим описують вигадану реальність і апелюють до свідомості читача. Цю сторону літературних творів називають словесною пластикою. Словесними творами вкарбовуються в більшій мірі суб'єктивні реакції на предметний світ, ніж самі предмети як безпосередньо видимі. Існують також «непластичні» аспекти образності: сфера психології і думки оповідачів, ліричних героїв, персонажів [38, с. 96].

Образ володіє двоаспектністю, що дозволяє поєднувати різнорідні явища в одне ціле. Образ - це перетин предметного і смислового рядів, словесно-позначеного, а також того, що саме автор має на увазі. В образі один предмет проявляється через інший, відбувається їх взаємоперетворення. При цьому образ може як полегшувати, так і ускладнювати сприйняття предмета, пояснювати невідоме відомим або відоме невідомим. Мета образу - перетворити річ, на щось інше - складне в просте, просте в складне, але в будь-якому випадку досягти між двома полюсами найвищого смислового напруження, розкрити взаємопроникнення самих різних планів буття.

Більш глибоке розуміння образу в художній літературі можна отримати, розглянувши літературний твір як певну структурну модель, яка представлена у вигляді ядра, оточеного кількома оболонками. На зовнішній оболонці розташовується словесний матеріал, з якого безпосередньо складається твір.

Розглянутий сам по собі матеріал являє собою якийсь текст, який художнім сенсом ще не володіє. Структурна «оболонка» твору стає художньо значимою лише тоді, коли вона набуває знаковий характер, тобто висловлює укладену в ній духовну інформацію. Саме ядро, що включає тему і ідею твору, тобто те, що письменник зображує, і те, що він хоче сказати про зображуваний, має, на відміну від змісту побутових, ділових, наукових і інших текстів, двосторонню будову, оскільки мистецтво пізнає життя і одночасно оцінює її. Необхідність органічно з'єднати словесну оболонку з духовним ядром, зробивши її гранично виразною, поетично осмисленою, призводить до появи в структурі двох проміжних оболонок, зазвичай іменованих внутрішньою і зовнішньою формою. Внутрішня форма - це система образів, а зовнішня форма - це організація мовної тканини, яка дозволяє добитися активізації звукової сторони тексту, що і робить текст носієм нової, художньої інформації, що знаходиться в підтексті твору.

Таким чином, підтекст відіграє важливу роль у створенні образу. Підтекст - це прихований сенс висловлювання, що впливає зі співвідношення словесних значень з контекстом. Зазвичай підтекст є засобом психологічної характеристики, але він може так само викликати і зорові образи. Можливо стверджувати, що підтекст - це те, що знаходиться за межами як буквального, так і переносного значення слова.

Аналізуючи всі вивчені нами визначення художнього образу, ми спробували привести таке формулювання: художній образ - це спосіб відображення або перетворення дійсності через образну мову, стиль автора, який спрямований на формування у читача або слухача твору певної картини того, що відбувається в тексті, з метою естетичного, патетичного, пізнавального та ідейно-емоційного впливу на людину. Дослідження поняття «художній образ» свідчить про те, що дана категорія є важливою частиною літературного простору і відображає будь-які об'єкти або явища дійсності. Художній образ може містити в собі риси індивідуального і загального, в залежності від того, з якою точністю автор описує реальність. На його формування впливають період, в який створено

твір, рід літературного твору і манера письма автора.

1.2. Особливості чоловічих образів у художніх текстах

У світовій літературі існують дві взаємопов'язані системи образів. При цьому чоловічий образ знаходиться в центрі пильної уваги літературознавців, тоді як до жіночих дослідники звертаються лише епізодично, розглядаючи тільки окремі образи, не зв'язуючи їх в систему і, тим більше, не виявляючи їх типологію. Виявлення спільних та відмінних рис жіночих образів у світовій літературі дозволяє визначити загальні закономірності літературного процесу і сприяє порівняльно-типологічного вивчення національних літератур.

В якості ключового критерію для виокремлення підтипів образів у науковій літературі пропонується використовувати поведінкові моделі основних чоловічих героїв. Так, у відповідності до класифікації, запропонованої Н. Жадановою, запропоновано виокремлювати наступні типи чоловічих образів:

1. Дворянин (аристократ чи лицар), в основу дій якого покладено принципи честі, демонстрації поваги до жінок, опіка над слабкими, сиротами чи вдовами тощо. У той же час, для таких персонажів є притаманним допущення позашлюбних відносин, оскільки до шлюбу він вступає виключно задля забезпечення політичних інтересів, а також внаслідок необхідності дотримуватися соціальних вимог [29, с. 136].

2. Джентльмен, тобто відважний, впевнений у собі та відважний чоловік. Він сприймає себе як незалежну та освічену особу, проте у своїй поведінці переважно керується нормами етикету. На відміну від попереднього типу, він дотримується вічливості у процесі комунікації з особами різного соціального класу. Як правило, джентльмени завжди виражають готовність допомагати представницям жіночої статі, проте сприймає їх виключно у ролі вигідної партії [29, с. 136].

3. Товариш, ключовими характеристиками якого виступає близький взаємозв'язок із головною героїнею, який відіграє важливу роль у її житті. Для цього типу, на відміну від попередніх, є притаманною відсутність суспільних

настанов, оскільки він постійно перебуває поруч із нею не зважаючи на те, що оточуючі не схвалюють такої поведінки. Насправді такий герої таємно закоханий у головну героїню, яка хоча і розуміє це, проте кохає іншого, використовуючи товариша для досягнення власних цілей. Інколи зустрічаються й інші варіації, наприклад, має місце досягнення домовленості, коли головна героїня надає згоду на знаходження біля себе та виконувати усі функції її чоловіка, за виключенням статевих відносин, оскільки для цього вона має іншого чоловіка [29, с. 136].

4. Романтик, тобто такий чоловічий образ, який не характеризується ні позитивними, ні негативними рисами, оскільки вони поєднуються між собою. Для романтика є притаманною можливість «дістати зірку з неба» для об'єкта свого бажання, проте у випадках, коли справа реально доходить до дій, наприклад, заробити кошти на оплату вечері у ресторані, він намагатиметься приховати власну неспроможність, аргументуючи це несправедливим суспільством. Характерною особливістю такого персонажа виступає його неможливість вирішувати самотійно навіть дрібні побутові проблеми.

5. Син, який надає можливість головному жіночому персонажу опікуватися собою, виражаючи це в якості поступки її бажанням. Тобто, начебто він взагалі не потребує такого піклування, проте надає їй таку можливість, задовольняючи її бажання. Існування головної героїні відображено паралельно із існуванням її сина, а у випадку потреби, їх життєві лінії переплітаються між собою. Жінка дарує своєму синові життєвий комфорт, а отримує можливість любити його. Одночасно вона знаходиться у пошуках власного внутрішнього комфорту, оскільки суспільство не здатне у повній мірі оцінити його здібності [29, с. 136].

6. Батько, який характеризується проявом опіки над головними героїнями у будь-яких життєвих ситуаціях. У літературі як правило зустрічається два підтипи батька, а саме добрий і тиран. Для першого типу є притаманним надання героїні можливостей для особистісного розвитку та сприяння у досягненні життєвих цілей. При цьому, тип батька-тирана є більш вищим за своїм

соціальним становищем, для нього є характерним підкреслення власної позиції на фоні головної героїні. Останній тип різноманітними способами намагається завадити жінці розвиватися, забороняючи займатися будь-якою справою, окрім тієї, яка подобається йому самому. З метою компенсування такого відношення до жінки, батьком-тираном виконуються її різноманітні бажання за умови, що це співпадає із його цілями, а також забезпечує акцентування уваги на його соціальному статусі [29, с. 136].

У зв'язку із вищевикладеним можливо зробити висновок, що найбільш поширеними типами чоловічих образів у літературі є наступні: дворянин, джентльмен, товариш, романтик, син та батько. При цьому, опис образу чоловіка-джентельмена зумовлюється культурною специфікою певного суспільства та може відрізнятися в авторів різних країн. Усі проаналізовані приклади неможливо віднести ні до негативних, ні до позитивних. Саме за допомогою використання такої двополярності існує можливість для створення деалізованих та реалістичних чоловічих образів, надати їм глибини і багатогранності. У цьому зв'язку вважаємо за необхідне акцентувати увагу на лінгвістичних особливостях творення чоловічих образів при перекладі художніх текстів.

1.3. Лінгвістичні особливості творення чоловічих образів при перекладі художніх текстів

У структурі художнього образу важливу роль відіграють механізми ідентифікації і перенесення. Перший відповідає за точне визначення особливостей об'єкта дійсності, а другий за те, як і за допомогою яких засобів автор буде передавати в художньому тексті особливості даного об'єкта.

Всі літературні твори діляться на три типи, тому художні образи можна розділити на три види: ліричні, епічні та драматичні. На створення образу також впливає манера автора, той стиль, в якому він пише, отже, і художні образи можуть бути романтичні, реалістичні і сюрреалістичні. Художній образ може

містити в собі синтез індивідуальних якостей предмета і тих, які доповнені автором. Авторська позиція, його бачення описуваного експресивно впливають на почуття і розум читачів. Можливо стверджувати, що художній образ є проявом свободи творчості, оскільки кожен письменник здатний створювати такі літературні образи, на які у нього вистачає фантазії та творчих сил.

Для художнього образу є важливим розвиток, тому що зміна епох, поколінь, традицій буде відображатися на змісті самого образу. Формування певного типу життя в той чи інший час впливає на картину літературного твору, отже, будуть змінюватися і аспекти створення художнього образу. За допомогою своєї фантазії письменник може не тільки відображати події і явища, властиві дійсності, але також здатний створювати суб'єктивні ситуації, в яких художній образ може приймати не звичні для читача форми. Фантазія необхідна для того, щоб посилити узагальнене, звичне значення самого образу, надати йому яскравого забарвлення.

У художньому образі реальна життєва характерність постає вже не сама по собі, не просто як предмет оцінки, а в творчому синтезі з авторським ставленням до неї, тобто як творчо перетворена характерність і, тому, як частина особливої, другої, художньої дійсності. Предметом художнього зображення є людина у всій складності його відносин із суспільством і природою. Письменник відображає в своїй творчості всю дійсність, всю складність життєвих відносин, але показує їх в певному ламанні, так, як вони проявляються в конкретному людському житті. Предмет його пізнання - дійсність, предмет зображення - людина в його складних і багатогранних відносинах до дійсності, людина як особистість.

Зображуючи людини як неповторну особистість у всьому багатстві та різноманітності його психологічних і фізичних особливостей, мовної характеристики, соціальної, побутової, інтимній і природної обстановки, література малює його в усій цілісності життєвого процесу, що визначає становлення і розвиток його характеру. Образ - це картина людського життя. Відображати життя за допомогою образів - значить малювати картини людського життя, тобто вчинки і

переживання людей, характерні для даної сфери життя, що дозволяють судити про неї. Образ як картина людського життя передбачає використання художником всього того, що в житті пов'язано з людиною, але саме в ламанні всього цього матеріалу через людське сприйняття і полягає своєрідність літератури [аверин].

Предметність образу розділяється на ряд шарів, що проступають один в іншому, як велике крізь мале. До першого можна віднести образи-деталі, дрібні одиниці естетичного бачення. Образи-деталі самі можуть відрізнятися в масштабах: від подробиць, часто позначаються одним словом, до розгорнутих описів, що складаються з багатьох подробиць, наприклад пейзаж, портрет, інтер'єр; але при цьому їх відмітна властивість - статичність, описовість, фрагментарність. З них виростає другий подібний шар творів - фабульний, пройнятий цілеспрямованою дією, сполучною воєдино всі предметні подробиці. Він складається з образів зовнішніх і внутрішніх рухів: подій, вчинків, настроїв, прагнень - всіх динамічних моментів, розгорнутих у часі художнього твору. Третій шар - стоять за дією і зумовлюють його імпульси - образи характерів і обставин, поодинокі і збірні герої творів, що володіють енергією саморозвитку і виявляють себе у всій сукупності фабульних дій: зіткненнях, різного роду колізії і конфлікти. Нарешті, з образів характерів і обставин у підсумках їх взаємодії складаються цілісні образи долі і світу; це буття взагалі, яким його бачить і розуміє художник, - і за цим глобальним чином постають вже позапредметні, концептуальні шари творів. За смисловою узагальненістю образи поділяються на індивідуальні, характерні, типові, образи-мотиви, топоси, архетипи. Індивідуальні та індивідуалізовані образи створені самобутнім, часто химерною уявою художника і висловлюють міру його оригінальності і неповторності.

Характерні образи розкривають закономірності суспільно-історичного життя, відображають звичаї та звичаї, поширені в дану епоху і в даному середовищі. Типовість - це вищий ступінь характерності, завдяки якій типовий (збірний) образ, вбираючи в себе суттєві особливості конкретно-історичного, соціально-характерного, переростає в той же час межі своєї епохи і знаходить

загальнолюдські риси, розкриваючи стійкі, вічні властивості людської натури

Зазначені різновиди образів (індивідуальні, характерні, типові) поодинокі за сферою свого побутування, тобто є творчим створенням одного учасника в межах одного конкретного твору. Наступні три різновиди (мотив, топос, архетип) є узагальненими вже не по «відбитому», реально-історичним змістом, а за умовною, культурно виробленою і закріпленою формі; тому вони характеризуються стійкістю свого власного вживання, що виходить за рамки одного конкретного твору.

Мотив - це образ, що повторюється в кількох творах одного чи багатьох авторів і виявляє творчі пристрасті письменника або цілого художнього напрямку. Топос («загальне місце») - це образ, характерний вже для цілої культури даного періоду або даної нації. Такі топоси «світ як книга», «світ як театр» для європейської художньої культури середньовіччя і Відродження, топоси дороги або зими для російської літератури.

Образ-архетип містить в собі найбільш стійкі і всюдисущі «схеми» або «формули» людської уяви, які проявляються як в міфології, так і в мистецтві на всіх стадіях його історичного розвитку. Пронизуючи всю художню літературу від її міфологічних витоків до сучасності, архетипи утворюють постійний фонд сюжетів і ситуацій, що передається від письменника до письменника [аверин].

За структурою, тобто співвідношенням двох своїх планів, предметного і смислового, явленого і мається на увазі, образи діляться на автологічні, «самозначимості», в яких обидва плану збігаються; металогічні, в яких явлене відрізняється від якого мається на увазі, як частина від цілого, речовий від духовного, більше від меншого; сюди відносяться всі образи-стежки; алегоричні і символічні, в яких мається на увазі принципово не відрізняється від явленого, але перевершує його ступенем своєї загальності, абстрактності.

Образи предметного світу складають спеціальний предмет філологічних досліджень. Для позначення даних образів єдиного терміна немає: їх називають «речами», «деталлями життєвої обстановки», «інтер'єром» [10, с. 75]. Говорячи

про поняття «образ», ми, певною мірою, абстрагуємося його від конкретної тканини художнього твору. Безперечно, що самі незначні і самі випадкові деталі, речі, явища в художньому світі підпорядковані головній ідеї твору, зображення людини у всіх його іпостасях. Антропоцентричність будь-якого художнього образу незаперечна. Але ми не повинні применшувати значимість предметного світу. Самі незначні і випадкові деталі, речі, явища в художньому світі є способом характеристики людини, виразом його індивідуальності.

У зв'язку з цим А. Б. Єсін називає чином зображений в художньому творі світ, тобто «ту умовно подібну реальному світу картину дійсності, яку малює письменник: люди, речі, природа, вчинки, переживання тощо». В даному випадку науковець вводить в обіг поняття «світ речей» і виділяє такі види образів, як портрет, пейзаж, світ речей. Всі ці образи автор об'єднує одна назва - художня деталь. А. Б. Єсін також пише про те, що ці образи носять підлеглий характер, оскільки художня деталь - це найдрібніша образотворча і виразна подробиця, яка складається в «блок» більшого образу, який в свою чергу вливається в ще більший образ - цілісний образ людини [10,с.75-76]. Так ми ще раз підтверджуємо антропоцентричність художньої образності.

Отже, речова конкретність становить невід'ємну і дуже істотну грань художньої предметної образності. Образи речей «входять» в художні тексти по-різному. Найчастіше вони епізодичні, присутні в дуже небагатьох епізодах тексту, нерідко даються побіжно, як би мимохідь. Але іноді образи речей висувуються на перший план і стають центральною ланкою оповідання.

Художня література в усі часи була своєрідним віддзеркаленням подій суспільного життя, рефлектуючи нагальні проблеми як усього соціуму, так і конкретної людини. Мистецтво художнього слова є результатом творчого освоєння автором оточуючого світу у його сучасному стані, й у художньому творі може відобразитися у вигляді цілісного індивідуального образу, конкретної характерної ситуації чи взагалі проступати через специфічний настрій твору.

У вітчизняній парадигмі одним із останніх ґрунтовних тлумачень дискурсу

наведено філологинею І. С. Шевченко: дискурс – це «багатоаспектна когнітивно-комунікативна мовна система-гештальт, яка визначається сукупністю трьох аспектів: формуванням ідей та переконань (когнітивний аспект), взаємодією комунікантів у певних соціокультурних контекстах/ситуаціях (соціопрагматичний аспект) та використанням засобів, вербальних та невербальних (мовний аспект)».

Говорячи про художній дискурс, у ньому варто розрізнити прозовий та поетичний дискурси. Зважаючи на джерело фактичного матеріалу нашого дослідження, ми зосередимося на вивченні прозового художнього дискурсу. І. М. Колегаєва, аналізуючи прозовий дискурс, з-поміж іншого, називає його авторсько-персонажним, що обґрунтовує наступним чином: оскільки, прозові твори поєднують у собі авторське та персонажне мовлення, а значить і демонструють зовнішній (читач - автор) та внутрішній плани комунікації (персонажі в творі).

У когнітивному аспекті на перший план висувують образ автора, як реально існуючого творця художнього твору, фіктивного персонажного дискурсу. За розумінням В. В. Виноградова, в образі автора поєднуються усі структурні властивості словесно-художнього цілого. Таке твердження розширюється сучасними когнітивними підходами до вивчення художнього прозового дискурсу, зосереджуючись на ментальному просторі творця, який містить усе те, що згодом втілиться у творі.

Із образом автора тісно пов'язане явище «художньої картини світу», адже автор підкреслює особистісний досвід, суб'єктивне бачення світу, у художньому творі. Такому виду сприйняття світу властиві антропологічність, філософізм, образність, естетизм, дихотомія універсального та особистісного, присутність національно-культурного елемента, історичність та спадковість.

Комунікативний аспект художнього прозового дискурсу переважно висвітлюється через опис його регулятивного потенціалу, виходячи із переконання Т. ван Дейка про провідну роль саме прагматичної функції у цьому

дискурсі – вплив автора на свідомість читача через художній твір [43.Dijk, с 145]. І. Є. Фролова у своєму доробку говорить про поширений список функцій художнього дискурсу, серед яких волюнтативна, модальна, естетична, етична, емоційно-оцінна, акумулятивна, трансмісійна тощо [37, с. 57]. На нашу думку. Це список можна поширювати, зважаючи на жанрову різноманітність творів художнього дискурсу.

Окрім того, дослідниця заглиблюється у поняття дискурсивної стратегії – реалізованому намірі мовця (автора твору), актуалізований висловленнями (художнім текстом) адекватно бажаних соціально значущих цілей та актуалізується висловленнями, які втілюють стратегічний смисл, конструйований учасниками взаємодії. Серед них авторка виділяє глобальні репрезентативну наративну, з відповідними різновидами, як-то локальна, суб'єктно-аналітична, об'єктно-аналітична тощо [37, с. 57].

Художній дискурс постає розумово-комунікативною взаємодією адресанта-письменника та адресата-читача, заглибленою у низку контекстів (епоха, культура, соціум, ідеї, світогляд автора/читача тощо) та представлений прозовим та поетичним дискурсами. Художньому прозову дискурсу властива персонажність, оскільки автор часто реалізує свій задум через кількох дійових осіб у творі. Провідними аспектами художнього дискурсу постають когнітивний і комунікативний, які тісно пов'язані між собою та із культурно-соціальним аспектом.

Впливовість автора тексту на реципієнта видається важливою ознакою художнього дискурсу: автор не залишає читачеві широкий простір для власних роздумів, «спонукаючи» читача до рефлексії, самоаналізу та внутрішніх змін. У ході вивчення історії американського расизму було виділено кілька художніх творів, знакових для цього явища. Висновки теоретичної фази пропонованого дослідження закріпили рішення його авторки у виборі роману Кетрін Стокетт «Прислуга» як джерела для підбору фактичного матеріалу дослідження.

Лінгвістичне дослідження мовленнєвої діяльності як антропоцентричного

явища сприяє можливості проаналізувати ключові загальнотеоретичні проблеми, акцентуючи увагу на питаннях об'єктивних проявів людини у мові та процесах мовлення. У культурній сфері одним з найважливіших елементів мовленнєвої картини виступає не лише формування узагальненого образу людини, але й її місця в суспільстві як представника певної раси або народності, тобто вияву соціального моделювання статі чи расової приналежності.

Враховуючи те, що художній дискурс виступає в якості важливого елемента культури народу, відіграючи роль транслятора більшості сформованих стереотипів, існує можливість для його використання як основи зазначених явищ, у тому числі підвищення рівня расової само ідентифікації, формування системи цінностей в умовах мультикультурного соціуму, стилю повсякденного життя та особливостей мислення, ролей і відносин між представниками різних народів, що набуваються у процесі їх соціалізації.

Висновки до першого розділу

У зв'язку із вищевикладеним можливо зробити висновок, що має місце існування переважання лексико-граматичних маркерів лексики шляхом використання прикметників, тобто опису зовнішнього вигляду, соціальної приналежності тощо. До того ж, має місце існування певних взаємозалежностей у процесі використання лексичних зворотів як самостійних категорій або у сполученні з іншими словами. Сучасні стандарти у художній літературі передбачають існування вимог стосовно представлення толерантних повідомлень, використовуючи переважно специфічне мовлення. Особливість формування концепції неупередженості свідчить про те, що питання дискримінації особи за певними характеристиками виступають в якості кінцевого продукту розвитку культури та соціальної взаємодії. До того ж, вона актуалізується у різноманітних комунікативних контекстах та знаходить своє зовнішнє вираження на усіх існуючих мовленнєвих рівнях, у тому числі й у лексичному наповненні художніх елементів, у яких мають місце актуалізатори подібних питань.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ЧОЛОВІЧИХ ОБРАЗІВ РОМАНУ ЛЕЙЛИ АЛЬ УСМАН «МОВЧАННЯ МЕТЕЛИКІВ»

На думку Муххамеда Хамади, чоловіків часто зображують божевільними, сексуально безсилями, звірами по відношенню до жінки, зрадливими та брехливими саме письменниці жінки-феміністки у своїх творах. У такій літературі образи жінок і чоловіків є центральними темами. Письменниці-феміністки неначе нападають на чоловіків, використовуючи свої твори, як засіб захисту. Іноді такі напади можуть мати відверто ворожий характер прояву. Такі тенденції є відображенням неефективних патріархальних устрій в суспільстві і мають негативну соціальну оцінку, в якій релігія і звичаї зумовлюють обмеження свободи і творчості жінок, особливо заміжніх. Особливістю феміністської літератури – це заклик до повстання проти чоловічого шовінізму і звільнення від обмежень жінок у суспільства, що вимагає права на рівність у питаннях вибору партнера, сексуального життя і справедливості у інших сферах.

Одним із таких творів є саме роман Лейли аль Усман «Мовчання метеликів», де центральним образом виступає головна героїня та зображуються її відносини із трьома чоловіками в її житті, які відіграють головну роль в формуванні її світогляду, її душевних переживаннях. Роман не обмежується темою нерівності жінки в соціумі, а включає і психологічні роздуми щодо поведінки героїв, показує розвиток особистості в соціумі. Іноді такі феміністичні художні твори відносять до революційних інтелектуально-ідеологічних напрямів в літературі, який підкреслює тріумф жінки після перемоги над владою чоловіків. Але образи чоловіків в романі Лейли аль Усман відрізняються своїми яскравими живими рисами характеру. Вчинки чоловіків щодо жінки авторка роману намагається розглянути з різних сторін очима головної героїні.

2.1. Характерологічні риси та образ Мохасена у різних життєвих

обставинах

В романі розкажується історія зустрічі батьків Надії. Мохасен – батько Надії, був старшим сином сім'ї Абу Мохсена, які були сусідами сім'ї матері Надії. Мати головної героїні познайомилася із Мохасеном, коли їй було 17 років.

كان عمري حينذاك سبع عشرة سنة، أنهين
الثانويّة بجدارة، احلم أن أنتسب إلى
الجامعة. لكن أمي كانت تحلم بأن تزوّجني
ابن خالتي المهندس. في
اليوم التالي لسكناهم سعدت ألتعرف عليهم،
غضب أمي ون بهتني
((هؤلاء أغراب ولديهم شاب في البيت ال
تعاودي الكرة))

Мені тоді було сімнадцять років, я закінчила середню школу з відзнакою і мріяла вчитися в університеті. Але моя мама мріяла, щоб я вийшла заміж за двоюрідного брата, він був інженер. Наступного дня після їхнього приїзду, я пішла познайомитися з ними. Моя мати розсердилася і попередила мене, що це незнайома родина, де є молодий хлопець і негоже мені це робити. [49, с.49]

Мохасен не був із багатой родини, але мати Надії і він покохали один одного і він попросив її руки. Батько матері Надії бачив його щире кохання та взаємність між молодими людьми, вважав їхню сім'ю порядною, тому і дозволив цей шлюб. Мохасен жив у злагоді із своєю дружиною, матір'ю Надії.

Тобто мати Надії вийшла заміж за коханого чоловіка. Коли Надія питає у матері, чому вона бажає, щоб її дочка виходила заміж за старого некоханого чоловіка, то у відповідь чує, що вона буде жити як принцеса, а він (старий чоловік) скоро може померти, і вона стане багатою .

-U нього багато грошей, завтра ти будеш
عنده مصاري كثير، بكره بتعيشي
أميرة *жити як принцеса [49, с.50]*

Надія була повністю під контролем свого батька і змушена була вийти заміж за багатого чоловіка середніх літ, якого її батько вважав хорошою партією для неї. Сім'я Надії не вбачає нічого незвичного в такому шлюбі та вважає його

прийнятим і законним, бо рішення щодо одруження та вибору чоловіка для своєї дочки батьком було типовим для арабських країн, в тому числі і Кувейту. Незгода дочки вийти заміж не сприймалася серйозно батьком. Авторитет батька Надії будувався на прийнятих соціальних звичаях та підкріплювався з боку держави та релігії, що юридично обмежувала права жінки в суспільстві. Відносини між батьком і матір'ю Надія описує як залежні, тобто повністю підкорення її матері волі владного батька. Хоча, батьки головної героїні любили один одного, мати Надії ні в чому не перечила своєму чоловіку.

ب الذي بينها وبين أبي، تخاف منه، ألحظها *Вона завжди підтримує його настрої*
مي، رغم الح *і погоджується з його думкою, навіть*
كانت أ *не замислюючись над його словами.*

دائما تساير مزاجه وتوافق آراءه حتى دون تفكير. *Ми теж так робили, навіть, якщо і*
الكلمة التي *не погоджувалися та дратувалися. І*
يقولها تمشي عليها كما تمشي علينا وإن كان فيها *ніхто не сперечався з його*
بعض القهر لنا. *проханнями. Але я бачила свою матір*
أوامره تلبي وطلباته ال ترد. رغم ذلك كنت أرى *щасливою. Вона була задоволена, не*
أمي سعيدة *скаржилася та не сердилася. Я*
وراضية، ال تنذمر، ال تغضب، وال تشكو أوجاعها *помічала, що вона його боїться, але*
وكانها اقتنعت بنصيبتها واعتبرت أن هذا هو شكل *все ж покійно слідувала своїй долі і*
العائلة الزوجية الأمثل. *вважала, що це найкращі сімейні*
أحياناً حين يصرخ تبدو وكأنها ال تسمع الصراخ، *стосунки. Іноді, коли він кричав,*
تظل هادئة *здавалося, що вона не чула його криків*
та залишалася спокійною. [49, с.48]

Махмуд Наамне, у своїй роботі «Лейла аль Отман. Роман «Мовчання метеликів»: мовчання жінок і табу» стверджує, що одним із факторів, який дозволив батькові Надії отримати такий авторитет, була слабкість іншої людини, у даному романі саме слабкої жінки, яка підкорила свою волю соціальним нормам і дозволила іншим робити вибір за неї. Батько Надії все тримав під контролем. Така форма поведінки може говорити про схильність до

гіперконтролю, до відчуття постійного наруження через відповідальність за сім'ю, атрофацію сентиментальних почуттів, наявність страху за майбутнє дочки. Можна зробити висновок, що образ батька у романі відображає комплексно типового представника голови родини, який був вихований на засадах ісламського релігійного світогляду, що підкріплювався прийнятими соціальними нормами арабського суспільства. Недоречно розглядати, на думку автора, образ батька тільки в негативному аспекті. Так, він допустив фатальну помилку, яку йому потім доведеться визнати. Але мотивом його дій було саме бажання «влаштувати» майбутнє дочки, що продиктоване страхом перед суспільством, яке могло її засудити за «вільні» феміністські погляди. Можна припустити, що батько Надії звик брати відповідальність за абсолютно всі речі та рішення в родині, не допускаючи, що його дочка чи жінка можуть мати рацію щодо деяких рішень. Для того, щоб зрозуміти деякі речі, на думку автора, потрібно вміти порівнювати та критично мислити. Саме вузьке світосприйняття, недостатня освідченість, консерватизм у поглядах, залежність від думки оточення сприяло тому, що батько Надії замість щасливого забезпеченого шлюбу дочки відправив її на фізичні та психологічні тортури. Відсутність підтримки Надії з боку матері, головна героїня пояснює її сформованими уявлення про ідеальний шлюб та звичку до залежної форми стосунків у сім'ї без будь-якого аналізу чи критичного осмислення свого положення.

Коли Надія тікає із дому свого чоловіка та приходять до батька, він дуже сердиться та вона вмовляє вислухати її і розкажує про її життя в маєтку. Закінчуючи свою розповідь, Надія говорить, що відчуває себе проданою.

وبصوت أليم نحو أبي: / з болем у голосі, сказала:

-لقد بعثني يا أبي وعدّبتني. - Ви мене продали, тату. [49, с. 75]

Але Мохасену важливіше соціальне становище та статус його сім'ї в соціумі. Хоч Надія і погрожує накласти на себе руки, Мохасен розлючений — *وهللا إذا فكرت تعيدني إليه سأقتل نفسي وأجلب لك مصيبة أكبر.* — *Йй-богу, якщо Ви думаєте повернути мене до нього, я накладу на себе руки й накличу вам ще*

التفت إلى أمي غاضباً: *більше нещастя*

-شفتي بنتك تُهدّدي؟ *Він сердито звернувся до моєї матері:*

-Ти бачиш свою дочку, яка погрожує мені? [49, с.78]

Мохасен думає, як допомогти дочці і знаходить в собі сили. Він відчуває себе приниженим, спочатку вирішує повернути дочку до її чоловіка. Мохасен збирається поговорити із чоловіком Надії, але розлучений Найеф з'являється в домі батьків Надії. Така поведінка свідчить, що Мохасен любив дочку і готовий був захистити її все ж таки, незважаючи на загрозу від багатого чоловіка.

نظر إلى أبي بحقد شديد *Він дивився на мого батька з ненавистю [49, с.83]*

Мохасену стає жалко своєї дочки і він залишає її в домі, коли Найеф погрожує насильно розлучити їх через суд, але помирає в ту ж ніч в своєму маєтку. Новину про смерть Найефа приніс Атія.

Батько Надії визнає врешті, що його рішення про шлюб відізналося болем та тяжким фізичним та психологічним станом на його дочці. Зрештою він починає розуміти її та просить вибачення в неї за себе і за свою дружину, за своє рішення відразу після смерті чоловіка Надії.

ارتسم حزن كبير على قسّمات وجهه، تنهد ثم قال: *На його обличчі був написаний великий*

-اسمعي يا نادية. قد نكون أنا وأمك ظلمناك . . *смуток, він зітхнув і сказав:*

سامحينا. — *Слухай, Надя. Можливо, ми з твоєю*

التهبت في قلبي شفقة صادقة عليه. كان الفرح *матір'ю образили тебе. Вибач нас.*

الذي يعرّب في داخلي قد شفت حقدّي وغضبي *Щирий жаль до нього палав у серці. Моя*

عليهما، ها قد جاء خالصي، أغلق *радість всередині знищила мою*

باب الظلم وأشرع باب الحرّية والثروة مع". *ненависть і злість до батьків. Ось мій*

همست ألبّي بحب *порятунок. В одну мить закрилися двері*

كبير: *приниження і відкрилися двері свободи і*

-لقد نسيت كل شيء يا أبي. *багатства. Я з любов'ю прошепотіла:*

احتضن وجهي، حدّق بعينين مغرورقتين بالدمع - *Я все забула, тату!*

وشدّد على كلماته: *Він обійняв моє обличчя, дивився своїми*
 -أريدك أن تتأكدي أن الأمر لم يكن ((صفقة)) *заплаканими очима і знову вимовив:*
 وطمع"ا في *- Я хочу, щоб ти переконався, що це*
 المال. *була не угода і жадібність до грошей.*
 آآآه يا أبي. لم ينس ما تفّ و هت به. يبدو أن كلمتي *Так, батько не забув, що я сказала. Моє*
 القاسية ظلّت *жорстоке слово, наче тінь, врізалось в*
 تحرث في قلبه وتورقه منذ أن خرجت من نعيم *його серце і непокоїло його й досі. Весь*
 بيته إلى جحيم *цей час, ще відтоді, коли я покинула*
 العجوز. أرخيت بصري خجال" منه. رفع وجهي *його щасливий дім і пішла в пекло до*
 وأكد: *старого чоловіка. Я сором'язливо*
 -كنت محكوما بسلطته . . سامحيني. *опустила очі. Він взяв моє обличчя в*
 سلّه: *долоні і зізнався:*
 انفجرت بالبكاء، ألقيت برأسي على ركبتيه أتو — *Я керувався його силою. . Пробач*
мені.

Я розплакалася і поклала голову на
коліна свого тата. [49, с.90]

Така поведінка Мохасена свідчить, що він змінив свою думку та переконання . Для Мохасена раніше типовими рішення були такі, які не протиріччять суспільству, в якому він жив. Можна припустити, що не мавши можливості навіть спілкуватися із донькою чотири роки, поки вона була заміжжю, Мохасен теж відчував тугу за нею та його думки змінилися. Він зрозумів, що приймав рішення про шлюб доньки, керуючись лише важливістю положення її в соціумі, а не її поглядами на щастя та майбутню сім'ю.

Мохасен підтримує дочку, коли вона вирішує продовжити навчатися після смерті чоловіка, але її рішення жити самій незрозуміло для нього.

بدا وجه أبي جاداً: *Обличчя мого батька виглядало*
 -اسمعي يا نادية، بالنسبة للدراسة نحن لسنا *задумливим:*
 ضدّها، كذلك بالنسبة — *Слухай, Надіє, щодо навчання і освіти*

للعمل إن كان هذا واحداً من أحالك، لكن
 السكن لوحك. . . .
 فهذا شيء فوق احتمالنا وفوق. . . .
*для роботи, то ми не проти, якщо це одна
 з твоїх мрій, але жити в самотності. . . .
 Таке нам складно і уявити. . .* [49, с.106]

Про зміни в світогляді Мохасена свідчить той факт, що він дозволяє дочці вчитися далі та працювати. Для свідомості Мохасена це ціла революція в свідомості: він був вихований на зовсім інших соціальних нормах та заведених звичаях. Можна припустити, що щира любов до дочки змінила його погляди на своє та її життя. Він стає порятунком для неї, розуміючи що може хоч якось загладити свою вину перед нею та допомогти забути страшне минуле. Ставши опорою для Надії, Мохасен дуже ніжно продовжує піклуватися про неї, прислухаючись до її бажань.

Мохасен допомагає Надії із спадком та виконує її мрію: купляє будинок біля моря.

اشترى لي عمارة *Він купив мені будинок* [49, с.108]

Можна зробити висновок, що батько Надії пройшов декілька етапів зміни свого відношення до неї. Спочатку він демонструє свою силу та авторитет, наказуючи їй вийти заміж за некою людину. Доходило навіть до погроз, коли він сказав, що відріже їй губи, якщо вона продовжить кричати, що не вийде заміж. Образ батька Надії формує спочатку у читача образ доволі жорсткої людини, яка чинить так, як вирішила. Він беззаперечний авторитет для дружини, яка виконує всі його накази і прохання та навчає так дітей поводитися із батьком. Мохасен почуває себе соціально реалізованим: у нього є сім'я, робота, повага у суспільстві. І він, як голова сім'ї, вирішує усі питання щодо своєї родини. Звикши приймати рішення самостійно, не радячись із дружиною, Мохасену важко зрозуміти емоційність своєї дочки. Він вважає, що це просто її недосвідченність та молодість. Він звик до того, що рішення повинні ґрунтуватися на логіці та практичності. Рішення Мохасена щодо позитивної відповіді на сватання Наейфа

було продиктовано саме його баченням хорошого майбутнього своєї дочки і дружина була не проти. Мати Надії вважала, що забезпечення всіх матеріальних потреб дочки принесуть їй відчуття щастя, коли вона зможе вдягати що хоче та насолоджуватися життям і достатком. Ігнорування почуттів дочки призвело до тяжких наслідків для її психічного стану. Другим переломним етапом для Мохасена була ситуація, коли його дочка тікає із палацу. перед ним постало питання: йти проти соціуму і захищати дочку, чи віддати її назад чоловіку, який знущається, але згідно звичаям. Першою реакцією Мохасена був гнів, але, вислухавши, як з його дочкою поводжувалися: побиття, насилля, постійне приниження, неволя, він стає на бік дочки. Можна зробити висновок, що Мохасен був тим суддею, який вирішив долю Надії. Спочатку він помилився і віддав її в руки жорстокого чоловіка, але коли доля надала йому другий шанс, він його використовує і стає на її захист.

Можна зробити висновок, що Мохасен змінився під впливом тих життєвих обставин з якими він зустрівся. В романі видно поступова зміна його думок, рішень, почуттів. Якщо спочатку він керувався силою, то пізніше спостерігаємо як в ньому прокидається жаль до своєї дочки, теплота, підтримка як люблячого і розуміючого батька. Його роль в романі є однією із ключових. Якщо б він не змінився, не дозволив собі відчутти жаль та співчуття до дочки, то її життя було б загубленим. В романі була згадка про одну із учениць Надії, коли вона вже закінчила освіту і викладала – Айшу, яку згвалтував її брат і вона покінчила життя самогубством. Це додаткова сюжетна лінія, свідчить про альтернативну форму розвитку подій в романі. Тобто, як могло бути, якщо Надія б повернулася до чоловіка, вона б просто вже не витримала.

2.2. Використання образу Найєфа як людини з подвійним відношенням до жінки

Головна героїня розуміє, що весілля та багаті прикраси на ній, що подаровані багатим чоловіком - Найєфом, це не її мрія, а мрія її матері. Вона ж

бажала зовсім іншого: щирим коханням та скромним життям, навіть і в невеликій хатині.

كانت بعض أحالم أمي. كان حلمي ينحصر في
دبلة متواضعة،
وبيت صغير، وقلب أوسع من كل القصور.

*Це були мрії моєї мами. Моя мрія
обмежувалася скромною каблучкою,
маленьким будиночком, і люблячим серцем,
ширшим від усіх палаців.[49, с.14]*

За описом Найеф виглядає як негарний старий лисий чоловік із старечими рисами обличчя, який відразу викликає відразу у Надії.

سحب عقاله والغتره فبان رأسه الجرد
المعا" مثل قدر الستانلس
ستيل....
لكن الأمر الوارد جعلني أنظر، تضاعف
ارتجافي
حين صدمني الوجه، كتلة رخوة تستند إلى
عظامها، صدغان كحفرتين، أنف كقصبه ذابله،
عينان صغيرتان غائرتان يموج
بؤبؤهما بماء أزرق، شفتان مترهلتان انفرجتا
عن ابتسامه فضحت
أسنانه الصطناعية.

*Він стягнув пов'язку й гутру. Стало
видно його лису блискучу голову, що була
схожа на каструлю з нержавіючої
сталі...*

*Його наказ подивитися на нього, змусив
мене ще більше тремтіти.*

*Його обличчя вразило мене, кістки
обтягнуті звисаючою шкірою, його
запавші скроні, як дві ями, висушений ніс,
немов очерет, маленькі запалі
зморшкуваті очі. Блакитні, наче вода*

أؤرب وؤد نعري لكم
نعل العبد، رأيت جسدا
بشعاً، بدا
جلده المترهل على عظامه،

*зіниці, обвислі губи, що розпливлися в
огидливій усмішці, штучні зуби. [49,с. 14]
... Він підійшов і роздягнувся, як і перед
цим раб, і я побачила потворне тіло. Його
обвислу на кістках шкіру, схожу на
тканину, яка зіпсувалася з роками.[49,с.
21]*

Автор роману описує Найефа як старого чоловіка, який викликає огиду у своєї молоді дружини. Він навіть не намагається хоч якось сподобатися їй, а наче навпаки, хоче ще більше злякати та впевнитися в тому, що він їй не подобається.

З першої ночі перебування в багатому будинку свого чоловіка, Надія стикається із погрозами від Найефа та спочатку ще не розуміє, що він має на увазі.

منذ الليلة الأولى أراد تلقيني الدرس الّوّل. *Перша ніч почалася з уроку, який він мені провів...*
 -اسمعي. من الآن عليك أن تعتادي الصمت. *- Слухай. Відтепер ти повинна звикнути до ... мовчання...*

لم أدرك معنى أمره الأّشبه بتهديد مب *Я не зрозуміла значення його погрози.*
 وأسأله ((أّية أسرار تخشى عليها؟)) *І я його б спитала (Яких таємниць ти боїшся?). Але щоб запитати чоловіка його положення і віку, який був ще незнайомцем мені, не наважилася. Дивна була мить і я*
 لكنتني غشمت طريقة التّخاطب الواجبة مع رجل في مقامه وسنّه، رجل ال يزال *вибрала тоді промовчати.* [49, с.13]
 حتى اللحظة غريبا" عني، فأثرت الصمت.

Чоловік погрожує фізичною розправою Надії, якщо вона комусь розкаже про його таємницю щодо інтимного життя. Вона очікує чогось страшного і лякається ще більше. Найеф користується своїм правом чоловіка, яке він має згідно арабських звичаїв, щоб зовсім отримати свою владу над своєю дружиною: він ставить їй умову мовчати про все, що вона побачила в його маєтку. Це говорить про його страх бути викритим: заяча душа його тремтить від страху перед розголосом.

-ها الشفايف الحلوة لو نطقت بشيء سأقطعها! *- Ось, які солодкі губи, якщо ти щось скажеш, то я їх відріжу!*
 ارتجفت، شعرت بأمعائي تتعارك، احتجت إلى الحمام أّفرغ دفقة *Я тремтіла, я відчувала, як мене нудить і мені потрібно у ванну вирвати. Від страху я хотіла підвестися, але його рука лягла на моє плече і знову відштовхнула*
 الخوف، أردت أن أنهض لكن كّفه حطت على كتفي ورسنتني ثانية *на диван. Він продовжував:*
 إلى الأريكة وتابع: *-Таємницю сьогоднішнього вечора ніхто ніколи не дізнається. Вчися мовчати і*
 -سر الليلة لن يعرفه أحد. تعلّمي الصمت واعتاديه.

звикати. [49, с. 15]

Надія зрозуміла, що її старий чоловік вже не має тої чоловічої сили, яка була колись та хоче зберегти це в таємниці, як і свої специфічні сексуальні погляди, пов'язані із сексуальним приниженням жінки.

على وجهي، حدقت به، عيناه كعيني أسد هرِم Я дивилася в його очі, це були очі старого
جريح، يدرك ضعفه пораненого лева, який усвідомлює свою
слабкість... [49, с.19]

Старий Найеф запрошує свого раба Атійю, щоб він зайнявся коханням (фактично, згвалтував) Надію та допомагає йому в цьому, тримаючи її.

ضاغطا بكفه اليابسة على ثغري ليكتم صوتي Він притис суху долоню до мого рота,
щоб заглушити мій голос [49, с. 21].

Найеф жорстоко поводить із молододу дружиною, смикаючи її за волосся та наказуючи не плакати після всього, що з нею зробив. Жорстокість Найефа вражає читача. Він насолоджується своєю владою над беззахисною молододу дружиною.

اقتر الخرزيتين، وصوته الجاحظ Він втупився в моє обличчя своїми бусинами-
من حنجرته: очима і його голосний голос знову прозвучав:
-اكتمي . . أكره بكاء النساء ب ثانية، شدًا -Замовкни. Я ненавиджу жінок, які плачуть.
شعري الذي استشاط وتبعثر، لوى جسده I він скубнув мене знову за волосся, що
ناحيتي وحدق بوجهي بعينه розсипалося кругом як і моя туга. [49, с. 22]

Найеф починає бити Надію з першої ночі, коли вона після наруги над нею, промовила, що ненавидить його.

رفع كفه، بسطها بقسوه على صدغي. Піднявши руку, він вдарив мене по скроні.
فتناثرت نجوم سوداء أغشت Розсипалися чорні зорі перед моїми очима і
بصري ولعلع بصوته المحتد: почувся його різкий голос:
-من الليلة فصاعدا" ابتلعي صوتك -З сьогоднішнього вечора ковтай свій голос і
ودموعك. свої сльози. [49, с. 22]

Образ Найефа відображає авторитарного чоловіка, що тримає все під контролем та боїться будь-якого розголосу щодо своїх жорстоких вчинків. Він хитрий, жорстокий, принциповий представник чоловічої статі. Ці якості характеру проявляються по відношенню до своєї молодшої дружини: він залякує її, контролює кожен крок, не дозволяє бачитися наодинці їй з своєю сім'єю. Такі його дії свідчать про внутрішній страх, що оточення дізнається про існування іншої сторони його особистості. Для суспільства він грає роль людини впевненої, забезпеченої, статусної, успішної, щедрої: коштовні подарунки на весілля дружини, багатий маєток, оточений розкішним садком, слуги та присутність зовнішніх атрибутів влади та достатку.

لم يكن حرمي من رؤية البيت ومن أهلي. لم
 يكن يسمح لهم إلاّ بزيارة شهرية ال
 يجالسوني فيها إلاّ في حضرته. فال
 أستطيع أن أنبس، وال أقوى أن أصرخ في
 وجه أبي

Він позбавив мене можливості бачити мою родину. Їм було дозволено бути зі мною тільки в його присутності протягом місяця. Я не могла плакати і не змогла прокричати батькові в обличчя все.

[49, с. 24]

-لكنهم أهلي حرام أن تقطعني عنهم.
 -سأقطع لسانك لو تَلَقَّظت بهذا الطلب مرة
 ثانية.

*- Але вони — моя родина. . . . Ти не можеш так просто відрізати мене від них.
 - Знову про це попросиш і я відріжу тобі язик.*

انحنيت على يديه نرقت دموعي،
 استعطفته وأنا أعدده:

Я схилилася над його руками... Мої сльози текли, я благала його, я обіцяла йому:

-وهللا لن انطق بشيء عن حياتنا -
 :ح في وجهي

—Їй-богу, я нічого не скажу про наше життя .

شدَّ شعري حتى كاد يفصله عن بصيالته،
 ف

Він так схопив мене за волосся, що ледве не вирвав:

- ما بها حياتنا؟ أنت تعيشين كالميراث -
 ما

-Що не так з твоїм життям? Ви тут усі живете як принцеси .

- أرجوك . . ارحم قلبي . . ال تكن ظال -
 صرخ وهو يدفعني

-Будь ласка. . Змилуйся над моїм серцем. Не будь несправедливим.

اخرسى -

Він крикнув, штовхаючи мене:

هوت كفه على وجهي وأردف الصفة -Замовкни.

بيصقة نتنة.

Схопивши своєю долонею моє обличчя, він плюнув. [49, с. 25]

Найефа можна вважати людиною, що має дві протилежні сторони: зовнішню та внутрішню. Його поведінка в соціумі, світський стиль життя свідчить про бажання демонструвати свою силу, якої він не має насправді. Можна припустити, що образ Найефа відображує людину слабого духу, яка може виміщувати свою злість на слабших, беззахисних: жінках, слугах. Підсвідомо він розуміє свою слабкість, але йому страшно це визнати. Найеф повинен постійно себе контролювати під час спілкування із своїм оточенням для того, щоб підтримувати образ успішної людини і це вимагає постійної напруги. Завдяки садиському поведженню із жінками, він знаходить спосіб виплеснути свій гнів, свою ненависть, нездатність любити. Доходить до того, що він наказує рабу батогом для тварин бити свою дружину.

صوته يأمر العبد أن يأتي بالسوط!!.. Він наказує принести батіг !!! [49,с. 26]

Принижуючи свою дружину, він прагне відчутти себе сильним, підтримувати страх в своїх слугах та в дружині. Можна припустити, що з роками Найеф відчував себе все слабше та огидніше, тому і обирає шлюб із молодою красивою дівчиною для самоствердження. Він боїться, що оточення зрозуміє його слабкість, як фізичну (сексуальну), так і психічну, тому і погрожує постійно дружині, щоб та не розказала правду.

Одним із улюблених речей Найефа було колекціонування коштовностей. У Надії було багато коштовностей: золото, діаманти, сапфіри, срібло і агати. Найеф любив демонструвати своє багатство дорогоцінними подарунками та настоював, щоб Надія подавала милостиню бідним. Найеф вважає, що Надія не цінить того, що має. Найеф вважав мірою своєї успішності наявність дорогоцінних речей та прикрас.

بنت فقر ما تعرفين قيمة الأشياء - Бідна дівчина, ти не знає ціни речей. [49, с. 61]

Найеф мав декілька дружин. Сім років він прожив з першою дружиною, а потім мав другу, яку дуже любив. Він прожив із нею сімнадцять щасливих років. Коли її не стало він купив маєток і жив у ньому сам, а одружуватися більше не думав. Але коли побачив Надію, вирішив одружитися. Їх шлюб тривав чотири роки, які Найеф зробив пеклом для своєї молодої дружини.

اشترى القصر وعاش فيه وحيداً، لم يفكر
بالزواج ثانية. حظي
رالشركاته. *Він купив палац і жив у ньому сам,
одружуватися більше не думав.
Мій батько працював на нього.*

ن أبي عمل عنده مدي
التعس أ
ض، تصّور أنّه سيحيي
*Колись батько запросив його в наш дім і тоді
його погляд зупинився на мені, відмічаючи
мою молоду красу. [49, с. 92]*

دعاه مرة إلى بيتنا، التقطت عيناه شبابي الغ

Найеф контролює свою молоду дружину повністю: не дозволяє їй бачитися з родиною, виходити із маєтку, про навчання й мови немає. Одного разу він дізнається, що вона говорила із Атією в саду та запитує її про що вони говорили (Надія хотіла, щоб Атія допоміг їй утекти, щоб побачити родину і непомітно повернутися.). Найеф говорить, що садівник навіть клявся, що не говорив із нею, що викликало в Найефа сміх. Бо Найеф розуміє, що його слуга боїться його більше за все на світі.

حتى حين سألته حلف - *Навіть, коли я його спитав, він поклявся. [49, с. 42]*

Найеф має інтимні стосунки не тільки із Надією, а й з служницями в палаці. Це принижує Надію як жінку. Вона розуміє, що не може нічого вдіяти. Така поведінка характеризує Найефа як людину, що втопилася у власному відчаї (смерть коханої другої жінки) та наче мститься за свій біль і немічність всім іншим, роблячи і їм боляче. Найеф намагається отримати щастя від свого положення в соціумі, від володіння красивою жінкою, від своєї влади у місті, але йому це не приносить спокою. Він розуміє, що він старий і його ніхто не кохає. Хоча в романі згадується, що своїх нащадків від перших двох шлюбів він

забезпечував. Для Найєфа є типовим виявляти дві свої сторони: одну для світського життя, іншу – для тих, хто з ним живе: дружина, прислуги. Відношення Найєфа до сім'ї Надії змалюване як вкрай негативне і агресивне. Він вважає її сім'ю бідною та не дозволяє ні їй, ні собі ніяких відносин із ними. Потрапляючи в його маєток, все починало належати йому.

Найєфа можна охарактеризувати як людину із подвійним відношенням до жінок. З одного боку, він кохав свою другу дружину, з якою був щасливий та забезпечував своїх нащадків, піклувався про їжу, житло, гарний одяг та дарував коштовності дружинам. З іншого боку він сексуально та психологічно знущався з Надії. Найєф підкреслював, що вона живе як принцеса, усім забезпечена: коштовності, смачна їжа, дорогий одяг, вишукані меблі. Але старий чоловік за це потребував своєрідної плати: можливості принижувати, знущатися над її тілом і душею. Образ Найєфа в романі Лейли аль Осман відображає типове ставлення чоловіків до жінок в арабському світі. Подвійне відношення до жінки – це звичайна ситуація в якій живуть мільйони арабських жінок: вдома жорстоке відношення, на людях – демонстрація гарних стосунків.

2.3. Атійя як образ слабого чоловіка

В романі ще одним чоловічим образом виступає Атійя – раб Найєфа. Перше знайомство героїні роману із Атійєю проходить за жахливих обставин: він фактично гвалтує її, виконуючи наказ її чоловіка. Відчуваючи себе розтоптану фізично, і психологічно, Надії знадобляться всі свої душевні сили, щоб жити далі.

Надія знову бачить Атійю в саду маєтка. Спостерігаючи як він піклується про квіти, Надія порівнює своє життя із зломаними гілками, але садівник говорить, що знищуючи старі гілки, він дає життя новим, молоді гілочки знову відростуть і зацвітуть. Надія запитує скільки часу Атійя служить її чоловіку і дізнається, що «з живота матері» Атійя є рабом, бо його батьки були рабами.

منذ متى وأنت تعمل بخدمة سيدك؟ | - Як давно ти служиши у пана?

فرش ابتسامة تمازجت فيها الذلة والحزن: -من يوم كنت في بطن أمي	Він сумно посміхнувся і сказав, наче це було принизливо: - З того дня, як ще був у животі своєї мами.[49, с. 30]
--	---

Зовнішність Атії авторка роману описує як досить привабливу. Він був молодий, високого зросту, дужий з приємними рисами обличчя.

غليظتان دون ترهل التخلوان من جمال، لونه الأسود الذي أباحه عبد" موروث" ا يتماوج بصفرة غامقة عند الجبين وطرف الذقن. كان وجها جميال" رغم سواده جعلني ال أنفر من النظر إليه وأنا أحدثه، شعرت قلبي يشفق عليه رغم فعلته الأولى، حين أطلت النظر إليه نكس رأسه، أطرق بعينيه فبدت رموشه طويلة وكثيفة، كنت أنسى	Широке, тришке повнуюте обличчя, широкий ніс, темні повні гарно окреслені, досить красиві губи. Видно тінь печалі на його чолі та підборідді, наче дійсно вона передалася йому у спадок, як і доля раба. Це було красиве обличчя, незважаючи на засмагу, і саме воно примушувало мене не відводити погляд від нього, коли я з ним розмовляла. Я відчувала, що моє серце його жаліло, незважаючи на його перший вчинок. Коли я довго-довго на нього дивилася, він схилив голову, опустил очі донизу і його вії стали наче ще довші і густіші. [49, с. 31]
--	---

Надія намагається зрозуміти його життєву позицію, як він-раб відчуває себе в такому положенні, чи гірко йому. Але, здається, він навіть не осмислює весь жах свого положення, воно, ніби влаштовує його. Дійсно, головна героїня замислюється, чи він справді не відчуває тяжкість своєї неволі, бо просто не знає іншого життя, на волі, не розуміючи тих речей, які йому не були доступні.

أواصل لعبتي: -أنت سعيد بحياتك؟ -وهل ينقصني شيء؟!	Я продовжила свою гру: - Ти задоволений своїм життям? - А мені чогось не вистачає?![49, с.32]
--	---

Головна героїня вражена тим, що Атія не розуміє того, що вона намагається донести йому: він людина, але в неволі, просто раб, який виконує

примхи свого пана, хіба ж це гідне життя?

”أحاول إيقاظ سواكن روح مفقودة؟ هل تراه
لا يدرك أنه إنسان يعيش على هامش الحياة،
رجل بال
قيمة ورثه سيده كما يرث الأرض والمال؟
...
”قد يكون راضيا
بوضعه مستسلما لقدره. أحالمه ال تتعدى أن يجد
سيّد

*Я намагаюся розбудити загублену душу?
Невже він не усвідомлює, що він – це
людина, яка живе на узбіччі життя,
людина без землі та грошей з єдиною
цінністю в житті - мати собі
господаря?!
...
Він задоволений. Його мрії не більші того,
щоб знайти собі пана, в якого жити. [49,с.
33]*

Надія починає усвідомлювати, що раб задоволений і не прагне на свободу. Вона починає жаліти його: він просто не в змозі уявити те, чого був позбавлений від народження. Атія не може оцінити того, що він ніколи не мав. Для того, щоб розуміти що таке воля, треба її мати. Атія виріс у маєтку, де працювали його батьки і не уявляв чогось іншого. Для нього його господар був єдиною людиною, яка годувала його і говорила, що робити, хвалила і карала. Що міг Атія відповісти Надії, якщо не мав і уявлення про свободу?! Чим більше людина освідчена, тим більше вона починає розуміти і бачити межі якогось явища: те, що Атія здавалось нормальним життям, для Надії було жахом.

وشفقتي عليه تنامي | *І мій жаль до нього зростає. [49, с.33]*

Головна героїня, не знаючи ще його ім'я, починає вдруге говорити з ним. Наступного разу, вона дізнається його ім'я «Атія» перекладається з арабської як «дар» (англ. Gift.).

اقترابي الثاني منه أن اسمه:
عطية!
-ولماذا أسموك بهذا الاسم?
ابتسم:

*Моїм ще одним відкриттям було
його ім'я: подарунок!
Чому тебе назвали подарунком?
Посмішка у відповідь:*

-أمي ظَلَّت لسنوات بال حمل، وحين
جئت قالت هذه عطية هلا
فصرت عطية.

*Моя мати намагалася народити
багато років, а коли я народився, то вона
сказала: «Це Божий дар».*

Я став подарунком. [49, с. 34]

Відповіді Атії на запитання Надії про його сім'ю, допомагають скласти його психологічний портрет. Спочатку Атія сам починає говорити із нею про своїх батьків. Коли Атія відповідає, що сталося із його сім'єю, його обличчя передає глибоку печаль і тугу, що свідчить про наявність емпатійності в його характері і, водночас, розсудливість, яка спочатку здається Надії просто жорстокістю. Атія розуміє їх тяжку долю. Але чи розуміє свою?!

-تشتاق إليهما؟
-كثيرا. لكن الحمد هلل أنهما ماتا.
-معقول !! هل كنت تتمنى ذلك؟
طأطأ رأسه:
- لقد ارتاحا.
- من أي شيء؟
كان سيدي يضربهما بالسوط أمام عين
وهو يدمي جسديهما.

*-Ти сумуєш за ними (батьками)?
-Дуже... Але, слава Богу. вони
померли.
- Слава Богу? Ти що, бажав цього?
Він схилив голову:
- Вони відпочили нарешті.
- Від чого?
- Мій хазяїн бив їх на моїх очах.
Їхні тіла стікали кров'ю. [с.35]*

Відповідь Атії нагадала Надії її біль першої ночі в домі свого чоловіка. Арабське слово *يدمي* може перекладатися як «кровоточити» (в арабській мові використовується, щоб передати як в прямому сенсі біль та в переносному, наприклад, біль серця чи неспокійну совість). Слова Атії виражаються і в його невербальних жестах: він схилив голову, його очі наповнилися слізьми. Це свідчить, що дійсно почуття і слова є правдивими. Він переживав свою глибоку душевну травму, але знайшов сенс в тому, що його батьки більше не живі, бо вже «не страждають». Це характеризує Атію як людину, що не стала жорстокою після травмуючої події і змогла жити далі. Але його психологічний стан не був досить стабільний. Вже той факт, що його вчинки по відношенню до жінок, хоч

і під примусом свого хазяїна, викликали в нього почуття вини, яке потім буде проявлятися далі по сюжету роману та впливати на його вчинки.

<p>- وأبيك لكنك فعلت بي ما كرهته ألمك -</p>	<p>- Але ти зробив мені те, що сам ненавидиш із-за того, що сталося із твоєю сім'єю.</p>
<p>ي، هوى عليهما وصوته الباكي انتفض، انحنى، شدّ كف سامحيني سيّدتي -</p>	<p>Він впав на землю, весь зігнутий, неначе кліщами стиснутий, та плачучи сказав: — Пробачте, пані. [49, с.36]</p>

Атійя зображається в романі як людина чуттєва, сентиментальна, але умови його життя в рабстві сприяли тому, що він сформувався як повністю залежна від когось (пана, в його випадку, особистість). Відношення Атійї до своїх вчинків проявляється в його словах, які показують він розуміє межі своєї «свободи». Атійя виправдовується тим, що він раб і не має влади над своїми діями. Це характеризує його як людину, що не приймає ніяких самостійних рішень.

<p>انهمرت دموعه: يا سيّدتي نحن عبيد . . والعبد ما يقدر يخالف أمر سيّده . . لقد كنت أتوجع.</p>	<p>У нього потекли сльози: -Пані, ми раби. . А раб не може йти проти наказу пана. . я мав виконувати... Мені стало боляче. [49, с.36]</p>
---	---

Надія намагається за допомогою Атійї побачити свою родину. Вона просить його відчинити ґрати і випустити її, коли вдома не буде її чоловіка. Садівник лякається, він до смерті боїться свого господаря.

<p>-إيه يا عطية تستطيع أن تساعدني. أطلق سؤاله وكأنه يتمنى لو يفعل: -كيف؟ -تتركني أخرج أזור أهلي حين يغيب سيّدك عن القصر. بحلق بوجهي غير مصّوق، مسعورا من شدة الخوف، فاغرا فمه دون نطق، ونظرته تنفت رشحا" من</p>	<p>-Атійя, ти можеш допомогти мені? Він запитав, наче бажав допомогти: -Як? - Ти відпустиш мене до моєї робини, коли твого пана не буде вдома. Він недовірливо подивився мені в обличчя, відкривши рота зі страху. Не в змозі нічого вимовити, він зітхнув з розпачем. Він</p>
---	--

<p>اضطراب نفسه. أخذ يلتفت نحو الأشجار كمن يخشى أن تلتقط عصافيرها حوارنا الذي لم يتوقَّعه، هبط بنبرة صوته. بشبه همس: - سيِّدتي .. شنو تقولين؟ وهللا يذبحني ويذبحك.</p>	<p><i>повернувся до дерев, ніби злякався, що птахи підхоплять наш діалог. Понизивши голос, він прошепотів: - Пані... Що Ви говорите? Він уб'є і мене, і Вас. [49, с.37]</i></p>
---	---

Але Атія демонструє відданість Надії, коли пан спитав його щодо розмови в саду із ним. Коли чоловік Надії повідомляє їй, що садівник нічого взагалі не сказав, Надія відчуває прихильність до нього. Чоловік Надії дуже невдоволений, що вона говорить із рабом, але все ж дозволяє їй просто гуляти в садку.

<p>-العبد لم يقل شيئاً! سكت ثانية ثم أردف: رة أو م -حتى حين سألته حلف أنّها م لم أصدق! عصفت بداخلي غبطة حارة طردت عقدي الكامن على عطية. تصوّرت لو أنّه يقف الآن أمامي لما ترددت أن أركض إليه، أتعلّق بعنقه وأهديه قبلة الشكر. لقد كذب ععلى سيِّده لحميني من غضبه أو ربما خشي إن هو اعترف بعدد المرات أن يحرمني سيِّده من الحديقة فيحرمه بذلك من وجودي، ومن حديثي الطريف معه. هل يشفق عطية علي أم تراه أحب رقّتي التي لم يعتد على مثلها في</p>	<p>- Раб нічого не сказав. Він знову помовчав, а потім додав:[49, с. 42] - Коли я запитав його, він навіть покався. Я не могла в це повірити! Я радувалася, що нарешті мої сумніви щезли щодо Атії. І якщо б він зараз стояв переді мною, то я б підбігла і без всяких вагань обійняла б за шию та з вдячністю розцілувала. Він збрехав своєму ану, щоб захистити мене від його гніву. А можливо, він просто боявся, що його пан позбавить мене можливості цих приємних розмов із ним. Чи жаліє мене Атія, чи просто йому подобається моя ніжність, до якої він в своєму житті не звик. [49, с.43]</p>
---	--

Після цього випадку Надія з Атією починають дружнє спілкування, між ними зростає довіра. Атія відкривається для неї зовсі із іншої сторони: він

виявляється сором'язливим, ніжним, приємним у спілкуванні молодим чоловіком. Розмови з Атією розважають Надію. Але саме від нього вона дізнається, що її чоловік спить із служницями. Спочатку це наповнює її гнівом і бажанням помститися служниці, але потім вона згадує, що вона – не служниця і в неї є гідність.

Коли пан Атії, Найеф помирає від зупинки серця після втечі Надії до батьківського дому та свого візиту до них, садівник плаче у розпачі, чим викликає здивування у Надії. Але ж, дійсно, для Атії він був тим, хто годував його і з ким він виріс.

جالسا مسقطا رأسه بين كفيه و عطيه أمامه ينشج بنحيب متواصل، توجهت إليه بالسؤال الذاعر: رفع وجهه المبت الغارق بالدمع: -عمي . . . مات. -شئو صار يا عطية؟		Він сидів схилившись та, заховавши голову в долоні, голосив: Я з тривогою запитала: - Що сталося, Атія? Він підняв своє похмуре обличчя, облите сльозами: - Мій господар Помер. [49, с.86,с.87]
--	--	---

Після смерті Найефа, Атія постійно знаходиться біля Надії та стає розпорядником у її новому домі, бо сам того побажав. Він відмовляється від грошової винагороди за поміч із ремонтом.

لم يتركنا عطية منذ أن تركنا القصر، ظل يتردد علينا في بيت أبي ... -خذ يا عطية هذه إكرامية بسيطة. لمحت وجهه مثل غيمة ترزرد دموعها. وشجاني صوته الرخيم: -سيديتي . . إن كنت تنوين إكرامي فاقبليني عندك حارسا للعمارة.		Атія не полишав нас, відколи ми покинули маєток, він постійно повертався до дому мого батька... - Прийми це, Атія, це маленька винагорода. Я побачила його обличчя, що було неначе хмара, готове розплакатися. І почула його чарівний голос запитав мене: - Моя пані . . . Якщо ви хочете вианувати мене, запросіть мене як охоронцем вашого дому.
---	--	---

فوجئت! كيف لم أفكر بهذا

المر؟

Я була здивована! Як я про це не подумала?

[49, с. 117]

Атійя не звик до свободи і коли Надія пропонує йому волю, він благає не покидати його, не залишати просто так. Надія замислюється, чим же викликане таке бажання: страхом жити серед людей у світі чи прагненням спокутувати свою вину перед нею, а може бажанням бути з нею?

أفهمه هذا، وأن أشعره بأن يكون حراً،

لكنّه أخذ يرجوني فأحسست

بتشّبه بي صادق".! وتساءلت في

داخلي: هل يخشى مواجهة الحياة وغربة

ال يدري إلى أين تنأى به؟! أم ألته يريد

أن يكفر عن ذنبه

Я хотіла, щоб він почував себе вільним, але він почав мене щиро благати.

І я дивувалася сама собі: невже він боїться

життя й самотності, бо не знає, що з ним

робити?! Чи тому, що хоче спокутати свій

минулий гріх або . . . Є ще таємниця, якої я не

знаю?! [49, с.118]

Можна припустити, що Атійя мислив в рамках того досвіду, який мав. Він не використав свою можливість свободи, щоб зайняти своє місце в суспільстві, використати своє вміння в садівництві, щоб заробляти кошти або знайти інший шлях. Просто служити для нього було звичним ділом і не потребувало нових умінь. Так, можливо він закохався, але що він міг запропонувати своїй коханій? Лише слова любові і свої сльози свого розпачу від жалю до себе та своєї долі?! Можливо, він дійсно усвідомлював свій статус раба, і що він не знайшов в собі сили та мужності піднятися вище цього положення, тому і змирився з ним. В образі Атійї змальовані такі цінності як відданість та чуттєвість, завдяки їм він і отримує довіру у Надії.

Коли Надія навчається, вона закохується в професора Джавада. Але він одружений, має дружину американку та дев'ятирічного сина, які не проживають з ним зараз. У Надії починається роман із професором, але мати її турбується про майбутнє дочки. Надія починає різними способами вислизати з-під контролю матері та Атійя допомагає їй. Колись Надії стало цікаво, чому Атійя допомагає, і він відповідає, що тепер вона його пані і він виконує все, як і повинен раб.

قال باندفاع الهف:

-ألتني. . .

لم يكمل. وارى عينيه ثم، كمن استنجد

بسبب آخر:

-ألتك سيدي والزم أطيعك. تضايقت. كنت

أطمع في إجابة ال تشعرني وكأنني ذلك العجوز

وهو - كالكلب المطيع - يسمع كالمه وينفذ

أوامره القاسية.

Він сказав, наче висміюючи себе

- Тому що я. . .

І він не завершив. В наступну мить

його очі, ніби благали про щось інше:

-Тому що ти моя пані, і я повинен

тобі підкорятися. Я був сердитий, бо

я сподівався на таке поводження, що

змусить мене не відчувати себе як

раніше: начебто слухняною собакою,

яка чує слова та виконує жорстокі

накази. [49, с. 129]

Надія сердиться на нього і питає, кого він має на увазі: її чи її матір.

أجاب وكمن وخزته شوكة من أمي:

-أنا عبدك أنت.

Він (Атія) відповів, як наче

вколов, словами моєї матері:

- Я твій раб.[49, с. 130]

Надія кричить у відповідь, що Атія більше не її раб, але в Атії це викликає спалах почуття вини, він нагадує їй про масток і про те, що вчинив із нею за наказом Найефа. Атія носить в собі переживання щодо його вчинку, починаючи розуміти і свою відповідальність за те, що сталося.

-لم تعد عبداً أأحد . . إنس الماضي يا

عطية

-وأنت . . . هل نسيته؟

...

-كل شيء صار في القصر؟

أرخی رأسه، أغمض عينيه، شعرت بأن

تحت جفونه دمعتين بحجم

حصوتين عصيتين على السقوط. ما إن

- Ты больше не раб. Забудь минуле,

Атія. [49, с. 130]

- І ти . . . ти забула це?...

Повністю...все, що сталося в -

палаці?

...

Він опустил голову, закрыл очі, і я побачила дві великі сльози, наче

<p>فتح عينيه حتى سقطت الحصوتان وكأني ألمح بخارهما الساخن يتصاعد. وفي فورة إشفاق عليه مددت أصابعي وسحت دموعه.</p>	<p>камінюки, що тремтіли на його повіках. Вони впали щойно він відкрив очі. У пориві жалю простягнула на нього пальці, витерла його сльози. [49, 131]</p>
--	---

Надія починає розуміти, що Атіїя закохався в неї. Але вона вчиться і не звертає увагу на Атіїю. В Надії починається роман із Джавадом, що є її викладачем. Відносини Надії із професором стають темою для її розмови із братом. Він розказує, що бачив, як вона виходила із машини професора. Брат засуджує вчинок Надії, говорить, що він знав, що професор викладає в університеті у Надії, але , що вона ходить разом з ним в гості до його друзів – це є неприпустимо і йому соромно за неї. Атіїя мовчки страждає. Брат – осуджує і намагається відкрити її очі на такі відносини.

<p>الفرق أن يتحّول الأستاذ حبيباً، هناك - أمور مسموحة وهناك أمور يجب التوقف عندها. ما الذي يجعلك تصاحبينه لزيارة أصدقائه في بيوتهم؟ وبأية صفة؟ :شعرتني وقعت في الفخ كيف عرفت؟ -</p>	<p>– Різниця в тому, що містер Джавад є вчителем і є речі, які дозволені, а є речі, яких варто уникати. Що змушує тебе супроводжувати його в гості у будинок до його друзів? І в якості кого ти там? Я відчула себе в пастці: - Як ти дізнався? [49, с.134]</p>
---	---

Стосунки з Джавадом стають все гіршими: він хоче таємно одружитися, бо боїться гніву дружини та осудження в колі університету (за стосунки із студенткою). Надія все розуміє, і сприймає це як підлість. Але родина підтримує її і вона закінчує університет і навіть отримує роботу. Розказуючи матері про свої успіхи, Надія наголошує, що саме зароблені гроші будуть найкращим досягненням для неї і найдорожчим від тих, що вона має.

<p>((متى راح تستلمي الشغل؟)) - الأسبوع القادم والراتب 400</p>	<p>((?)) Коли ти виходиш на роботу? - Наступного тижня, а зарплата — 400 динарів, не враховуючи підвищення [49, с.165]. . .</p>
---	---

دينار غير الترقيات وال . . .

Атійя теж починає розвиватися і вчитися. Надія відмічає зміни в ньому і його мисленні. Вона купляє йому мило та парфуми, переконує, що він повинен виглядати краще. Атійя слухається і дійсно починає слідкувати за собою. Це говорить про його внутрішні і зовнішні зміни у його свідомості. Атійя починає прислухатися до порад Надії і поступово змінюється.

<p>ذلك النهار اجتهد عطية لكي يرضيني، صار يبدو نظيفاً، المع، معطرا ولم أعد أشم له رائحة كريهة.</p>	<p><i>З того дня Атійя багато попрацював над собою, щоб догодити мені, він став чистим до блиску. Він почав користуватися парфумами, щоб приємно пахнути. [49, с.174]</i></p>
---	---

Коли Надія їде на операцію на горлі, Атійя тяжко це переносить: плаче, вмовляє її взяти його із собою. Після операції Атійя піклується про Надію і між ними виникають теплі відносини. Атійя починає вчитися і має хороші результати. Освіта розширює його світогляд, сприяє тому, що він може спілкуватися із Надією на вищому рівні, ніж просто неосвідчений раб.

<p>يحمل شهادته الابتدائية و فرشات الفرح تتقافز من وجهه و عصافير صوته تصدح: -نجحت و عالماتي كلها عالية. - برافو عطية. سأقيم لك حفلة.</p>	<p><i>Він тримає атестат середньої школи з радістю на обличчі. Лунає його голос: -В мене всі оцінки високі. - Молодець, Атійя. Я влаштую тобі вечірку.[49, с.215]</i></p>
---	---

Коли батько Надії потрапляє до лікарні, Атійя допомагає їй в роботі компанії її батька, стає помічником. Надія кохає Атійю. Атійя змінюється під впливом Надії: вона змогла пробудити в ньому бажання зайняти своє місце в світі. І коли постав вибір для Атійї вчитися далі чи допомагати Надії в компанії, він без вагань вибирає поміч, чим демонструє відданість Надії. Ця підтримка від нього характеризує його як людину, що може приймати вже дорослі і відповідальні рішення.

أي سّر جعلني أحب عطية؟ *Який секрет змусив мене полюбити Атію [49, с. 42]?*

Головна героїня розуміє, що кохає Атію. Їй вже недостатньо просто бачити його на роботі.

لم أكتف بلقاء عطية في العمل، وال في شقتي ألي سبب اخترعه، وال في أحالم يقظتي التي أتقلب فيها على فراش ينفخ الصمت عليه ويلهبه. صرت أجرؤ وأدعوه إلى الغداء أو العشاء في المطاعم الصغيرة البعيدة. وفي مشاوير أخرى أغلبها إلى البحر الذي يثير أحاسيسي الناعمة. نفترش سجادة صغيرة ونجلس عليها معانقين	<i>Мені вже мало було просто зустрічати Атію на роботі чи у себе вдома, придумуючи різні причини для зустрічі. В моїх мріях він зігриває моє пусте ліжко. Я осмілювалася вже запрошувати його на обід чи вечерю в маленькі ресторани. Влаштувую поїздку до моря. Ми розтилаємо невеликий килимок і сідаємо на нього, обнявшись. [49, с.243]</i>
---	---

Образ Атії розкривається з іншої сторони: він стає відкритим, розуміє і відчуває, що таке свобода любити і жити. Атія зумів пересилити себе і змінитися.

- هل تتقن السباحة؟ استدار نحوي. ابتسم ابتسامة هازئة وحزينة: ي شيء. - عمي نايف لم يترك لي فرصة لتعلم أقلت وأنا أشير له إلى البحر: بسيطة . . . تعلم الآن - ضحك: أخاف -	<i>- Ти вмієш плавати? Він повернувся до мене й сумно посміхнувся: - У пана Найєфа в мене не було можливості вчитися. Показуючи на море, я промовила: - Це просто. . . можна навчитися зараз. Він засміявся: - Я боюся. [49, с.244]</i>
--	---

Атія врешті почав відчувати не тільки тугу, але й любов, потребу піклуватися про інших, необхідність розвивати себе, бути кращим, ніж раніше. Він стає опорою для Надії і розуміє це. Але опорою без права бути з нею на очах

суспільства. Атія слідує не тільки за своєю зовнішністю, але й підтримує чистоту і порядок у будинку, який йому подарувала Надія.

<p>دعاني إلى الجلوس. أسرع إلى المطبخ وعاد بكوب العصير. قمت أتجّول في الركان مبدية إعجابي بنظافتها وترتيبها. وبدأ قلبي يخفق سريعاً وأنا أتقرب من غرفة نومه.</p>	<p><i>Він запросив мене сісти. Сам поспішив на кухню і повернувся зі склянкою соку. Я ходила із кутка в куток, захоплюючись чистотою та порядком. Коли я підійшла до спальні, моє серце забилося швидше. [49, с.246]</i></p>
--	--

Надія запитує чи Атія не відчуває самотності. Атія хитає головою та зізнається, що іноді так, але не знає, що з цим робити. На пропозицію Надії знайти наречену йому, він відповідає, що не хоче одружуватися.

<p>- أأل تشعر بالوحدة يا عطية؟ هز رأسه عدّة مرات قبل أن يجيب: - أشعر . . . ولكن ماذا أفعل؟ - خالص . . سأبحث لك عن العروس التي وعدتك بها انتفض: - ال . . ال أريد أن أتزوّج.</p>	<p><i>Тобі не самотньо, Атія?</i> <i>Він кілька разів похитав головою перш, ніж відповісти:</i> <i>- Я відчуваю це... Але що зробиш?</i> <i>- Та й справді. Я знайду тобі наречену, яку обіцяла.</i> <i>Він здригнувся:</i> <i>- Я не хочу женитися. [49, с.246]</i></p>
--	--

Надію зацікавило чому Атія не хотів, і вона почула у відповідь, що він собі поставив умову, щоб його жінка була саме така як Надія. Атія примушує задуматися Надію: це любов його до неї чи просто захоплення її красою. Але почуття важко стримати. Атія говорить своїми очима, рухами, усім собою про те, що любить Надію усім своїм серцем. Вона це зрозуміла.

<p>همست باسمه: - عطية . . . لم يجب، طرح راسه بين ذراعيه وترك لنشيجه الحريّة ليهز</p>	<p><i>Я прошепотіла його ім'я:</i> <i>- Атія</i> <i>Він, нічого не відповівши, заховав голову в долонях, заривавши. [49, с.251]</i></p>
--	---

Брат Надії дізнається, що Атія і Надія мають відносини та лупцює її, плюючи на неї із-за того, що для нього Атія – це раб. Коли Надія сповіщає

Атійю, що вони одружаться, то в нього починаються тяжкі роздуми щодо того, що це принесе їй, він сумнівається у правильності такого рішення, розуміючи, що сім'я Надії ніколи не прийме його як її чоловіка. Атійя приймає тяжке рішення: не заважати Надії жити далі.

لن أسمح أن تخسري أهلك الجلي -

-Я не дозволю тобі втратити свою сім'ю.

[49, с.259]

Атійя розуміє наслідки рішення про одруження із Надією. Він приймає рішення не руйнувати їй життя шлюбом із ним.

ال يجب أن نحارب أهلك.

- Ми не повинні боротися з твоєю сім'єю.

أكمل السيف جرحه وانغرز في قلبي حين

Як меч пронизали моє серце його слова:

قال:

- Вони сильніші за нас. [49, с.267]

- هم أقوى منّا.

Атійя приймає нелегке рішення поїхати від Надії. Він пояснює їй, що між ними завжди стоятиме те, що він вчинив з нею в маєтку. Він не може собі це вибачити. І її сім'я ніколи не прийме раба, навіть в минулому, до себе, а це зруйнує відносини Надії із своєю ріднею. Такий вчинок говорить про те, що Атійя став відповідальний. Для нього було легше погодитися жити і одружитися з Надією, залишивши проблеми з сім'єю їй. Але він розуміє, що вони не вистоять: в нього немає гідного соціального статусу, професії, авторитету. Він не зможе її захистити і забезпечити. Розуміючи свої можливості, Атійя, кохаючи, покидає Надію. Свою відданість їй він демонструє і цим вчинком: вона вільна і може жити далі, навіть сумуючи за ним. Він не зобов'язав її нічим пожертвувати заради нього.

-آآه يا عطية . . . كم أغبطك رغم ما أعانيه،

- О, Атійя. . . Як сильно я заздрю тобі,

فأنت الآن السيد

незважаючи на мої страждання, ти

- الحر الذي يتخذ قراره ببسالة الفرسان، بينما أنا -

тепер пан. Ти вільна людина, яке

العبدة – الضعيفة

приймає гідне рішення, а я- слабка

рабиня. [49, с.286]

Можна зробити **висновок**, що всі три чоловіка в житті головної героїні залишили слід в її душі: батько, чоловік і коханий.

Перші рядки роману звучать як :

إلى كل الفراشات الصامتات المحصورات

كالكلمات بين قوسين

Усім мовчазним метеликам,

яких піймали, неначе слова в дужки.

[49]

Ці слова червоною ниткою проходять через роман. Головна героїня постійно намагається вирватися із мовчання: не мовчати, коли віддають заміж, не мовчати, коли з неї знущаються, не мовчати, коли покохала. Можна припустити, що доля Надії змальована як доля метелика: він такий тендітний, що його можна вбити одним необережним рухом, але він знаходить в собі сили літати і радіти сонцю та життю.

Образи чоловіків, представлені в романі різні за своїм характером та соціальним статусом. Одна з особливостей змалювання осіб у романі полягає в тому, що авторка роману простежує за їх поведінку в різних ситуаціях. Письменниця показала, як поступово змінювалися їхні звички, прагнення і погляди на відносини між жінкою і чоловіком.

Рабські переконання Атії, які він отримав під час виховання в палаці, змусили його виконувати будь-які накази свого господаря. В дитинстві він був свідком того, як пан знущався над його батьками. Він розумів, що для них померти було краще, ніж жити приниженими і побитими. Це звучить жорстоко, але для Атії було нестерпно витримувати муки батьків. Поворотним моментом в житті Атії була зустріч із Надією. Вона показала йому, що існує інший світ, крім того, що він бачив. Під її впливом він починає розвиватися як особистість. Співчуття і любов до Надії будить в Атії нові риси характеру: він починає захищати її і піклуватися про неї. Атія наділений такими рисами характеру як відданість, чутливість, кмітливість, емоційність, щирість, вміння кохати, альтруїстичність.

Образ Найефа сприймається як протилежність Атії: злий, жорстокий, авторитарний, старий багатий чоловік, який має подвійне життя:

один на людях, інших вдома. Розуміння своєї немічності викликає в Найефа внутрішній гнів. Він намагається довести самому собі, що ще має владу, знущаючись над дружиною. Поведінка Найефа свідчить про його підозрілість і недовіру: він слідкує за дружиною. Найеф має відносини з служницями та ще й принижує при цьому молоду дружину, порівнюючи їх. Образ Найефа відображає найгірші прояви людської природи: жадібність, ненависть до інших, потребу у знуцанні над слабшими.

Мохасен втілює образ людини, яка розуміє наслідки своїх вчинків і постає перед нелегким вибором: суспільство чи щастя дочки. Для Мохасена рішення захистити дочку було продиктовано любов'ю до своєї дитини, яка прокинулася. Він розумів, що в неї немає іншого захисту, крім нього і виконав свій обов'язок, чим врятував її душу і тіло. Коли існує підтримка родини, то молода дівчина може вистояти та обрати собі життя, яке вважає кращим. Однією із провідних ідей роману, на думку автора, є те, що коли знаходяться ті, хто розділяє біль, хто допомагає, хто підтримує, то людина, а саме жінка, зможе повернутися до нормального життя, якщо навіть зроблена була помилка. Мохасен – це образ в романі, який наче промінь показує де є вихід із таких ситуацій: не осуджуй, а зрозумій свою дочку і все можна змінити. Він фактично рятує Надію життя і дає їй можливість здійснити свою мрію- вчитися і отримати роботу, бути вільною і вирішувати, що їй робити далі.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ ХАРАКТЕРИСТИК ЗОБРАЖЕНЬ ЧОЛОВІЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ «МОВЧАННЯ МЕТЕЛИКІВ» УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

3.1. Характеристика основних способів перекладу чоловічих образів українською мовою

Переклад текстів повинен базуватися на використанні не лише однієї моделі. Разом із граматичними трансформаціями, які знаходять свій прояв у процесі семантичного аналізу початкового тексту та побудові висловлювань, у процесі перекладу використовуються й методики лексичного та синтаксичного перефразування, семантичного перетворення тощо. Так, у відповідності до позиції Я.І. Рецкер, лексичними трансформаціями виступають специфічні логічні прийоми мислення, використання яких сприяє розкриттю сутності та значення іноземних слів, аналог яких наявний у рідній мові. За загальним правилом прийнято виділяти сім основних різновидів трансформацій, якими є наступні: диференціація значення, конкретизація, генералізація, змістовний розвиток, антонімічний переклад, цілісне перетворення, компенсація витрат при перекладі [30, с. 249]

Існування розбіжностей у структурній побудові певної мови може зумовлювати виникнення труднощів, що безпосередньо пов'язані із збереженням та передачею інформації при перекладі слів на іншу мову. Враховуючи те, що будь-яке слово виступає в якості лексичної одиниці загальної лексичної системи, внаслідок чого спостерігається наявність унікального семантичного навантаження, у зв'язку із чим спостерігаються випадки відсутності збігів між лексичними системами обох мов. Отже, ключову роль відіграють лексичні трансформації, що розглядаються в якості «відхилення від словникових відповідників». У разі встановлення факту наявності подібного відхилення у процесі перекладу слів чи словосполучень з англійської на українську мову,

існуюча лексична одиниця трансформується у мові перекладу на іншу, що надає дещо іншого значення у порівнянні з тим, що подано на мові оригіналу, внаслідок чого можливо стверджувати про наявність лексично-семантичних трансформацій. Сутність останньої полягає у заміні певних лексичних одиниць в одній мові на інші, які в деяких випадках навіть не виступають словниковими еквівалентами [30, с. 249].

При здійсненні перекладу будь-якого тексту з української на англійську (і навпаки), простежується чітка тенденція певних лексичних та семантичних особливостей, які переважають у порівнянні з іншими. Якщо звернути увагу на окремі аспекти кількісного співвідношення використовуваних лексичних трансформацій, то можна помітити тенденцію відмови в процесі перекладу від деяких семантично надлишкових слів, які не мають важливого семантичного та сенсового значення для розуміння сутності тексту.

Однією із обов'язкових умов забезпечення еквівалентності перекладу виступає збереження ключових комунікативних цілей. З метою досягнення поставлених завдань перекладач має здійснювати формальні перетворення, які у науці перекладознавства прийнято розглядати в якості «лексичних трансформацій». На сьогоднішній день ключовими факторами, які впливають на виникнення лексично-семантичних трансформацій, виступають наступні:

- притаманність різноманітних характеристик предмета, явища чи поняття;
 - існування відмінності у смисловому вираженні слова;
- характеристики семантичного контексту та специфіка сполучення слів [30, с. 254].

У кожній мові існує безліч синонімічних рядів слів, включаючи українську та англійську мови. Однак, схожі за інваріантним значенням синонімічні ряди в кожній мові відрізняються кількістю компонентів, що входять до них, і своєрідністю їх вживання. Тому перекладачеві часто буває досить складно підібрати еквіваленти синонімічним словам і виконати адекватний переклад.

Зокрема, труднощі виникають у процесі перекладу однорідних синонімів, оскільки перерахування відповідних слів у мові перекладу може звучати неприродно, отже переклад не може вважатися еквівалентним.

Для теорії перекладу однорідні синонімічні слова становлять особливий інтерес. Щоб правильно передати зміст вихідного тексту, що містить синоніми, перекладачеві необхідно підібрати еквівалентний синонім у мові перекладу, а для цього необхідно знати весь синонімічний ряд, до якого входить це слово. У кожному синонімічному ряду є так звана домінанта, тобто слово, яке несе основне, узагальнююче значення синонімічного ряду, слова в ряді можуть відрізнятися частотністю вживання, емоційним, стилістичним забарвленням та деякими іншими ознаками [34, с 250].

Подібність синонімів в одному або декількох лексичних значеннях може виявитися частковою або повною. Отже, можна говорити про існування повних та відносних синонімів. Повних синонімів досить багато, але, маючи тотожне денотативне значення, вони мають відмінність у сфері застосування. Будь-яке слово в порівнянні значенні є і повним, і відносним синонімом залежно від цього, з яким словом відповідного синонімічного ряду воно порівнюється..

Синоніми у мовленні можуть виконувати різні функції. Одна з функцій - функція уточнення, коли той, хто говорить, має намір розкрити відмінності в характерних ознаках, предметах або явищах дійсності, виражених синонімами. Один синонім уточнює значення іншого, при цьому обидва вони є частково еквівалентними (наприклад, «القهر» можливо перекласти як «гноблення», «приниження»; «مقزز» можна перекласти як огидний або неприємний). При цьому, у процесі перекладу використовується саме те слово, яке є більш доцільним у конкретному контексті. Такі синоніми частіше розташовуються в одному реченні, поруч і є однорідними членами [33, с. 16].

З метою передачі відтінків значень синонімічних слів, перекладачам доводиться перетворювати речення, розкривати особливості значення одних слів за допомогою інших, замінювати члени речення, тобто вдаватися до

використання різноманітних трансформацій. Вибір трансформації тієї чи іншої синоніма українською мовою як еквівалентного синоніму мовою оригіналу залежить від сполучуваності слів, від сфери вживання, частотності вживання, регістру (стилю спілкування) та інших [23, с.197]. В якості прикладу можливо привести наступний уривок з роману «Мовчання метеликів»:

وكشفت لها الحقيقة القبيحة بعد أن أغوت عطية بالكلمات التي أنزلها لها السر ، بعد أن توسل إليها ألا

تخبر سيده

(І потворна правда відкрилася їй після того, як вона спокусила Атійю словами, які відкрив їй таємний світ, після того він благав її не розповідати про його господарю). В даному випадку можливо використати саме словосполучення «حقيقة مرة» (потворна правда), оскільки, наприклад, використання слово «гірка» не достатньо передає емоційне забарвлення тих подій, про які йдеться в цьому уривку.

Також переклад деяких уривків потребує досить точного відображення:

قلت:	Я сказала:
-لن تمسني حتى تردّ لي كرامتي وتطرد تلك الخادمة.	-Ти мене не чіпатимеш, доки не відновиш мою гідність і не виженеш ту служницю.
بدأ صبره ينفذ:	Його терпець урвався:
-أنا الذي يقرر. الخادمة ستبقى. يا ليتك تصيري مثلها .	-Це я вирішую. Служниця залишиться. Я б хотів, щоб ти була такою, як вона.[49, с.55]

Слово *كرامتي* означає «моя гідність» і має суттєве значення при перекладі. Саме гідність жінки була розтоптана і при перекладі бажано використовувати слово, яке найточніше відображає те, що відбувається по сюжету роману.

У зв'язку із вищевикладеним можливо зробити висновок про те, що іноземні літературні твори можуть містити декілька слів-синонімів, проте в даному випадку виникають складнощі при перекладі таких понять українською мовою. Це пов'язано із тим, що у процесі перекладу може бути виявлено, що різні слова-синоніми в іноземній мові можуть мати лише один відповідник українською. У цьому зв'язку перекладачі повинні використовувати такі способи

трансформації текстів, що сприяють досягненню найбільш якісного та адекватного перекладу художніх текстів, не втрачаючи емоційних характеристик.

3.2. Перекладацькі трансформації, що використовуються для досягнення адекватності перекладу чоловічих образів та мовлення у романі

Збільшення контактів між представниками різних мовних спільнот у різних сферах наукового пізнання зумовлює потребу у здійсненні якісного перекладу текстів з однієї мови на іншу. На сьогоднішній день більшість проблем перекладознавства аналізуються із урахуванням особливостей здійснення перекладу з іноземної мови на рідну. Питанням лексично-семантичних характеристик тексту та їх відтворенні при перекладі іноземною мовою присвячено багато наукових робіт. Актуальність даного питання пов'язана із недостатнім знанням процесу перекладу з рідної мови на іноземну, а також збільшеним останнім часом інтересом до соціальних і культурних закономірностей тексту, які необхідні для забезпечення високої якості перекладу.

Актуальним є створення тексту, який може бути повноцінною заміною для оригінального тексту в процесі міжкультурної комунікації за допомогою іноземної мови. Перекладачі враховують лексико-семантичні особливості англійських текстів будь-якої тематики при перекладі документів іноземною мовою, визначають семантичну близькість тексту рідною мовою і тексту іноземною мовою.

Вивчення особливостей перекладу будь-якого тексту ґрунтується на основних особливостях мовної культури, типі та механізмі соціального кодування рідної та іноземної мов у контексті міжкультурної комунікації. Такий підхід найкращим чином допомагає вирішувати практичні завдання, пов'язані з особливостями перекладу. Не лише обізнаність в окремих темах, що висвітлено у конкретних текстах і публікаціях, але й особисті якості перекладача, який не

тільки володіє як мінімум двома мовами, але й здатний реконструювати культурний контекст оригінального тексту, грають істотну роль в розумінні тексту представниками іншої нації. Особа, яка здійснює переклад тексту, повинна відчувати культурні особливості, лексичні та семантичні особливості перекладеного тексту, тому що мова - це не ізольований предмет. Це частина культури, в той час як переклад - це не тільки заміна мови, але й функціональна заміна культурних елементів.

Будь-який текст, який підлягає перекладу, повинен бути точним і повним викладом матеріалу. При цьому, в окремих випадках дозволяється наявність тих виразних елементів, які використовуються в художній літературі і які надають мові емоційну насиченість, що напряму залежить від тематики тексту, який перекладається. Спеціаліст, який безпосередньо займається перекладом тексту, намагається виключити можливість довільного тлумачення перекладених пропозицій. У цьому зв'язку доцільно зауважити, що при перекладі наукових текстів практично відсутні такі виразні засоби, як метафори, метонімія та інші стилістичні фігури, які широко використовуються в художніх творах для додання живої, образної мови. У той же час, переклад художніх творів здійснюється із урахуванням мовної специфіки відображення різноманітних мовних оборотів у конкретній мові.

В залежності від того, який саме текст підлягає перекладу, існує потреба у врахуванні можливості використання експресивних мовленнєвих оборотів, оскільки у деяких випадках є необхідним збереження одного із принципів наукової термінології, а саме точності та ясності думки. У цьому зв'язку можливо стверджувати, що наукові тексти є дещо «сухими», позбавляючи окремих елементів емоційного забарвлення. При цьому, протилежна картина спостерігається при перекладі художніх творів чи публіцистичних текстів.

У досліджуваному романі має місце достатньо емоційна лексика та характеристика персонажів, у тому числі й чоловіків. Наприклад,

"هذا الرجل العجوز ، الذي يدرك حدود قدراته الجنسية وتلاشي شرارته ، يحضر عبده المطيع عطية ،

ويأمره بالدوس على زوجته والتخلص منها أمامه ، وحتى بمساعدته في القيام بذلك ، يسهل عليه النوم معها من بعده."

Цей старий, який усвідомлює межі своїх сексуальних здібностей і згасання своєї іскри, приводить свого слухняного раба Атію, наказуючи йому розтоптати його дружину і позбавити її перед ним незайманості, бо йому легше спати з нею після нього.

Перекладачеві необхідно не тільки зберегти сенс оригінального тексту, але й побудувати речення таким чином, щоб вони були зрозумілі носію мови. У зв'язку з цим проблема рівнів еквівалентності при перекладі постає в новому світлі. Різні вчені виділяють різні рівні еквівалентності тексту в оригіналі й перекладу тексту. Більшість з них вважають, що еквівалентність слід розглядати на рівні лексики і граматики, проте все ж таки єдиної позиції до цього часу не сформовано.

Важливо враховувати більш високі рівні (рівень тексту, культурний рівень тощо). Еквівалентність на цих рівнях має такий же прагматичний вплив на одержувача інформації, як і текст оригіналу. Коли фахівець здійснює переклад з української на англійську (і навпаки), він починає з перетворення лексичних і семантичних особливостей тексту на рівні окремого речення як мінімальної мовної роботи. Однак це не граматичне речення. Така пропозиція має узгоджуватися за формою, включена в конкретну мовну ситуацію і має конкретну комунікативну задачу. Таким чином, основна увага приділяється комунікативній перспективі пропозиції. Саме фактична сегментація виконує комунікативну функцію, передає інформацію і впливає на вибір граматичних і семантичних структур, спосіб побудови пропозиції [47, с.105].

Переклад текстів повинен базуватися на використанні не лише однієї моделі. Разом із граматичними трансформаціями, які знаходять свій прояв у процесі семантичного аналізу початкового тексту та побудові висловлювань, у процесі перекладу використовуються й методики лексичного та синтаксичного перефразування, семантичного перетворення тощо. Так, у відповідності до позиції

Я.І. Рецкер, лексичними трансформаціями виступають специфічні логічні прийоми мислення, використання яких сприяє розкриттю сутності та значення іншомовних слів, аналог яким наявний у рідній мові. За загальним правилом прийнято виділяти сім основних різновидів трансформацій, якими є наступні: диференціація значення, конкретизація, генералізація, змістовний розвиток, антонімічний переклад, цілісне перетворення, компенсація витрат при перекладі. В якості прикладу використання трансформацій у процесі перекладу, що використовуються з метою досягнення адекватності перекладу можливо представити наступний уривок із роману «Мовчання метеликів»:

دعا الخادمة جورجيت وأنت إليه شبه عارية ومارست معه الجنس على سريرها وأمامها. وكشفت لها الحقيقة القبيحة بعد أن أغرت عطية بالكلمات التي كشفها لها السر، بعد أن توسل إليها ألا تخبر سيده. كان زوجها يمارس الجنس مع خادمت القصر وكان يساعده (عطية) في كل مرة على إفراغ كل واحدة منهن كما حدث لها ليلة زفافها.

Перекласти цей уривок можливо наступним чином: «Він покликав служницю Жоржет, і вона прийшла до нього майже гола і зайнялася сексом з ним на своєму ліжку та на її очах. І потворна правда відкрилася їй після того, як вона спокусила Атією словами, які відкрив їй таємний, після того, як він благав її не розповідати про це його господареві. Її чоловік займався сексом з служницями палацу, і він (Атія) щоразу допомагав йому позбавити квітів кожну з них, як це сталося з нею в шлюбну ніч».

Існування розбіжностей у структурній побудові певної мови може зумовлювати виникнення труднощів, що безпосередньо пов'язані із зберіганням та передачею інформації при перекладі слів на іншу мову. Враховуючи те, що будь-яке слово виступає в якості лексичної одиниці загальної лексичної системи, внаслідок чого постерігається наявність унікального семантичного навантаження, у зв'язку із чим спостерігаються випадки відсутності збігів між лексичними системами обох мов. Отже, ключову роль відіграють лексичні трансформації, що розглядаються в якості «відхилення від словникових відповідників». У разі встановлення факту наявності подібного відхилення у

процесі перекладу слів чи словосполучень з арабської на українську мови, існуюча лексична одиниця трансформується у мові перекладу на іншу, що надає дещо іншого значення у порівнянні з тим, що подано на мові оригіналу, внаслідок чого можливо стверджувати про наявність лексично-семантичних трансформацій. Сутність останньої полягає у заміні певних лексичних одиниць в одній мові на інші, які в деяких випадках навіть не виступають словниковими еквівалентами. Наприклад,

أمي تضغط بإصبعها السبابة على شفتيها وتقول " :اخرس واستمع . "يأمر والدي بالصمت بطريقته الخاصة ، ولا يرى سوى علامة احتجاج على وجهي ويصفق بيديه ، لذلك أفهم أنه يجب علي ابتلاع كلامي وصوتي.

Мама притискає вказівний палець до губ і каже: «Мовчи і слухай». Мій батько по-своєму наказує мовчати, він лише бачить знак протесту на моєму обличчі та плескає в долоні, тому я розумію, що мушу проковтнути слова та свій голос.

При здійсненні перекладу будь-якого тексту з української на іноземну мову (і навпаки), простежується чітка тенденція певних лексичних та семантичних особливостей, які переважають у порівнянні з іншими. Якщо звернути увагу на окремі аспекти кількісного співвідношення використуваних лексичних трансформацій, то можна помітити тенденцію відмови в процесі перекладу від деяких семантично надлишкових слів, які не мають важливого семантичного та сенсового значення для розуміння сутності тексту.

Специфіка перекладу окремих текстів та публікацій, зокрема, у науковій сфері, обумовлена, перш за все, наявністю в мові оригіналу усталених термінів і виразів, у вузькій області. Функціональні, структурні та семантичні характеристики різноманітної термінології надають змогу сформулювати наступне визначення. Так, терміном або науковою категорією є слово або словосполучення, що використовуються у функціонуванні основи будь-якого мовного стилю, що виражає ключове поняття, володіє чіткими смисловими межами, обмеженими можливостями, звичками. У той же час, у науковій

літературі зазначається, що найбільші труднощі викликає не сам переклад термінів у конкретній науковій сфері, що зумовлені закріпленням у тлумачних та перекладацьких словниках та довідниковій літературі, але й специфічними лексико-семантичними принципами побудови, сутність та значення яких зумовлюється конкретними мовними та культурними аспектами [24, с. 139-142].

Як вже було зазначено вище, кожне слово виступає в ролі окремого елемента загальної лексичної системи. Саме цим обгрунтована специфіка семантичної структурної побудови слів у іноземних мовах. Окрім цього, подібні семантичні елементи у різних мовах можуть набувати відмінного значення, у тому числі й мовленнєвій системі. У відповідності до позиції В.Н. Комісарова, «...специфіка перекладу, яка відрізняє його від всіх інших видів мовного посередництва, полягає у тому, що він призначається для повноправної заміни оригіналу і що рецептори перекладу вважають його повністю тотожним вихідному тексту» [20, с. 249].

Однією із обов'язкових умов забезпечення еквівалентності перекладу виступає збереження ключових комунікативних цілей. З метою досягнення поставлених завдань перекладач має здійснювати формальні перетворення, які у науці перекладознавства прийнято розглядати в якості «лексичних трансформацій». На сьогоднішній день ключовими факторами, які впливають на виникнення лексично-семантичних трансформацій, виступають наступні: притаманність різноманітних характеристик предмета, явища чи поняття; існування відмінності у смислового вираженні слова; характеристики семантичного контексту та специфіка сполучення слів [35, с. 254].

Слова в іноземній мові мають більш абстрактний характер, ніж аналогічні в українському перекладі. Прийом узагальнення знаходить своє відображення у випадках, коли слово або словосполучення вихідної мови з більш вузьким значенням замінюється відповідним з англійської, але з більш широким значенням. Наприклад,

لم يكن أخي أرحم ، وعندما رأيته يختلف مع زوجته ، حاولت من منطلق حبي لهم أن أنثر عليهم الكلمات

الطيبة لتهدئة غضبهم ، حتى يصرخ في وجهي ، يصمت ، لا تتدخل ، (...) حتى المعلمة التي كان من المفترض أن تكون معلمة فاضلة ، انزعجت من مجادلاتي المتكررة ، عاقبتني بطرق مختلفة ، لذلك تعلمت أن أصمت في وجودها ، كرهت صمتي ، لكنني واصلت ذلك

Мій брат був не наймилосерднішим, і коли я бачив, як він не погоджується зі своєю дружиною, я через свою любов до них намагався окропити їх гарними словами, щоб угамувати їхню злість, щоб він на мене кричав, мовчав і не втручався, (...) Навіть вчителька, яка мала бути добродісною вихователькою, дратувалась моїми неодноразовими суперечками, вона карала мене різними способами, тому я навчився мовчати В її присутності я ненавидів своє мовчання, але я продовжував його.

Подібні зміни у процесі перекладу тексту можуть бути складними. Відбувається трансформація як окремих слів, так і пропозицій в цілому. Незважаючи на те, що лексичні одиниці не мають загальної внутрішньої форми і схожих семантичних компонентів, вони в достатній мірі передають смисловий зміст, виражений в різних мовах. У контексті перекладу важливо відзначити структурні та логічні перетворення, які включають:

1. Ситуаційна компенсація (перекладач використовує цей тип трансформації при необхідності введення власних приміток, так званих виносок. Відходячи від постулату про невидимість здійснюваного посередництва, він використовує виноски як експлікативний метод, що допомагає заповнити переклад, швидше за все, невідомою для одержувача культурною інформацією).

2. Стилїстична компенсація (переклад, зокрема, різноманітних документів, іноді включає в себе виправлення стилїстичних помилок, заміну неправильних, помилкових поєднань слів і приведення вихідного тексту до бажаного стилю викладу мовою перекладу).

3. Логічна і граматична компенсація (при перекладі рукописних документів можуть бути важко читані або нечитабельні місця) [35, с. 96-101].

У процесі перекладу існує потреба у відновленні логіко-граматичного зв'язку пропозиції. Таким чином, можна позначити, що прийом лексичного

опущення, узагальнення, прийом семантичного розвитку і цілісної трансформації найбільш часто використовуються при перекладі тексту з української на арабську – і, крім того, можна виділити групу структурно-логічних перетворень в якості доповнення до поточних перетворень перекладу. У процесі перекладу тексту з української на арабську мову реалізуються наступні стратегії.

1. Стратегія загальної оцінки стилістичної близькості тексту в оригіналі і тієї групи текстів, до якої повинен належати текст перекладу. При реалізації цієї стратегії перекладач повинен оцінити ступінь емоційності і виразності перекладеного тексту (українською мовою) і привести його, обравши відповідні еквіваленти, у відповідність з нормами англійського художнього, наукового чи політичного дискурсу.

В рамках цієї стратегії необхідно виділити всі ті частини перекладеного тексту, де його автор підкреслює свою особисту думку, створює «ефект присутності» і вдається до надмірної балакучості. Подальший пошук перекладацьких рішень слід вести відповідно до норм англійського дискурсу. Суб'єктивну, категоричну особисту оцінку рекомендується перетворити в більш імпліцитну оціночну характеристику англійського тексту з меншим ступенем категоричності. Врахування цих особливостей при перекладі більше сприяє забезпеченню прагматичної еквівалентності оригінального тексту і тексту перекладу, ніж пряма передача всіх особливостей оригінального тексту, які порушують норми арабського тексту.

2. Необхідно дотримуватися структури організації тексту перекладу (поділ тексту на абзаци з урахуванням меж суперфразової єдності у вигляді сегментів тексту (усного або письмового), що характеризуються відносною семантичною і функціональною завершеністю, тісними логічними, граматичними і лексичними зв'язками, що об'єднують компоненти тексту.

3. Структурне перетворення конкретних речень, включених у вихідний текст, у речення мовою перекладу. За загальним правилом у процесі перекладу на англійську мову відбуваються такі перетворення: структурна трансформація і

поділ пропозиції; об'єднання речень під час перекладу; перетворення, пов'язані з логічним поданням інформації у тексті; доповнення або пропуски, що забезпечують дотримання прийнятих граматичних норм побудови речення в англійській мові; логічне розташування семантичних груп [45].

При виконанні перекладу художніх текстів варто приймати до уваги наступні аспекти:

1. Визначити технічну складність, обсяг і лінгвістичні особливості.
2. Перекладач має володіти знаннями у різних сферах, у тому числі культурній та лінгвістичній областях.

3. В окремих сферах наукового пізнання існує потреба у використанні спеціальних методів перекладу, у тому числі й використання двомовних словників.

4. Перекладач повинен знайти мовні структури з тим же виразом, що і написані на вихідній мові.

5. Якість перекладу повинна бути перевірена належним чином, і повинна бути проведена остаточна суворая перевірка, щоб переконатися, що процес був виконаний правильно і перекладені документи готові до використання у практичній діяльності.

Таким чином, процес перекладу обов'язково включає в себе реконструкцію тексту, засновану на розумінні та інтерпретації перекладача. Водночас, переклад – це скоріше акт міжкультурної комунікації, аніж акт міжмовної комунікації. Сутнісне значення слова, яке перекладається, напряму залежить від семантичних характеристик, а також способів поєднаних за його допомогою слів. У випадку конституального використання слів у художніх творах, часто знаходить свій прояв глибоке усвідомлення автором його семантичної структури. Це обґрунтовано властивостям для слова парадигматичних і семантичних зв'язків, внаслідок чого лексичний потенціал слова розкривається будь-якою мовою. Отже, ефективність міжмовної та міжкультурної комунікації забезпечується шляхом усвідомлення мовних та комунікативних компетенцій перекладача, його

здатності правильно обирати ті чи інші варіанти переклади, використовуючи при цьому різноманітні лексико-семантичні трансформації.

Роман починається із розмови із лікарем головної героїні щодо підозри діагнозу на рак горла. Символічно, що слово «мовчання» (араб. الصمت) відразу постає у двоякому значенні: мовчання через операцію (фізична причина) та проводиться паралель із мовчанням через біль (психологічна причина). Назва роману відразу перекликається із його початком. Перед читачем постає загадка: який же вид мовчання – що читається як «ас-самт» (aṣ-ṣamtu .). При перекладі важливо зберігати саме це слово, бо воно має саме символічне значення і відразу викликає у читача асоціацію із назвою, починається зав'язка сюжету.

<p>-أوال. "ستخضعين للصمت لمدة أسبوعين. هلعت: -صمت جديد؟ بهت: -هل سبق أن أجريت العملية؟ ابتسمت: -ال . . لكنتي مارست نوعا" آخر من الصمت.</p>	<p>- По-перше. Ви будете мовчати два тижні. Я запанікувала: — Нове мовчання? Лікар: - Вам колись робили операцію? Я посміхнулася: - . Я практикувала інший вид мовчання. [49, с.10]</p>
--	---

Слово «мовчання» є словом-тригером для психіки головної героїні. Коли вона його чує, це викликає страждання, згадку про руку, яка її душила та примушувала мовчати, героїня відчуває пригнічення і бажання заплакати, Тому при перекладі для збереження відображення психологічного стану героїні і зв'язку із значенням цього слова, важливо не замінювати його під час перекладу.

<p>وألهم بالصمت . شعرت بحاجة إلى البكاء</p>	<p>Найголовніше – зберігати мовчання. Мені захотілося плакати... [49, с.10]</p>
---	---

Для перекладу окремих частин тексту доречно використовувати парцеляцію для посилення та акцентуації почуттів головної героїні. Наприклад:

<p>ابتلعت صوتي، مري دمعي، وحسرتي،</p>	<p>Я проковтнула свій <i>голос</i>, свої <i>сльози</i>, своє</p>
---------------------------------------	--

وهو يفتات كلما شاء من | розбите *серце*, а він усе зжирав, що хотів. ...
[49, с.23]

Це посилює сприйняття почуттів головної героїні, її біль і тугу. Такий же прийом використаний і внаступному уривку:

هو وعطيّة وأنا، ثالث أرواح أسيرة، | Він, *Атійя* і я – три полонені душі. [49, с.40]

Протиставлення використовується для підселення образу протилежності думок Атійї та Надії по відношенню до Найефа.

وعطيّة ال يتوق إلى التحرر من السيّد، لكن | *Атійя* не жадає визволення від пана, але
روحي وحدها تكره | моя душа ненавидить його. [49, с.40]

Також приперекладі важливо зберігати епітети, що відображають подальшу гру слів. Це важливо для розуміння контексту.

-لذيذة؟	- Смачно?
سريعاً ابتلع حشوة ثغره، وقال:	Він швидко вкинув начинку до рота і сказав:
-شكراً . . لذيذة جداً.	- Спасибі . . Дуже смачно.
بدأت لعبتي:	Я почала свою гру:
-في الحياة يا عطية أشياء كثيرة لذیذة، بعضها نراه،	-У житті є багато смачного, <i>Атійя</i> ,
نتذوّقه،	дещо ми бачимо і смакуємо. Дещо пропускаємо. [49, с.51]
وبعضها يغيب عنّا.	

Цей уривок роману відображає характер відносин Надії із Атійї в самому їх початку. І саме використання слова «смачно», зберігає подальший зміст розмови. При перекладі зовнішності Найефа, його лиса голова порівнюється із каструлею, що виблискує. Слово *ستيل* перекладається як сталь або сталева, але доречно використати словосполучення із сталі або як сталь.

المعا" مثل قدر الستانلس | Стало видно його лису блискучу голову, що була схожа
...ستيل. | на каструлю з нержавіючої сталі...

Висновки до третього розділу

На сьогоднішній день ключовими факторами, які впливають на виникнення лексично-семантичних трансформацій, виступають наступні: притаманність різноманітних характеристик предмета, явища чи поняття; існування відмінності у смисловому вираженні слова; характеристики семантичного контексту та

специфіка сполучення слів. Під час перекладу чоловічих образів українською мовою використовувалися методики лексичного та синтаксичного перефразування, семантичного перетворення, застосовувався пошук синонімічні ряди для підбору еквівалентів в українській мові.

Перекладацькі трансформації, що використовуються для досягнення адекватності перекладу чоловічих образів та мовлення у романі «Мовчання метеликів», стосувалися використання ідентичних смислових слів і виразів для передачі та розуміння контексту роману. Наприклад, слово мовчання було недоречно замінювати словом тиша або спокій, тому що саме воно є ключовим образом роману, який відображено ще у його назві. Також слова гідність, гнів, пекло, туга доповнюють саме емоційну лексику твору. Слово метелики має теж ключове значення і часто повторюється: Надія порівнює себе із метеликом, який хоче втекти із палацу, потім із метеликом, який хоче вилетіти в садок. Свої думки Надія порівнює теж із метеликами. Силуети покоївок порівнюються із різнокольоровими метеликами та образи жінок, які прийшли на похорони Найєфа. Під час опису зовнішності переклад зберігає основні образи порівняння: голова Найєфа як каструля лиса і дліскуча, очі як вода блакитна, ніс – як очерет висохлий, тулуб – як тканина, що вже зношена.

ВИСНОВКИ

За результатами вищепредставленого дослідження можливо сформулювати наступні висновки:

1. Аналізуючи всі вивчені нами визначення художнього образу, ми спробували привести таке формулювання: художній образ - це спосіб відображення або перетворення дійсності через образну мову, стиль автора, який спрямований на формування у читача або слухача твору певної картини того, що відбувається в тексті, з метою естетичного, патетичного, пізнавального та ідейно-емоційного впливу на людину. Дослідження поняття «художній образ» свідчить про те, що дана категорія є важливою частиною літературного простору і відображає будь-які об'єкти або явища дійсності. Художній образ може містити в собі риси індивідуального і загального, в залежності від того, з якою точністю автор описує реальність. На його формування впливають період, в який створено твір, рід літературного твору і манера письма автора.

2. Найбільш поширеними типами чоловічих образів у літературі є наступні: дворянин, джентльмен, товариш, романтик, син та батько. При цьому, опис образу чоловіка-джентельмена зумовлюється культурною специфікою певного суспільства та може відрізнятися в авторів різних країн. Усі проаналізовані приклади неможливо віднести ні до негативних, ні до позитивних. Саме за допомогою використання такої двополярності існує можливість для створення деалізованих та реалістичних чоловічих образів, надати їм глибини і багатогранності.

3. Має місце існування переважання лексико-граматичних маркерів лексики шляхом використання прикметників, тобто опису зовнішнього вигляду, соціальної приналежності тощо. До того ж, має місце існування певних взаємозалежностей у процесі використання лексичних зворотів як самостійних категорій або у сполученні з іншими словами. Сучасні стандарти у художній літературі передбачають існування вимог стосовно представлення толерантних повідомлень, використовуючи переважно специфічне мовлення. Особливість

формування концепції неупередженості свідчить про те, що питання дискримінації особи за певними характеристиками виступають в якості кінцевого продукту розвитку культури та соціальної взаємодії. До того ж, вона актуалізується у різноманітних комунікативних контекстах та знаходить своє зовнішнє вираження на усіх існуючих мовленнєвих рівнях, у тому числі й у лексичному наповненні художніх елементів, у яких мають місце актуалізатори подібних питань.

4. Іноземні літературні твори можуть містити декілька слів-синонімів, проте в даному випадку виникають складнощі при перекладі таких понять українською мовою. Це пов'язано із тим, що у процесі перекладу може бути виявлено, що різні слова-синоніми в іноземній мові можуть мати лише один відповідник українською. У цьому зв'язку перекладачі повинні використовувати такі способи трансформації текстів, що сприяють досягненню найбільш якісного та адекватного перекладу публіцистичних текстів, не втрачаючи емоційних характеристик.

5. Процес перекладу обов'язково включає в себе реконструкцію тексту, засновану на розумінні та інтерпретації перекладача. Водночас, переклад – це скоріше акт міжкультурної комунікації, аніж акт міжмовної комунікації. Сутнісне значення слова, яке перекладається, напряму залежить від семантичних характеристик, а також способів поєднаних за його допомогою слів. У випадку конституального використання слів у художніх творах, часто знаходить свій прояв глибоке усвідомлення автором його семантичної структури. Це обґрунтовано властивостям для слова парадигматичних і семантичних зв'язків, внаслідок чого лексичний потенціал слова розкривається будь-якою мовою. Отже, ефективність міжмовної та міжкультурної комунікації забезпечується шляхом усвідомлення мовних та комунікативних компетенцій перекладача, його здатності правильно обирати ті чи інші варіанти переклади, використовуючи при цьому різноманітні лексико-семантичні трансформації.

6. Аналіз характерологічних рис та образу Мохасена у різних життєвих

обставинах показав його процес еволюції: від старого світосприйняття до нового. Для Мохасена раніше типовими рішення були такі, які не протиріччять суспільству, в якому він жив. Мохасен втілює образ батька, який відданий впершу чергу своїй сім'ї і готовий виправити свої помилки, навіть пішовши проти соціуму. Видно, що йому це дуже важко дається, але він рятує свою кохану дочку та сам від того потім відчуває полегшення. Звикши піклуватися про своїх дітей, він не відступається від них навіть і тоді, коли вони дорослі. Можливо однією із ідей зображення цього образу було те, що коли молодих людей, особливо дівчину, підтримує любляча родина, мати і батько, то вона може перемогти свій біль і подолати все, досягши своїх мрій, може зцілити своє серце і душу.

7. Образ Найефа сприймається як протилежність Атії: злий, жорстокий, авторитарний, старий багатий чоловік, який має подвійне життя: один на людях, інших вдома. Розуміння своєї немічності викликає в Найефа внутрішній гнів. Він намагається довести самому собі, що ще має владу, знущаючись над дружиною. Поведінка Найефа свідчить про його підозрілість і недовіру: він слідкує за дружиною. Найеф має відносини з служницями та ще й принижує при цьому молоду дружину, порівнюючи їх. Образ Найефа відображає найгірші прояви людської природи: жадібність, ненависть до інших, потребу у знуцанні над слабшими. Образ Найефа в романі Лейли аль Осман відображає типове ставлення чоловіків до жінок в арабському світі. Подвійне відношення до жінки – це звичайна ситуація в якій живуть мільйони арабських жінок: вдома жорстоке відношення, на людях – демонстрація гарних стосунків.

8. Образ Атії в романі змальований у двох постатях: закоханого та того, хто покинув Надію, коли вона кохала його. Можливо, він дійсно усвідомлював свій статус раба, і що він не знайшов в собі сили та мужності піднятися вище цього положення, тому і змирився з ним. В образі Атії змальовані такі цінності як відданість та чуттєвість, завдяки їм він і отримує довіру у Надії. Поворотним моментом в житті Атії була зустріч із Надією. Вона показала йому, що існує інший світ, крім того, що він бачив. Під її впливом він починає розвиватися як

особистість. Співчуття і любов до Надії будить в Атії нові риси характеру: він починає захищати її і піклуватися про неї. Атія наділений такими рисами характеру як відданість, чутливість, кмітливість, емоційність, щирість, вміння кохати, альтруїстичність. Все ж таки Атія не зрадив її, бо він залишив Надію для того, щоб не зіпсувати їй життя. Атія розумів, що вона не зможе бути з ним і з своєю родиною одночасно.

9. На сьогоднішній день ключовими факторами, які впливають на виникнення лексично-семантичних трансформацій, виступають наступні: притаманність різноманітних характеристик предмета, явища чи поняття; існування відмінності у смисловому вираженні слова; характеристики семантичного контексту та специфіка сполучення слів. Під час перекладу чоловічих образів українською мовою використовувалися методики лексичного та синтаксичного перефразування, семантичного перетворення, застосовувався пошук синонімічні ряди для підбору еквівалентів в українській мові.

10. Перекладацькі трансформації, що використовуються для досягнення адекватності перекладу чоловічих образів та мовлення у романі «Мовчання метеликів», стосувалися використання ідентичних смислових слів і виразів для передачі та розуміння контексту роману. Наприклад, слово мовчання було недоречно замінювати словом тиша або спокій, тому що саме воно є ключовим образом роману, який відображено ще у його назві. Також слова гідність, гнів, пекло, туга доповнюють саме емоційну лексику твору. Слово метелики має теж ключове значення і часто повторюється: Надія порівнює себе із метеликом, який хоче втекти із палацу, потім із метеликом, який хоче вилетіти в садок. Свої думки Надія порівнює теж із метеликами. Силуети покоївок порівнюються із різнокольоровими метеликами та образи жінок, які прийшли на похорони Найефа. Під час опису зовнішності переклад зберігає основні образи порівняння: голова Найефа як каструля лиса і дліскуча, очі як вода блакитна, ніс – як очерет висохлий, тулуб – як тканина, що вже зношена.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістотель Риторика. Поетика. 2000. 224 с.
2. Басок В.А. Контекстуальна синонімія: семантико-стилістичний та прагматичний аспекти (на матеріалі іменників сучасної німецької мови): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04. «Германські мови». Київ: Київський національний лінгвістичний університет. 2006. 20 с.
3. 4. Борисова Є.Б. Про зміст поняття «художній образ» та «образність» у літературознавстві та лінгвістиці. 2009. № 35. С. 20-26.
4. Борисова О.В. Трансформація вербалізації в англо-українському перекладі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. – «Перекладознавство». Київ. 2005. 20 с.
5. Булаховський Л.А. Нариси з загального мовознавства. Київ: Питання, 2009. 251 с.
6. Васильєва Е. Особливості передачі змісту україномовних публіцистичних статей англійською мовою. Вісник Маріупольського державного університету. № 2. 2010. С. 121-127.
7. Ващенко В.С. Українська лексикологія. Семантико-стилістична типологія слів. Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетровського ун-ту, 2009. 38 с.
8. Виноградов В.В. Про теорію художньої мови. 1971. 239 с.
9. Волков І. Ф. Теорія літератури. Просвітництво, 1995. 256 с.
10. Єсін А. Б. Принципи аналізу літературного твору. 248 с.
11. Єфімов А.І. Образне мовлення художнього твору. 1959. № 8. С. 91-108.
12. Зайцева В. В. Інформаційний стиль в україномовній газеті. На ниві української філології: збірник наук. праць. Дніпропетровськ: Пороги, 2003. С. 232-240.
13. Іванова О.О. Лінгво-стилістичні особливості перекладу англійських газетних текстів українською мовою. Наукові записки. Серія «Філологічна».

2012. № 25. С. 34-36.

14. Іванова О.О. Поняття газетно-публіцистичного стилю у перекладознавстві та особливості перекладу англійських газетних текстів на українську мову. URL: <https://www.sworld.com.ua/index.php/philosophy-and-philology-411/linguistics-and-foreign-languages-in-the-world-today-411/10714-411-0349>. . (дата звернення 25.01.2023)

15. Камінська І. Особливості газетно-публіцистичного стилю як системи функціонування суспільно-політичних мовних жанрів. URL: <http://intkonf.org/kaminska-i-kpedn-dmitrova-t-v-osoblivosti-gazetno-publitsistichnogo-stilyu-yak-sistemi-funktsionuvannya-suspilno-politichnih-movnih-zhanriv/>.. (дата звернення 14.02.2023)

16. Карабанова О. О. Перекладацькі трансформації як поняття та явище: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.20 – «Порівняльно-історичне, типологічне та порівняльне мовознавство». 2000. 166 з.

17. 18. Кожевніков В.М., Миколаїв П.А. Літературний енциклопедичний словник. Радянська енциклопедія, 1987. 752 с.

18. Колегаєва І.М. Зображення персонажного дискурсу як жанрово детермінований вплив комунікативної вторинності в художньому тексті. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2010. № 896. С. 102–107.

19. Комисаров В.Н. Лингвистики перевода / В. Н. Комисаров. – М. : Международные отношения, 1980. – 166 с.

20. Комісаров В. Н. Теорія перекладу (Лінгвістичні аспекти). URL: <http://ukrdoc.com.ua/text/34562/index-11.html>. . (дата звернення 23.02.2023)

21. Кочан І. Лінгвістичний аналіз тексту: навч. посібник. Київ: Знання. 2008. 423 с.

22. Кривонос Я. В. Ненормативні проблеми українського перекладу американської кінопродукції. Лінгвістика. Науковий журнал

Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: зб. наук. праць. № 1(19). Луганськ, 2010. С. 176-182.

23. Лотман Ю. До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект). Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 195—211.

24. Мазнева Ю.А. Термин: структура и лексико-семантические особенности (на материале английских юридических терминов-сокращений). Известия вузов. № 5. 2007. С. 139-12.

25. Мацько Л. І. Стилїстика української мови: підручник. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.

26. Ніколаєв А.І. Основи літературознавства. Іваново: ЛИСТОС, 2011. 255 с

27. Павленко Н.О. Збереження поетичного потенціалу метафор при перекладних трансформаціях. Вісник Житомир. держ. ун-ту ім.. І. Франка. № 17. 2004. С. 200-202.

28. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Международные отношения. 1974. 216 с.

29. Рибалка І.С. Чоловічі образи у оповіданнях Б. Ерскін. Збірник наукових праць (філологічні науки). 2019. № 13. С. 135-140.

30. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Международные отношения. 1974. 216 с.

31. Рибенок В.В. Стність лексико-семантичних трансформацій. Наукові записки. Серія: Філологічна. № 24. 2012. С. 249-255.

32. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічні енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.

33. Сіняговська І.Ю. Визначення та класифікація перекладацьких трансформацій у процесі художнього перекладу тексту: дис.. ... канд.. пед.. наук. Кривий ріг, 2014. 93 с.

34. Скрильник С. В. Метафоризація у перекладі художніх текстів.

Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія: зб. наук. пр. Вип. 14. Одеса, 2015. С. 250-249.

35. Солдатова А.А. К вопросу о классификации переводческих трансформаций в юридическом дискурсе. Вестник Московского университета. № 1. 2011. С. 96-101.

36. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. Москва: Просвещение, 1968. 480 с.

37. Фролова І. Є. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. 2018. Вип. 87. - С. 52-61.

38. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 2007. 405 с.

39. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа. Москва: Художественная литература, 1986. 441 с.

40. Чернец Л.В., Хализев В.И., Эсалнек А.Я. Введение в литературоведение. Москва: Высш. шк., 2004. 680 с.

41. Bußmann H. Lexikon der Sprachwissenschaft. – 4. Aufl., Stuttgart: Kröner, 2008. – 820 S.

42. Bernardo A. M. Translation as text transfer – pragmatic implications. In: Estudos Linguísticos/Linguistic Studies. – 5, Edições Colibri/CLUNL, Lisboa, 2010. – pp. 107-115.

43. Dijk T.A. van. Cognitive Processing in Literature Discourse. Poetics Today. 1979. Vol. 1, № 1-2. P. 143–159.

44. Erskine B. Encounters. Publ. by Fontana, 1990. 545 p.

45. Mironenko V.V. Lexical and semantic features of the legal text in foreign language. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lexical-and-semantic-features-of-the-legal-text-in-foreign-language>.

46. Mohammad Hamad. A Madman Who Does Not Love Me: The Portrayal of Men

in the Work of Emirati Poet Maysoun Saqr. 389-373،)2019/1440(الم 14

47. Nida E. A., Taber C. R. The Theory and Practice of Translation. First Edition: Published by Brill Academic Publishers, 2003. 218 p.

48. Naamneh, M., & Jaber, S. A. (2017). Laila al-Othman's Novel *Ṣamt al-farāshāt* (Silence of the Butterflies): Women's Silence and Taboo. *Advances in Social Sciences Research Journal*, 4(10)54-58.

49. العثمان العثماني ليلي الفراشات صمت.doc.pdf

50. أحلام اليقظة في رواية "صمت الفراشات": مقارنة موضوعاتية. مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب. 50. <https://aauja.yu.edu.jo/IMAGES/DOCS/V10N2A/V10N2AR1.PDF> (дата
звернення 05.03.2023)