

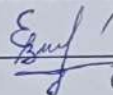
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ
КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за ОС «Магістр»

**ЛАКОНІЧНИЙ СТИЛЬ РОМАНІСТИКИ ЕРНЕСТА ГЕМІНГВЕЯ В
ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ**

Студентки групи ФП2421
Факультету управління енергетичними та
економічними процесами
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська
Вітрук Катерини Денисівни

Засвідчую, що у цій роботі немає запозичень з праць інших авторів без
відповідних посилань

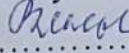

(підпис)

К. Д. Вітрук

До захисту

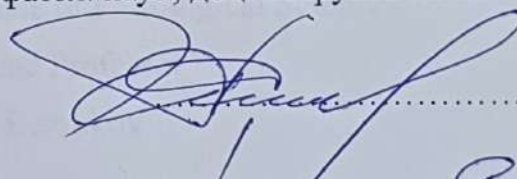
«12» січня 2026 р.

Завідувач кафедри

 проф. Власова Т. І.

Науковий керівник:

канд. філол. наук, доц. Безруков А. В.



Національна шкала 93

Кількість балів 65

Дніпро

2026

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGIES
DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

**ERNEST HEMINGWAY'S NOVELS' UNDERSTATED STYLE IN THE
ORIGINAL AND UKRAINIAN TRANSLATION**

Group PT2421

Faculty of Energy and Economic

Process Management

Speciality 035 Philology

Specialization 035.041 Germanic

Languages and Literatures (Translation

Included), Major Language – English

Kateryna Vitruk

Research supervisor:

Candidate of Philological Sciences,

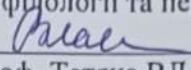
Associate Professor

Andrii Bezrukov

Dnipro

2026

Український державний університет науки і технологій
Кафедра філології та перекладу

Затверджую:
Зав. каф. філології та перекладу
 (підпис)
проф. Тетяна ВЛАСОВА
"03" вересня 2025 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну магістерську роботу

студента(ки) II курсу, групи ФП 2421 факультету УЕЕП ННІ ДІТ, УДУНТ

Вітрук Катерини Денисівни

(ПІБ студента)


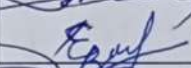
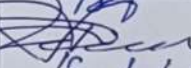
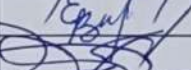
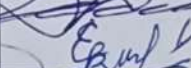
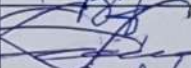
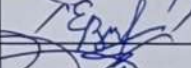
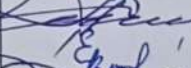
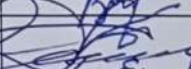


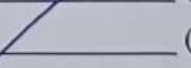

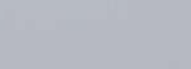
спеціальності 035 Філологія

Тема роботи: *Лаконічний стиль романістики Ернста Гемінгвея в оригіналі та перекладі українською мовою*


Науковий керівник: *канд. філол. наук, доцент, доцент кафедри філології та перекладу*
Безруков Андрій Вікторович

Дата видачі завдання: *03.09.2025*

Графік виконання магістерської кваліфікаційної роботи

№ з/п	Найменування частин і план магістерської кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Відмітка про виконання (підписи)
1	Аналіз наукових (критичних) джерел і написання теоретико-методологічної частини магістерської кваліфікаційної роботи (Розділ 1)	Вересень-жовтень	 
2	Аналіз літературного матеріалу, що досліджується, і написання теоретико-аналітичної частини магістерської роботи (Розділ 2)	Жовтень	 
3	Проведення аналізу досліджуваного літературного матеріалу і написання практичної частини магістерської роботи (Розділ 3)	Жовтень-листопад	 
4	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Листопад	 
5	Попередній захист магістерської кваліфікаційної роботи і подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи на кафедру	Грудень	 
6	Оформлення документації і підготовка презентації до захисту магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	 
7	Захист магістерської кваліфікаційної роботи	Січень	 

Науковий керівник  (підпис)

Студент  (підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ СТУДІЮВАННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ. ЕРНЕСТ ГЕМІНГВЕЙ ЯК «НОВИЙ КЛАСИК» ...	10
1.1 Концептуальні проблеми дослідження ідіостилю	10
1.2 Автобіографічний дискурс у вивченні картини світу Е. Гемінгвея	15
1.3 Екзистенцій вимір гемінгвеївського героя: переосмислення місця і ролі сучасної людини	25
Висновки до розділу 1	29
РОЗДІЛ 2 ТВОРИ Е. ГЕМІНГВЕЯ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ ДІЙСНОСТІ	31
2.1 Вплив військової журналістики на художнє світобачення митця: поетика «втраченого покоління»	31
2.2 Ідейно-естетичні засади романістики та новелістики Е. Гемінгвея	41
2.3 Рецепція творчого доробку письменника у літературі другої половини XX – початку XXI ст.	49
Висновки до розділу 2	56
РОЗДІЛ 3 СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА РОМАННОЇ ТВОРЧОСТІ Е. ГЕМІНГВЕЯ І ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ ЙОГО СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ	58
3.1 Лінгвостилістичні, граматичні й синтаксичні засоби лаконізації та економії художнього простору («І сонце сходить», «Маєш і не маєш»)	58
3.2 «Принцип айсберга» як авторський прийом створення підтекстів («Прощавай, зброе», «По кому подзвін»)	66
3.3 Особливості перекладу «стислого» стилю у художній прозі Е. Гемінгвея	74
Висновки до розділу 3	81
ВИСНОВКИ	83
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	87

ВСТУП

У сучасній філологічній науці не втрачає інтерес до проблеми індивідуального авторського стилю та особливостей його відтворення в перекладі. Одним із ключових аспектів художнього тексту є лаконічність як засіб смислової концентрації та естетичного впливу на читача. Студіювання принципів формування лаконічного стилю у романному жанрі та специфіки їх збереження в перекладах іншими мовами є **актуальним** завданням літературознавства й перекладознавства, оскільки сприяє глибшому розумінню взаємодії форми й змісту в художньому тексті.

Лаконічний стиль як одна з визначальних категорій художнього мислення XX–XXI ст. у світовій літературі має глибоку генезу, коріння якої сягає класичних зразків прози XIX ст., де смислова насиченість і увага до підтексту поступово формували нові принципи художньої виразності. До того, як стислість стала ключовою характеристикою модернізму, вона розвивалася в межах естетики суворої мовної дисципліни, орієнтованої на точність вислову, економію художніх засобів і максимальну смислову концентрацію тексту. Зокрема, Гюстав Флобер заклав фундамент сучасної прози завдяки естетичному принципу *le mot juste*, що означає прагнення до єдиного, максимально точного слова, здатного найповніше й найадекватніше передати зміст, настрій і смислові відтінки. Важливим етапом у становленні мінімалістичного письма стали експерименти Гертруди Стайн, яка у своєму паризькому гуртку проповідувала ідею радикального очищення мови від зайвих асоціацій та орнаментальності. Її концепції повторюваності та «економічного» синтаксису безпосередньо вплинули на формування нового типу прози, в якій зміст – не у розлогіх описах, а у внутрішньому ритмі та структурі речення. Саме через засвоєння цих уроків модернізму Ернест Гемінгвей (Ernest Hemingway, 1899–1961) концептуалізував лаконізм як цілісну екзистенційну систему, відому як «телеграфний стиль» і «принцип айсберга»,

у межах яких смислова глибина художнього тексту досягається завдяки свідомій редуції мовного вираження.

Після творчості Гемінгвея принцип лаконізму утвердився як поетикальна основа низки літературних напрямів, зокрема школи «крутого» детективу Дешила Гемметта та Реймонда Чендлера, а згодом – американського мінімалізму, репрезентованого Реймондом Карвером і Енн Бітті. Доведена до граничного рівня «етика опущення» стала засобом художнього осмислення цинізму, стоїчної мужності й екзистенційної відчуженості. У цьому контексті дослідження гемінгвеївського ідіостилю є перспективним для студіювання закономірностей розвитку західної прози ХХ – початку ХХІ ст.

Отже, актуальність представленого дослідження зумовлена необхідністю переосмислення ідіостилю Гемінгвея в контексті підходів сучасної лінгвістики та перекладознавства, адже гемінгвеївський лаконізм – це не просто естетичний принцип чи стилістична домінанта, а насамперед реакція на соціокультурну катастрофу Першої світової війни та тотальну девальвацію мови. У світі, в якому «гучні слова» про славу та честь стали інструментами пропаганди, Гемінгвей обрав шлях радикального об'єктивізму, де істина передається через фізичні факти, а емоції ховаються в підтексті. У перекладознавчому аспекті ця тема набуває особливої гостроти через системний конфлікт, що виникає при відтворенні «принципу айсберга» українською мовою. Українські перекладачі, прагнучи досягти динамічної еквівалентності та милозвучності, часто вдаються до нормалізації синтаксису та експлікації прихованих смислів, що призводить до стилістичних втрат і зміни авторського задуму. Недостатня вивченість механізмів трансформації «нульових знаків» та паратаксису в українських перекладах М. Пінчевського та В. Морозова робить цей аналіз необхідним для розуміння того, як адаптується модерністська естетика опущення в іншому мовно-культурному просторі.

Метою дослідження є переосмислення ідіостилю Ернеста Гемінгвея в контексті сучасної лінгвістики та перекладознавства, зокрема аналіз

лаконічного стилю прози та виявлення способів його адекватного відтворення в українськомовних перекладах, що дозволяє простежити взаємодію форми й змісту в художньому тексті та оцінити ефективність перекладацьких стратегій.

Реалізація цієї мети передбачає виконання низки завдань, серед яких:

- ★ обґрунтувати поняття ідіостилу як індивідуальної системи художніх засобів і мовних стратегій письменника, що відображає його унікальне сприйняття світу та способи конструювання тексту;
- ★ простежити історико-літературні та культурні передумови формування гемінгвеївського лаконізму, зокрема вплив модернізму та наслідків Першої світової війни на художнє мислення письменника;
- ★ проаналізувати специфіку лаконічного стилю Гемінгвея в оригінальних творах, зокрема його «принцип айсберга», а також мовні та семантичні особливості, що визначають смислову насиченість тексту;
- ★ порівняти українськомовні переклади вибраних романів Гемінгвея, визначити основні перекладацькі стратегії та способи відтворення лаконічності й підтексту оригіналу;
- ★ виявити закономірності та проблемні аспекти відтворення лаконічного стилю в українськомовних перекладах.

Об'єктом дослідження постають художні тексти Гемінгвея та їх українськомовні переклади як матеріал для вивчення особливостей лаконічного стилю, **предметом** – засоби формування лаконізму в прозі Гемінгвея та способи їх відтворення українською мовою.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що передбачає поєднання загальнонаукових і спеціальних методів філологічного аналізу. Описовий метод використовується з метою окреслення ідейно-естетичних засад творчості митця та реконструкції соціокультурного контексту відповідної історико-літературної доби. Провідним у роботі є компаративний метод, який уможливорює поетапне зіставлення текстів оригіналу з їх українськими перекладами з метою виявлення, фіксації та

подальшої інтерпретації перекладацьких розбіжностей. Елементи лінгвокультурологічного аналізу застосовуються для дослідження впливу журналістського досвіду автора на формування його індивідуального стилю та художньої мови. Метод стилістичного аналізу використовується для вивчення функціонування паратаксису та «методу опущення» в художньому тексті, тоді як метод класифікації спрямований на систематизацію виявлених перекладацьких трансформацій у цілісну типологічну модель.

Теоретико-методологічною основою дослідження слугують фундаментальні положення сучасної лінгвістики, перекладознавства та літературознавства, висвітлені у працях українських та зарубіжних учених (Н. М. Сологуб, Л. Ставицької, В. В. Коптілова, К. Бейкера та Ф. Янга). У розробці концепції ідіостилу як системи мотивованих виборів автора ми спиралися на теоретичні здобутки функціональної стилістики та когнітивної лінгвістики (Л. Мацько, Х. І. Дідух, Л. І. Коткової, П. Стоквелла та П. Сімпсона), що дозволило розглядати лаконізм не лише як формальну характеристику, а як відображення світоглядної позиції митця. Важливе значення для роботи мали дослідження в галузі теорії перекладу, зокрема концепції динамічної та формальної еквівалентності, а також праці, присвячені проблемі відтворення підтексту та стилістичної імплікатури (Ю. Найди, І. К. Кобякової, М. Ю. Булгакової, Г. П. Грайса та З. Харріса).

Наукова новизна дослідження полягає в теоретичному переосмисленні лаконізму Гемінгвея не лише як формального стилістичного прийому, а як цілісної функціональної системи вмотивованих художньо-мовних виборів, що зумовлює необхідність застосування специфічних перекладацьких стратегій. На підставі компаративного аналізу українських перекладів різних хронологічних періодів обґрунтовано положення про те, що орієнтація перекладачів на мовну нормалізацію та формальну декомпресію тексту перебуває у принциповій суперечності з авторською поетикою опущення. Унаслідок цього відбувається вербалізація імпліцитного змісту оригіналу, що спричиняє трансформацію читацької рецепції образу «героя кодексу».

Теоретичне значення дослідження полягає в поглибленні уявлень про лаконізм як системоутворювальний принцип поетики Гемінгвея та в уточненні його функціонування на рівні художнього тексту й перекладацької інтерпретації. Отримані результати сприяють розвитку теорії ідіостилу, компаративної стилістики та перекладознавства, зокрема в аспекті відтворення імпліцитного змісту, «методу опущення» й паратаксису в перекладному тексті. Дослідження також розширює наукове осмислення взаємодії авторської поетики та перекладацьких стратегій у міжкультурному літературному просторі.

Практичне значення дослідження визначається можливістю використання його результатів у викладанні курсів із зарубіжної літератури, стилістики англійської мови, теорії та практики художнього перекладу, а також у спецкурсах, присвячених творчості Гемінгвея.

Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом оприлюднення основних положень роботи у формі наукових публікацій на всеукраїнських та міжнародних конференціях. Тези доповіді на тему «Художня специфіка романної творчості Ернеста Гемінгвея», представлені на XV Всеукраїнської конференції молодих вчених «Молоді вчені – від теорії до практики» (Україна, УДУНТ, 20 березня 2025 р.); “Anti-war Discourse in Ernest Hemingway’s Fiction”, був представлений на XXIV Міжнародній студентській науковій конференції «Інженер III тисячоліття» (Україна, УДУНТ, 15 травня 2025 р.).

Структура магістерської роботи охоплює вступ, три розділи з висновками до кожного з них, загальні висновки та список використаних джерел, що налічує 95 позиції. Загальний обсяг роботи – 92 стор.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ СТУДЮВАННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ. ЕРНЕСТ ГЕМІНГВЕЙ ЯК «НОВИЙ КЛАСИК»

1.1 Концептуальні проблеми дослідження ідіостилю

Дослідження індивідуального стилю у сучасному мовознавстві нерозривно переплітається з концепціями «мовної особистості», «мовної картини світу» та «світогляду автора». Аналіз мовної картини світу художніх творів дає змогу розгледіти унікальність митця у створеному ним вербально-естетичному світі, оцінити його внесок у вже існуючий арсенал словесних художніх засобів національної мови, виявити його основні світоглядні принципи.

Ідіостиль, як унікальний мовний почерк автора, відображає його когнітивні, емоційні та культурні особливості. Сучасні дослідження, зокрема в межах когнітивної поетики, дозволяють розглядати стиль не лише як сукупність лексичних чи граматичних засобів, а як когнітивно-лінгвістичну систему, що формує специфічне сприйняття та інтерпретацію тексту. Мовні вибори автора створюють унікальні когнітивні структури, що визначають його індивідуальний стиль. Ідіостиль проявляється через текстову «текстурність», що включає ритм, семантичну організацію, використання метафор, синтаксичну та лексичну варіативність, а також емоційне забарвлення тексту. Ці характеристики сприяють формуванню специфічного читацького досвіду, який дозволяє розпізнати авторський стиль. Важливим аспектом ідіостилю є його зв'язок із когнітивними та культурними прототипами, що опосередковують вибір мовних засобів. Авторські моделі мови відображають індивідуальні уявлення про світ, суспільство та культурний контекст. Когнітивно-поетичний підхід дозволяє виявляти, як мовні форми конструюють специфічну когнітивну модель, забезпечують емоційну експресію та визначають сприйняття читачем художнього твору [87, с. 3–5].

Вибір письменником мовних засобів, що відображають його художню індивідуальність та особливості світогляду, світосприйняття, які безпосередньо проявляються у його художньо-мовному просторі, відбувається за допомогою індивідуалізованої загальнонародної мови, збереженої самим текстом. Проте мова художнього стилю постає не як сукупність мовних засобів окремих рівнів і не як набір тропів, а як художня цілісність, як текст, яким «диригує» особистість автора [19, с. 36–37].

Серед дослідників тривають дискусії щодо використання термінів для позначення індивідуального стилю – ідіолект, ідіостиль, мовна манера, стильова манера, стиль, авторський стиль, світобачення письменника, мовна особливість, індивідуальний мовосвіт, художнє мовомислення, мовна картина світу автора та інші. За визначенням «Літературознавчого словника-довідника» індивідуальний стиль – «іманентний (властивий його внутрішній природі) прояв істотних ознак таланту у конкретному художньому творі, мистецька документалізація своєрідності світосприйняття певного автора, його нахилу до ірраціонального чи раціонального мислення, до міметичних принципів (принципів уподібнення) чи розкутого образотворення, його естетичного смаку, що в сукупності формують неповторне духовне явище» [16, с. 312].

Основними компонентами індивідуального стилю письменника є композиція твору, тема, художній зміст, відповідні стилістичні засоби, часовий колорит, насиченість мови автора, а також стилетворчі чинники, серед яких важливе місце посідає світогляд автора.

Х. І. Дідух вважає, що в загальному розумінні ідіостиль – це сукупність глибинних механізмів створення текстового простору певним автором, які відрізняються від інших. У більш вузькому значенні ідіостиль пов'язаний із системою мовностилістичних засобів, характерних для творчої манери певної мовної особистості автора [13]. Л. Ставицька зазначає, що «ідіостиль – індивідуальний стиль, сукупність основних стильових особливостей, які характеризують твори того чи іншого автора у певний період або всю його

творчість» [20, с. 11]. Також дослідниця дає визначення терміну «ідіолект», як сукупності індивідуальних особливостей, що характеризують мовлення окремого індивіда [20, с. 10].

Поняття індивідуального стилю відіграє важливу роль в аналізі характерних рис художньої літератури, оскільки саме завдяки художньому стилю відкриваються можливості для визначення специфічних ознак авторського світобачення. Художній стиль традиційно розглядається в лінгвістичній або літературознавчій площині. Індивідуальний стиль письменника – складне явище, що відображається в особливостях манери автора, в особливостях використання лексики народної мови, у своєрідності образних висловів, синтаксичної будови речень. Мова автора вивчається з врахуванням усіх перерахованих складових елементів. Усі вони у творі становлять єдине ціле, що постає із задуму автора, відбиває його творчу своєрідність [89, с. 16].

Часто терміни «індивідуальний стиль», «ідіостиль», «ідіолект» та ін. вживаються дослідниками як взаємозамінні. В енциклопедії «Українська мова» (2004 р.) поняття «індивідуальний стиль» та «ідіолект» тлумачаться як синоніми: «стиль індивідуальний, ідіолект – сукупність мовно-виражальних засобів, які виконують естетичну функцію і вирізняють мову окремого письменника з-поміж інших; своєрідність мови окремого індивіда. Це поняття насамперед стосується стилю майстра слова, письменника. Стиль індивідуальний залежить від індивідуальної творчості автора, його світосприймання та світовідчуття, ставлення до явищ навколишньої дійсності та їх оцінки» [21, с. 676].

Ідіолект – мова індивідуума, індивідуальний спосіб використання мовних засобів. Він відображає не тільки особистість, переконання, темперамент, а й певною мірою також нашу соціолінгвістичну біографію – індивідуальну участь у комунікативних ситуаціях як пережитих, зафіксованих у досвіді, так і актуальних, з відповідною мовною поведінкою. Формування мовних засобів залежить передусім від поглядів, задуму автора. Ідіолект –

індивідуальне мовлення, що пояснюється професією, віком, статусом, психічним станом людини, рівнем загальної культури, а також ситуацією спілкування [12].

Л. Ставицька вважає, що хоча ці два поняття і можна ототожнити, проте оперування терміном ідіолект зобов'язує дослідника враховувати екстралінгвальний фон мовотворчості письменника, хронологічні параметри творчості письменника: дата, місце народження і проживання, історико-культурні обставини, соціальне макро- і мікросередовище та ін., що визначають мовний код і окремого індивіда і письменника [20, с. 10–11]. Згідно з П. Гриценком початком дослідження мови художнього тексту є його текстологічний аналіз, з'ясування історії та руху тексту, крім того, вивчення ідіостилю повинно спиратися не лише на «канонічні» тексти, а й на тексти інших стилів цього автора, зокрема публіцистичні, наукові, епістолярні, есе, щоденники та навіть спогади про нього [20, с. 13].

Розмежування ідіолекту та ідіостилю полягає в розумінні стилю як системи виборів, що здійснюються автором під час організації художнього тексту. Якщо ідіолект позначає мовний «портрет» індивіда – сукупність його звичних мовних рис [37, с. 235] – то ідіостиль передбачає свідоме або підсвідоме структурування мовних засобів відповідно до художніх намірів автора. Ця позиція дозволяє трактувати ідіостиль як стабільну систему мотивованих виборів, що формує індивідуальну художню манеру автора, адже, як наголошує П. Сімпсон у своїй праці *Stylistics* (2004): “What is of interest to stylisticians is why one type of structure should be preferred to another...” [82, с. 22]. Розбіжність у трактуваннях призводить до термінологічної нечіткості й ускладнює визначення критеріїв аналізу ідіостилю як цілісного мовно-культурного феномена.

На основі термінологічної нечіткості, описаної вище, а також специфіки художньої прози, виникають три ключові концептуальні проблеми дослідження ідіостилю.

Одна з цих проблем полягає у визначенні меж терміну «ідіостиль» щодо суміжних понять, зокрема терміна «ідіолект». У класичному лінгвістичному трактуванні ідіолект постає як «лінгвістична система окремого мовця – його персональний діалект» [37, с. 235]. Кристал наголошує, що саме в художньому письмі ідіолектальні особливості «особливо помітні як стилістичні маркери авторства» [37, с. 235]. Варіантом вирішення цієї проблеми є розгляд її через призму теорії стилю як вибору, де дослідник вивчає саме мотивоване виключення структур, що є ключовою художньою стратегією.

Другою проблемою є дослідження стилістичної імплікатури та «нульового знака». Ця проблема полягає у тому, як лінгвістика має аналізувати зміст, який автор свідомо не висловлюється прямо. Цей непрямий зміст має бути реконструйований з підтексту, створеного зовнішньою стриманістю форми, як от у Гемінгвея. Для дослідження цього феномену застосовується теорія імплікатури П. Грайса [48, с. 43–58] та функціональна стилістика. Остання дозволяє аналізувати мовну одиницю не як граматичну структуру, а як стилістичний функціонал, що виконує завдання створення об'єктивної оповіді.

Однак ключовою є концептуальна проблема ідіостилу в перекладознавстві. Це конфлікт між збереженням стилю як форми та стилю як функції в процесі перекладу. Якщо певна форма стилю є невід'ємною частиною його функції, як це відбувається, наприклад, при створенні підтексту, то виникає методологічна суперечність. Це вибір між формальною еквівалентністю, тобто відтворенням структури, та динамічною еквівалентністю – відтворенням ефекту, де останній вимагає експлікації та декомпресії змісту [71, с. 159–160].

Для повноцінного вивчення індивідуального стилю необхідно враховувати його зв'язок із біографічним та культурним контекстом. Саме оперування терміном ідіолект зобов'язує дослідника враховувати екстралінгвальний фон мовотворчості письменника, його хронологічні параметри творчості: дата, місце народження і проживання, історико-культурні

обставини, соціальне макро- і мікросередовище та ін., що визначають мовний код і окремого індивіда, і письменника [20, с. 10–11]. Згідно з П. Гриценком, початком дослідження мови художнього тексту є його текстологічний аналіз, з'ясування історії та руху тексту, крім того, вивчення ідіостилю повинно спиратися не лише на «канонічні» тексти, а й на тексти інших стилів цього автора, зокрема публіцистичні, наукові, епістолярні, есе, щоденники та навіть спогади про нього [20, с. 13].

Отже, аналіз ідіостилю – складний процес, за якого необхідно враховувати безліч моментів з життя того чи іншого автора, у нашому випадку Гемінгвея. Оскільки на особливий стиль автора впливає не лише світогляд автора, а й життєвий досвід, переживання, епоха та тогочасний стиль в літературі. Гемінгвей відомий своїм авторським стилем, що характеризується простотою, прямолінійністю та лаконічністю, проте у перекладацькому аспекті передача цього стилю може бути досить складною, оскільки його стиль має безпосередній вплив на зміст героїв. Саме цей метод і є однією з особливостей ідіостилю автора.

1.2 Автобіографічний дискурс у вивченні картини світу Е. Гемінгвея

У 1952 р. З. Харріс публікує статтю «Аналіз дискурсу» (“Discourse analysis”), в якій вперше використовує поняття «дискурс» як лінгвістичний термін. Він визначає дискурс як «послідовність сказаних або написаних одною чи кількома людьми речень у конкретній ситуації» [51, с. 2]. Дещо згодом, поняття «дискурс» стає ключовим у низці наукових робіт та входить у науковий обіг, як самостійне поняття та водночас стає причиною численних дискусій. В сучасних наукових колах досі нема єдиного визначення поняття «дискурс».

Тексти автодокументального жанру – тексти людського документа [66], останнім часом є об'єктом посиленої уваги лінгвістів, літературознавців, соціологів та психологів (Ф. Лежен, Т. Черкашина, А. Цяпа). В автобіографічних текстах найповніше розкривається мовна особистість,

оскільки в них наводиться реальна, нічим і ніким не спотворена картина власних поглядів людини на світ, її концептуалізація й категоризація понять про навколишній світ. Різні види автобіографій і прояви автобіографічного в мовленні утворюють автобіографічний дискурс. Актуальним є виділення жанрів у різних типах дискурсу і співвіднесення окремих текстів з певними жанрами.

На думку Ф. Лежена, існує ціла система автодокументів, «его-текстів», частиною якої є жанр автобіографії. Основними визначальними критеріями автобіографічних текстів він вважає:

- форму мови: розповідь, проза;
- об'єкт зображення: індивідуальне життя, історія особистості;
- позицію автора: ідентичність автора і оповідача;
- позицію оповідача: ідентичність автора головному герою, ретроспективна перспектива оповіді [66, с. 4].

Розмежування понять «автобіографізм» і «автобіографічний дискурс» є важливою теоретичною ланкою у сучасній лінгвістиці. Ці терміни часто помилково вживають як синоніми, однак вони позначають різні рівні функціонування авторської присутності у художньому творі. Автобіографізм у вузькому сенсі передбачає ототожнення письменником героя свого твору, його долі з власною особистістю та біографією [2, с. 5].

Автобіографізм може використовуватися як у прозі, так і в поезії, однак його наявність не завжди передбачає глибоку художню трансформацію. Часто він виконує ілюстративну функцію, будучи допоміжним інструментом для надання оповіді емоційної достовірності або зміцнення авторитету наратора як очевидця. Прикладом автобіографізму є, використання письменником власного досвіду участі у війні, вказівка на конкретні імена, згадування подорожей або ж відтворення відомих біографічних фактів. У Гемінгвея автобіографізм проявляється, зокрема, в романі «Прощавай, зброе!» («A Farewell to Arms», 1929), де персонаж Фредерік Генрі частково повторює

життєвий шлях автора – служба у Червоному Хресті, поранення на фронті, закоханість у медсестру.

Натомість автобіографічний дискурс передбачає складніший механізм перетворення досвіду. Він не зводиться до фіксації біографічних даних, а постає як система концептів, цінностей, мотивів, сюжетних структур, стилістичних фігур, які формуються на основі особистих переживань автора, однак підлягають художній обробці, символізації, метафоризації. У цьому дискурсі важливими є не події як такі, а спосіб, у який автор обирає їх показати, інтерпретувати, трансформувати в естетичну форму. Автобіографічний дискурс – це спосіб художнього моделювання дійсності, в якому особисте «Я» автора виявляється через мову, стиль, інтонацію, повторювані теми й конфлікти [18, с. 83].

Якщо автобіографізм можна описати через паралелі з життям автора, то автобіографічний дискурс вимагає виявлення повторюваних стратегій – наприклад, лаконічність як ознака травматичного мовчання, або циклічність сюжетів як відображення внутрішнього кола втрат. У творах Гемінгвея це простежується у відтворенні екзистенційних ситуацій – війни, поразки, смерті, – що не обмежуються однією подією, а набувають символічного значення і стають осередками авторської світоглядної картини.

Традиційно автобіографії жанрово поділяються на художню автобіографію й автобіографічний документ. Існує відмінність між документальною та художньою автобіографією. Перша належить до мемуарно-біографічної прози і має за мету найбільш повно відобразити індивідуальність автора, ознайомити з подіями його життя, відобразити своєрідність його філософських концепцій, картину соціально-історичного періоду. У художній автобіографії присутні автобіографічний герой, який не завжди є відображенням автора, ліричні відступи, специфічні критерії у відборі матеріалу, елементи вимислу й узагальнення. Автобіографічні тексти, як правило, не тільки вміщують фактичні дані життєвого досвіду, але й об'єднують у собі документальні і художні риси. Більшість автобіографій – це

«не просто хронологічне викладення фактів, а літературне оформлення деталей і подій, які набувають статусу фактів у процесі створення певною людиною образу самої себе» [63, с. 351]. Такі твори називаються літературними автобіографіями.

Отже, автобіографічний дискурс ми розуміємо як сукупність текстів, об'єднаних спільною тематикою, пов'язаною з описом особистістю власного життя, пережитого, досвіду, думок тощо. Учасниками автобіографічного дискурсу виступають автор і читач. Розглядаючи тему автобіографії та дискурсу необхідно згадати і про термін «автобіографічний пакт», який чітко демонструє невід'ємність читача від дискурсу.

«Автобіографічний пакт» був введений Леженом у його пошуках характерного визначення жанру «автобіографія», який він протиставляв жанру роману. Лежен стверджував, що про автобіографію можна говорити лише тоді, коли встановлено потрібну ідентичність: «Ідентичність імені між автором (як він фігурує, за своїм ім'ям, на обкладинці), оповідачем історії та персонажем, про якого йдеться» [66, с. 23–24]. Лежен розглядає вказання цієї ідентичності в автобіографічному тексті як свого роду угоду між автором і читачем, автобіографічний пакт. Представляючи свій текст як автобіографію, автор заявляє про своє зобов'язання перед читачем писати про своє життя настільки серйозно, щоб читач вірив, що автор розповість йому правдиву, а отже, автобіографічну історію.

Художня автобіографія, на відміну від автобіографії, може містити як особисті розповіді (ідентичність оповідача та головного героя), так і «безликі» розповіді (головні герої, позначені в третій особі) [66, с. 14–18]. «Схожість», яку припускає читач у таких текстах, може бути будь-якою: від розмитої «сімейної схожості» між головним героєм і автором до квазіпрозорості, яка змушує нас сказати, що він «як дві краплі води».

Аби осягнути картину світу у творчості Гемінгвея, ми розглядаємо автобіографічний дискурс саме з точки зору літературної автобіографії. В його творчості чітко просліджуються паралелі між його героями та його власним

життям, досвідом. Саме цей досвід і задає основну тональність його оповіді, стилістичну стриманість, прихований емоційний напружений підтекст, а також своєрідну поетику «мовчання», або принцип «айсберга».

Сюжетні структури автобіографічного дискурсу формуються через повторювані мотиви, архетипні образи, тематичні ядра, які з тексту до тексту конструюють єдину світоглядну модель. Для Гемінгвея такими сюжетними осередками є війна, смерть, поразка, кохання, боротьба, героїзм, самотність. У його романах ці теми не просто відображаються – вони повторюються з варіаціями, іноді в центрі, іноді на периферії, але завжди присутні як коди автобіографічного досвіду. Ці сюжети не обов'язково документальні – часто вони художньо перебудовані, осмислені через символіку, узагальнені й подані як метафори. Проте їхнє походження – з біографічної реальності автора.

Імплицитність автобіографічного дискурсу проявляється передусім у тому, як особистий досвід автора «розчиняється» в тексті, стаючи основою для загальної світоглядної оптики [1, с. 71]. Замість того, щоб прямо повідомляти про себе, автор створює мікросвіт, у якому домінують певні емоційні коди, семантичні осі, конфліктні поля тощо. Це може бути світ травми, втрати, самотності, болю, але він репрезентується не як ілюстрація до біографії, а як наративна модель, естетично опрацьована і передана через символічні або підтекстові форми.

Художній текст, що не містить прямого авторського «Я», може бути навіть більш автобіографічним у глибинному сенсі, ніж відверті зізнання [66, с. 10–11]. Творчість Гемінгвея є показовим прикладом, письменник ніколи не афішував себе як центральну постать оповіді, його тексти не рясніють особистими іменами чи автобіографічними ремінісценціями. Проте кожен його герой, кожен сюжет, навіть кожна репліка несе в собі тінь особистого досвіду. Гемінгвеївський підтекст – це естетична реалізація того, що не може бути сказане прямо: травма, біль, відчай, втрата довіри, пошук сенсу. В цьому криється справжня сила його наративу: він дозволяє читачеві самостійно

відчутти те, що автор свідомо замовчує, водночас насичуючи текст внутрішньою напругою [3, с. 434].

Життєвий шлях Гемінгвея не просто слугує тлом для його творчості – він безпосередньо визначає її зміст, стиль і художню оптику. Письменник не вигадував абстрактних історій – він відтворював пережите, трансформоване через призму досвіду, емоцій і спостережень. Його проза – це свідчення людини, яка не лише спостерігала, а жила у вирі подій, виносила з них не лише факти, а й рани – як тілесні, так і внутрішні. Гемінгвей неодноразово підкреслював, що пише лише про те, що знає [23]. Але це знання не обмежувалося фактами – воно було прожитим, глибоко інтимним досвідом, що закарбувався в його мові, ритмі та образах. Отже, заглибимось у тему його життєвого шляху, аби краще зрозуміти цього неймовірного митця.

Народжений у 1899 році в містечку Оук-Парк, штат Іллінойс, Гемінгвей ріс у родині, де поєднувалися суворість батьківської моралі та пошук власного шляху. Саме ця напруга між обов'язком і свободою згодом стане постійним мотивом його прози. Ранні журналістські роки в “Kansas City Star” сформували головні принципи його письма – точність, стислість, простота, – які згодом стали складниками його літературного стилю. Досвід Першої світової війни став переломним у його житті. Служба в італійському Червоному Хресті, важке поранення, перебування в госпіталі – все це глибоко травмувало молодого чоловіка, але водночас дало матеріал для роздумів і письма [77, с. 1–2]. У романі «Прощавай, зброе!» Гемінгвей передав цей досвід не документально, а через мовну стриманість, рвану ритміку та підтекстову емоційність, що відтворює стан героя після зіткнення з реальністю війни [77, с. 4–5]. У післявоєнному Парижі він входить до кола письменників «втраченого покоління», але вирізняється серед них тим, що не піддається стилістичному експерименту. Його мета – правда, висловлена найпростішими словами. Роман «І сонце сходить» (“The Sun Also Rises”, 1926) показує внутрішню розщепленість, втому та емоційну вразливість героїв, однак

Гемінгвей виводить з цього не лише розпач, а й прагнення знайти опору – хай то буде подорож, риболовля чи алкоголь [77, с. 17–18].

Іспанська громадянська війна стала для Гемінгвея не лише тематичним джерелом, а етичним випробуванням. Він прибув туди як кореспондент, але його тексти свідчать про набагато глибшу залученість. Події цієї війни стали фундаментом для роману «По кому подзвін» (“For Whom the Bell Tolls”, 1940) [92, с. 2], де сюжетна лінія розгортається навколо морального вибору, здатності до жертвності й усвідомленого протистояння злу.

У роки Другої світової війни Гемінгвей знову опинився серед подій і як журналіст був присутній під час ключових моментів, що згодом поглибили його світоглядний досвід. Хоч цей період не приніс значної художньої продукції, пережите стало підґрунтям для образу Сантьяго в новелі «Старий і море» (“The Old Man and the Sea”, 1952) – утілення стриманості, гідності, внутрішньої стійкості та готовності до страждання, що вирізняють пізнього Гемінгвея [77, с. 16–17]. Синтаксичний мінімалізм твору й символічна конфронтація людини зі стихіями віддзеркалюють «айсберговий» принцип письма, а сама новела стала вершиною його творчого розвитку.

Осмислюючи автобіографічний контекст творчості Гемінгвея, не можна зводити його до прямого переказу життєвих фактів. Йдеться радше про наративну трансформацію досвіду в структуру письма. Біографія стає не лише джерелом тем, а внутрішнім ритмом тексту, в якому кожен мовчазний момент, кожне коротке речення, кожна перерва між діалогами – це відлуння реального болю, реального часу, прожитого автором.

Унікальний синтаксис, стриманість у вираженні почуттів, ритміка коротких речень, відмова від складних метафор – усе це має глибоке коріння в біографії Гемінгвея [47, с. 1–4]. Стиль стає способом мовчазного діалогу з читачем, у якому значущим є не те, що сказано, а те, що приховано. Таке письмо апелює до співпереживання, до здатності читача відчувати те, що висловити прямо неможливо. Гемінгвеївська проза – це завжди текст про те, що залишилося за кадром: постріл, що не описаний, смерть, що не оголошена,

любов, яка не потребує імені. В цьому полягає його головна літературна стратегія – перетворити мовчання на головний зміст.

Розуміння автобіографічного виміру прози Гемінгвея потребує глибшого осмислення ключових тем, які стали визначальними для його творчості. Особистий досвід письменника – це лише джерело сюжетів, а й основа внутрішньої архітекτονіки його текстів. Серед провідних тематичних домінант – війна, травма, самотність, гідність, тілесність і мовчання. Кожен із цих компонентів має біографічне підґрунтя, трансформоване в художню форму.

Війна у творчості Гемінгвея не зводиться до історичного тла чи подієвого фону. Це передусім моральна ситуація, яка ставить людину перед граничними виборами. Його участь у бойових діях – від Першої світової до іспанського й другого світового фронтів – формує унікальну оптику письма. В романі «Прощавай, зброє!» війна не героїзована, а позначена як катастрофа, де смерть і страждання знецінюють будь-яку риторику. Герой цього твору, Фредерік Генрі, проходить шлях не до слави, а до втрати – і саме ця втрата, усвідомлена і прийнята, стає моральною точкою опори. Він не бореться за перемогу, а за збереження гідності в умовах абсурду [95, с. 90–94].

Травма у Гемінгвея виявляється не лише як фізична чи психологічна рана, а як постійний фільтр, через який подається дійсність. Його персонажі – це не ті, хто озвучують біль, а ті, хто з ним живуть. В оповіданні «Сніги Кіліманджаро» (“The Snows of Kilimanjaro”, 1936) травма проявляється в особливій формі – через розрив із минулим, через іронічне дистанціювання, через мовне згасання [95, с. 74–75]. Герой не здатен відтворити хронологію подій – пам’ять у нього фрагментована, як і мова. Це посттравматична форма існування, де пережите не може бути висловлене прямо, а лише натякнуте. Відтак, мовна структура в прозі Гемінгвея – це симптом травми, що реалізується через редуцію, синтаксичну стислість і підтекст.

Самотність у його текстах є станом не соціальним, а онтологічним. Герої Гемінгвея не просто залишені, вони існують на межі між світом і собою.

Сантьяго в «Старому і морі» – це не лише старий рибалка, а архетипічна фігура людини, яка живе в постійному діалозі з собою і природою, без свідків і слухачів. Його мовчання – не знак відчуження, а форма напруги. Самотність, таким чином, не трагічна, а етично наснажена. Вона вимагає від героя не лише сили, а цілісності, здатності не розсипатися під тиском порожнечі [38, с. 239–240].

Гідність у прозі Гемінгвея – не соціальна категорія, а внутрішній етичний імператив. Вона проявляється у вчинках, а не у словах. Його персонажі рідко говорять про мораль, однак їхня поведінка – завжди наслідок глибокої внутрішньої дисципліни. Роберт Джордан у «По кому подзвін» – втілення гідності як вибору [25, с. 159]: залишитися, знаючи про неминучість смерті, – це вчинок не героя-романтика, а людини, яка не зраджує собі.

Мовчання як літературна стратегія – центральна характеристика його стилю. Принцип «айсберга», коли дев'ять десятих змісту залишається поза межами тексту, втілюється не лише у композиції, а в самій суті письма. Мовчання в його творах – це не брак висловлювання, а інструмент концентрації змісту. Те, що не сказано, звучить гучніше, ніж артикульоване [30, с. 8–13]. Саме так письменник досягає глибини, що не вимагає зайвих слів.

Всі ці теми – не ізольовані, вони тісно переплетені, формуючи єдину художню систему, в якій особисте перетворюється на універсальне. Гемінгвей не просто говорить про війну, біль чи самотність – він транслює досвід, у якому ці реалії були пережиті. Тому його проза й залишається актуальною: у ній читач знаходить не лише історію іншого, а й власне відображення в мовчанні, втраті або гідності.

Окрема увага в дослідженні автобіографічного дискурсу Гемінгвея заслуговує на аналіз перекладів його творів українською мовою, зокрема в аспекті передачі стилістичних доміант, пов'язаних із мовчанням, підтекстом, стислістю фраз і ритмом оповіді. Перекладачі стикаються з надзвичайно тонким завданням: не лише передати зміст, а й відтворити атмосферу, де невимовлене має більшу вагу, ніж висловлене. Так, у перекладі новели

«Старий і море» В. Митрофанова збережено ключові ритмічні конструкції, однак інколи додаються емоційні інтонації, не притаманні оригіналу. Окрім лінгвістичних складнощів, переклад Гемінгвея – це виклик культурного рівня. Його проза вимагає від читача розуміння певного контексту – воєнного, географічного, психологічного. Українські переклади здебільшого намагаються зберегти емоційний каркас, однак не завжди вдається передати ту саму стислу експресію, що є однією з основ його стилю.

У романах і оповіданнях Гемінгвей не приховує свою причетність до зображуваного. Він включає у художню тканину власні переживання, трансформує реальні події в міфологеми, а самого себе – в архетипного героя, який бореться, терпить, зберігає гідність і мовчить. Поступове злиття життєвого й художнього дозволяє говорити про Гемінгвея як про особу, що репрезентує ціле покоління, яке пережило Першу світову, опинилося в ідеологічному вакуумі міжвоєнного періоду, спостерігало трагедії Іспанії, знову брало участь у боях на європейському континенті, а потім повільно згасало в тіні поразок, внутрішніх розладів і втоми. Жоден із його героїв не досягає повного щастя – але кожен виборює власне право на гідність, мовчання, спокій. Так само і сам Гемінгвей – до останнього шукає правди в письмі [24, с. 59], навіть тоді, коли не здатен більше творити.

Його прозу важко назвати автобіографічною у традиційному розумінні – вона не є прямим викладом подій життя. Але в кожному рядку, у кожній мовній паузі, в ритмі мовчання присутній досвід, який формував автора. Це не відображення, а перетворення – коли життєвий матеріал проходить крізь етичний фільтр, стає художньою категорією. Саме тому, розглядаючи автобіографічний дискурс Гемінгвея, не варто зводити його лише до збігів між фактами життя й сюжетами. Йдеться про щось глибше – про те, як досвід стає стилем, як біль перетворюється на синтаксис, як мовчання говорить гучніше за оповідь.

1.3 Екзистенцій вимір гемінгвеївського героя: переосмислення місця і ролі сучасної людини

Архетип героя, створений Гемінгвеєм, вийшов далеко за межі літературних сторінок, ставши культурним феноменом ХХ ст. Це фігура, народжена травмою «втраченого покоління», термін, який Г. Стайн вжила для опису тих, чия молодість була понівечена окопами Першої світової війни [85, с. 38]. У світі, де, за висловом Ніцше, «Бог помер», і де старі моральні кодекси (патріотизм, честь, релігія) виявилися порожніми словами перед лицем індустріалізованої бійні, герой Гемінгвея опиняється у стані екзистенційного вакууму. Ми маємо на меті дослідити екзистенційний вимір цього героя через аналіз його «кодексу» та філософських паралелей, а також переосмислити його актуальність для сучасної людини, чий «абсурд» має принципово іншу природу.

Фундаментальною працею для розуміння психології гемінгвеївського протагоніста є дослідження Ф. Янга “Ernest Hemingway: A Reconsideration” [91]. Янг висуває центральну тезу, згідно з якою поведінка гемінгвеївського протагоніста є не філософським вибором, а компульсивною, захисною реакцією на глибоку травму. Більшість героїв Гемінгвея, як і він сам, несуть глибоку фізичну або психологічну травму. Ця «травма», чи то фізична, чи психологічна, стає для героя точкою незворотності. Найпотужнішим втіленням цього є Джейк Барнс, оповідач «І сонце сходить» (“The Sun Also Rises”, 1926). Його воєнна травма детально обговорюється критиками Маєрсом і Янгом, як фізична метафора духовної стерильності покоління. Л. Фідлер у “Love and Death in the American Novel” (1960), зазначає, що саме це каліцтво робить Джейка ідеальним «спостерігачем», змушуючи його шукати альтернативні шляхи самоствердження [42, с. 345–346].

Ця травма є каталізатором. Втративши зовнішню опору (релігію, суспільні норми), герой змушений створити внутрішню. Так народжується знаменитий «кодекс Гемінгвея». Це не моральний закон у загальноприйнятому сенсі, а радше естетика поведінки, набір особистих правил, що дозволяють

прожити життя і зустріти смерть із гідністю. К. Бейкер у своїй праці “Hemingway: The Writer as Artist” (1952) аналізує цей кодекс з естетичної та етичної точки зору [25, с. 133].

Ключовий принцип кодексу – “grace under pressure”, тобто гідність під тиском. Сам Гемінгвей визначив свого героя-кодексу як «людину, яка живе правильно, дотримуючись ідеалів честі, мужності та витривалості у світі, який іноді буває хаотичним, часто стресовим і завжди болісним» [90, с. 2]. Герой Гемінгвея, як зазначає Бейкер, знає, що програє, але він може обрати, як він програє. Тому для героїв Гемінгвея таке велике значення мають ритуали. Бейкер та Янг сходяться на тому, що одержимість Гемінгвея полюванням, риболовлю та боєм биків – це пошук сакрального простору [95, с. 42; 24, с. 255].

Хоча сам Гемінгвей скептично, а іноді й зневажливо ставився до «високої філософії» та академічних інтелектуалів, його твори стали художнім втіленням тих самих питань, які європейський екзистенціалізм у 1940-х та 50-х роках систематизував у філософські доктрини. Герой Гемінгвея не читав Камю чи Сартра, він жив їхніми проблемами. Його «кодекс», є не чим іншим, як інтуїтивною, практичною відповіддю на фундаментальні екзистенційні виклики: абсурд, свободу вибору та зіткнення зі смертю.

Концепція абсурду, яку Камю детально розкрив у своєму філософському есе «Міф про Сізіфа», є, мабуть, найближчою паралеллю до світу Гемінгвея. Для Камю абсурд - це не сам світ і не сама людина. Це зіткнення, «розлад» між людським прагненням до сенсу, порядку та раціональності і «нераціональною мовчанкою світу» [31, с. 1–2]. Світ Гемінгвея – це світ після відступу Бога, де це зіткнення стає нестерпно гучним. Це світ, просякнутий *nada* (нічим), як в оповіданні «Чисте, гарно освітлене місце» (“A Clean, Well-Lighted Place”, 1933), де «світло» (порядок, дисципліна) є лише тимчасовим, рукотворним захистом від «темряви» (хаосу).

Камю стверджує, що є три відповіді на абсурд:

- самогубство: визнання поразки;

- «філософське самогубство»: стрибок у віру, надія на інший світ;
- бунт: повстання.

Бунт – це єдина чесна відповідь. Це свідоме рішення жити далі попри абсурд, дивлячись йому в обличчя [31, с. 19]. Герой Гемінгвея – це «людина абсурду» в дії. Найяскравіша паралель – це Сізіф, якого Камю просить «уявити щасливим» в самому акті котіння каменя. Це щастя бунту. Сантьяго у «Старому і морі» є ідеальним втіленням Сізіфа. Він виходить занадто далеко, знаючи про ризики. Він ловить рибу, знаючи, що може її не довести. Коли приходять акули, він бореться з ними, хоча знає, що це «марна справа» [24, с. 293–297]. Його бунт – у процесі, у майстерності, у вірності «кодексу» рибалки. Його знаменита теза: (1) “A man can be destroyed but not defeated” [59, с. 114] – це пряма декларація бунту Камю: фізична поразка не означає екзистенційної капітуляції.

Ж.-П. Сартр у своїй праці «Екзистенціалізм – це гуманізм» (“L’existentialisme est un humanisme”, 1946) дає нам механізм дії: радикальну свободу і відповідальність. Центральна теза Сартра: «існування передує сутності» [80]. Немає «людської природи», немає божественного плану. Людина спочатку існує, з’являється у світі, і лише потім визначає себе своїми вчинками. Ми «засуджені бути вільними», а отже, несемо повну відповідальність за те, ким ми стаємо. Жити, вдаючи, ніби у нас немає вибору, звинувачуючи обставини, суспільство, пристрасть, Сартр називає «самообманом» або «поганою вірою» (*mauvaise foi*) [79].

Герої Гемінгвея постійно роблять подібний екзистенційний вибір. Найбільш сартріанським вчинком у всій прозі Гемінгвея є втеча Фредеріка Генрі у «Прощавай, зброе!». Після хаосу відступу під Капоретто і страти «без суду», Генрі розуміє, що війна, якій він служив, є абсурдною машиною. Його стрибок у річку Тальяменто – це символічний акт. Він відкидає «погану віру», нав’язану роль солдата, і обирає власну, автентичну сутність. Він укладає сепаратний мир. Це чистий екзистенційний вибір: він обирає особистий сенс замість колективного абсурду, і бере за це повну відповідальність.

Розглядаючи екзистенційний вимір гемінгвеївського героя, неможливо не згадати поняття «граничної ситуації» (Grenzsituationen). Це поняття ввів німецький філософ К. Ясперс у праці «Філософія» (“Philosophie”, 1932). Це моменти в житті (страждання, боротьба, провина, смерть), коли наша повсякденна «захисна» реальність руйнується, і ми змушені стикнутися з фундаментальними межами нашого буття.

Світ Гемінгвея – це світ, що цілеспрямовано складається з «граничних ситуацій». Його герої не просто чекають на них – вони активно їх шукають. Війна, корида, глибоководна риболовля, полювання на левів – це все рукотворні «арени», де перевіряється «кодекс». Оповідання «Коротке щасливе життя Френсіса Мекомбера» (“The Short Happy Life of Francis Macomber”, 1936) є ідеальною ілюстрацією. Мекомбер на початку оповідання є боягузом, він ганебно втік від пораненого лева. Але в кульмінації, зіткнувшись зі смертельною небезпекою, він переживає трансформацію. У цю «граничну ситуацію» він долає свій страх і, за мить до смерті, стає автентичним. Він проживає «коротке щасливе життя» не тому, що вижив, а тому, що в цей момент він існував по-справжньому.

Поширена помилка у сприйнятті Гемінгвея – вважати його героя статичною, монолітною фігурою, яка незмінно переходить з одного роману в інший. Однак, як зазначають дослідники, зокрема Ровіт і Бреннер, у його творчості чітко простежується еволюція протагоніста. Якщо ранній герой «втраченого покоління» зосереджений на індивідуалістичній втечі, сепаратному мирі та захисті власної травми [95, с. 84], то зрілий герой шукає сенс у виході за межі власного «Я». Ця еволюція рухається від особистого «кодексу» до «кодексу» як інструменту служіння, і, зрештою, до «кодексу» як метафізичної позиції у всесвіті.

Перенесення гемінгвеївського архетипу в XXI ст. вимагає критичної ревізії. Світ, в якому ми живемо, кардинально відрізняється від «імунологічної» епохи Гемінгвея [50, с. 1–2]. Якщо «герой кодексу» боровся із зовнішнім «негативом», таким як війна, фізична загроза, пада як порожнеча,

то сучасна людина стикається з абсурдом «позитиву»: інформаційне перевантаження, імператив успішності, nada як білий шум. Б. Ч. Хан у своїй праці «Суспільство втоми» (“The Burnout Society”, 2010) дає нам ключ до розуміння цієї зміни. Світ Гемінгвея – це «суспільство дисципліни», що складалося із заборон, ворогів та стін. «Герой з раною» був продуктом цього «імунологічного» суспільства, яке реагувало на зовнішнього «іншого» (the external “other”) такого як, наприклад, ворог, хвороба, бик.

Найважливіший урок дає нам не Гемінгвей, а його сучасник, В. Франкл. У праці «Людина в пошуках справжнього сенсу» (“Man’s Search for Meaning”, 1946), написаній після досвіду Голокосту, Франкл формулює те, до чого Гемінгвей йшов інтуїтивно: “Everything can be taken from a man but one thing: the last of the human freedoms – to choose one’s attitude in any given set of circumstances...” [44, с. 104]. Нова «гідність під тиском» – це не стоїчне приховування болю, це свідомий вибір свого ставлення до абсурду «суспільства втоми». Це вміння сказати «Ні» вигоранню, здатність визнати свою вразливість – те, чого не вмів герой Гемінгвея, і зробити це частиною свого нового, більш гуманістичного «кодексу».

Таким чином, переосмислення гемінгвеївського героя у ХХІ ст. – це процес діалектичного заперечення та збереження. Сучасна людина змушена відкинути соціальну маску героя: його токсичну маскуліність, його культ мовчазного страждання та його нездатність просити про допомогу, яка в «суспільстві втоми» є прямою дорогою до саморуйнування. Водночас ми повинні зберегти і навіть посилити його екзистенційне «ядро». Ми зберігаємо його пристрасть до майстерності як форму опору поверховості та багатозадачності. Ми зберігаємо його відчайдушний пошук автентичності як антидот проти культури перформансу та «поганої віри».

Висновки до розділу 1

У результаті літературного огляду було встановлено, що аналіз ідіостилію нерозривно пов’язаний із вирішенням низки концептуальних проблем.

Найважливішою серед них є розмежування ідіолекту (несвідомих мовних звичок) та ідіостилю (системи свідомих, мотивованих художніх виборів, згідно з теорією П. Сімпсона). Також було розглянуто феномен ідіостилю Гемінгвея, який ґрунтується на двох ключових стовпах: філософії «кодексу героя» – стоїчного індивідуаліста, що протиставляє дисципліну та професіоналізм екзистенційному хаосу (*nada*), та естетиці лаконізму, що втілює цей кодекс у «чистому письмі» і принципі «айсберга». Було зазначено, що «принцип айсберга» є не лише стилістичним прийомом, але й етичною позицією письменника, який свідомо опускає емоційні та оцінні маркери.

Головним теоретичним положенням, підтвердженим у розділі, є трактування ідіостилю як функціональної системи мотивованих виборів, а не просто як набору стилістичних фігур. З цього випливає ключовий практичний аспект: під час перекладу лаконічної прози Гемінгвея існує неминучий конфлікт між формальною еквівалентністю, тобто збереженням синтаксису, та динамічною еквівалентністю, збереженням читацького ефекту. Будь-яке прагнення перекладача до експлікації чи синтаксичної нормалізації є теоретично виправданим для милозвучності, але водночас є естетичною втратою, оскільки руйнує ефект «айсберга», вивільняючи прихований підтекст. Таким чином, завдання перекладознавчого аналізу полягає у вимірюванні саме цієї стилістичної втрати.

Для аналізу цього конфлікту між гіпотезою та методом було обрано синтетичний методологічний комплекс, який включає структурно-стилістичний аналіз, порівняльний аналіз та елементи когнітивної поетики та теорії імплікатури. Застосування цих методів дозволить у наступних розділах підтвердити головну гіпотезу роботи: що українські переклади, прагнучи до динамічної еквівалентності та милозвучності, систематично руйнують лаконізм Гемінгвея шляхом експлікації прихованої логіки та декомпресії форми, тим самим змінюючи цілісний образ героя.

РОЗДІЛ 2

ТВОРИ Е. ГЕМІНГВЕЯ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ ДІЙСНОСТІ

2.1 Вплив військової журналістики на художнє світобачення митця: поетика «втраченого покоління»

Період роботи Гемінгвея в *Kansas City Star* був надзвичайно коротким, але його вплив на формування ідіостилю важко переоцінити. Це був не академічний, а жорсткий практичний вишкіл. На відміну від літературних салонів, редакція вимагала не краси, а ясності та ефективності. Фундаментальне дослідження цього періоду належить Ч. Фентону, який першим задокументував і проаналізував знаменитий редакційний посібник *Star*.

Цей посібник містив низку директив, які стали ядром стилістичного кодексу Гемінгвея: “Use short sentences. Use short first paragraphs. Use vigorous English. Be positive, not negative. [...] Avoid the use of adjectives, especially such extravagant ones as splendid, gorgeous, grand, magnificent, etc.” [40, с. 34–35] – *Використовуйте короткі речення. Використовуйте короткі перші абзаци. Використовуйте енергійну англійську. Будьте позитивним, а не негативним. [...] Уникайте використання прикметників, особливо таких надмірних, як «блискучий», «розкішний», «грандіозний», «величний» тощо*¹. На перший погляд, це стандартні правила для американської журналістики того часу, що цінувала швидкість передачі інформації. Однак ці правила формували у молодого автора дещо більше, ніж просто навичку.

Розглянемо в чому саме відмінність між репортером, що слідує цим правилам, і письменником, який з цими правилами не знайомий. Замість того, щоб писати оціночно, абстрактно: Це була дуже напружена і незручна зустріч. Чоловік явно нервував і відчував себе не у своїй тарілці, намагаючись щось

¹ Тут і далі, якщо не зазначено іншого, переклад належить авторці магістерської роботи.

приховати. Репортер *Kansas City Star*, і згодом Гемінгвей, мав би написати фактологічно, конкретно: Чоловік дивився на свої руки. Він тричі взяв зі столу склянку з водою, але не випив. Коли він відповів, він не подивився на неї.

У першому випадку автор нав'язує читачеві готовий висновок («нервував», «незручна»). У другому – автор надає лише конкретні, фізичні факти та дії. Читач сам доходить висновку про напругу та незручність. Як зазначає Дж. Бенсон, Гемінгвей перетворив цей репортерський прийом на художній закон: справжня проза не повинна «шахраювати» з емоціями, вона має відтворювати «послідовність фактів та рухів, яка створює емоцію» [26, с. 248].

Цей технічний інструмент набув морального виміру, коли Гемінгвей зіткнувся з реальністю Першої світової війни. У першому розділі ми вже зазначали, що війна спричинила тотальну девальвацію мови. У світі, наповненому пропагандою та брехливою риторикою про «славу», «честь» і «патріотизм», єдиною формою правди залишалася конкретна, фізична реальність.

Тут журналістський метод і зустрівся з екзистенційною кризою. Те, що в *Kansas City Star* було правилом ефективності, в Італії та Парижі 1920-х стало правилом виживання та етичної доброчесності. М. Каулі у своєму канонічному аналізі «втраченого покоління» підкреслював, що ці письменники були одержимі ідеєю «мистецької доброчесності» (*artistic integrity*). Вони відкидали стару мову не тому, що вона була складною, а тому, що вона стала фальшивою [36, с. 10].

Лаконічний, «оголений» стиль, засвоєний Гемінгвеем у журналістиці, став ідеальною зброєю проти цієї фальші. Він дозволяв фіксувати правду, не вдаючись до «великих слів», які «втрачене покоління» зневажало. Таким чином, практичний аналіз правил *Kansas City Star* доводить, що їхня роль в ідіостилі Гемінгвея є набагато глибшою за формалізм [42, с. 30].

Роман «Прощай, зброе!», написаний вже після «І сонце сходить», ретроспективно осмислює воєнний досвід. Саме тут Гемінгвей проголошує

свій знаменитий маніфест проти «великих слів», який ми проаналізуємо далі, але який виростає саме з журналістської практики. Фраза (2) “Abstract words such as glory, honor, courage... were obscene” [53, с. 195] – *Абстрактні слова, такі як «слава», «честь», «мужність»... були непристойними* – прямий наслідок правила Star «Уникайте надмірних прикметників». «Слава» і «честь» – це і є ті «грандіозні» та «величні» слова, яких журналістика вчила його уникати задля ясності, а війна – задля правди.

Ф. Янг стверджує, що цей «оголений» стиль є симптомом травми [95, с. 27]. Це безумовно так, і це узгоджується з нашим аналізом автобіографічного дискурсу. Проте К. Бейкер наполягає, що це також свідомий вибір митця [25, с. 55]. Поєднуючи ці два погляди, ми можемо зробити такий висновок: журналістська практика в Kansas City Star дала Гемінгвею інструмент, який виявився ідеальним для вираження стану «втраченого покоління».

Як ми зазначили раніше, журналістський метод, засвоєний Гемінгвеєм у Kansas City Star, перетворився з набору технічних навичок на свідомий етичний вибір. Цей вибір полягав у відмові від суб’єктивних оцінок та «надмірних» прикметників на користь точної, об’єктивної фіксації факту. Проте, цей інструмент набув свого справжнього, трагічного значення лише тоді, коли зіткнувся з соціокультурною катастрофою Першої світової війни. Саме війна перетворила етичний вибір Гемінгвея на екзистенційну необхідність. Вона стала каталізатором, що породив поетику «втраченого покоління», чия головна характеристика – глибока мовна криза.

Ця криза була не просто літературною модою. Це був фундаментальний злам у світомості тогочасного покоління. Як стверджує М. Каулі у своєму канонічному дослідженні «Повернення у вигнання» (“Exile’s Return”, 1951), «втрачене покоління» – це не ті, хто загинув на війні, а ті, хто вижив, але втратив зв’язок зі старими цінностями, ідеологіями та, найголовніше, з мовою, яка ці цінності описувала [36, с. 9]. Слова, якими століттями описували доблесть, стали інструментами пропаганди. Вони виявилися порожніми та

фальшивими перед лицем індустріалізованої бійні в окопах. П. Фасселл у своїй праці «Велика війна та сучасна пам'ять» (“The Great War and Modern Memory”, 1975) пішов ще далі, стверджуючи, що війна створила «семантичний вакуум». Стара мова, з її високим, архаїчним та романтичним регістром, була буквально нездатна описати бруд, безглуздя та механізовану смерть нового типу війни [45, с. 21–23].

Гемінгвей, як письменник, що пройшов через цю травму, відчув цю кризу найгостріше. Він побачив, що мова ХІХ ст., мова батьків, мова абстракцій, більше не здатна описати реальність ХХ ст. Текстуальним доказом цієї кризи та свідомої відрази до абстракцій є один із найвідоміших уривків у всій творчості Гемінгвея – відомий внутрішній монолог Фредеріка Генрі в романі «Прощавай, зброє!». Цей уривок, по суті, є лінгвістичним маніфестом цілого покоління, яке бачило, як абстракції використовуються для виправдання масових убивств. Він демонструє свідомий епістемологічний злам: перехід від віри в ідеї до довіри лише до емпіричного, фізичного досвіду: (3) “I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain... I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it... Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates” [53, с. 195]. – *Мене завжди бентежили слова «священний», «славний», «жертва», «намарне» [...] я так і не побачив там нічого священного, а славні здобутки не мали нічого спільного зі славою, і жертви викликали згадку про чиказькі бойні, де невикористане м'ясо просто закопували в землю.... Такі абстрактні слова як «слава», «честь», «відвага» чи «святиня» здавались якимись непристойними на тлі конкретних назв сіл, номерів доріг, назв річок, номерів полків і дат [9, с. 241–242].*

Тут Гемінгвей протиставляє два типи лексики, які можна умовно назвати «фальшивою» та «правдивою» мовою. Перша категорія, яку він відкидає, – це

фальшива мова абстракцій: *sacred* (священний), *glorious* (славний), *sacrifice* (жертва), *honor* (честь), *courage* (мужність). Це високі слова, що апелюють до ідеології, метафізики та патріотизму. Гемінгвей використовує надзвичайно сильне слово для їх опису – “*obscene*” (непристойні). Це не естетична оцінка, а глибоко моральне судження. Абстракції стали «непристойними» тому, що їхня семантична порожнеча – відсутність реального відповідника у пережитому досвіді (“*I had seen nothing sacred*”) – активно використовувалася пропагандою для виправдання реальної, фізичної смерті, зведеної до рівня бойні (“*like the stockyards at Chicago*”). Вони стали інструментом інституціоналізованої брехні.

Друга категорія, яку герой протиставляє першій, – це правдива мова конкретики: *concrete names of villages* (конкретні назви сіл), *numbers of roads* (номери доріг), *names of rivers* (назви річок), *numbers of regiments* (номери полків) and *dates* (дати). Це саме та мова, яку Гемінгвей засвоїв у *Kansas City Star*. Це мова репортажу, мова об’єктивних, верифікованих фактів. У світі, де ідеологічні «великі слова» виявилися фальшивими, єдиною формою правди, що заслуговує на довіру, залишається те, що можна побачити, виміряти, перерахувати і відчутти на дотик. Бейкер на цю тему відгукнувся так: “*No other writer of our time has so fiercely asserted, so pugnaciously defended, or so consistently exemplified the writer’s obligation to speak truly. His standard of truth-telling has been, moreover, so high and so rigorous that he has very rarely been willing to admit secondary evidence, whether literary evidence or evidence picked up from other sources than his own experience.*” [25, с. 48].

Роман «Прощай, зброе!» слугує декларацією цієї мовної кризи, натомість роман «І сонце сходить», написаний раніше, є її практичним втіленням. Це повний, вичерпний портрет «втраченого покоління», яке живе всередині цієї лінгвістичної порожнечі. В «І сонце сходить» герої навіть не намагаються проаналізувати свій стан чи виголосити маніфести, як це робить Фредерік Генрі. Вони існують у світі, де «великі слова» вже настільки дискредитовані, що їх просто оминають. Тут поетика «втраченого покоління»

базується на свідомій стратегії заміщення. Мова персонажів тут позбавлена будь-якої психологізації. Діалоги навмисно «пласкі», уривчасті та часто тавтологічні. Вони слугують не для розкриття внутрішнього світу, а для фіксації наступної фізичної дії. Ш. Н. Грібстейн у своєму стилістичному аналізі зазначає, що проза Гемінгвея характеризується «радикальним об'єктивізмом», де діалог «фіксує поверхню мовлення», змушуючи читача самотійно реконструювати емоції [47, с. 26]. Герої говорять навколо своїх почуттів, але ніколи не про них. Класичний приклад – це постійне обговорення алкоголю. (4) “This is a hell of a dull talk,” Brett said. “How about some of that champagne?” The count reached down and twirled the bottles in the shiny bucket. – “It isn’t cold, yet. You’re always drinking, my dear. Why don’t you just talk?” – “I’ve talked too ruddy much.” [...] (5) It was amazing champagne. “I say that is wine,” Brett held up her glass. “We ought to toast something. Here’s to royalty.” – “This wine is too good for toast-drinking, my dear. You don’t want to mix emotions up with a wine like that. You lose the taste.” [61, с. 58–59]. – *«Щось у нас пішла нудна розмова.» – сказала Брет. – «Може, візьмемось до шампанського?» Граф нахилився й покрутив пляшки в блискучому відерці. – «Воно ще не охолело. Ви весь час п’єте, люба. Чому б нам не побалакати трошки.» – «Я вже хтосьна-як набалакалась.» [...] Шампанське було чудове. – «Оце-то вино!» – Брет піднесла свою склянку. – «Треба випити за що-небудь. За здоров’я короля!» – «Таке гарне вино – не для тостів, люба. До нього не слід домішувати емоції. Втрачається смак.» [6, с. 41–42]. У цьому діалозі простежується уникання реальних проблем, блокування будь-яких розмов з приводу цього, натомість персонажі п’ють. Для них алкоголь – це вихід з будь-якого скрутного становища. Голод та спрага стають лейтмотивами цього роману. Детальні описи того, що герої їдять і як вони п’ють, заповнюють ту наративну порожнечу, де раніше, у літературі ХІХ ст., мали б бути описи їхніх почуттів. Вони не можуть говорити про «душевний голод», тому вони говорять про реальний голод і замовляють jambon de Bayonne (баскську шинку). Це*

журналістський метод фіксації факту, доведений до абсурду: єдине, в чому можна бути впевненим, – це наявність пляшки вина на столі.

Найпотужнішим текстуальним доказом мовної кризи є центральна, невимовна травма роману – поранення Джейка Барнса. Оповідь будується навколо буквальної порожнечі: фізичної імпотенції героя, що є прямим наслідком війни. Як зазначає Л. Фідлер, ця фізична рана є центральним символом роману, що уособлює «стерильність» і безсилля цілого покоління [42, с. 345–346]. Через цю травму абстрактна мова, особливо мова кохання, стає для Джейка не просто «непристойною», як для Фредеріка Генрі, а формою фізичної тортури. Його рана – це постійна, конкретна фізична реальність, яка робить будь-яку романтичну риторику брехнею. Гемінгвей демонструє це через знаменитий епізод у четвертому розділі, де Джейк, наодинці у своїй кімнаті, дивиться у дзеркало: (6) “..., and I sat with the windows open and undressed by the bed. I was undressing and looked at myself in the mirror of the big armoire beside the bed... I blew out the lamp. Perhaps I would be able to sleep ... I lay awake thinking and my mind jumping around...” [61, с. 30 – 31]. – ... *і я сидів при розчинених вікнах біля ліжка й роздягався. Роздягаючись, я дивився на себе в дзеркалі великої шафи, що стояла поряд із ліжком ... Потім погасив лампу. Може, вдасться заснути ... Я лежав і не спав, а думки безладно снувалися...* [6, с. 20 – 21].

Тут застосовано найчистіший журналістський метод. Гемінгвей використовує короткі, декларативні речення, що фіксують прості фізичні дії: роздягнувся, подивився, ліг, читав. Емоційний жах сцени існує виключно у підтексті, у тому, про що не сказано. Це і є поетика «втраченого покоління»: травма настільки глибока, що її неможливо вербалізувати, її можна лише обійти, фіксуючи банальні фізичні дії, що відбуваються навколо неї.

Якщо стара мова ідеологій мертва, а мова емоцій заблокована травмою, «втрачене покоління» має знайти нову форму комунікації. В «І сонце сходить» Гемінгвей пропонує таку заміну: ритуал. Як ми вже зазначили в Розділі 1, «герой кодексу» знаходить свій голос у дії. Риболовля в Бургете та корида в

Памплоні стають для героїв єдиною сферою, де панує порядок, сенс і «правдива» мова. Під час риболовлі діалог Джейка з Біллом знову складається з технічних, репортерських фраз про конкретні фізичні відчуття: (7) “We packed the lunch and two bottles of wine in the rucksack [...] I took the trout ashore, washed them in the cold, smoothly heavy water above the dam, and then picked some ferns and packed them all in the bag, three trout on a layer of ferns, then another layer of ferns, then three more trout, and then covered them with ferns. They looked nice in the ferns, and now the bag was bulky, and I put it in the shade of the tree.” [61, с. 116–120]. – *Ми поклали харчі й дві пляшки вина в рюкзак [...] викинув усе це на берег. Потім зійшов з греблі, вимив рибу в холодній, гладенькій і в'язкій воді перед загатою, нарвав папороті й склав улов у сумку: спершу листя папороті, потім три форелі, потім знову листя, зверху ще три форелі, і все прикрив папороттю. Форель на зеленому листі мала дуже гарний вигляд. Сумка тепер була повна, і я поклав її в затінок під дерево..* [6, с. 81–83].

Наголошення на тому, що вода була “cold, smoothly heavy” (холодною, гладенькою і в'язкою) – це не декоративний елемент. Це свідоме заземлення у фізичній реальності. Цей ритуал (риболовля, пакування) має чистоту і порядок, яких немає у хаотичному паризькому житті героїв. Це світ, де дії мають сенс, і ця мова фактів дає героям тимчасовий прихисток від екзистенційного хаосу *na da*.

Найвищим виявом ритуалу є корида. Як стверджує К. Бейкер, для Гемінгвея корида – це не спорт, а «трагедія» у класичному сенсі, де діє чіткий «кодекс» [25, с. 146]. У світі «І сонце сходить» *afición* (пристрасть, глибоке розуміння кориди) стає новою мовою, що замінює абстрактну «мораль». Герої діляться на тих, хто має *afición* і тих, хто її не має. Матадор Педро Ромеро є ідеальним «героєм кодексу», тому що він втілює його, а не просто говорить про нього. Він не використовує «непристойне» слово «мужність» (*courage*), він демонструє його через чисту, фізичну, дисципліновану дію.

Роман «Прощавай, зброе!» надав філософський маніфест проти абстракцій, «І сонце сходить» – продемонструвала життя у стані мовної кризи,

а рання збірка «За нашого часу» є практичною лабораторією, де цей новий ідіостиль був випробуваний і доведений до досконалості. Саме тут «телеграфний стиль», засвоєний у Kansas City Star, вперше був використаний як інструмент високої літератури для передачі травматичного досвіду. Унікальність збірки полягає в її структурі. Вона складається з повноцінних оповідань, які перериваються короткими, пронумерованими, але безіменними главами. Саме в цих віньєтках метод «фіксації факту» використовується для передачі нестерпної емоційної напруги через її повне усунення з тексту. Звернемося до “Chapter VI”, що описує розстріл шести грецьких кабінет міністрів: (8) “They shot the six cabinet ministers at half-past six in the morning against the wall of a hospital. There were pools of water in the courtyard. There were wet dead leaves on the paving of the courtyard. It rained hard. [...] One of the ministers was sick with typhoid. Two soldiers carried him downstairs and out into the rain. They tried to hold him up against the wall but he sat down in a puddle of water. [...] When they fired the first volley he was sitting down in the water with his head on his knees.” [58]. – *Вони розстріляли шістьох міністрів о пів на сьому ранку біля стіни госпіталю. На подвір'ї були калюжі. На бруківці подвір'я лежало мокре пожовкле листя. Йшов сильний дощ. [...] Один з міністрів хворів на тиф. Двоє солдатів винесли його вниз і вивели на вулицю під дощ. Вони намагалися притримати його біля стіни, але він сів у калюжу. [...] Коли пролунав перший залп, він сидів у воді, поклавши голову на коліна.*

Уривок постає досконалим втіленням журналістського методу як етичного вибору, адже в ньому послідовно реалізується принципова стриманість щодо мовних оцінок. Письменник уникає будь-яких означень на кшталт «жорстокий», «трагічний» чи «нешасний», тобто не накладає на зображувану подію додаткового емоційного нашарування, якого прагне уникнути професійний журналіст відповідно до порад, подібних до настанов. Натомість оповідь ґрунтується на конкретних деталях – калюжах, пожовклому листі, дощі – тобто на фактологічному матеріалі, який може бути зафіксований у репортерському блокноті без інтерпретативних домішок. Синтаксис тексту

підкреслено декларативний: кожне речення являє собою лаконічну, самодостатню інформаційну одиницю. Навіть коротка фраза «йшов сильний дощ», винесена в окреме речення, набуває виразної емоційної сили не завдяки описовій надмірності, а завдяки структурній ізоляції, що створює атмосферу холоду й вселенської байдужості. Емоційний жах цієї сцени народжується з холодного зіставлення буденності та механізованої, позбавленої драми смерті.

Інший приклад – глава, що описує безпосередньо травму героя (“Chapter VII”), яка є ембріоном для всього роману «Прощавай, зброе!» і пов’язує текст з тезою Ф. Янга про «героя з раною» [95]. (9) Nick sat against the wall of the church... Nick looked straight ahead brilliantly. The pink wall of the house opposite had fallen out from the roof,... “Senta Rinaldi. Senta. You and me we’ve made a separate peace.” Rinaldi lay still in the sun breathing with difficulty. “Not patriots.” [58]. – *Нік сидів, прихилившись до стіни церкви... Нік дивився перед собою блискучими від жару очима... Рожева стіна будинку навпроти завалилася від самого даху,... «Senta, Рінальдї. Senta. Ми обидва, ти і я, уклали сепаратну угоду». Рінальдї непорушно лежав на сонці й тяжко дихав. «Ми не патріоти» [5, с. 32].*

Тут ми бачимо походження ключової ідеї про «сепаратний мир», яка в романі стає результатом довгої філософської рефлексії. У главі ж це подано як сирий, репортерський факт. Травма героя не описується психологічно, вона передається через об’єктивний корелят: «Рожева стіна будинку навпроти вивалилася». Зруйнована стіна візуально відображає фізичний та духовний стан героя. Знову ж таки, журналістський метод фіксації зовнішньої деталі використовується для передачі глибокого внутрішнього стану.

Отже, можемо зробити висновок, що збірка «За нашого часу» дійсно є досконалим прикладом того, як «телеграфний стиль» став інструментом для передачі травматичного досвіду. Як стверджує Дж. Бенсон, Гемінгвей опанував мистецтво створення емоції шляхом точного відтворення послідовності фактів та рухів, яка викликає емоцію [26, с. 350], замість того, щоб цю емоцію називати. «Телеграфний стиль» виявився не емоційною

бідністю, а високодисциплінованим методом контролю та передачі надмірного емоційного досвіду, який абстрактна мова описати вже не могла.

2.2 Ідейно-естетичні засади романістики та новелістики Е. Гемінгвея

В попередньому підрозділі зазначено, що ідіостиль Гемінгвея має витoki з етичного вибору журналіста та мовної кризи «втраченого покоління», в цьому ж підрозділі ми маємо на меті практично дослідити, як цей стиль функціонує. Центральною ідейно-естетичною засадою всієї прози письменника є «принцип айсберга» (the iceberg theory). Це не просто стилістичний прийом лаконізму, а фундаментальна наративна філософія. Вона стверджує, що справжня сила тексту полягає не в тому, що сказано, а в тому, що свідомо опущено, але відчувається читачем [93, с. 64]. Ця філософія є прямим наслідком мовної кризи: якщо «великі слова», як-от любов, честь, страх, стали «непристойними», письменник більше не має етичного права їх називати. Натомість він зображує фізичні факти, так звану видиму частину айсберга – одну восьму, щоб читач сам відчув емоцію або ідею, приховані сім восьмих айсберга.

Сам Гемінгвей чітко сформулював цю ідейно-естетичну засаду у своєму трактаті «Смерть пополудні» (“Death in the Afternoon”, 1932): (10) “If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water.”[55, с. 183]. – *Якщо письменник-прозаїк достатньо добре знає те, про що пише, він може опустити речі, які знає, і читач, якщо письменник пише достатньо правдиво, відчує ці речі так само сильно, ніби письменник про них заявив. Гідність руху айсберга полягає в тому, що лише одна восьма його частина знаходиться над водою.*

Ключові слова в цьому маніфесті – *knows enough* та *writing truly*. Це пов’язує «принцип айсберга» безпосередньо з автобіографічним дискурсом. Автор може опустити емоцію, наприклад біль чи страх, лише якщо він знає її, пережив її, як травму. Читач, у свою чергу, відчує цю емоцію не тому, що автор її назвав, а тому, що автор правдиво описав фізичні факти, які її супроводжують. Ця теорія опущення була сформульована під впливом паризького модернізму, зокрема порад Е. Паунда щодо образності, які вимагали усунення всіх зайвих слів [25, с. 6–8]. Цей принцип найчистіше проявляється у новелістиці Гемінгвея, де обмежений обсяг вимагає максимальної стилістичної компресії. Оповідання Гемінгвея часто функціонують як ідеальні моделі «айсберга», де діалог, позбавлений авторських коментарів, несе на собі весь тягар підтексту. Найбільш хрестоматійним прикладом є оповідання «Білі слони» (“Hills Like White Elephants”, 1927). Це оповідання, яке складається майже виключно з діалогу, є досконалим втіленням ідейно-естетичної засади опущення.

Ідея (приховані 7/8) цього оповідання полягає в екзистенційній кризі у стосунках, небажаній вагітності та емоційному тиску чоловіка на жінку, щоб вона зробила аборт. Це ситуація глибокого відчуження, егоїзму та нездатності до комунікації. Дж. Феттерлі у феміністичному аналізі «Читач, що чинить опір» відзначає, що вся оповідь є «боротьбою за владу», в якій чоловік намагається нав’язати жінці «операцію», яку вона не хоче, і цей невимовний конфлікт є центром тексту [63].

Естетикою (видима 1/8) тут є лаконічний діалог про напої (Anis del Toro), пейзаж (сухі пагорби з одного боку долини і зелені поля з іншого) та незрозумілу «операцію». Ключове слово – «аборт» – жодного разу не згадується в тексті. Гемінгвей свідомо опускає його, змушуючи читача реконструювати сенс із «правдиво» написаних деталей: (11) “It’s really an awfully simple operation, Jig,” the man said. “It’s not really an operation at all.” The girl looked at the ground the table legs rested on. “I know you wouldn’t mind it, Jig. It’s really not anything. It’s just to let the air in.” The girl did not say anything [57,

с. 3]. – *«Це справді зовсім проста операція, Джіг,» – промовив він. – «Власне, це навіть і не операція.» Дівчина дивилася вниз, на ніжку стола. – «Я певен, що ти й незчуєшся, Джіг. Це однаково що нічого. Все робиться стисненим повітрям.» Дівчина мовчала [4].*

Тут лаконізм постає як емоційна дистанція: герої не здатні говорити про головне. Їхня мова уникає абстракцій («кохання», «майбутнє», «дитина») і зводиться до евфемізмів (“simple operation”, “let the air in”), що демонструє їхню етичну порожнечу. Реакція дівчини на тиск передається не через опис її почуттів («вона відчула розпач»), а через конкретну фізичну дію, зафіксовану з журналістською об’єктивністю: «Дівчина дивилася вниз, на ніжку стола». Цей жест показує її відсторонення та внутрішній колапс сильніше за будь-який прикметник. Пейзаж за вікном, сухі, «білі» пагорби з одного боку і зелені дерева біля річки з іншого – це не просто декорація. Це «об’єктивний корелят» [39, с. 2] її вибору: безпліддя або життя.

Інший приклад з новелістики – «Кішка під дощем» (“Cat in the Rain”, 1925). Екзистенційна самотність, емоційна відчуженість у шлюбі, туга за традиційними цінностями (дім, дитина), відчуття власної незначущості – головні ідеї даної новели. Те що автор зобразив, очевидне для нас, це те, що американська дружина в італійському готелі бачить у вікно кішку, що мокне під дощем. Вона хоче її врятувати, але не може знайти. Увесь внутрішній конфлікт героїні передається через її одержимість цим конкретним фізичним об’єктом – кішкою. Вона каже чоловікові: (12) “I wanted it so much,” she said. “I don’t know why I wanted it so much. I wanted that poor kitty. It isn’t any fun to be a poor kitty out in the rain.” [54, с. 2]. – *«А мені так хотілося її взяти», – мовила тихо. – «Навіть сама не знаю чому. Так захотілося взяти бідолашну кицю. Це ж таки невесело бути такою бідолашною кицею на дощі.» [54, с. 6].*

Тут «кішка» та «дощ» стають символами, що несуть весь прихований емоційний тягар: вразливість, незахищеність, тугу за материнством. П. Сміт зазначає, що кішка є очевидним, хоча й складним, символом кризи пов’язаної з відсутністю фертильності і розкриває бажання жінки мати дитину, як ледь

сублімоване. Він також припускає, що кішка під дощем може символізувати «не лише дитину яку жінка хоче, але й дитину якою вона є, дитину, яку її чоловік відмовляється прийняти у світі, який не враховує її природу, її комфорт, її бажання» [83, с. 46–47].

В новелістиці, «принцип айсберга» функціонує на мікрорівні – опущення одного слова чи ключової деталі, в романістиці ж Гемінгвей масштабує цей метод, перетворюючи його на основу наративної структури. Ідейно-естетична засада тут полягає в тому, що цілий роман може бути побудований навколо центральної, невимовленої порожнечі. Ця порожнеча стає «гравітаційним центром», що мотивує все що знаходиться «на поверхні»: вчинки, діалоги та мандрівки героїв.

Роман «І сонце сходить», який часто називають маніфестом «втраченого покоління», є досконалим прикладом такого структурного опущення. Тож буде доцільним зробити практичний аналіз цього роману. Тут ідеєю є центральна, невимовна травма оповідача, Джейка Барнса, – його воєнне поранення, що призвело до фізичної імпотенції. Ця рана є не просто біографічною деталлю. Це, як зазначає Л. Фідлер у своїй фундаментальній праці «Любов і смерть в американському романі», ключовий символ роману, що уособлює «стерильність» і «безсилля» цілого покоління, фізичне втілення того, що війна зробила з ними духовно [42, с. 345–346]. Увесь сюжет роману – це хаотичне, майже френетичне переміщення героїв у просторі: з паризьких кафе до Іспанії, на риболовлю в Бургете, на фієсту в Памплоні. Це нескінченні, поверхневі розмови, п'янство та пошук афісіон пристрасті, розуміння кориди. На відміну від традиційного роману, «І сонце сходить» не має чіткого рушійного конфлікту. Натомість, роман побудований на «втечі від тривоги». Ця тривога генерується саме структурною порожнечею – раною Джейка. Оскільки головна проблема, неможливість кохання Джейка і Бретт, є фізично невіршуваною, герої змушені нескінченно її обійти. Гемінгвей блискуче демонструє це через мову. Він дає читачеві лише один короткий, жахливий погляд на приховані 7/8 айсберга – у знаменитій сцені в четвертому розділі, де

Джейк дивиться у дзеркало. Це єдиний момент, коли наратив прямо торкається рани. Весь інший текст – це видима 1/8, наслідок. Естетика «втраченого покоління» тут ідеально збігається з ідеєю: лаконічний, об'єктивний, репортерський стиль – це не просто спосіб розповіді, а захисний механізм героїв, які пережили травму, що позбавила їх мови для опису почуттів.

Якщо в «І сонце сходить» айсберг – це фізична травма героя, то у «Прощавай, зброє!» – це філософська ідея: абсурдна, хаотична і байдужа природа всесвіту, те, що в Розділі 1 було визначено як *nada*. Тут світ – це пастка. Немає ні Бога, ні сенсу. Єдине, що має значення, – це короткі миті кохання та професійної дисципліни («кодекс»), але і вони приречені на поразку. Як зазначає Карлос Бейкер, головними символами-антагоністами в романі є «гора» (символ війни та смерті) і «долина» (символ кохання і життя), але навіть у долині героїв наздоганяє дощ – головний символ всесвітньої катастрофи та байдужості [25, с. 94–95]. Тут ми знову бачимо той самий чистий журналістський метод: фірмовий лаконічний, декларативний стиль, короткі речення, об'єктивні описи природи (дощ, річки, сніг) та подій (відступ під Капоретто, пологи). Гемінгвей не декларує цю філософію прямо, він змушує читача відчути її через стиль. Ідейна засада – байдужість всесвіту, знаходить своє ідеальне естетичне втілення у холодному, відстороненому тоні оповіді. Фредерік Генрі описує жахи війни та смерть своєї коханої з однаковою журналістською об'єктивністю. Найпотужнішим прикладом є фінал роману. Гемінгвей використовує «принцип айсберга», опускаючи всі емоційні маркери і залишаючи лише конкретні фізичні факти: (13) *“But after I had got them out and shut the door and turned off the light it wasn't any good. It was like saying good-bye to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain.”* [53, с. 350] – *Та коли я їх випроводив, зачинив двері і вимкнув світло, краще мені не стало. То було те саме, що прощатися зі статуєю. Трохи згодом я вийшов з палати, а потім з лікарні і рушив під дощем до готелю.* [9, с. 415]. Цей фінал демонструє справжню майстерність «принципу айсберга». Приховані 7/8 – нестерпне горе, екзистенційна поразка та повне

усвідомлення *nada* – передаються через видиму 1/8, яка складається з холодного, журналістського переліку фізичних дій: “shut the door, turned off the light, went out, left, walked”. Цей сухий перелік дій позбавлений будь-яких емоційних оцінок, окрім одного-єдиного порівняльного звороту, “like saying good-by to a statue” («те саме, що прощатися зі статуєю»), який лише підкреслює не почуття, а його відсутність – холод і смерть. Ця відсторонена сцена завершується ключовим символом роману – “in the rain” («під дощем»).

Ідейно-естетичні засади Гемінгвея не були статичними. Якщо в романах «втраченого покоління», проаналізованих вище, «принцип айсберга» слугував переважно негативній меті – тобто, він використовувався для того, щоб передати втрату ідеалів, мовну кризу, фізичну та духовну стерильність [93, с. 64], – то у зрілій творчості ця засада еволюціонує. Лаконічний стиль та метод опущення стають інструментом позитивного твердження. Приховані сім восьмих айсберга тепер містять не лише екзистенційну порожнечу (*nada*), але й ті цінності, які «герой кодексу» свідомо їй протиставляє: обов’язок, дисципліну, професіоналізм та екзистенційну витривалість.

Аналіз роману «По кому подзвін» демонструє, що цей твір знаменує собою вирішальний злам в еволюції ідейно-естетичних засад Гемінгвея. Герой, Роберт Джордан, вже не є травмованим утікачем, як Фредерік Генрі. Він – свідомий учасник боротьби, який, як було зазначено в Розділі 1, інтегрує свій індивідуалізм у колективний обов’язок. Ця фундаментальна ідейна зміна вимагає від автора нової естетики.

Гемінгвей модифікує свій стиль. Хоча лаконізм у діалогах та описах бойових дій залишається, він вперше у своїй великій прозі широко використовує розгорнутий внутрішній монолог. Це стилістичне рішення є прямим наслідком ідейної засади: Роберт Джордан, на відміну від Джейка Барнса, здатний до глибокої філософської рефлексії. Він не просто відчуває травму – він її свідомо аналізує. Відповідно, у цьому випадку, змінюється і функція «принципу айсберга». Прихованими 7/8 тут є не стільки травма чи *nada* (ніщо), скільки вага екзистенційного вибору та професійна дисципліна

(«кодекс»). Гемінгвей застосовує принцип через дію. Замість того, щоб Роберт Джордан говорив про «честь» чи «обов'язок», автор показує його одержимість професійною роботою: встановленням вибухівки. Детальні, технічні описи того, як Джордан готує детонатор і та прораховує час, є естетичним втіленням його ідейної засади. Це його ритуал, його спосіб боротьби з хаосом. Кульмінацією цього є фінальна сцена роману. Джордан, зі зламаною ногою, свідомо залишається, щоб прикрити відступ загону. Це класична «гранична ситуація», де естетика і ідея зливаються. Опис цієї сцени поданий з фірмовою журналістською об'єктивністю, фіксуючи лише фізичні відчуття: (14) “Robert Jordan lay behind the tree, holding on to himself very carefully and delicately to keep his hands steady. He was waiting until the officer reached the sunlit place where the first trees of the pine forest joined the green slope of the meadow. He could feel his heart beating against the pine needle floor of the forest.” [56, с. 443]. – Роберт Джордан лежав за деревом, стримуючи себе, дуже обережно, дуже уважно, щоб не здригнулася рука. Він чекав, коли офіцер вийде на осоння, де перші сосни лісу виходили на зелений схил. Він відчував, як серце його б'ється об устелену глицею землю [8, с. 310]. Стиль тут – це репортаж Kansas City Star. Лаконічні, об'єктивні речення фіксують фізичні відчуття (серце б'ється об землю) та конкретні деталі (освітлене сонцем місце). Але що опускається? Що є прихованими 7/8? Це вже не пада, а афірмація (твердження): обов'язок, самопожертва, екзистенційна мужність. Естетика лаконізму тут використовується не для показу втечі від долі, як у Фредеріка Генрі, а для показу свідомого прийняття долі.

Аналізуючи «принцип айсберга» у творчості Гемінгвея не можна не згадати та не розглянути повість «Старий і море». Ця повість є апогеєм, дистиляцією та фінальним синтезом ідейно-естетичних засад Гемінгвея. Тут «принцип айсберга» досягає своєї остаточної форми, перетворюючись на притчу. Ця повість втілює в собі максимальний лаконізм. Історія, зведена до архетипного конфлікту: старий, риба, море. Гемінгвей тут ніби свідомо «очищує» свій стиль від усього другорядного, щоб досягти «символічної

чистоти» притчі. Незламність людського духу, гідність у поразці, єдність із природою, вся філософія «кодексу» – це головні ідеї «Старий і море». Тут Гемінгвей робить те, чого уникав раніше: він дозволяє прихованим 7/8 айсберга час від часу пробиватися на поверхню у вигляді прямих філософських декларацій. (15) “But man is not made for defeat,” he said. “A man can be destroyed but not defeated.” [59, с. 114]. – *«Але людина створена не для поразки», – промовив старий уголос. – «Людину можна знищити, а здолати не можна»* [10, с. 52]. Чому цей відхід від чистого опущення стає можливим? Тому що герой, і сам автор, пройшов повний шлях еволюції. Він пройшов через травму «втраченого покоління» та ідеологічну боротьбу Роберта Джордана. Сантьяго отримав право вимовляти ці абстракції. Вони більше не звучать «непристоїно», тому що вони підкріплені фізичним досвідом – 84 днями без риби та трьома днями боротьби. Проте, здебільшого, ідея, як і раніше, передається через естетику конкретної дії. «Кодекс» Сантьяго – це не його слова, а його майстерність. (16) “Fish,” – he said, “I love you and respect you very much. But I will kill you dead before this day ends.” [59, с. 60]. – *«Рибо», – сказав старий, – «я люблю тебе й дуже поважаю. Але все одно уб’ю тебе до кінця дня.»* [10, с. 25].

Це і є ідейно-естетична засада в дії. Ідея передається через естетику простого, лаконічного внутрішнього монологу, який фіксує професійну необхідність. Навіть фінальна поразка – знищення риби акулами – є тріумфом стилю. Гемінгвей не описує «розпач» чи «горе» Сантьяго. Він описує фізичні дії боротьби: (17) “He hit it with his blood mashed hands driving a good harpoon with all his strength. He hit it without hope but with resolution and complete malignancy... “I’ll fight them until I die.” [59, с. 112–113, 128]. – *Ударив зраненими, закривавленими руками, щосили метнувши гострий гарпун. Ударив без надії, але сповнений рішучості й нестямної люті... «Буду битися з ними, доки помру.»* [10, с. 51, 58]. Це – досконалий «принцип айсберга». Видима 1/8 – це лаконічний, журналістський опис фізичної дії: «Він ударив зраненими, закривавленими руками». Приховані 7/8 – це вся екзистенційна філософія

Гемінгвея : людина не може перемогти всесвіт, але вона може зберегти гідність і вірність кодексу, борючись до кінця. Таким чином, ідейно-естетичні засади Гемінгвея в його зрілій творчості досягають повного синтезу: лаконічний стиль стає не просто способом опису, а самим втіленням екзистенційної витривалості.

2.3 Рецепція творчого доробку письменника у літературі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Жоден інший американський модерніст не мав такого негайного та всеохопного впливу не лише на «високу» літературу, але й на масову культуру. Його ідіостиль – лаконізм, об'єктивність та етика «кодексу» – став настільки домінантним, що він перетворився на «сильного поета» (strong poet) [29], що кинув тінь на кілька наступних поколінь.

У праці «Страх впливу» (“The Anxiety of Influence”, 1973), Блум стверджує, що літературна історія – це боротьба письменників із величчю своїх попередників [29, с. 5]. Рецепція Гемінгвея ідеально ілюструє цю тезу. Для американських письменників другої половини ХХ ст. його спадок став водночас і благословенням, і тягарем. Вони були змушені або свідомо наслідувати його, або радикально «неправильно прочитати» (misread) його, щоб знайти власний голос.

Рецепція стилю Гемінгвея розвивалася двома паралельними шляхами, які часто перетиналися: по-перше, це тематична рецепція, тобто засвоєння ідеї «героя кодексу» – стоїчного, травмованого індивідуаліста у ворожому світі, по-друге, це стилістична рецепція – засвоєння естетики «правдивого речення», об'єктивного синтаксису, відмови від емоційних оцінок та принципу айсберга.

Першою і найбільш очевидною формою такої рецепції стала американська школа «крутого» детективу (hard-boiled school), що виникла майже одночасно з ранньою прозою Гемінгвея. Письменники, що виростили з дешевих журналів (pulp magazines) 1920-х та 1930-х років, зокрема Д. Гемметт

та Р. Чендлер, знайшли у Гемінгвея ідеальний інструментарій для опису свого власного соціокультурного контексту.

Якщо «втрачене покоління» Гемінгвея було травмоване війною в Європі, то герої *hard-boiled* були травмовані корупцією, злочинністю та цинізмом американських міст епохи «сухого закону» та Великої депресії. Це була та сама війна, але на внутрішньому фронті. Розглянемо практичний приклад з роману Д. Гемметта «Мальтійський сокіл» (“*The Maltese Falcon*”, 1930). У знаменитій сцені, де детектив Сем Спейд розповідає Бріджит О’Шоннессі історію про Фліккрафта, він використовує абсолютно гемінгвеївський об’єктивний стиль для передачі екзистенційної ідеї: (18) “*He went like that,*” – Spade said, “*like a fist when you open your hand.*” ... He adjusted himself to beams falling, and then no more beams fell, and he adjusted himself to them not falling.” [49, с. 75, 78] – *«Отак він пішов», – сказав Спейд, – «як кулак, коли розтискаєш долоню»... Він пристосувався до того, що балки падають, а коли вони перестали падати – пристосувався і до цього.* Переклад відтворює фізичну метафору та алконічність оригіналу, зберігаючи тілесність образу («як кулак, коли розтискаєш долоню») і стриманий ритм фрази. Конструкція «падали / перестали падати – пристосувався і до цього» передає ідею адаптації людини до випадковостей, без додаткових психологічних нашарувань, що відповідає стилю *hard-boiled* прози Геммета. Ця вставна новела про Фліккрафта – це притча про абсурд, гідна пера самого Камю. Спейд, як і герой Гемінгвея, розуміє хаотичність світу, але намагається жити за власними правилами.

Найчіткіше цей паралелізм видно у Р. Чендлера. Він свідомо взяв гемінгвеївський «кодекс» і переніс його з полів битв Іспанії на «підлі вулиці» (*mean streets*) Лос-Анджелеса. У есе «Просте мистецтво вбивства» (“*The Simple Art of Murder*”, 1950), Чендлер дає портрет свого героя, Філіпа Марлоу, який є прямим спадкоємцем «героя кодексу»: (19) “*But down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid... He is the hero, he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man... He must be... a man of honor, by instinct, by inevitability, without*

thought of it, and certainly without saying it.” [33, с. 19]. – *Але цими підлими вулицями має йти людина, яка сама не є підлою, яку не можна зіпсувати і налякати... Він герой, він – усе. Він має бути цілісною людиною і простою людиною, і водночас незвичайною людиною... Він має бути... людиною честі – інстинктивно, неминуче, не думаючи про це, і вже точно про це не говорячи.* Переклад зберігає гендерну точність оригіналу (герой – чоловік), передає моральні якості та ритмічну повторюваність конструкцій, характерну для стиля Чендлера, а також точно відтворює сенс фраз про честь, інстинкт і неминучість дій героя. Ця вимога – “without saying it” (не говорячи про це) – є прямим відлунням мовної кризи «втраченого покоління» та «принципу айсберга». Як і герої Гемінгвея, герой Чендлера не може говорити про честь, оскільки це «непристойне» слово. Він повинен втілювати її через дію. Його лаконічні, цинічні діалоги – це той самий стоїчний захист «героя з раною», який використовує сарказм, щоб приховати вразливість.

Перша хвиля рецепції, представлена hard-boiled школою, запозичила у Гемінгвея переважно тематичний аспект «героя кодексу» та зовнішню стилістику діалогу. На противагу цьому, друга, більш глибока хвиля впливу, що припала на 1970-ті та 1980-ті роки, зосередилася майже виключно на його ідейно-естетичній засаді – «принципі айсберга». Цей рух, відомий як американський мінімалізм або «брудний реалізм» (Dirty Realism), взяв гемінгвеївський метод опущення (omission) і довів його до логічного завершення, застосувавши до нового соціокультурного контексту.

Найбільш значущим та прямим спадкоємцем «принципу айсберга» у цій генерації, безперечно, є Р. Карвер. Вплив Гемінгвея на Карвера є настільки фундаментальним, що А. Ф. Бетеа у своєму детальному дослідженні «Спадок Раймонда Карвера від Гемінгвея» стверджує, що Карвер використовує гемінгвеївську техніку, але «перевертає» її: якщо Гемінгвей використовував опущення, щоб вказати на приховану силу та стоїцизм, то Карвер використовує той самий прийом, щоб вказати на порожнечу, відчай та

нездатність героїв до вербалізації [28, с. 91–92]. Це класичний приклад «неправильного прочитання» (misreading), про яке говорив Г. Блум.

Карверу притаманний лаконічний, декларативний синтаксис, але події в його творах відбуваються у депресивних передмістях американського робітничого класу. Його герої травмовані не війною, а побутом: алкоголізмом, фінансовою скрутою, розлученнями та провалом «американської мрії». Їхня мовна криза – це не реакція на фальш патріотичної пропаганди, а симптом емоційного та інтелектуального виснаження.

Сама назва оповідання «Про що ми говоримо, коли говоримо про любов» («What We Talk About When We Talk About Love», 1981) є гемінгвеївською. Це відчайдушна спроба впоратися з «великим словом» (love), яке, як і «честь» чи «слава» для Фредеріка Генрі, втратило своє значення. Герої Карвера, сидячи за столом з пляшкою джину, намагаються дати визначення любові, але їхня мова постійно дає збій, вона несумісна з їхнім досвідом. (20) “I’ll tell you what real love is,” Mel said. “I mean, I’ll give you a good example. And then you can draw your own conclusions.” He poured more gin into his glass... “Well, Nick and I know what love is,” Laura said. “For us, I mean,” Laura said. She bumped my knee with her knee. “You’re supposed to say something now,” Laura said, and turned her smile on me... “We’re lucky,” I said... “Let’s have a toast. I want to propose a toast. A toast to love. To true love,” Mel said [32, с. 4]. – *«Я скажу вам, що таке справжнє кохання», – сказав Мел. «Тобто, я наведу гарний приклад. А ви зробите власні висновки». Він долив у свій келих джину... «Ну, Нік і я знаємо, що таке кохання», – сказала Лара. «Я маю на увазі для нас», – уточнила вона. Вона легенько торкнулася коліном мого коліна. «Тепер ти повинен щось сказати», – сказала Лара і посміхнулась мені... «Ми щасливі», – відповів я... «Давайте підніmemo келихи. Я хочу запропонувати тост. Тост за кохання. За справжнє кохання», – сказав Мел.* Переклад відтворює семантику і інтонацію оригіналу. Займенники та форми дієслів узгоджені з контекстом. Лексика передає природність розмови та тілесні деталі оригіналу, а ритмічна структура фраз зберігає повторюваність і наголос, характерний для «живого» діалогу.

Аналіз цього діалогу показує чисту естетику Гемінгвея, застосовану для іншої ідеї. Лаконізм та повтори очевидні: мова героїв бідна та складається з кліше (we're lucky). Вони, як і герої «І сонце сходить», фіксуються на фізичних діях, а точніше, на алкоголі, щоб уникнути рефлексії: «Давайте підніmemo келихи». «Принцип айсберга» тут працює бездоганно. Ідея цього оповідання – неможливість кохання та повна нездатність людей досягнути, що ж таке кохання. Естетика – це п'яна, уривчаста розмова, яка закінчується нічим, тишею в темній кімнаті. Карвер опускає будь-які авторські висновки, залишаючи читача у тій самій екзистенційній розгубленості, що й героїв.

Інші письменники-мінімалісти, такі як Е. Бітті, також активно використовували цей метод. У її оповіданнях герої, що переживають поств'єтнамський синдром та кризу цінностей 1970-х, так само ховаються від емоцій за об'єктивним, відстороненим стилем. Д. Лодж у «Мистецтві прози» ("The Art of Fiction", 1992) зазначає, що мінімалісти, наслідуючи Гемінгвея, довіряють «показу» (showing), а не «розповіданню» (telling), і їхній наратив часто складається з «поверхневих деталей», які мають символізувати глибоку внутрішню порожнечу [67, с. 122–124]. Ця друга хвиля рецепції була настільки потужною, що в 1980-х роках «гемінгвеївський» лаконічний стиль став синонімом американської академічної прози. Це призвело до його знецінення та появи контр-руху – максималістів, таких як Д. Ф. Воллес, які повстали проти «тиранії» гемінгвеївського опущення.

Домінування гемінгвеївського лаконізму, доведеного до абсолюту американським мінімалізмом 1980-х років, неминуче призвело до потужного критичного перегляду. Естетика, яка колись була революційним етичним вибором, перетворившись на академічний канон, стала сприйматися як обмежувальна. Ця критична рецепція, що набрала сили з 1970-х років, атакувала не стільки стилістичні прийоми Гемінгвея, скільки ідеологічні та гендерні засади, що стояли за ними. Це був рух, спрямований на деконструкцію «міфу Гемінгвея» – образу стоїчного, маскулітного героя-творця.

Найвпливовіший удар по рецепції Гемінгвея завдала феміністична критика. Вона поставила під сумнів саму основу його ідіостилю. Там, де попередні покоління бачили стоїцизм, дисципліну та «гідність під тиском», нові критики побачили емоційну незрілість, мізогінію та токсичну маскуліність. Лаконічний, об'єктивний стиль був переосмислений не як інструмент пошуку правди, а як механізм придушення та замовчування жіночого голосу.

Д. Феттерлі стала лідеркою цієї переоцінки. Аналізуючи прозу Гемінгвея, зокрема, «Прощавай, зброє!», Феттерлі стверджувала, що його тексти є імаскулюючими (immasculating) для жінки-читача. Вони змушують її ідентифікувати себе з чоловічим поглядом і приймати як належне зведення жіночих персонажів до пасивних об'єктів або деструктивних сил [41, с. 66–68]. З цієї точки зору, знаменитий «принцип айсберга» – це не просто опущення, а агресивне замовчування жіночого досвіду.

Інші критики, такі як С. Гілберт та С. Губар у своїй праці “No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century” (1988), пішли ще далі. Вони стверджували, що весь модернізм був полем битви, а одержимість Гемінгвея «чистою» прозою, війною та коридою була прямою реакцією на появу потужних письменниць-модерністок, як-от Гертруда Стайн чи Вірджинія Вулф. Його лаконічний, «жорсткий» стиль був естетичною зброєю у «війні статей», спробою відстояти маскуліну домінантність у літературі [46].

Паралельно з феміністичною критикою відбувалася постструктуралістська та біографічна деконструкція «героя кодексу». Публікація посмертних, раніше не редагованих рукописів, особливо роману «Райський сад» (“The Garden of Eden”, 1986), спричинила шок у літературному світі. Цей текст, з його дослідженням андрогінності, гендерної плинності та еротичних експериментів, повністю суперечив публічному образу «Папи» Гемінгвея.

Критик М. Спілка у «Суперечці Гемінгвея з андрогінністю» (“Hemingway’s Quarrel with Androgyny”), стверджува, що знаменитий лаконічний стиль та одержимість маскулінними ритуалами (полювання, бій биків) були не просто вираженням стоїцизму. Навпаки, вони були складною психологічною маскою, захисним механізмом, створеним для того, щоб приховати глибоку внутрішню тривогу щодо власної гендерної ідентичності та бісексуальних імпульсів [85, с. 63–64]. З цієї точки зору, «принцип айсберга» – це не просто опущення факту, це акт витіснення (repression) травматичного знання про самого себе.

Ця тотальна критична переоцінка збіглася в часі з літературним контррухом. Стилiстична тиранія мiнiмалiзму, що вирiсла з Гемiнгвея та Карвера, неминуче породила свою протилежнiсть – американський максималiзм. Письменники 1990-х та 2000-х рокiв, такi як Д. Ф. Воллес, Т. Пiнчон та Д. Делiлло, свiдомо повстали проти «тиранiї» гемiнгвеївського опущення. Вони стверджували, що лаконiчний, об’єктивний, «просто-факти» стиль бiльше не здатний описати складнiсть, медiа-насиченiсть, iронiю та iнформацiйне перевантаження сучасного життя. Д. Ф. Воллес у своїх есе прямо критикував мiнiмалiзм за його «плоский» емоцiйний дiапазон [94]. Максималiсти запропонували протилежну естетику: довгi, складнi речення (гiпотаксис), iнтелектуалiзм, надмiрнiсть, чорний гумор та знаменитi виноски, що займають по кiлька сторiнок. Це був прямий бунт проти «чистоти» та «економiї» гемiнгвеївського iдiостилю.

Пiсля всiх хвиль iмiтацiї, переосмислення та заперечення, його спадок перейшов у нову фазу – тотального засвоєння. Гемiнгвей перестав бути лiдером конкретної «школи»; вiн став фундаментальною граматикою сучасної прози.

Його головна iдейно-естетична засада – журналістський принцип, який зараз вiдомий як «Показуй, не розказуй» (Show, don’t tell) – стала абсолютною, незаперечною аксiомою будь-якої програми творчого письма (creative writing) у свiтi. Як зазначає Дж. Сондерс у своїй працi про лiтературну майстернiсть

«Плавання у ставку під дощем» (“A Swim in a Pond in the Rain”, 2021), хоча сучасна проза може бути складною, її ефективність досі вимірюється здатністю створювати «правдиві» деталі та викликати емоцію через дію, а не через прикметник – спадок, який напряду веде до Гемінгвея [81].

Висновки до розділу 2

Дослідження ідейно-естетичних засад романістики та новелістики Гемінгвея у соціокультурному контексті американської дійсності дозволило встановити, що лаконічний ідіостиль письменника є не просто технічним прийомом, а цілісною художньою системою, що виникла як пряма відповідь на кризу цінностей і мови ХХ ст.

У межах дослідження було встановлено, що формування ідіостилу Гемінгвея відбувалося на перетині двох визначальних факторів: професійної школи військової журналістики (Kansas City Star) та екзистенційної травми Першої світової війни. Проаналізовано ключові настанови журналістського кодексу (короткі речення, уникнення прикметників), що трансформувалися в етичний імператив «втраченого покоління». Було визначено, що цей свідомий вибір призвів до радикального об’єктивізму – відмови від «непристойних» (obscene) абстрактних слів («слава», «честь»), замінивши їх фіксацією конкретних, верифікованих фізичних фактів та дій. Далі було доведено, що центральною ідейно-естетичною засадою всієї прози письменника є «принцип айсберга». Цей метод функціонує не як стилістичний лаконізм, а як філософська стратегія, яка вимагає від автора опускати сім восьмих змісту, для того, щоб читач самостійно реконструював їх через видиму одну восьму – чистий, об’єктивний опис. Простежено еволюцію «принципу айсберга» від його використання у ранній прозі для передачі екзистенційної порожнечі (nada) та травми до його трансформації у зрілій творчості на інструмент афірмації героїчного кодексу. У повісті «Старий і море» лаконічний опис професійної дисципліни та фізичних зусиль стає втіленням філософської

витривалості та гідності, що замінює пряме висловлювання про моральні якості.

Рецепція ідіостилю Гемінгвея розвивалася у два потужні етапи впливу: через школу «крутого» детективу (*hard-boiled*) у 1930-х роках, яка засвоїла його етику кодексу і лаконічний діалог, та через рух американського мінімалізму у 1970 – 1980-х роках, який довів принцип опущення до абсолюту для відображення соціальної та емоційної порожнечі. Незважаючи на появу контр руху максималістів та критичну деконструкцію його гендерних засад феміністичною критикою, ключова ідейно-естетична засада письменника – «покажуй, не розкажуй» (*Show, don't tell*) – закріпилася як фундаментальна, незмінна аксіома сучасної прози XXI ст.

Лаконізм Гемінгвея є не простою стилістичною економією, а функціональною системою, де кожне опущення є мотивованим і несе на собі естетичне та філософське навантаження. Це відкриття має пряме практичне значення для подальшого перекладознавчого аналізу, оскільки виправдовує центральну гіпотезу: будь-яка спроба перекладача експлікувати прихований зміст айсберга (тобто, назвати емоцію чи пояснити логічний зв'язок) є не лише формальною, а й ідейно-естетичною втратою, що руйнує авторський задум.

Застосований комплексний метод повністю підтверджує центральну гіпотезу дослідження: лаконічний стиль Гемінгвея є не випадковою манерою, а свідомо вибудованим, етично вмотивованим інструментом, що здатний передавати надмірний травматичний досвід шляхом його замовчування. Зокрема, порівняльний аналіз ранньої та пізньої творчості, на прикладі «І сонце сходить» та «Старий і море», підтвердив, що його метод є динамічним і еволюціонував відповідно до філософського становлення самого письменника.

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА РОМАННОЇ ТВОРЧОСТІ Е. ГЕМІНГВЕЯ І ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ ЙОГО СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ

3.1 Лінгвостилістичні, граматичні й синтаксичні засоби лаконізації та економії художнього простору («І сонце сходить», «Маєш і не маєш»)

Поняття лаконізації у літературознавстві трактується як цілеспрямоване скорочення мовних і стилістичних засобів із метою досягнення максимальної змістової насиченості при мінімумі формального вираження. Лаконічний стиль ґрунтується на принципі мінімалізму, який передбачає усунення надлишкових елементів – описових, емоційно-експресивних чи пояснювальних – задля збереження динаміки оповіді та концентрації на сутнісних моментах. Таким чином, економія мовних засобів перетворюється на художню домінанту, що формує унікальну поетику твору.

Одним із ключових чинників формування «стислої» письма Гемінгвея став його журналістський досвід. Працюючи репортером, він виробив звичку точно добирати слова, уникати багатослів'я та подавати інформацію у максимально стислій, фактичній формі. Репортажна манера, зорієнтована на об'єктивність, лаконізм і конкретність, згодом трансформувалася у художній метод, який став однією з визначальних рис його ідіостилу. У прозі Гемінгвея лаконічність виконує не лише стилістичну, а й концептуальну функцію. Вона відображає його світогляд, заснований на простоті, самодисципліні та стриманості. Письменник свідомо уникає пишних описів, складних метафор і риторичних зворотів, віддаючи перевагу коротким, чітким реченням і прямій номінації предметів чи дій. Така поетика створює відчуття внутрішньої напруги й глибини без явного емоційного навантаження.

Отже, лаконізація у творах Гемінгвея проявляється на всіх рівнях мовної організації – від лінгвостилістичного до синтаксичного. Вона охоплює лексичний добір, граматичну побудову речень, синтаксичну структуру

висловлювань і композиційну організацію тексту, забезпечуючи водночас економію художнього простору. У подальшому аналізі буде розглянуто, як саме ці засоби взаємодіють між собою у прозі письменника та яким чином вони відтворюються в українських перекладах його романів.

Романи «І сонце сходить» та «Маєш і не маєш» (“To Have and Have Not”, 1937) є показовими прикладами реалізації цього лаконічного письма. У них Гемінгвей досягає художньої виразності через надзвичайну простоту мовлення, точність описів і динаміку діалогів. Завдяки цьому його проза набуває кінематографічної чіткості, де кожне слово має змістову вагу, а мовна економія стає ключовим засобом художнього впливу.

У межах дослідження ми здійснили аналіз роману Гемінгвея «І сонце сходить» з метою виявлення лінгвостилістичних засобів лаконізації. Було виділено ключові уривки, які наочно демонструють типові прийоми «стислового письма», властиві стилю автора. Особлива увага приділялася тому, як ці засоби відтворені у українському перекладі, і наскільки перекладач зберіг лаконічність та мінімалізм оригінального тексту. Доцільним буде розглянути 3 розділ роману. (21) “It was a warm spring night and I sat at a table on the terrace of the Napolitain after Robert had gone, watching it get dark and the electric signs come on, the red and green stop-and-go traffic-signal, and the crowd going by... I watched a good-looking girl walk past the table and watched her go up the street and loosing sight of her... [61, с. 14]. – *Стояв теплий весняний вечір, і коли Роберт пішов, я залишився сидіти на терасі «Наполітена». Я сидів за столиком і дивився, як густішають сутінки й спалахують реклами, як блимають червоні й зелені сигнали світлофорів, дивився на густий натовп,... Ось гарненька дівчина пройшла повз мій столик, і я провів її очима, поки вона не зникла, ... [6, с. 6].*

У цьому уривку чітко простежуються характерні для гемінгвеївської прози лінгвостилістичні засоби лаконізації. Зокрема, автор застосовує епізодичну деталізацію та послідовне перерахування дій (enumeration), що дозволяє створити динамічну картину сцени без зайвих описових деталей.

Лексика обрана максимально конкретна, що сприяє точності образу і економії художнього простору. Переклад зберігає основні деталі та лаконічність оригіналу завдяки точній номінації предметів і дій, хоча окремі конструкції стали трохи довгими відповідно до норм української мови. Водночас загальний принцип мінімалізму, який формує унікальну поетику роману, передано досить точно.

Ще один яскравий приклад застосування лаконічного стилю зустрічається у коротких діалогах між героями. Розглянемо уривок: (22) “Well, what will you drink?” I asked [61, с. 14]. – *«Що питимеш?» – запитав я* [6, с. 6]. У цьому фрагменті проявляються характерні риси гемінгвеївського лаконічного письма в діалогах. Речення коротке, структура проста, дієслова передають дію без додаткових описів чи емоційних відступів. Український переклад повністю відтворює стислість оригіналу, зберігає динаміку спілкування та природність живого мовлення. Такий приклад ілюструє, як мінімалістичні конструкції діалогу слугують художньому ефекту роману, формуючи відчуття безпосередності та реалістичності взаємодії персонажів.

Лаконізм Гемінгвея проявляється не лише в оповідній частині, а й у гострих діалогічних репліках, які передають характер персонажів через мінімум мовних засобів. (23) “Little girl yourself. Dites garçon, un pernod.” [61, с. 14]. – *«Сам ти маленький. Гарсоне, чарку перно!»* [6, с. 7]. Цей короткий обмін репліками демонструє стислість, дотепність і природну ритміку живої мови. Автор передає іронію та зухвалість героїні без зайвих пояснень або описів емоцій – емоційне забарвлення створюється винятково за рахунок інтонації та контрасту між короткими фразами. Український переклад зберігає лаконічність і гумористичний тон, точно передаючи структуру діалогу та синтаксичну простоту. В обох варіантах діє ефект «усного кадру», коли репліки звучать природно, немов вирізані з реальної розмови. Така побудова діалогу є характерним лінгвостилістичним прийомом Гемінгвея, який реалізує його принцип економії мовних засобів.

Додатково, показовим прикладом реалізації лаконічного стилю Гемінгвея є сцени опису оцінки ситуацій чи об'єктів: (24) “It isn’t bad here,” she said. “It isn’t chic, but the food is all right.” [61, с. 16]. – *«А тут, їй-богу, непогано», – заявила вона. – «Шуку, щоправда, ніякого, але готують пристойно»* [6, с. 9]. У цьому уривку автор використовує просте формулювання, стриману оцінку та короткі речення, що дозволяє передати враження персонажа без додаткових емоційних описів. Український переклад зберігає лаконічність оригіналу, підтримує нейтральний тон та динаміку спілкування. Відсутність надмірної експресії характерна для стилю Гемінгвея і сприяє створенню ефекту мінімалістичної, проте інформативної прози, де кожне слово має значення і несе функцію економії художнього простору.

Ми також проаналізували четвертий розділ роману «І сонце сходить», зосередившись на виявленні граматичних засобів, які автор використовує для побудови динамічного та лаконічного оповідання. Особлива увага приділялася простим і складним конструкціям, перерахуванню дій, використанню часових форм дієслів та структурі діалогів, що сприяє передачі внутрішніх станів персонажів та ритму оповіді. У першому прикладі аналізу ми розглянули такий фрагмент: (25) “I went out onto the sidewalk and walked down toward the Boulevard St. Michel, passed the tables of the Rotonde, still crowded, looked across the street at the Dome, its tables running out to the edge of the pavement.” [61, с. 29]. – *Я вийшов на вулицю й попрямував до бульвару Сен-Мішель, пройшов повз столики все ще переповненого кафе «Ротонда», глянув через дорогу на кафе «Дю Дом», столики якого тіснились аж до краю тротуару* [6, с. 20].

В оригіналі використані дієслова минулого часу (went out, walked, passed, looked), які перелічують події одну за одною, створюючи ефект безпосереднього сприйняття героя. В українському перекладі збережено логіку дій, однак деякі конструкції розширені для плавності і природності мови. Речення відносно довге, але складається з послідовних простих дій, без складнопідрядних конструкцій, що відповідає лаконічності стилю Гемінгвея. Переклад теж переважно зберігає короткі і прості конструкції, що дозволяє

читачеві легко слідкувати за хронологією подій. Використання простих минулих форм дієслів передає послідовність і швидкість руху героя, і в українському перекладі додані слова для плавності, але основний ритм дій збережено.

Цікавою є сцена, де оповідач зупиняється, щоб прочитати напис, і водночас робить невеликий відступ у своїх думках: (26) “I stopped and read the inscription: from the Bonapartist Groups, some date; I forget.” [61, с. 29]. – *Я зупинився й прочитав напис: від бонапартистських груп і дата, яка, не пам’ятаю* [6, с. 20]. В оригіналі англійською використано просте поєднання речень з вставною конструкцією (some date; I forget), що передає природну мову героя і легкий відступ у його думках. В українському перекладі збережено простоту речень і логіку висловлювання, вставна конструкція передана фразою «не пам’ятаю вже, яка», що дозволяє відтворити інтимний тон розповіді та особисте сприйняття події оповідачем. Структура речень залишається простою, без ускладнених синтаксичних конструкцій, що відповідає лаконічності стилю Гемінгвея і забезпечує легкість сприйняття тексту.

Також звертає на себе увагу сцена, де герой поступово виконує ряд побутових дій у кімнаті: (27) “I lit the lamp beside the bed, turned off the gas, and opened the wide windows.” [61, с. 30]. – *Я засвітив лампу біля ліжка, виключив газ і навстіж розчинив вікна* [6, с. 20]. В оригіналі, знову ж таки, використовується перерахування дій через союз and, який об’єднує короткі дієслівні конструкції (lit, turned off, opened) і створює динамічний ритм опису. Така структура дозволяє читачеві слідувати за діями героя в послідовності їх виконання, ніби спостерігаючи події у реальному часі, і підкреслює безпосередність його сприйняття. В українському перекладі синтаксис збережено практично дослівно, що дає змогу відтворити економію слів та природну послідовність подій. Додатково переклад підтримує ритмічність і легку напруженість оповіді, характерні для лаконічного стилю Гемінгвея, одночасно роблячи опис зрозумілим для українського читача без втрати

емоційної нейтральності та прямоти. Варто звернути увагу на момент, коли герої концентрує увагу на Брет, а решта думок поступово відходить на другий план: (28) “Then I couldn’t keep away from it, and I started to think about Brett and all the rest of it went away. I was thinking about Brett and my mind stopped jumping around and started to go in sort of smooth waves.” [61, с. 31]. – *Потім я більше не міг відганяти це від себе – почав думати про Брет і тільки про неї. Я думав про Брет, і думки вже не снувались, а текли немовби повільними хвилями* [6, с. 21]. В оригіналі використані складнопідрядні речення з підрядною причиною, що передають психологічний процес героя та логіку його внутрішніх дій. Конструкція демонструє послідовність причин і наслідків у мисленні оповідача, відображаючи його концентрацію на Брет і одночасне відходження інших думок та певне заспокоєння. В українському перекладі фрагмент трохи розділено на окремі речення для більшої ясності та легшого сприйняття, однак причинно-наслідкові зв’язки збережено, що дозволяє читачеві відчувати перебіг думок героя і його психологічну фокусованість.

У рамках дослідження синтаксичних засобів художньої мови було проведено аналіз роману Гемінгвея «Маєш і не маєш». Для детального вивчення було обрано четвертий розділ твору, оскільки він містить низку сцен, де активна дія персонажів поєднується з динамічними описами навколишнього середовища та діалогами. Особливу увагу приділено виявленню синтаксичних засобів лаконізації та економії художнього простору, що дозволяють автору передавати події стисло та водночас зберігати відчуття ритму і напруги. У процесі аналізу розглядаються як описи дій і пересування героїв, так і діалогові епізоди, які демонструють використання коротких речень, партації, умовних і імперативних конструкцій для досягнення ефекту динаміки та оперативності оповіді. Для подальшого аналізу розглянемо перший фрагмент четвертого розділу роману, що ілюструє початкову сцену дрейфу героїв у темряві. (29) “We lay offshore about a mile in the dark.” [62, с. 46]. – *Ми зупинились у темряві за якусь милю від берега* [7, с. 12]. У цьому фрагменті використано просте дієслівне речення (SV) – декларатив, яке

передає коротку, лаконічну інформацію про місце перебування героїв. Така синтаксична структура створює відчуття статичності та концентрує увагу читача на основному елементі сцени – темряві та відстані від берега. Економія слів у реченні дозволяє швидко сприйняти простір дії й налаштує на атмосферу очікування. Український переклад точно відтворює цю лаконічність і простоту конструкції, зберігаючи ритмічність оригіналу. Завдяки цьому читач одразу сприймає ключові деталі сцени, а переклад передає атмосферу темряви та відчуття спокійного, але водночас напруженого дрейфу героїв.

Наступний фрагмент четвертого розділу ілюструє розвиток подій на воді та спостереження героя за течією. (30) “The current had freshened up, with the sun down, and I noticed it running in.” [62, с. 46]. – *Після заходу сонця течія пришивидишлася, і я помітив, як нас починає зносити до берега* [7, с. 12]. У цьому реченні спостерігається координація двох пропозицій, де через дієприкметниковий або адвербіальний компонент (with the sun down) поєднано опис умови та наслідку в компактній формі. Така структура дозволяє водночас передати час доби та зміну течії, зберігаючи природну логіку сприйняття подій. Український переклад дещо розділяє конструкції для більшої ясності, однак послідовність причин і наслідків залишається незмінною. Завдяки цьому читач сприймає розвиток дії плавно і послідовно, зберігаючи атмосферу руху по воді та зміну природних умов.

Ще один фрагмент демонструє, як герой управляє човном і поступово рухається проти течії. (31) “I headed her up against the current until I was past Bacuranao and nearly to Cojimar.” [62, с. 46]. – *Я повів човен проти течії, аж поки не проминув Бакуранао і майже не наблизився до Кохімара* [7, с. 12]. Дане речення побудоване на підрядній конструкції часу з until, що дозволяє синтаксично економно описати тривалий відтинок дії в межах одного речення. Така структура створює відчуття неперервного руху та послідовності дій героя на воді. Український переклад коректно відтворює межу дії, зберігаючи логіку та динаміку руху, водночас дотримуючись природного синтаксису української

мови, що забезпечує плавність сприйняття та точне відображення часових рамок події.

Доречним буде розглянути ще один епізод, який демонструє зміну динаміки руху човна, коли герой припиняє активне керування. (32) “Then I let her drift down.” [62, с. 46]. – *Тоді знову зупинив двигун* [7, с. 12]. Речення побудоване за принципом parataxis – коротке та перехідне, що створює різкий ритмічний зсув у наративі. Така синтаксична економія дозволяє передати дію як факт без зайвої деталізації, концентруючи увагу читача на зміні стану. Український переклад тут має суттєву семантичну розбіжність з оригіналом. Загублюється той самий прихований зміст. В оригіналі ключовим є “let her” – це своєрідний жест відмови від контролю, довіра природньому руху подій. В. Морозов при перекладі раціоналізує цю дію і переводить в механічну площину, гублячи важливу для Гемінгвея семантику стриманості й мінімальної дії.

У останньому фрагменті роману показано повторювану дію, спрямовану на підтримку сміливості одного з персонажів. (33) “I gave him three more drinks to keep him brave before it was half-past ten.” [62, с. 48]. – *До пів на одинадцятку я ще тричі давав йому ковтнути рому для підтримки тону* [7, с. 12]. Оригінальне речення поєднує кількісно марковану ітеративну дію (three more drinks) з чіткою часовою межею (before it was half-past ten), що дозволяє стисло зафіксувати серію дискретних дій без розгортання їх у тривалий процес. Така синтаксична економія підтримує характерну для Гемінгвея динамічність і стриманість наративу. В українському перекладі лаконічність і часову рамку збережено, однак відбувається семантичний зсув у мотивації дії: вислів to keep him brave, який прямо вказує на необхідність підтримати хоробрість персонажа, передано нейтральнішим формулюванням «для підтримки тону». Унаслідок цього психологічний вимір ситуації послаблюється, а акцент зміщується з внутрішнього стану героя на загальнофізіологічну підтримку, що знижує екзистенційну напругу, закладену в оригіналі.

Проведений аналіз показав, що у романах Гемінгвея «І сонце сходить» та «Маєш і не маєш» автор послідовно використовує лінгвостилістичні,

граматичні та синтаксичні засоби для створення характерного стилю, передачі психологічного стану персонажів та динаміки сюжету. Лінгвостилістичні прийоми, зокрема епітети, метафори та емоційно забарвлені вислови, допомагають передати атмосферу та внутрішній стан героїв, водночас зберігаючи емоційний ритм тексту.

Грамматичні засоби, такі як використання простих і складнопідрядних конструкцій, минулих форм дієслів та вставних елементів, дозволяють автору стисло та ефективно відтворювати послідовність подій і внутрішній монолог персонажів. У перекладах цих романів на українську мову більшість граматичних конструкцій збережено, при цьому переклад не тільки передає основний зміст, але й адаптує текст до природного звучання української мови, зберігаючи логіку та послідовність дій.

Синтаксичні засоби, включаючи *parataxis*, координаційні та підрядні конструкції, забезпечують економію художнього простору і формують ритміку тексту. У «І сонце сходить» короткі, динамічні речення підкреслюють відчуття моментальності та безпосередності сприйняття, тоді як у «Маєш і не маєш» синтаксис дозволяє ефективно передавати тривалі дії та повторювані події, підтримуючи напружену атмосферу пригодницького сюжету.

3.2 «Принцип айсберга» як авторський прийом створення підтекстів («Прощавай, зброє», «По кому подзвін»)

Принцип айсберга, сформульований Гемінгвеєм як провідна художня стратегія письма, став одним із найвпливовіших внесків письменника у світову літературу ХХ ст. Цей метод, що ґрунтується на максимальній лаконізації вислову та прихованні глибинних сенсів під поверхнею тексту, відображає особливе бачення митцем природи правди, мовчання та людського досвіду. Згідно з відомою метафорою автора, лише одна восьма частина айсберга видима над водою – решта занурена у глибину. Так само і в його прозі більша частина змісту не висловлена прямо, а лише відчутна, прочитується між рядками.

Цей прийом не є лише стилістичною особливістю, а втіленням світоглядної позиції митця, який прагнув писати про життя «як воно є», без прикрас і пояснень. У передмові до «Смерті після полудня» Гемінгвей зазначав, що істинна сила оповіді полягає не в тому, що письменник пише, а в тому, що він залишає невисловленим, – якщо автор знає свій предмет, то навіть опущене читач відчує. Таким чином, «принцип айсберга» є не лише технікою, а формою довіри до читача, співтворчістю, що потребує інтелектуальної активності для розкриття підтексту.

Ідейно цей принцип сягає модерністського прагнення до «економії форми» та «правдивого слова», яке спостерігаємо у творах Джойса, Еліота, Фолкнера. Однак Гемінгвей надав йому особистісного виміру – він поєднав репортажну точність журналіста з філософською мовчазністю солдата. Його досвід війни, травми, втрати та внутрішньої дисципліни сформував особливу поетику – стриману, але насичену внутрішньою енергією. Відсутність прямої емоційності у його прозі є не свідченням байдужості, а навпаки – способом правдивого вираження того, що неможливо висловити словами.

Особливо виразно принцип айсберга реалізується у двох центральних романах письменника – «Прощавай, зброе!» та «По кому подзвін», у яких підтекст виконує ключову смислову функцію. У першому творі невисловленість стає засобом передавання особистої травми та вразливості героя, у другому – способом філософського осмислення людської відповідальності, смерті та гідності.

У романі «Прощавай, зброе!» письменник розкриває любов і війну як два полюси людського існування, протиставлені, але нерозривно пов'язані. Лаконізм тут не лише мовна економія, а засіб відтворення внутрішнього шоку, приглушеної емоції, коли біль не можна висловити прямо. Головний герой, лейтенант Фредерік Генрі, переживає втрату й духовне спустошення, але його історія подається без риторичних вибухів. Ключові події описані короткими, майже документальними фразами, у яких кожне слово має вагу. Цей ефект підсилює контраст між спокоєм мови та глибиною емоції. Показовим є

короткий фрагмент: (34) “I had not wanted to fall in love with anyone. But God knows I had and I lay on the bed in the room of the hospital in Milan and all sorts of things went through my head.” [53, с. 103] – *Бог свідок, що я не хотів закохуватися в неї. Ні в кого я не хотів закохуватися. Але Бог свідок, що я таки закохався, і ось тепер я лежав на ліжку в госпітальній палаті в Мілані, і про що я тільки не думав,...* [9, с. 131]. У цьому уривку яскраво простежується ключова риса ідіостилю Гемінгвея – полісиндетон (багатосполучниковість). Синтаксичний ланцюжок, з’єднаний сполучником “and”, створює ефект безперервного потоку свідомості, де фізична дія та екзистенційні роздуми знаходяться на одному рівні сприйняття. Герой намагається впорядкувати хаос почуттів через сувору, ритмічну структуру речення. У перекладі В. Морозова спостерігаємо явище ампліфікації (стилістичного розширення). Перекладач відходить від гемінгвеївської синтаксичної монолітності, розбиваючи оригінальну фразу на кілька окремих речень. Повтор конструкції «Бог свідок» та додавання уточнень змінюють ритміку тексту: замість стриманого «телеграфного» переліку з’являється емоційна схвильованість. Переклад акцентується на внутрішній драмі героя, роблячи прихований біль більш явним для читача, що дещо зміщує акцент з «айсберга» на поверхню тексту.

Не менш виразним є епізод у лікарні, незадовго до смерті коханої: (35) “Now Catherine would die. That was what you did. You died. You did not know what it was about. You never had time to learn.” [53, с. 344]. – *Тепер ось і Кетрін помре. Та й із тобою це вже сталося. Ти вже помер. Навіть не зрозумів, що діється. Не мав коли дізнатися* [9, с. 410]. Цей уривок демонструє гемінгвеївський синтаксичний мінімалізм. Серія коротких простих речень імітує стан емоційного шоку та заціпеніння, коли герой неспроможний на складні думки. Важливим є перекладацький нюанс із займенником «You». В оригіналі це узагальнення (generic you), що надає смерті Кетрін характеру універсального закону. У перекладі ж фраза «Ти вже помер» звучить як констатація власної духовної смерті героя. Трагедія тут досягається не через

опис страждань, а через фігуру замовчування – найглибший біль залишається неназваним, схованим за сухими фактами.

Інший важливий аспект айсбергового письма у цьому романі – контраст між словом і реальністю. Гемінгвей показує девальвацію великих понять у світі війни. У фразі (36) “I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain.” [53, с. 195]. – *Мене завжди бентежили слова «священний», «славний», «жертва», «намарне»* [9, с. 241–242] – простий перелік без контексту створює ефект саркастичної дистанції. Тут немає прямої критики, але підтекст очевидний: герой відчуває фальш урочистих кліше, які більше не мають етичного змісту. Економія засобів працює як інструмент деконструкції воєнного міфу.

Ще один зразок внутрішнього філософського підтексту – афористичне речення: (37) “The world breaks everyone and afterward many are strong at the broken places” [53, с. 264]. – *Світ ламає всіх, і багато хто стає після цього ще міцнішим на зламах* [9, с. 317]. Цей фрагмент є хрестоматійним прикладом гемінгвейвської афористичності. Автор застосовує прийом антитези, протиставляючи руйнування і силу. Ключовою тут є «медична» метафора: образ «зламаних місць», що стають міцнішими, відсилає до біологічного процесу зростання кісток. Це яскрава ілюстрація того, як Гемінгвей матеріалізує психологію: душевна стійкість пояснюється через фізичний закон опору матеріалів. У перекладі збережено цю тілесність образу, а додавання підсилювальної частки «ще» акцентує на ідеї посттравматичного зростання, перетворюючи речення на універсальну формулу життєстійкості.

Діалоги роману – ще один вияв айсбергового методу. Герої говорять небагато, але кожна репліка несе вагу невисловленого. У сцені між Генрі та Кетрін підтекст розкривається через недомовленість, іронію та стриману ніжність: (38) “And maybe I’d look lovely, darling, and be so thin and exciting to you and you’ll fall in love with me all over again.” – “Hell,” – I said. “I love you enough now” [53, с. 321]. – *«Можливо, я так гарно виглядатиму, дорогенький, і стану такою худенькою і звабливою, що ти знову в мене закохаєшся по самі*

вуха.» – «Чорт забирай», – сказав я. – «Та я й так закоханий по вуха» [9, с. 383]. Епізод побудовано на стилістичному контрасті. Мовлення Кетрін – це схвильований потік слів (полісиндетон), що виказує її страх, тоді як репліки Генрі – підкреслено лаконічні та «заземлюючі». У перекладі, сухе гемінгвеївське “enough” замінено на емоційний фразеологізм «по самі вуха». Це приклад ідіоматизації, яка зміщує акцент з суворої стриманості оригіналу на традиційну сентиментальність, роблячи почуття героя більш «голосним», ніж задумував автор.

Сукупність цих прийомів – синтаксичної стиснутості, еліпсиса, повтору простих структур і семантичної точності – формує в романі особливу естетику: емоція замінена дією, опис – деталлю, роздум – паузою. Кожна мовна одиниця у Гемінгвея функціонує як знак підтексту: проста дія перетворюється на символ духовного стану. Перекладач, Віктор Морозов, прагнучи відтворити природну динаміку українського мовлення, вдається до розмовної стилізації. Він свідомо відходить від лексичного аскетизму автора на користь емоційної виразності, адаптуючи діалог до норм живого спілкування.

Усі приклади з «Прощай, зброе!» демонструють, що підтекст у прозі Гемінгвея є не наслідком браку слів, а результатом продуманої мовної дисципліни. Мовчання тут не є відсутністю думки, а навпаки – її формою. Коли герой говорить мало, він говорить більше, ніж може висловити. Саме це внутрішнє мовчання і є тією невидимою частиною айсберга, що визначає глибину художнього тексту.

Принцип айсберга у прозі Гемінгвея, як провідна стратегія письма, проявляється не лише у скороченні тексту або економії слів, а й у багаторівневому використанні деталей, тілесних відчуттів, символічних образів та мовчазної рефлексії, що дозволяють читачеві самостійно реконструювати внутрішній світ персонажів. У романі «По кому подзвін» цей принцип реалізується надзвичайно цілісно: лаконізм і синтаксична стриманість поєднуються з максимально конкретними образами, створюючи текст, де кожна деталь функціонує як носій глибинного підтексту. Фрагменти,

наведені у додатку, демонструють, як через прості описові засоби, номінативні конструкції та тілесні образи автор досягає психологічної та філософської насиченості, притаманної його прозі.

У фрагменті (39) “As Jordan goes, so goes the bloody bridge, other way round, really” [56, с. 410]. – *Тепер уже мосту кінець, хоч би що зі мною сталося. Коли не буде Йордане, не буде й мосту, а краще сказати – навпаки* [8, с. 291], застосовано прийом потоку свідомості для фіксації фаталістичної логіки героя. Фраза побудована на синтаксичному паралелізмі, що створює жорстке екзистенційне рівняння: життя героя і його місія (міст) стають онтологічно нерозривними. Автор підкреслює цю взаємозалежність уточненням “other way round”, вказуючи на дзеркальність їхнього існування. У перекладі Мара Пінчевського спостерігаємо стратегію експлікації. Лаконічна англійська фраза трансформується у розлогу пояснювальну конструкцію, оскільки перекладач розбиває одне речення на три, додаючи логічні зв’язки, яких немає в оригіналі. Пінчевський жертвує ритмічною стислістю заради ясності, вербалізуючи те, що в оригіналі лишається в підтексті. Подібний підхід до емоційної стриманості можна прослідкувати і в романі «Прощавай, зброе!». Хоча там автор частіше спирається на зовнішні деталі, механізм створення підтексту є спільним: прості, але точні засоби формують відчуття загрози або втрати без прямої демонстрації емоцій. Наприклад, опис міста, лінії фронту або краєвиду війни передає стан героя через контекст і прості дії, змушуючи читача самотійно реконструювати «невидиму частину айсберга» – чи то через пейзаж, чи то через суху логіку думки.

Ще виразніше принцип айсберга проявляється у фрагменті (40) “He lay flat on the brown, pine-needled floor of the forest, his chin on his folded arms, and high overhead the wind blew in the tops of the pine trees” [56, с. 5]. – *Він лежав у лісі, на встеленій брунатною глицею землі, спершись підборіддям на схрещені руки, а високо над ним у верховітті сосон шумів вітер* [8, с. 1]. Тут представлений класичний приклад гемінгвеївської кінематографічності: автор фокусується виключно на фізичних відчуттях героя, шгноруючи прямий опис

емоцій. Позатекстова напруга створюється через контраст: статична поза героя на тлі природиприховує контекст смертельної небезпеки. М. Пінчевський загалом вдало відтворює цю сенсорну конкретику, хоча й вдається до певної поетизації. Він замінює нейтральне “blew” на звукове «шумів» та розгортає образ лісової «підлоги», що робить український текст дещо більш описовим за аскетичний оригінал. Проте ключовий ефект – відчуття фізичного злиття героя із природою – збережено повною мірою.

Особливо важливою є демонстрація моральної та філософської напруги через лаконічну мову. У фрагменті (41) “He hated to shoot that sentry. So did I but I didn’t think about it. Nor do I think about it now. You have to do that” [56, с. 409]. – *Йому було дуже важко вбити людину. Мені теж, але я просто не думав про це і зараз не думаю. Так треба* [8, с. 291]. Короткі категоричні твердження та паралельна структура підкреслюють дисциплінованість і концентрацію героя на виконанні завдання. Контраст між емоційним сприйняттям убивства та усвідомленням його необхідності формує глибокий підтекст, демонструючи, що економія слів здатна передавати складні моральні та психологічні аспекти поведінки персонажа. У такий спосіб Гемінгвей створює ефект стоїчної самодисципліни, де мовчання і недомовленість стають носіями глибокої філософської рефлексії. Український переклад вдало зберігає простоту та ритм оригіналу, дозволяючи читачеві відчутти внутрішню логіку мислення героя та його моральну позицію без додаткових пояснень.

Функція природи у романі теж органічно інтегрується в айсбергову стратегію письма. У фрагменті (42) “It was getting cold quickly now with the sun down and the light was failing as the afterglow from the last sunlight on the mountains behind them faded” [56, с. 39–40]. – *Після заходу сонця одразу стало холодно, позаду на гірських вершинах гасли останні відблиски сонця, і швидко западала темрява* [8, с. 28]. Пейзаж виступає не просто декоративним тлом, а прихованим емоційним резонатором. Гемінгвей використовує сенсорні деталі – холод, згасання світла – як об’єктивний корелят внутрішньої тривоги героїв та передчуття невідворотності фатуму. Український переклад вдало відтворює

цю динаміку занепаду, зокрема через трансформацію описової конструкції “light was failing” у більш категоричне «швидко западала темрява». Таке рішення перекладача не лише зберігає ритміку оригіналу, але й посилює атмосферну густину та драматизм моменту, підкреслюючи психологічний стан персонажів без зайвих емоційних означень.

Проведений аналіз фрагментів роману «По кому подзвін» підтверджує, що принцип айсберга у Гемінгвея – це результат суворої мовної дисципліни, де глибокий психологічний підтекст створюється через зовнішню стриманість. Автор уникає прямих описів емоцій, замінюючи їх фіксацією тілесних відчуттів, категоричними синтаксичними конструкціями або описами природи, що виступають об’єктивними корелятами внутрішньої тривоги та фаталізму героїв. Український переклад Мара Пінчевського загалом вдало відтворює цю ритміку та сенсорну конкретику, хоча й демонструє тенденцію до експлікації. Іноді він розгортає лаконічні фрази у пояснювальні конструкції задля більшої ясності, що подекуди пом’якшує аскетизм оригіналу.

Порівняння з романом «Прощавай, зброе!» дозволяє простежити сталість і розвиток прийому в творчості Гемінгвея. Як і у фрагментах про Фредеріка Генрі, у «По кому подзвін» лаконізм поєднується з психологічним підтекстом, тілесною присутністю героїв і символічною природньою обрамленістю сцен. В обох творах економія слів не є ознакою поверховості або скорочення. Навпаки, вона створює багатошаровий сенс, дозволяє читачеві відчути внутрішній стан персонажів і моральну напругу без прямих коментарів. Особливо важливо, що цей прийом віддзеркалює автобіографічний досвід Гемінгвея: участь у війні, травми, втрати, дисципліну та спостереження за смертю, що формують у письменника потребу передавати складні психологічні та етичні аспекти через стриманий, «журналістський» стиль письма.

Особливо важливим є те, що синтаксис і ритм, у наведених нами прикладах, спрямовані на створення «інформаційних пауз», де читач долучається до реконструкції змісту. Кожна коротка фраза, номінативна

конструкція чи імператив спонукає до активного читання, що дозволяє відчутти психологічну глибину, моральну відповідальність і тілесні переживання персонажа.

У порівнянні з романом «Прощавай, зброе!» можна відзначити, що ритм, синтаксис і мовна економія у «По кому подзвін» розвинулися до більш витонченої форми. Якщо у першому романі лаконізм використовується переважно для передачі емоційного шоку та внутрішньої травми героя через прості фрази, то у другому романі до лаконізму додається глибокий філософський підтекст, підкреслення стоїчної дисципліни, взаємодія з природою як символом психологічного стану та моральної відповідальності. Переклад українською мовою послідовно відтворює цю еволюцію стилю, зберігаючи ритм, синтаксичну структуру і паузи, що роблять підтекст доступним і для читача, який не володіє нюансами оригінальної мови.

3.3 Особливості перекладу «стислого» стилю у художній прозі Е. Гемінгвея

Лаконізм Гемінгвея не є простою економією мовних засобів. Це – цілісна ідейно-естетична система, де етика «правдивого» журналістського речення, екзистенційний стоїцизм «героя кодексу» та філософія «принципу айсберга» зливаються воедино. Аналіз у підрозділах 3.1 та 3.2 продемонстрував, що синтаксичний паратаксис, граматичне уникнення прикметників та опущення емоційних маркерів є не формою, а самою субстанцією твору. Стиль Гемінгвея і є його змістом. Це створює фундаментальну, майже нерозв'язну дилему для перекладача українською мовою.

Переклад творів Гемінгвея – це не просте лінгвістичне завдання, це світоглядний виклик. Перекладач опиняється між двома полюсами, які Ю. Найда визначив як формальну та динамічну еквівалентність [71, с. 159–160]. Формальна еквівалентність вимагає від перекладача максимального збереження форми оригіналу. У випадку з Гемінгвеєм це означало б зберегти його короткі декларативні речення, синтаксичну структуру, мінімальну

атрибуцію діалогів та лексичні повтори. Динамічна еквівалентність, навпаки, вимагає відтворення ефекту, який оригінал справляє на читача, навіть якщо для цього доведеться пожертвувати формою.

Проблема полягає в тому, що у Гемінгвея ефект повністю залежить від форми. Українська мова, як мова синтетична, флективна, з багатшою синонімією та природною схильністю до гіпотаксису та дієприслівникових зворотів, інстинктивно «чинить опір» гемінгвеївському паратаксису. Те, що в англійській мові звучить як стриманий, об'єктивний факт, в дослівному українському перекладі може сприйматися як стилістична бідність або примітивізм. Отже, перед перекладачем постає дилема: якщо він обирає динамічну еквівалентність, тобто намагається «покрасити» або «українізувати» текст – він руйнує «принцип айсберга», додаючи слова та логічні зв'язки, яких Гемінгвей свідомо уникав.

Ця боротьба за стилістичну чистоту безпосередньо пов'язана із методом «об'єктивної кореляції», який автор успадкував від модерністської літератури. Гемінгвей замінює прямий опис емоцій («він був наляканий») описом зовнішніх, відчутних явищ, які лише викликають ці емоції у читача («він відчув, як серце б'ється об хвою»). Як стверджує З. Тродд, цей синтаксис імітує «камеру-око», що просто фіксує потік подій, не втручаючись у їх емоційну оцінку [90, с. 10–12]. Збереження цього сухого, «журналістського» синтаксису є головною вимогою формальної еквівалентності.

Однак, коли перекладачі намагаються досягти природності та милозвучності українського тексту, вони змушені вдаватися до декомпресії форми та експлікації змісту. Декомпресія у цьому контексті означає розширення стислої англійської конструкції за рахунок додавання службових слів, прийменникових або дієприслівникових зворотів, які пояснюють приховану логіку. Це призводить до значного збільшення питомої ваги перекладеного тексту порівняно з оригіналом. Аналіз перекладів М. Пінчевського та В. Морозова засвідчує, що цей вибір призводить до низки трансформацій, які ми детально розглянемо далі.

На лексичному та прагматичному рівнях адаптація торкається ключових понять і тональності. Вирази, що описують «героя кодексу», часто зазнають семантичного зсуву. Наприклад, у фрагменті (43) з роману «І сонце сходить»: “It is awfully easy to be hard-boiled about everything in the daytime” [61, с. 34], перекладач М. Пінчевський замінює суху філософську стійкість на: *Удень не штука вдавати із себе залізного* [6, с. 23]. Тут відбувається зміщення акценту з внутрішньої «загартованості» на поведінку. Подібна нейтралізація помітна у прикладі (33), де моральна категорія “to keep him brave” [62, с. 110] (бути хоробрим) перекладається В. Морозовим як «для підтримки тону» [7, с. 84], замінюючи етичну проблему фізіологічною. Крім того, перекладачі схильні до емоційної ідіоматизації діалогів, що пом’якшує авторську стриманість. Так, у прикладі (38) стримане зізнання “I love you enough now” [53, с. 321] В. Морозов перекладає як «я й так закоханий по самі вуха» [9, с. 383], замінюючи сувору лаконічність сентиментальним фразеологізмом. Кульмінацією цього явища є зміна тональності, як у фінальній сцені роману «І сонце сходить» (46): “Isn’t it pretty to think so?” [61, с. 247], де гостра іронія слова *pretty* у перекладі «Хіба не втішно так думати?» [6, с. 174] набуває м’якшого, сентиментального відтінку.

На синтаксичному рівні конфлікт виявляється найгостріше. Гемінгвей використовує паратакис (сурядний зв’язок) та полісиндетон (багатосполучниковість) для створення монотонного ритму. Українські перекладачі часто схильні до «нормалізації» такого синтаксису.

Показовим є приклад (44) з роману «Прощавай, зброе!», де автор описує рух військ: “The trunks of the trees too were dusty and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the dust rising...” [53, с. 11]. У перекладі В. Морозова сполучники частково вилучено на користь ком, оскільки надмірне використання сполучників вважалося б тавтологією: «Стовбури дерев також були припорошені, листя того року швидко попадало, і ми бачили, як марширують дорогою війська, здіймається

курава...» [9, с. 21]. І хоча ця зміна робить речення стилістично правильним та більш динамічним, проте, втрачається гіпнотичний, тягучий ритм оригіналу.

Однак, у випадках, коли паратак西斯 не порушує українську милозвучність, перекладачі успішно зберігають ритм, що засвідчує фрагмент (27) з «І сонце сходить»: “I lit the lamp beside the bed, turned off the gas, and opened the wide windows.” [61, с. 30], перекладений як «Я засвітив лампу біля ліжка, виключив газ і навстіж розчинив вікна» [6, с. 20]. Також збережено ключовий паратак西斯 (наприклад: вийшов... і попрямував... пройшов... й подивився...). Це відтворення «журналістського» стилю, що фіксує послідовні дії. Збереження цього простого переліку дозволяє передати автоматизм дій героя, не перевантажуючи текст зайвими зворотами.

Тенденція до експлікації також є сильною, що доводить приклад (30) з «Маєш і не маєш», де лаконічна конструкція “The current had freshened up, with the sun down...” [62, с. 46] розгортається у підрядне речення «Після заходу сонця течія пришвидшилася...» [7, с. 12], замінюючи одночасність сприйняття на послідовний опис.

Найбільшої трансформації зазнає логічний рівень, де «принцип айсберга» руйнується шляхом вербалізації імпліцитного змісту. Ця ампліфікація найбільш помітна у філософських роздумах. У фрагменті (45) з «По кому подзвін» оригінальна думка героя: “There is only now, and if now is only two days, then two days is your life and everything in it will be in proportion.” [56, с. 164] у перекладі М. Пінчевського містить додатковий логічний маркер: *Є тільки тепер, і якщо тепер – це для тебе два дні, то, виходить, два дні – все твоє життя, і все в них буде відповідно* [8, с. 125]. Введення вставного слова «виходить» робить логічний висновок явним, чого Гемінгвей свідомо уникав. Схожа експлікація спостерігається і при передачі причинно-наслідкових зв’язків, як у фрагменті (39) “other way round, really” [56, с. 410], де перекладач розгортає думку, додаючи пояснювальні елементи, що перетворює екзистенційне рівняння на більш деталізований висновок: *Коли не буде Йордане, не буде й мосту, а краще сказати – навпаки* [8, с. 291].

Поглиблюючи синтаксичний аналіз, необхідно звернутися до категорії дієслівного виду, яка є критичною проблемою при перекладі з аналітичної англійської на флективну українську. В англійській прозі Гемінгвей майже виключно використовує Past Simple (минулий простий час), який функціонально акцентує увагу на факті дії та її послідовності: *he went, he sat, he looked*. Це підтримує «журналістський» ритм, де події фіксуються послідовно, наче кінокадри. На противагу цьому, українська мова вимагає від перекладача постійного вибору між доконаним та недоконаним видами дієслова. Недоконаний вид за своєю природою схильний до описовості та затягування часу. Якщо перекладач надмірно використовує недоконаний вид, це може сповільнити ритм, перетворюючи швидку послідовність фактів на опис процесу або стану, чого Гемінгвей намагався уникнути. З іншого боку, надмірне використання доконаного виду, хоч і зберігає темп, проте може зробити текст монотонним і немилословним. Цей вибір вимагає від перекладача виняткової обережності, оскільки необхідно відтворити «факт» і не втратити при цьому природність української мови.

Ця проблема тісно пов'язана із прагненням українських перекладачів до логічної та граматичної зв'язності. Українська мова, на відміну від англійської, природно тяжіє до використання дієприслівникових зворотів, які є ідеальною синтаксичною формою для вираження обставин дії. Однак саме ця форма, будучи органічною для українського стилю, є згубною для гемінгвейівської стилістики. Задля збереження простоти і прямої, автор свідомо уникає дієприслівникових зворотів. Наприклад, у типовій конструкції Гемінгвея "*He got up and went out*" використовується паратак西斯, натомість при перекладі часто виникає бажання застосувати гіпотак西斯: «Вставши, він вийшов». Якщо перекладач обирає цей варіант, він порушує стилістичний «кодекс» Гемінгвея. Він перетворює дві рівноправні послідовні дії (встав і вийшов) на підрядну конструкцію, де одна дія стає обставиною іншої. Аналіз показує, що українські перекладачі, як правило, прагнуть мінімізувати дієприслівникові звороти, щоб зберегти сурядну побудову, але навіть поодинокі випадки їх появи або,

навпаки, заміни на більш громіздкі синтаксичні одиниці, свідчать про постійний тиск української мовної системи на лаконічний стиль оригіналу.

Окрім синтаксису, суттєві трансформації в ідіостилі Гемінгвея відбуваються на лексичному рівні. Це стосується, зокрема, навмисного уникнення автором прикметників та емоційно-оцінної лексики. Лаконізм Гемінгвея вимагає, щоб кожен опис був максимально об'єктивним. Це відображається у виборі конкретної, відчутної лексики (40) “brown, pine-needled floor” – «рунатна, вкрита глицею земля», яка була успішно відтворена в українському перекладі.

Проте перекладачі часто стикаються із проблемою «нульового перекладу» та навпаки – навмисного лексичного повтору в оригіналі, оскільки Гемінгвей свідомо збіднює свій словниковий запас, зводячи оцінки до простих, монотонних слів: *good, fine, nice, bad*. Таке повторення, – *The food was good. The wine was good. The company was good.* – створює ефект монотонної фіксації фактів, посилюючи підтекст. В українському перекладі ці повтори замінюються на синонімічний ряд: *хороший, чудовий, гарний, пристойний*, задля уникнення тавтології. Обираючи синонімічний ряд, перекладач руйнує стилістичний задум Гемінгвея, в якому монотонність повторів мала передавати емоційну порожнечу або заціпеніння героя. Різноманіття синонімів, натомість, створює хибне враження насиченого емоційного та оціночного фону.

Аналіз показує, що тенденція до експлікації працює і на рівні слова, особливо у випадках, коли перекладач прагне «посилити» образ, додаючи прикметники, яких немає в оригіналі. Наприклад, опис місця може бути доповнений оціночними епітетами для створення більшої атмосферності. Це є прямим порушенням принципу «айсберга».

Подібна логічна експлікація відбувалася і при передачі часу та простору. Зокрема, у прикладі (45) з «По кому подзвін» ми побачили, як перекладач не лише додав сполучне слово, а й перетворив точне математичне поняття “in proportion” на більш загальне «буде відповідно». У таких випадках експлікація виходить за межі простої адаптації, стаючи інтерпретацією, оскільки

перекладач не лише перекладає, а й пояснює, в чому полягає філософський висновок героя. Це яскраво демонструє, що в українських перекладах динамічна еквівалентність часто переважає над формальною, оскільки пріоритетом стає не збереження мінімалістичної форми, а максимальна зрозумілість та емоційна доступність кінцевого повідомлення для читача.

Остаточним показником стилістичної трансформації є зміни на прагматичному та модальному рівнях, які впливають на сприйняття етичного кодексу героя. Модальність у прозі Гемінгвея часто передається через сухі, безособові конструкції, що підкреслюють неминучість дії або її примусовий характер. Це формує відчуття фаталізму та стоїчного прийняття обов'язку. Проте українські перекладачі схильні або посилювати цю модальність, або, навпаки, замінювати її емоційно нейтральною лексикою. Наприклад, категорія обов'язку іноді посилюється модальними словами, що робить обов'язок більш суб'єктивно накладеним і менш універсальним. З іншого боку, як було показано на прикладі (33) “to keep him brave” [62, с. 110], заміна на «*для підтримки тону*» [7, с. 84] є нейтралізацією. Перекладач уникає прямого зіткнення з високими або трагічними поняттями, замінюючи їх фізіологічно нейтральною термінологією. Ця трансформація нівелює екзистенційну напругу: герой Гемінгвея бореться з власним страхом (моральний вимір), тоді як герой перекладу просто підтримує фізичні сили.

У підсумку, системний аналіз перекладів творів Е. Гемінгвея українською мовою демонструє, що наші перекладачі обрали стратегію адаптивної еквівалентності. Це дозволило успішно передати інформаційний зміст та кінематографічний ритм оповіді. Проте досягнення милозвучності та граматичної правильності української мови вимагало низки трансформацій, зокрема декомпресії форми та експлікації логіки.

Отже, українські переклади творів Е. Гемінгвея є високохудожніми, проте вони демонструють чітку тенденцію до динамічної еквівалентності. Перекладачі часто вдаються до експлікації, логізації та емоційної адаптації, що забезпечує тексту плавність, милозвучність та зрозумілість для українського

реципієнта. Однак ці трансформації неминуче нівелюють частину авторської естетики, зокрема «шорсткість» синтаксису, екзистенційну недомовленість та гостроту іронії, які становлять невидиму, але фундаментальну, частину його стилістичного «айсберга».

Висновки до розділу 3

Стратегія українських перекладачів, зокрема М. Пінчевського та В. Морозова, переважно орієнтується на динамічну еквівалентність, що вимагає систематичної декомпресії форми та вербалізації підтексту. Ця стратегія призвела до трьох ключових груп трансформацій.

На лексичному та прагматичному рівнях спостерігається тенденція до емоційної ідіоматизації та семантичного зсуву, що пом'якшує авторський «холодний» тон. Нейтральні або філософські терміни, що описують етику «кодексу героя» (*hard-boiled*), часто замінюються на більш емоційно доступні чи побутові еквіваленти («залізний», «для підтримки тону»). Це нівелює екзистенційну напругу, перетворюючи внутрішню моральну боротьбу на зовнішню поведінкову характеристику.

На синтаксичному рівні головною проблемою стало відтворення паратаксису та полісиндетону, які в оригіналі створюють монотонний, «кінематографічний» ритм. Перекладачі часто вдаються до синтаксичної нормалізації, руйнуючи довгі ланцюги сурядних речень та замінюючи їх на підрядні конструкції. Хоча це підвищує граматичну милозвучність українського тексту, воно призводить до втрати унікальної «шорсткості» і ритмічної одноманітності, які є естетичною основою стилю Гемінгвея.

На логічному рівні домінує експлікація – додавання слів-зв'язок та розгортання стислих конструкцій. Ця трансформація є найбільш руйнівною для «принципу айсберга», оскільки вона вербалізує висновки та логічні зв'язки, які в оригіналі були навмисно опущені. Таким чином, замість того, щоб змусити читача самостійно реконструювати ідею з факту, переклад надає готовий, пояснювальний висновок.

Головний практичний результат розділу полягає у доказі того, що перекладацька стратегія динамічної еквівалентності у випадку Гемінгвея є шляхом стилістичних втрат. Хоча переклад успішно передає інформаційний зміст, він свідомо чи підсвідомо руйнує авторську етику опущення. Це змінює загальну рецепцію твору: «холодний», об'єктивний і філософськи стриманий наратив оригіналу перетворюється на більш емоційний, пояснювальний і психологічно доступний український текст. Кінцевим наслідком є трансформація образу героя-стоїка, який захищає свою вразливість лаконізмом, на героя, що більш відкрито переживає свою долю.

Застосований компаративний метод разом зі стилістичним аналізом імплікатури повністю підтвердив центральну гіпотезу роботи, яка стверджувала, що лаконічний стиль Гемінгвея в українському перекладі зазнає систематичних трансформацій у бік декомпресії форми та експлікації підтексту. Зокрема, було підтверджено, що головною причиною цих трансформацій є прагнення перекладача до дотримання норм граматичної та стилістичної милозвучності української мови.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі здійснено комплексне дослідження лаконічного стилю романістики Ернеста Гемінгвея в аспекті його функціонування в оригіналі та відтворення в українських перекладах. Отримані результати дають підстави для узагальнених висновків.

У ході дослідження уточнено поняття ідіостилу як функціональної системи свідомих художніх виборів, що відрізняється від неусвідомленого ідіолекту та визначає цілісну поетику авторського письма. У цьому контексті ідіостиль Гемінгвея постає безпосереднім художнім втіленням його світоглядних і філософських поглядів. У нашій роботі ідіостиль розглядається як функціональна система свідомих художніх виборів, що відрізняє його від неусвідомленого ідіолекту. Таке трактування дає змогу відійти від простого переліку мовних засобів і зосередитися на аналізі їхньої мотивованості та ідейно-сміслової функції.

Встановлено, що лаконізм у романістиці Гемінгвея не зводиться до формальної мовної економії, а функціонує як системоутворювальний принцип, реалізований через паратак西斯, «метод опущення», обмежену метафоричність і домінування імпліцитного змісту. Така поетика спрямована на активізацію читацької інтерпретації та формування підтексту.

З'ясовано, що образ «героя кодексу» формується саме в межах лаконічної поетики, де стриманість мовлення корелює зі стоїчною моделлю поведінки, етикою самоконтролю та прийняття екзистенційного досвіду без вербалізованої рефлексії.

В аналізі рецепції встановлено, що вплив Гемінгвея розвивався двома паралельними хвилями: через школу «крутого» детективу (*hard-boiled*), яка засвоїла його етику кодексу, та через рух американського мінімалізму, який довів естетику опущення до абсолюту, використовуючи її вже для зображення соціальної порожнечі. Навіть попри появу контрруху максималістів та критичну деконструкцію його гендерних засад феміністичною критикою, його

ключова засада – «показуй, не розкажуй» (Show, don't tell) – закріпилася як фундаментальна, незмінна аксіома світової прози ХХІ ст.

Компаративний аналіз текстів оригіналу та українських перекладів різних хронологічних періодів засвідчив, що перекладацька орієнтація на мовну нормалізацію й формальну декомпресію часто вступає у суперечність з авторською поетикою опущення. Унаслідок цього відбувається вербалізація імпліцитного змісту та часткова трансформація читацької рецепції художнього образу.

Систематизація виявлених перекладацьких трансформацій дала змогу виокремити типові стратегії відтворення лаконізму, серед яких домінують додавання пояснювальних елементів, синтаксичне ускладнення та стилістичне вирівнювання тексту, що знижує рівень художньої напруги оригіналу. Доведено, що адекватне відтворення лаконічного ідіостилю Гемінгвея можливе за умови свідомого збереження семантичної неповноти, синтаксичної простоти та підтекстової багатозначності, що потребує від перекладача відмови від надмірної експлікації та нормативної адаптації.

Гемінгвеївський «принцип айсберга» має чітку еволюційну динаміку. У ранніх творах, наприклад «Білі слони», опущення слугує для передачі травми та екзистенційної порожнечі (*nada*), підкреслюючи нездатність героїв до вербалізації емоцій. У пізнішій, «зрілій» творчості, наприклад у «Старий і море», опущення трансформується в інструмент афірмації стоїцизму, де лаконічний опис професійної дії стає втіленням філософської витривалості та гідності.

У цілому проведене дослідження засвідчує, що лаконічний стиль романістики Гемінгвея слід розглядати не як формальний прийом мовної економії, а як складну художньо-естетичну систему, в якій кожен елемент підпорядкований загальній концепції смислового опущення та контролю над вербалізацією досвіду. Ця поетика формує специфічний тип художньої комунікації, у межах якої значущу роль відіграє не сказане безпосередньо, а те,

що залишається поза текстом і актуалізується в процесі читацької інтерпретації.

Особливу вагу в цьому контексті набуває перекладацький аспект, оскільки саме переклад виявляє межі збереження авторської ідіостилістичної системи в іншомовному культурному просторі. Аналіз українських перекладів показав, що перекладацькі рішення часто зумовлені не лише індивідуальною стратегією перекладача, а й ширшими літературно-нормативними та рецептивними чинниками, притаманними відповідному історичному періоду. Це дає підстави розглядати переклад лаконічної прози Гемінгвея як форму інтерпретації, що неминуче трансформує співвідношення експліцитного та імпліцитного рівнів тексту.

Отже, зіставлення оригіналу та перекладів дозволяє не лише виявити особливості відтворення лаконізму, а й окреслити глибинний зв'язок між авторською поетикою, перекладацькою етикою та читацькою рецепцією. У цьому сенсі дослідження лаконічного стилю Гемінгвея виходить за межі суто стилістичного аналізу, набуваючи міждисциплінарного характеру та відкриваючи ширші можливості для осмислення механізмів функціонування художнього тексту в міжкультурному просторі.

Українська перекладацька стратегія, орієнтована на динамічну еквівалентність, призводить до систематичної втрати стилістичної імплікатури оригіналу через декомпресію форми. Було також розроблено класифікацію систематичних трансформацій, які руйнують ідейно-естетичні засади Гемінгвея:

- Логічна експлікація: Найбільш критична трансформація, що полягає у вербалізації підтексту. Перекладачі часто додають логічні конектори (тому що, виходить, через те що) та пояснювальні конструкції, які в оригіналі були навмисно опущені. Цей прийом руйнує філософський задум автора, оскільки замість реконструювання висновків читачем, переклад надає готовий, пояснювальний висновок.

- Синтаксична нормалізація: Заміщення стилістично маркованого паратаксису (сурядних речень) на граматично милозвучний гіпотаксис (підрядні речення). Це стирає монотонний, «кінематографічний» ритм, притаманний гемінгвеївській прозі, перетворюючи її з «телеграфної» на «традиційну».
- Емоційна ідіоматизація: Заміна нейтральних дієслів та номінативної лексики на емоційно забарвлені, ідіоматичні або психологізовані еквіваленти. Це призводить до пом'якшення авторського «холодного» тону та руйнування образу героя-стоїка, який в оригіналі демонструє стриманість через лексичний мінімалізм.

Кінцевим наслідком цих трансформацій є зміна читацької рецепції: об'єктивний, філософськи стриманий наратив оригіналу перетворюється на більш емоційний, пояснювальний і психологічно розгорнутий український текст.

Подальші наукові розвідки можуть бути спрямовані на кілька перспективних напрямків, зокрема міжкультурний аналіз лаконізму – розширення корпусу за рахунок порівняння перекладів інших авторів-мінімалістів, які виростили з гемінгвеївської традиції, з метою з'ясування універсальності виявлених стилістичних трансформацій. Діахронічний аналіз – порівняння історичних перекладів Гемінгвея українською та іншими мовами, щоб простежити, як еволюціонувала перекладацька традиція лаконізму та її залежність від академічних та літературних тенденцій певної епохи. Та гендерна рецепція – тема, яка дуже часто зустрічається під час аналізу особливостей творчості Гемінгвея. Тут можна було б дослідити те, як саме українські перекладачі відтворювали або ж, навпаки, нівелювали гендерні стереотипи та «маскулінну оповідь» Гемінгвея, враховуючи критичні зауваження феміністичної школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Булгакова М. Ю. Імпліцитність політичного дискурсу. *Вісник ХНУ*. 2011. № 973. С. 70–71.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / ред. В. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
3. Вітрук К., Безруков А. Художня специфіка романної творчості Ернеста Гемінгвея. *Молоді вчені 2025 – від теорії до практики* : матеріали XV всеукр. наук.-практ. конф., 20 березня 2025. Дніпро, 2025. С. 434–435.
4. Гемінгвей Е. Гори як білі слони / пер. з англ. В. Митрофанов. Київ : Дніпро, 1968.
5. Гемінгвей Е. За нашого часу: збірка / пер. з англ. В. Митрофанов. Київ : Дніпро, 1979.
6. Гемінгвей Е. І сонце сходить / пер. з англ. М. Пінчевський. URL: <https://textbook.com.ua/zarubizhna-literatura/1548701899/s-6> (дата звернення: 12.09.2025).
7. Гемінгвей Е. Мати і не мати / пер. з англ. В. Є. Морозов. URL: <https://coollib.in/b/699026-ernest-miller-heminguey-mati-i-ne-mati/readp?p=12&cnt=9000> (дата звернення: 14.09.2025).
8. Гемінгвей Е. По кому подзвін / пер. з англ. М. Пінчевський. URL: <https://textbook.com.ua/zarubizhna-literatura/1548702197/s-2?page=309> (дата звернення: 18.09.2025).
9. Гемінгвей Е. Прощай, зброє! / пер. з англ. В. Є. Морозов. Львів : Вид-во Старого Лева, 2018. 424 с.
10. Гемінгвей Е. Старий і море / пер. з англ. В. Митрофанов. Київ : Дніпро, 1974.
11. Дідух Х. І. Ідіюстиль як відображення авторської картини світу. *Education and Science*. URL: https://www.rusnauka.com/15_NNM_2012/Philologia/2_111114.doc.htm (дата звернення: 23.09.2025).
12. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-13777> (дата звернення: 05.09.2025).

13. Кобякова І. К., Помазановська С. О. Механізми перекладу складних речень як мінімальної одиниці перекладу в англійській мові. The 4th International scientific and practical conference “*Topical issues of the development of modern science*”. Sofia, 2019. С. 412–420.
14. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. 2-ге вид. Київ: Юніверс, 2002. 280 с.
15. Коткова Л. І. Ідіостиль, індивідуальний стиль і ідіолект: проблеми розмежування. *Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Сер.: філологічні науки*. 2012. Т. 2. С. 26–29.
16. Літературознавчий словник-довідник / ред. : Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. Київ: Вид. Акад., 2007. 752 с.
17. Мацько Л., Сидоренко О., Мацько О. Стилїстика української мови / ред. : Л. Мацько. Київ : Вища шк., 2003. 462 с.
18. Склярєнко К. Біографічні дослідження повсякденності як стратегія реалізації генеалогічного методу. *Грані*, 2019. Т. 22, № 6. С. 78–84.
19. Сологуб Н. М. Поняття «індивідуальний стиль письменника» в контексті сучасної лінгвістики. *Науковий вісник Чернівецького університету*. 2001. № 117–118. С. 34–38.
20. Ставицька Л. Про термін ідіолект. *Українська мова*. 2009. № 4. С. 3–15.
21. Українська мова: енциклопедія. Київ, Україна : Укр. енциклопедія, 2004. 824 с.
22. Фуко М. Археологія знання / пер. В. Шовкун. 2003. 208 с.
23. Харріс Д. Понад 100 письменницьких цитат Ернеста Гемінгвея. URL: <https://www.adazing.com/uk/hemingway-quotes-on-writing/> (дата звернення: 17.09.2025).
24. Baker C. Ernest Hemingway: A Life Story. New York : Scribner, 1969.
25. Baker C. Hemingway: The Writer as Artist. 3rd ed. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1963. 379 p.
26. Benson J. J. Ernest Hemingway: the Life as Fiction and the Fiction as Life. *American Literature*. 1989. Vol. 61, no. 2. P. 345–358.

27. Benveniste E. *Problems in General Linguistics*. University of Miami Press, 1971. 317 p.
28. Bethea A. F. Raymond Carver's Inheritance from Hemingway. *The Hemingway Review*. 2001. Vol. 21, no. 1.
29. Bloom H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. London; New York : Oxford University Press, 1975. 157 p.
30. Brenner G. *Concealments in Hemingway's Works*. Columbus: Ohio State University Press, 1983. 279 p.
31. Camus A. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Les Editions Gallimard, 1942, 189 p.
32. Carver R. *What We Talk About When We Talk About Love*. 1981. 11 p.
33. Chandler R. *The Simple Art of Murder*. Houghton Mifflin, 1950. 330 p.
34. Collins Dictionary. URL : <https://www.collinsdictionary.com/>.
35. Connell R. W. *Masculinities*. University of California Press, 1995. 295 p.
36. Cowley M. *Exile's Return: a Literary Odyssey of the 1920s*. Viking Press, 1951.
37. Crystal D. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. 6th ed. Blackwell Publishing, 2008. 529 p.
38. Donaldson S. *By Force of Will: the Life and Art of Ernest Hemingway*. Viking Press, 1977. 367 p.
39. Eliot T. S. *Hamlet and His Problems*. 1919.
40. Fenton C. A. *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: the Early Years*. Farrar, Straus & Young, 1954. 302 p.
41. Fetterley, J. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana University Press, 1978.
42. Fiedler L. *Love and Death in the American Novel*. Stein and day, 1975. 512 p.
43. Fowler R. *Linguistics and the Novel*. London: Methuen, 1977. 145 p.
44. Frankl V. E. *Man's Search for Meaning*. New York : Washington square press, 1963. 224 p.
45. Fussell P. *The Great War and Modern Memory*. Oxford University Press, 1975. 363 p.

46. Gilbert S. M., Gubar S. *No Man's Land: the Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, vol. 1: the War of the Words. Yale University Press, 1988.
47. Grebstein S. N. *Hemingway's Craft*. Southern Illinois University Press, 1973.
48. Grice H. P. *Logic and Conversation*. University of California, Berkeley, 1975. P. 41–58.
49. Hammett D. *The Maltese Falcon*. New York : Alfred A. Knopf, 1930. 267 p.
50. Han B. C. *The Burnout Society* / trans. from German by E. Butler. Stanford, California: Stanford University Press, 2015. 51 p.
51. Harris Z. S. *Discourse Analysis*. *Language*. 1952. Vol. 28, no. 1. P. 1–30.
52. Hemingway E. *A Clean, Well-Lighted Place*. *Scribner's Magazine*. 1933.
53. Hemingway E. *A Farewell to Arms*. New York: Charles Scribner's Sons, 1929. 350 p.
54. Hemingway E. *Cat in the Rain*. Boni & Liveright, 1925.
55. Hemingway E. *Death in the Afternoon*. New York : Charles Scribner's Sons, 1923. 358 p.
56. Hemingway E. *For Whom the Bell Tolls*. Oxford : Alden Press, 1940. 443 p.
57. Hemingway E. *Hills Like White Elephants*. *Men Without Women*. New York : Charles Scribner's Sons, 1955. P. 69 –77.
58. Hemingway E. *In Our Time*. The Project Gutenberg : website. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/61085/pg61085-images.html#CH6> (date of access: 23.10.2025).
59. Hemingway E. *The Old Man and the Sea*. New York : Scribner, 1952. 140 p.
60. Hemingway E. *The Short Happy Life of Francis Macomber*. *Cosmopolitan magazine*. 1936. P. 30–33.
61. Hemingway E. *The Sun Also Rises*. 3rd ed. Quality Paperback Book Club, 1993. 247 p.
62. Hemingway E. *To Have and Have Not*. New York : Charles Scribner's Sons, 1937. 262 p.
63. Herman D. *Autobiography, Allegory and the Construction of Self*. *British Journal of Aesthetics*. 1995. No. 35.

64. Jaspers K. *Philosophische Weltorientierung*. Berlin : Springer, 1932. 340 p.
65. Josephs A. Hemingway's "For Whom the Bell Tolls": The Education of Robert Jordan. *The Hemingway Review*. 1998. Vol. 18, no. 1. P. 53–64.
66. Lejeune P. *On Autobiography* / trans. by K. Leary. 1989. 324 p.
67. Lodge D. *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. London : Secker & Warbung, 1992. 240 p.
68. Lynn K. S. *Hemingway*. Simon & Schuster, 1987.
69. Meyer A. *Raymond Carver and the Influence of Hemingway*. University of South Carolina Press, 1994.
70. Meyers J. *Hemingway: A Biography*. New York : Harper & Row Publishers, 1985. 646 p.
71. Nida E. A. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden, Netherlands: E. J. Brill, 1964. 331 p.
72. Paul S. *Stylistics. A Resource Book for Students*. New York and London : Routledge, 2004. 247 p.
73. Raeburn J. *Fame Became of Him: Hemingway as Public Writer*. Indiana University Press, 1984. 231 p.
74. Reynolds M. *Hemingway: The Final Years*. W. W. Norton & Company, 1999.
75. Rovit E., Brenner G. *Ernest Hemingway*. Twayne Publishers, 1986.
76. Rovit E. *Ernest Hemingway*. Twayne Publishers, 1963.
77. Sabharwal A. *Critical Interpretation of Ernest Hemingway*. New Delhi : Wisdom Press, 2022. 92 p.
78. Saltzman A. M. *Understanding Raymond Carver*. University of South Carolina Press, 1988. 190 p.
79. Sartre J.-P. *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard, 1994. 701 p.
80. Sartre J.-P. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel, 1966. 141 p.
81. Saunders G. *A Swim in a Pond in the Rain: In Which Four Russians Give a Master Class on Writing, Reading, and Life*. Random House, 2021. 432 p.
82. Simpson P. *Stylistics: A Resource Book for Students*. Routledge, 2004. 247 p.

83. Smith P. A Reader's Guide to the Short Stories of Ernest Hemingway. Boston : G.K. Hall, 1989. 407 p.
84. Spilka M. Hemingway's Quarrel with Androgyny. University of Nebraska Press, 1995. 383 p.
85. Stein G. Everybody's autobiography. London: Virago, 1985. 278 p.
86. Stewart M. C. Modernism and the Trauma of War: Hemingway, Cather, and Faulkner. Cambridge University Press, 2007.
87. Stockwell P. Cognitive Poetics and Literary Theory. *Journal of Literary Theory*. 2007. Vol. 1, no. 1. P. 135– 152.
88. Svoboda F. J. Hemingway & The Sun Also Rises: The Crafting of a Style. University Press of Kansas, 1983.
89. Sydorenko I. The Notion of Idiostyle in Linguistic Studies of Literary Texts. *Advanced Linguistics*. 2018. P. 15–20.
90. Trodd Z. Hemingway's Camera Eye: The Problems of Language and an Interwar Politics of Form. *The Hemingway Review*. 2007. Vol. 26, no. 2. P. 7–21.
91. Understanding Hemingway's Code Hero. Scribd, website. URL : <https://www.scribd.com/document/143969261/code-hero>
92. Vernon A. Hemingway's Second War: Bearing Witness to the Spanish Civil War. University of Iowa Press, 2011.
93. Vitruk K., Bezrukov A. Anti-war Discourse in Ernest Hemingway's Fiction. *Engineer of the Third Millennium : Proceedings of the International Students' Scientific Conference, May 15, 2025. Dnipro, 2025*. P. 63–65.
94. Wallace D. F. A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments. Little, Brown and Company, 1997.
95. Young P. Ernest Hemingway: A Reconsideration. Pennsylvania State University Press, 1966. 297 p.