

УДК 81'255.4=821.161.2:82-1=821.111(73)"19"
DOI: <https://doi.org/10.17721/if.54.23.10>

Валерій КИКОТЬ, д-р філол. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0001-6825-5454
e-mail: vkikot@yahoo.com

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, Черкаси, Україна

ПОЕТИЧНА ФОРМА Й ПЕРЕКЛАД

Вступ. Форма віршового твору – це спосіб і засоби організації поетичного тексту, які є суттєвою складовою поезії та які необхідно всебічно й повно реконструювати в перекладі. Метою роботи було розроблення будови синсемантичного образу поетичного твору, за допомогою якої перекладач зможе здійснювати повноцінний аналіз першотвору та забезпечувати його адекватний переклад.

Методи. У роботі використані такі методи: системний та структурний аналіз поетичного твору та його перекладу, що включають семантичний, стилістичний, ритміко-інтонаційний, логіко-синтаксичний та інші види аналізу (для дослідження образів, їх функцій та взаємодії в межах макрообразної структури поетичного твору та на її образних рівнях); пояснювальний, описовий та компілятивний із елементами семантико-стилістичного аналізу та використанням формалізованих схем (для опрацювання перекладацької схеми структури синсемантичного образу).

Результати. Викладено окремі аспекти дослідження поетичної форми як системи образів, що утворюють синсемантичний образний рівень віршового твору як макрообразу, з огляду на його інтерпретацію, доперекладний аналіз і переклад; обґрунтовано поняття синсемантичного образу; поетичний твір трактується як макрообразне структурне утворення, що складається із систем автосемантичних, синсемантичних і субсемантичних образів, адекватне відтворення яких відображає єдність змісту та форми першотвору в перекладі; синсемантичний образний рівень поетичного твору кваліфіковано як складову його макрообразної структури, що підлягає обов'язковому відтворенню в перекладі; показано механізми творення синсемантичної образності та її відтворення в перекладі; а також запропоновано до введення в науковий обіг перекладознавства низку понять, за якими стоять явища, що є індикаторами повноцінного перекладу, зокрема; поняття строгої та відносно-пропорційної еквілінеарності тощо. Основою синсемантичних образів визначено композиційні, графічні, ритміко-інтонаційні та евфонічні засоби організації поетичного мовлення, які можуть набувати відповідних значень безпосередньо в поетичному дискурсі та входить до системи образів-домінант твору. Проаналізовано методи виявлення та способи перекладу синсемантичних образів, зокрема інтонації, ритму, розміру, рими, звукових ефектів, синтаксису, строфіки, графічних і граматичних засобів творення образів тощо.

Висновки. До домінантних образів поетичного твору можуть належати як звукові, інтонаційно-ритмічні образні компоненти вірша, так і графічні та синтаксичні. Усі вони вимагають функціонального підходу під час перекладу. Для досягнення адекватного перекладу, найважливіше передовсім з'ясувати під час доперекладного аналізу, яку експресивну чи семантичну функцію та в який спосіб виконує синсемантичний образ і чи входить він до образних домінант поетичного твору, щоб відтворювати його з урахуванням значимості в образній ієрархії поетичного твору.

Ключові слова: формотворчі компоненти вірша, синсемантичний образ, макрообраз поетичного твору, ритм, рима, звук, строга та пропорційна еквілінеарність, поетичний переклад.

Вступ

Коли б смисл твору поезії полягав лиш у його безпосередній семантичній інформації, то ми були б змушені визнати, що більшість шедеврів світової лірики є сірятиною і банальщиною – повторенням тривіальних, давно всім відомих істин про природу, любов, дружбу й таке інше (Ткаченко, 2005, с. 32). Тож навряд чи можливо пристати на те, що форма поетичного твору виникає стихійно під час утілення змісту в текст. Поезія – це особливий вид творчості, під час якої, за свідченням багатьох відомих авторів, у голові поета спочатку виникає емоційна мелодія, що переростає в настрій, який по тому виливається в звуко-графо-смысловий образ. Поезія – це передовсім форма. Іншими словами – форма робить поезію. І тому ми аж ніяк не можемо ігнорувати це ні під час проведення доперекладного аналізу оригіналу поетичного твору, ні у процесі здійснення адекватного перекладу, ні при зіставленні готових перекладів з оригіналом із метою визначення їхньої якості.

Саме тому дослідження формотворчих компонентів як образних засобів синсемантичного рівня поетичного твору та його перекладу є одним із важливих завдань сучасного перекладознавства, зокрема і в світлі того, що поетичний твір кваліфікується нами як складна макрообразна структура, що об'єднує образні системи автосемантичного, синсемантичного та субсемантичного рівнів, які є взаємозумовленими та взаємодіючими виразами поетичного твору та потребують повноцінної

реконструкції в перекладі з урахуванням їхніх ієрархічних та інших взаємостосунків у межах макрообразу та в ширших контекстах.

Носіями автосемантичних образів є повнозначні слова з їхніми основними та додатковими значеннями й асоціативними смислами, а також словесні образи. Формування художнього потенціалу автосемантичного образу відбувається на кількох підрівнях: лексичному, стилістичному, морфолого-синтаксичному. Основою синсемантичних образів є композиційні, графічні, ритміко-інтонаційні та евфонічні засоби організації поетичного мовлення. Синсемантичні образи можуть набувати відповідних значень безпосередньо в поетичному дискурсі та входить до системи образів-домінант твору. Субсемантичний образ – це образ, що формується в межах загальної макрообразної структури на підтекстовому рівні поетичного твору. Формою вираження субсемантичного образу як головної прихованої ідеї твору можуть бути як автосемантичні образи, так і синсемантичні, що вимагає від перекладача додаткової уваги, зокрема, до формотворчих елементів віршового твору під час здійснення перекладу.

Метою статті є опрацювання структурної будови синсемантичного образу поетичного твору, за допомогою якої перекладач зможе здійснювати повноцінний аналіз першотвору та забезпечувати його адекватний переклад.

Огляд літератури. Повнота розуміння поетичного твору залежить від багатьох чинників, головний із яких – зацікавлена увага до його художньої форми, а не лише до ідеї, сюжету, змісту, позаяк зміст є лиш одним із елементів художнього впливу. Щодо цього доречно навести й висловлювання Гегеля: "Можна було б сказати про Іліаду, що її змістом є Троянська війна чи, ще конкретніше, гнів Ахілла; це дає нам і все, і водночас дуже мало, бо те, що робить Іліаду Іліадою, є та поетична форма, у якій виражено зміст" (Hegel, 1988, p. 151).

Будь-який новий зміст неминуче проявляється в мистецтві як форма: змісту, який не втілюється у форму, тобто не знайшов собі вираження, в мистецтві не існує. Точно так само будь-яке застосування форми є вже розкриттям нового змісту, позаяк порожньої форми не може бути там, де форма розуміється як зображальний прийом відносно якого-небудь змісту.

Форма – це спосіб вираження змісту, стійка визначеність зв'язку елементів змісту та їхньої взаємодії, змістова структура (Hegel, 1988, p. 150). Проте вона не є чимось накладеним на зміст ззовні, у кожному об'єкті форма та зміст невід'ємні одне від одного. Це співвідношення було відкрито Гегелем: " [...] важливо не випускати з уваги, що зміст не безформовий, а форма водночас і міститься в самому змісті, і становить щось йому зовнішнє" (Hegel, 1988, p. 151). У формі розрізняють її внутрішню та зовнішню сторони. Як спосіб зв'язку елементів змісту, як структура об'єкту, форма становить щось внутрішнє, а як спосіб зовнішнього оформлення об'єкту, спосіб зв'язку з іншими об'єктами, форма є щось зовнішнє; і це внутрішнє та зовнішнє злиті воедино.

Віршовий твір цікавий тим, що цілісність, зв'язність, просторово-часове обмеження його тексту найбільш оглядні завдяки характерній для поезії сконденсованості, яка зумовлює і єдність його емоційного різнобарв'я. Особливо яскраво виражена у віршах організаційна роль форми в розвитку тематичного змісту, у "програмуванні" автором естетичної реакції реципієнта. І саме в поезії найбільше проявляється тенденція з боку окремих поетичних шкіл, течій і напрямів абсолютизувати форму, надавати їй самодостатнього смислу, чи ж, навпаки, цілковито руйнувати форму, нехтувати її, себто абсолютизувати у протилежному напрямі, прикладом чого можуть бути твори сюрреалізму. Поезії притаманна усталена зовнішня форма, у певний спосіб організована матерія вірша, що чуттєво сприймається, складниками якої є графіка, мелодика, метрика, ритм, рима, звукове інструментування. Внутрішня форма, як спосіб зв'язку елементів змісту, знаходить своє вираження у відповідній тематичній побудові вірша, композиції, у співвідношенні художніх образів. Ці моменти (внутрішнє та зовнішнє) поєднані у формі естетичного об'єкту, яким є твір поетичного мистецтва, тому їхнє жорстке розділення у процесі інтерпретації тексту малопродуктивне.

У вищих і найскладніших своїх проявах форма пов'язана зі змістом значно більше, ніж у нижчих, елементарних. Складний зміст літературного твору невіддільний від форми. Немає нічого більш помилкового, ніж розповсюджений погляд на форму як на певну оболонку змісту, на одяг твору. Форма звернена і назовні, і всередину твору. Вона і формує твір, і пов'язує його зміст із зовнішнім для нього світом. Твір не існує сам собою. Він є певним організатором середовища, що його оточує, зосередженням різноманітних силових ліній.

Поетична форма – це водночас і корабель, і якір, тобто вона і те, що рухає віршом, і те, завдяки чому він застигає навічно у своїй неповторній красі, немов кош-

товний камінь у вишуканій оправі. Форма розглядається багатьма дослідниками поезії як семантична складова поетичного твору. Варто говорити про смисл не в якомусь загальному розумінні, а про конкретний смисл засобів вираження кожного окремого вірша.

Форма вірша в нашому розумінні – це спосіб і засоби організації поетичного тексту, які становлять саму суть поезії та які необхідно відтворити в перекладі. Розглядаючи форму та зміст у їхньому гармонійному єднанні, перекладач має виробити розуміння змістовності форми, проїнятися живим духом першотвору, відтворення якого надає перекладові характеру майже оригінального, не запозиченого твору. З іншого боку, перекладач має зробити нову форму органічною, досягти природного засвоєння її цільовою мовою. Для цього є недостатньою механічна передача зовнішніх ознак інтонації, ритміки, строфіки, схеми римування, а потрібне справжнє глибоке опанування форми в її новому мовному втіленні, потрібна твердість руки майстра, який розпоряджається мовою, як своїм покірним знаряддям.

"Форму оригіналу, – пише чеський перекладач і перекладознавець Іржі Леві, – не можна під час перекладу зберегти механічно, можна лише відтворити її смислову й естетичну цінність для читача; це означає, що неможливо зберегти в перекладі всі елементи першотвору, які містять історичну та національну специфіку, але, безумовно, потрібно викликати в читача враження, ілюзію історичного й національного середовища" (Levý, 2013, p. 129). І далі: "В перекладі має смисл зберігати лише ті елементи специфіки, які читач перекладу може відчутися як характерні для чужоземного середовища, тобто лише ті, що можуть бути сприйняті так само, як носієм "національної та історичної специфіки". Усе решта, те, що читач не може сприйняти як відбиття середовища, становить беззмістовну форму, позаяк воно не може бути конкретизоване у сприйнятті" (Levý, 2013, p. 130).

Отже, форма у мистецтві, і, зокрема, у поезії, не оформлює, не обрамлює, не обволікає, не виражає зміст, а сутнісно в ньому перебуває, зливається з ним, визначає і творить художню природу твору. І тому відтворення в перекладі так званих формотворчих компонентів поетичного твору, поименованих у межах загальної образної структури твору як синсемантичні образи, підлягає належному опрацюванню.

Пригадаймо для цього кілька визначень синсемантизму та синсемантиї, що дозволять нам повніше сформулювати поняття синсемантичного образу. Синсемантизм у лінгвістиці – це здатність елементів мови бути службовими, залежними від інших за змістом і граматично. "Синсемантизм протиставлений автосемантизму, як ознаці незалежності слова, самостійного статусу його значення" (Селіванова, 2011, с. 649). За Р. Томсоном, "характерною рисою змістового боку текстових утворень (речень, надфразових єдностей, тематичних відрізків тексту) є синсемантия, тобто здатність окремих текстових утворень відбивати закінчений зміст лише поєднано з іншими текстовими утвореннями контексту" (Thomson 2022, p. 380). Синсемантия, згідно з І. Прокопенко, – це властивість мовного елемента виражати значення лиш поєднано з іншими мовними елементами та на тлі контексту або ситуації; синсемантичні елементи мови передбачають актуалізацію свого значення лише в сполученні із залежним словом (Прокопенко, 2005, с. 4).

Методи

Складна природа формотворчих поетичних образів викликала потребу застосування сукупності методів та прийомів аналізу, зокрема, таких як: структурний та

системний аналіз поетичного твору та його перекладу, що включають семантичний, стилістичний, ритміко-інтонаційний, логіко-синтаксичний та інші види аналізу (для дослідження формотворчих образів, їх будови, функцій та взаємодії в межах макрообразної структури поетичного твору); ідейно-образний (для з'ясування втілення в текст вірша авторського образного задуму); описовий та пояснювальний із елементами семантико-стилістичного аналізу та використанням формалізованих схем (для опрацювання перекладацької схеми синсемантичного образного рівня поетичного твору); дефінітивний метод (для кваліфікування типів образів та їх різновидів); контекстологічний аналіз (для дослідження образної семантики в межах різних контекстів); метод диференційного аналізу (для виділення інтегральних та диференційних ознак образів в англомовній та українськомовній лінгвокультурах); компонентний аналіз (для дослідження семантики поетичних образів з метою з'ясування адекватності її відтворення в цільовій мові); метод зіставного аналізу (для порівняння англомовних та українськомовних поетичних творів із їх перекладами з метою визначення функцій та ступеню адекватності відтворення образності вихідного тексту).

Результати

У нашому баченні синсемантичні образи – це елементи поетичної форми (система засобів організації поетичного тексту), що окрім композиційних, ритміко-інтонаційних та ефонічних функцій виконують у творі смислову функцію чи увиразнюють смисли інших образів, тобто несуть на собі естетичне та/чи комунікативне навантаження, яке актуалізується поєднано з іншими вербальними та невербальними мовними явищами, релевантними для певного твору в межах різноманітних контекстів. І саме тому ступінь адекватності перекладу поетичного твору перебуває у прямій залежності від передачі синсемантичних образів оригіналу цільовою мовою.

Дискусія і висновки

Композиційна єдність вірша та адекватність перекладу. Повноцінність перекладу поетичного твору здебільшого залежить від відтворення його композиційної архітекτονіки, тобто будови твору як єдиного інтегрального взаємозв'язку та співвідношення його складників, яка трактується нами як розміщення та співвіднесеність компонентів художньої форми, зумовлена змістом і жанром твору.

Розповідаючи про композицію ліричних творів, Василь Пахаренко, зокрема, зазначає, що основою епічного чи драматичного твору є перебіг подій, а в ліричному творі на першому місці зазвичай стоїть розвиток почуттів і настроїв, сюжет же витіснений на другий план чи й зовсім відсутній. Дослідник визначає етапи розвитку ліричного сюжету як етапи розвитку почуття: 1) вихідний момент, що становить спостереження, враження, думки, стан, які стали мотивом розвитку почуття; 2) розвиток почуття; 3) кульмінація як найвища напруга в розвитку почуття; 4) резюме, як висновок автора (Пахаренко, 2009, с. 164).

З огляду на це, у віршовому творі не можна вилучити строфу, сцену, фігуру чи такт з одного місця й поставити у якість інше, не руйнуючи чи спотворюючи смисл усього твору. У ліричній поезії за такої ситуації порушується також і етапність розвитку почуття, що увінчується спотворенням утіленого в тексті вірша образного авторського задуму. Отже, стає зрозуміло, що відтворення композиції в перекладі поетичного твору надзвичайно важливе. Важливе воно ще й тому, що композиція скріплює елементи форми та підпорядковує їх обра-

зній ідеї, адже закони композиції це – наслідок естетичного пізнання, вони відображають глибокі взаємозв'язки реальності. Композиція має самостійну змістовість, її засоби та прийоми перетворюють і поглиблюють смисл зображуваного.

Композиційну архітекτονіку ми кваліфікуємо як своєрідний кістяк макрообразної структури поетичного оригіналу, ігнорування якого під час перекладу спричинює недостовірність перекладу. Відтак, композиційна архітектоніка поетичного твору є важливим складником його макрообразної структури на синсемантичному рівні, вона займає одне з найвищих місць у ієрархії стильотворчих засобів і підлягає обов'язковому відтворенню в перекладі як одна з образно-стильових домінант. Приклади її побудови та відтворення в перекладі розглянуті в нашій монографії (Кикоть, 2020 а, с. 247–250), де подано докладний перекладознавчий аналіз і багатьох інших синсемантичних образів. А в цій статті ми маємо можливість "ілюстративно" зупинитися лише на деяких із них.

Звукова організація поетичного твору в перекладі. Одним із важливих інструментів творення образів у поетичному мистецтві є засоби поетичної фоніки, що взаємодіють між собою та з іншими образами віршового твору, утворюючи одне ціле з погляду поетичного образотворення.

Унаслідок злиття граційної сили виразності й звукопису поетичний образ набуває додаткової багатогранності, а твір, до образної структури якого він належить, художньо-естетичної незглибимості. Засоби поетичної фоніки сприяють виразнішому відображенню смислових зв'язків різних за змістом слів, інтегрованими звуковим комплексом у єдине ціле. Завдяки фонетичним засобам відображення відбувається глибше розкриття смислу як автосемантичних образів, так і поетичного підтексту, тобто образів субсемантичних, вони роблять їх смисломісткішими й художньо виразнішими.

Звуковий комплекс допомагає зробити виразнішим той додатковий зміст, додаткову інформацію, які несе в собі поетичний твір як унікальне макрообразне утворення, і саме тому неналежне відтворення фонетичних засобів відображення робить переклад неповноцінним, першотвір не доноситься читачеві у своїй повноті, позаяк утрачається слуховий образ, а слух, як зір і дотик, – основне джерело пізнання світу.

На сучасному етапі розвитку перекладознавства увагу дослідника привертає, з одного боку, проблема емоційності та зображувальності, що несе в собі мовленнєве звучання, з іншого – проблема асоціацій, здатних у певний спосіб доповнити загальний зміст висловлювання смисловими відтінками.

На вправній грі звуком ґрунтується майстерність американського поета Е. А. По, який надав звуковій організації поезії основного й вирішального значення. Ігор Качуровський зазначає, що звукова інструментовка в цього автора насажена символічним, а також містичним змістом, що звуки можуть віддавати всі нюанси настрою людини – від безжурної прогулянки взимку на санчатах, через радість і щастя шлюбної мандрівки, через жахи й тривоги аж до останньої подорожі в небуття (Качуровський, 1992, с. 136). Саме до такої поезії належить вірш Едгара По "The Bells" (Дзвони), який українською перекладався двічі – Віктором Коптіловим та Анатолієм Онишком. Ось початок оригіналу: *Hear the sledges with the bells – / Silver bells! / What a world of merriment their melody foretells! / How they tinkle, tinkle, tinkle, / In the icy air of night! / While the stars that oversprinkle / All the Heavens, seems to twinkle / With a*

crystalline delight; / Keeping time, time, time, / In a sort of Runic rhyme, / To the tintinnabulation that so musically wells / From the bells, bells, bells, / Bells, bells, bells – / From the jingling and the tinkling of the bells (Poe, 2008, р. 34). Вражаюче звукове інструментування цього поетичного уривку здійснене і за допомогою повторів та окремих звуків, і звукосполук, і слів, і рим, і ритмічних одиниць.

Вельми вдалий, як у звуковому, так і в інших образних аспектах, переклад цього твору, виконаний Віктором Коптіловим: *Слухай санок передзвін – / Срібний дзвін! / Скільки сміху, скільки світла нам віщує він! / Тільки дінь дінь дінь / У ясну морозну ніч! / Зорі сяють у глибині, / Промінь лине в темну тінь / І летить до наших віч. / Відгомони лун, / Наче строфи давніх рун, / У музичній передзвоні стрівся з тоном тон без змін. / Слухай дзвін і знову дзвін, / Дзвін, дзвін, дзвін – / Мелодійний і веселий передзвін* (Наливайко, 2001, с. 392).

Перекладачеві вдалося відтворити майже всі вищевказані звукові повтори оригіналу й навіть віднайти повторювані слова, українське звучання яких нагадує англійське: *tinkle, sprinkle, twinkle – скільки, тільки, світла*.

Не менш майстерним видається й переклад цього фрагменту Анатолія Онишка. Попри те, що цей перекладач замінив деякі чоловічі рими жіночими (що цілком відповідає українській версифікаційній традиції) і дещо порушив ритміку, звукова організація тут у цілому справляє враження, аналогічне оригінальній, позаяк більшість її компонентів передано за допомогою функціональних відповідників: *Слухай над санками дзвін – / Срібний дзвін! / Скільки сміху, скільки втіхи розсипає він! / Як він лине, лине, лине / У дзвінку морозну ніч! / Світлий зірочок іскрини / Переблискують невпинно / Безліччю веселих віч. / Звуки срібних струн / Ритмом стародавніх рун / Розсипає мелодійний, музикальний передзвін, / За санками сніжний дзвін, / Дзвін, дзвін, дзвін, дзвін – / Лине чисто і сріблисто навздогін* (По, 2004, с. 161).

Отже, стає очевидним, що перекладач поетичного твору має вивчати функціональні характеристики звуків мови оригіналу й мови перекладу, а також їхню реалізацію в конкретному поетичному творі задля того, щоб знайти їм функціональні відповідники та в такий спосіб досягти адекватності їхнього перекладу. А загалом, семантичне наповнення звуку у вірші, формування звукового образу становлять актуальну проблему сучасних досліджень поетичного мовлення та, зокрема, перекладознавства, покликаною в цьому разі сприяти пошуку еквівалентів звукової образності в перекладі. Натепер існує багато психолінгвістичних досліджень звукової семантики, спираючись на які перекладач чи дослідник перекладу може з меншою вірогідністю похибки визначитися щодо семантичного наповнення звуків оригінального тексту та підбору їхніх еквівалентів у перекладі (Kawahara, 2020; Adelman, 2018). Механізм такого визначення описаний та проілюстрований конкретними прикладами в нашій праці "Семантика звуку в поетичному оригіналі й перекладі" (Кукот, 2023).

Тут варто додати, що доперекладний аналіз поетичного першотвору вимагає розуміння того, що звукообраз у поезії створюється не ресурсами лише окремих звуків, чи їхніми повторами, семантизацією чи символізацією, а радше звуковими комплексами, які інтегруються у значно масштабніші звукові конгломерати звукового інструментування вірша, до яких належать і інтонаційно-ритмічні, метричні характеристики та їхні варіації, зокрема рима.

Дослідженню рими та її функцій дотепер присвячено не так уже й багато робіт (Holtman, 1996; Hook, 2008).

Є і роботи, у яких, попри інше, ідеться і про переклад рими (Fochi, 2011; Levý 2013).

Так, зокрема у своїх статтях, присвячених проблемам перекладу рими в пісенній ліриці, Пітер Лоу закликає не поступатися змістом заради еквівалентного відтворення римокомплексів, і пропонує вдаватися до неточних рим і навіть до пів рим, зберігаючи зміст першотвору (Low, 2003). Його теорію схвалюють і застосовують у своїх дослідженнях і деякі послідовники (Akerstrom, 2009; Fitri, 2022). Проте, ми обстоюємо думку, що в поетичному перекладі відхід від певних деталей змісту заради збереження основного естетичного чинника оригіналу, у цьому разі – його музичності часто буває неминучим.

В організації віршового мовлення рими належить важлива роль, оскільки вона пов'язана зі звуком, інтонацією, ритмом, мелодикою, синтаксисом, графікою, строфікою, лексикою та змістом. Зокрема, лексична функція рими полягає в тому, що вона виділяє слова, пов'язані звуковим повтором чи візуально, у такий спосіб підсилює їхню асоціативну сферу. Інша функція рими – зображальна.

Те, що рима може унаочнювати графічно й увиразнювати в звуковому відношенні словесний образ добре видно, зокрема, з вірша В. Блейка "The Lilly":

*The modest Rose puts on a thorn,
The humble sheep a threat'ning horn;
While the Lilly white shall in Love delight,
Nor a thorn, nor a threat, stain her beauty bright* (Blake).

В українському перекладі Віктора Марача, на жаль, не відтворені образи колючого шипа та колючого рогу, створені зосібна й за допомогою закритої чоловічої рими:

*Цнотлива роза раним колючками,
Вівця покірн цілється ріжками –
Лиш лілія біла одна зрозуміла:
Як зброя в любові – краса вже не мила* (Марач).

До того ж, на відміну від перекладу, троянда в оригіналі не раним, а наставляє шип, ягня не цілиться, а також наставляє ріг, убезпечуючи себе в такий спосіб, тобто і троянда, і ягня у вірші Блейка цілком мирні персонажі, а в перекладача вони доволі войовничі.

Роль рими вочевидь складніша, порівняно з роллю інших повторів: вона не лише підкреслює окремі слова, у яких виступає, а й взаємодіє зі синтаксисом поезії, увиразнює паузи між віршовими рядками (Серажим, 1996, с. 19). Водночас рима повертає реципієнта до рядка з римованим словом, ніби тягне його "за ниточку", і він мимоволі зринає у свідомості читача (слухача) ще раз, над щойно прочитаним (прослуханим) рядком. Притягнений римою (акомпанементний) рядок вступає в асоціативні взаємини з тим рядком, із яким його поєднала рима. Унаслідок цієї взаємодії формуються нові комбінації образів, почуттів, емоцій, уявлень тощо. Про це говорив і французький поет Поль Валері, який зауважував, що рима хоча й визначається як регулярний повтор еквівалентних фонем і їхніх груп, і було б необачним спрощенням розглядати риму лиш із погляду звуку. Рима неодмінно спричинює семантичне зближення римованих одиниць (Valery, 1958, р. 45).

Попри те, що рима виділяє слова, на які у віршовому тексті робиться наголос, і поєднує певні слова, внаслідок чого створюються нові асоціативні значення, вона виконує й інші функції, як-то: інтонаційно-ритмічну; мнемотехнічну (сприяє запам'ятовуванню тексту); есте-

тичну; магічну (об'єднані римою слова часто щось символізують, увиразнюючи мотив поетичного твору); строфотвірну й жанротвірну, позаяк системи римування визначають види строф і жанр ліричного твору.

Отже, рима, з одного боку – логіко-формальний утвір, а з іншого – образне утворення, що породжується натхненням поетичного творчого таланту, що, проте, не становить перешкоди для аналізу й класифікації рим із метою з'ясування їхніх функцій і відтворення цих функцій у перекладі.

Образна належність рими potwierджується передусім її семантичними властивостями. Збіг звукових і зорових комплексів у римі складають слова, котрі поза конкретним текстом не мали б нічого спільного між собою. Висування слів за допомогою рими породжує несподівані асоціативні смислові ефекти. І що менше перетинаються семантичні, емоційні, стилістичні поля цих значень, то більш несподіваним є їхнє зіткнення, і більш значимим у конструкції тексту стає той структурний рівень, який перетинається й дозволяє воедино їх поєднати.

Так, у структурі першої строфи вірша Е. По "Ельдорадо" (Рое, 2008, р. 12) автор застосовує в першому й другому, четвертому й п'ятому рядках послідовне римування *bedight/knight; long/song* – і перехресне в третьому та шостому рядку *shadow/Eldorado*. Г. Кочур у своєму перекладі (Кочур, 1991, с. 279) зберігає послідовну риму й подає опорну пару *радо/Ельдорадо* як перехресну риму. Інший перекладач, М. Стріха (По, 2004, с. 177), дотримується послідовного римування, пара до *Ельдорадо* у нього теж слово *радо*. У нашому перекладі (Кикоть, 2020, с. 5) стрижнева рима – *браваду/Ельдорадо*. У другій строфі перекладачі застосовують оригінальну перехресну пару рим кожен по-своєму: у Г. Кочура – *принаду/Ельдорадо*; у М. Стріхи – *нерадо/Ельдорадо*; у нас – *розради/Ельдорадо*. Щодо римування третьої строфи, в оригіналі якої продовжується звичне послідовне й перехресне римування з парою: *shadow/Eldorado*, то Г. Кочур порушує оригінальну ритмічну структуру, і в його перекладі вона складається не з шести, а п'яти рядків, четвертий рядок не римується із сусідніми, центральною в нього тут є рима перехресна: *пораду/Ельдорадо*. М. Стріха так само застосовує перехресну риму *пораду/Ельдорадо*. У нашому перекладі ритмічна структура першотвору збережена за рахунок збереження римування, основна римова пара – *поради/Ельдорадо*. В останній строфі оригіналу Е. По порушує узвичаєну схему римування в перших двох рядках: *Mountains/Moon*, проте основною в нього незмінно лишається перехресна пара: *Shadow/Eldorado*. У Г. Кочура в цих рядках рима послідовна – *поглянь/грань*, а перехресна – *єромаду/Ельдорадо*. М. Стріха зберігає звичне римування, перехресна пара в нього: *ради/Ельдорадо*. Ми ж, як і автор першотвору, відступаємо у перших рядках від послідовного римування: *гори/вічний*, а до *Ельдорадо* добираємо риму *саду*. Варто зазначити, що в першотворі опорні пари рим кожної строфи *shadow/Eldorado* створюють особливе емоційне тло, підкреслюють прагнення омріяного ідеалу, якому чинять опір темні сили. На жаль, цей прийом не відтворений у жодному з розглянутих варіантів перекладу.

Вельми складними для перекладу є і вірші евфонічно інструментовані всередині рядків. Зокрема це стосується внутрішньої рими. Ось внутрішньо-рядкова рима у вірші Р. Кіплінга "Prelude" та її відтворення в перекладі М. Стріхи: *I have written the tale of our life / For a sheltered people's mirth, / In jesting guise – but ye are wise, / And ye know what the jest is worth* (Kipling, 2009,

р. 12). *Я ваше життя списав, / Сповнене розмаїть, / Жартуючи часом – та знаємо разом, / Що за тим жартом стоїть!* (Кіплінг, 2009, с. 13).

Як бачимо з перекладу, перекладач удався до трансформації чоловічої оригінальної рими в жіночу та часткової сонорної заміни, тобто змінив один із дзвінких приголосних, що стоять на римі в першотворі, на глухий шиплячий, проте таке перевтілення в українському мовному матеріалі звучить природно, і синсемантичний образ відтак збережено.

У поезії XIX ст. упевнено завоювала собі місце неточна рима. Саме під її впливом було заявлено, що рима – явище не графічне, а звукове. Дослідники англійської поезії не відзначають її "багатими" римами. Проте, автор одного з поетичних словників Б. Дойтч, даючи узагальнену характеристику рими від В. Ленгленда та Дж. Чосера до другої половини XX ст., не відкидає "багату" риму так категорично, а підкреслює французьке походження цього механізму та відзначає, що багата рима рідко використовується англійськими поетами (Deutsch, 1995, р. 121).

Неточних рим дуже багато в поезії Е. Дікінсон, у якої, як і в інших поетів, є, як відомо, і так звані зорові рими, які належать до графічних образних засобів. Ось приклад: *I've known her – from an ample nation – / Choose One – / Then – close the Valves of her attention – / Like Stone* – (Dickinson, 2018, р. 43).

Варто зауважити, що зорові рими дуже важко піддаються перекладу без викривлення автосемантичної образності, проте це вочевидь можливо, про що свідчить наше відтворення зорової рими Е. Дікінсон: *Із цілої нації – надасть перевагу / Вона Одному – / Й закритися Клапану її уваги – / Мов кам'яному* – (Кикоть, 2020, с. 21).

То ж можна коротко підсумувати, що: 1) в українській мові, де флексія дає широкий набір відкритих слів, рима трапляється частіше та звучить природніше; 2) метр і рима в українській поезії настільки традиційні й "очікувані", що іноді можуть не входити до складу образної домінанти під час перекладу; 3) сучасна англійська поезія має схильність тяжіти до уникнення рими й колишніх метричних схем і до їхнього повернення. Тому перекладач з української англійською має розглянути кожен рядок оригіналу, запитати себе, наскільки важлива формальна образна структура в цьому рядку та спромогтися відтворити її так, як вимагає англійський чи американський поетичний слух. Щодо поетичного перекладу з англійської українською, то тут трохи простіше, позаяк навряд чи комусь із перекладачів спаде на думку перекладати неримований вірш римованим.

З іншого боку, якщо розглядати форму поетичного твору як частину його образної структури, то навряд чи перекладач може нею нехтувати, керуючись лише поетичними тенденціями вихідної та цільової літератур, позаяк руйнуючи частину цієї структури першотвору, перекладач ризикує втратити в перекладі його гармонійну образну цілісність.

Отже, рима як складовий елемент образної структури синсемантичного рівня поетичного твору виконує багато функцій і має різноманітні мовні й поетичні характеристики. Рими неоднаково функціонують у структурах оригіналу й перекладу. Еквівалентність рим не можна визначити як раз і назавжди встановлену норму, і тому визначальну роль відіграє функціональний підхід до їхнього перекладу.

Структура поетичного твору як макрообразу іноді формується внаслідок синтезу образності поетичної й

інших мистецтв. Цей феномен добре ілюструється на прикладі американського поета Едварда Естліна Каммінґса. Одним з актуальних питань вивчення творів цього поета-модерніста й авангардиста з позицій перекладознавства є синтез поезії та живопису у його віршах. На цю вагому рису поезії Каммінґса звертають увагу ряд дослідників (Webster, 2000; Reef, 2006), які простежують вплив живопису на поетику американського митця й розкривають особливості синтезу образності двох видів мистецтва у його пейзажній ліриці.

У своєму науковому рефераті фундаментальними методами "нового мистецтва" Едвард Каммінґс назвав застосування геометричного дизайну, вдавання до чистоти форми, орієнтування на урочисту предметність. Такої програми, на погляд Каммінґса, мають дотримуватися творці поезії та живопису (Sawyer-Lauchano, 2004, p. 127). Пристрасть Е. Каммінґса до кубізму суттєво позначилася на геометричному дизайні поетичної форми, як питомої риси його поетики впродовж усієї творчості (Гур'єва, 2010, с. 102–103). Через форму вірша Е. Каммінґс прагне досягти синтезу живописного (зорового) і поетичного (звукового) рядів:

*i
never
guessed any
thing(even) a
universe)might be
so not quite believab
ly smallest as perfect this
(almost invisible where of there of a)here of a
rubythroat's home with its still
ness which really's herself
(and to think that she's
warming three worlds)
who's ama
zingly
Eye (Cummings, 2004, p. 44).*

Графічна конфігурація цього твору у вигляді обрисів птаха переплетена із його образно-філософським змістом, утіленим у художню тканину вірша, зокрема, і за допомогою образу солов'я-червоношийки. Синтез звукового й зорового образів реалізований тут іще й у вельми незвичний спосіб: на симетричних кінцях крил птахи розміщено тотожні звуки-дифтонги [ai], які у смислово-му і графічному планах позначають слова з різною семантикою та граматичною категорією (іменник *Eye* та займенник *I*). Отже, спостерігаємо тут не лише графічну симетрію, а й звукову, чого, на жаль, не вдалося відтворити в нашому перекладі:

*я
ніколи
не здогаду
вався(навіть
усесвіт)може бути
таким неймовірно ма
леньким як оце досконале
(майже невидиме все те що там i) тут i
дім червоношийки з його ти
шею який i є насправді нею
(i думка про те що вона
зігріває три світи)
що вона i є диво
вижне
Око (Кикоть, 2020, с. 88).*

Своєрідним графічним протиставним акцентуванням смислів у цьому вірші є й те, що займенник "I", який за англійським правописом пишеться з великої літери, Каммінґс подає за допомогою маленької літери, а іменник "eye", що є загальним іменем і мав би писатися з маленької літери, подано автором із великої. Лишається відкритим питання, для чого поет акцентує увагу читача на слові "Око"? Візьмімо на себе сміливість припустити, що автор мав на меті звернути увагу читача на ще одне протиставлення: на відміну від масонського всевидячого ока, яке завжди розміщене у верхній частині піраміди, його око поміщене в самому її низу (адже ліве крило птаха таки скидається на піраміду), що цілком суголосне революційному характерові творчої особистості Е. Каммінґса.

Існує й інший український переклад цього твору у виконанні Івана Андрусика:

*я
ніколи
жодної речі
не вгадував (на
віть всесвіту) міг би
так не цілком можливо
найменший немов найкращий
(майже невидимий де єси там єси) тут єси
кармінного горла дому найти
пішого який дійсно його
(як i думка що три сві
ти випереджує)
хто всеви
дяще
Око (Каммінґс, 2004, с. 36).*

Центральним автосемантичним образом оригінального вірша Е. Каммінґса є образ птахи (солов'я-червоношийки), яка висиджує (у вірші – гріє) три яйця (у вірші – три світи) у своєму тихому домі, що утворений власне її тілом. Звідси і форма вірша має контури птахи. На такому словесно-зоровому образі поет і вибудовує всю макрообразну структуру поезії, у якій ідеться про макро- і мікрокосм, про множинність світів, про яйце як символ зародку Всесвіту та про філософську дилему щодо його первинності/вторинності, про поетове подивування з того, що він ще багато чого простого й очевидного не помічає в цьому світі й не розуміє.

Вочевидь не збагнувши, що *rubythroat* – це соловей-червоношийка (у перекладі Андрусика спостерігаємо якесь *кармінне горло*, тобто дослівний переклад), перекладач не зрозумів і багато чого іншого: що *three worlds* – це "три яйця" і водночас зворотні "три світи", що малесенька пташка зігріває собою (*warming*) цілих три світи, що її тихий дім, у якому це все відбувається, це і є вона сама (*herself*), і що вона і є те, око, яке все пильнує, тобто вона – це частинка Бога, як і все в цьому світі. Нівелювання образу птахи робить і непотрібним, чи, принаймні, незрозумілим, і його графічний образ-обрис (єдине, що відтворено в цьому перекладі). Не поліпшує ситуацію з перекладом І. Андрусика і його "розпрозорення" оригінального образу *amazingly Eye до всевидяще Око*, бо те, що існує в поетичному тексті лише у формі натяку, може мати багато різноманітних тлумачень, а відтак і множинність асоціацій, і коли перекладач його розтлумачує, подаючи лише один варіант значення, образна глибинність, а то й весь образ в цілому, у такому разі втрачається. До того ж, образ "всевидячого ока" подається автором графічно, а перекладач пе-

реводить його у розряд образів словесних, що, на нашу думку, неприпустимо, позаяк це змінює співвідношення автосемантичних і синсемантичних образів у межах твору й тим викривляє його загальну образну структуру.

Можна було б зробити й інші закиди перекладачеві, наприклад, щодо тричі вжитого ним архаїзму *еси*, цілковито неприйняттого для авангардного поетичного стилю Каммінгса, який не те що не вживав у своїх творах архаїзмів, а навіть відмовився від класичної віршової форми, з огляду на свій новаторський багатосмисловий підхід до створення поезії, проте й так очевидно, що першотвір не дає підстав звинувачувати Е. Каммінгса у всіх тих непорозуміннях, які "наперекладав" І. Андрусак. Однак цей невдалий переклад має й позитивний бік – він підтверджує нашу теорію, що синсемантичні образи актуалізуються лише в одній сув'язі з образами автосемантичними, звідси і їхня назва, взята від синсемантизму. Тому й переклад, у якому відтворені формальні елементи та знехтувані змістові, не передає ні автосемантичних, ні синсемантичних образів оригіналу.

Отже, жанровий міжмистецький синкретизм може виступати образотворчим чинником у поезії, а синтезовані в такий спосіб образи вимагають додаткового вивчення й передусім – під час доперекладного аналізу, а також належної уваги під час їхньої реконструкції в перекладі.

Іншою проблемою, що нерідко постає перед перекладачем поезії, це – дотримання **принципу еквілінеарності**, що теж відіграє неабияку роль у забезпеченні образної адекватності перекладу.

У поетичному творі, як відомо, суттєвим параметром форми є не лише метрика, а й кількість віршів. До того ж цей квантативний показник тісно пов'язаний зі змістом. Так, наприклад, антична поезія послуговувалася афористичною формою віршового повчання довжиною в один вірш, так званим моновіршем. Широко відомою формою світової поезії став двовірш, який в образній формі втілює узагальнення естетичного, філософського й іншого характеру. Прикладом можуть бути двовірші Р. Фроста "Forgive, o Lord":

*Forgive, O Lord, my little jokes on Thee
And I'll forgive Thy great big one on me.* (The Poetry, 2019, p. 428)

Порівняймо з нашим перекладом:

*Прости, о Господи, мої маленькі жарти над Тобою
І я прощу Твої великі наді мною.* (Кикоть, 2020, с. 123),

чи "From Iron":

*Nature within her inmost self divides
To trouble men with having to take sides.* (The Poetry, 2019, p. 468)

*Природі властиво двояку суть мати,
Щоб люди морочились, що ж їм обрати.* (Кикоть, 2020, с. 125)

Японські тривірші хоку, перенесені на європейський ґрунт, іноді можуть бути не ліричними, а філософськими. Цією формою широко користувався американський поет Вістан Х'ю Оден:

*Needing above all
Silence and warmth, we produce
Brutal cold and noise* (Auden, 2010, p. 167).

Перські чотиривірші рубаї, зокрема О. Хайяма, перенесені на англійський поетичний ґрунт Е. Фіцджеральдом,

у східній поезії мають переважно гедоністичний зміст. Стародавня форма японської поезії танка налічує п'ять рядків і 32 склади. П'ять рядків – обов'язкова ознака жартівливих, первісно фольклорних віршів-лимериків, у яких довші перший і другий рядки римуються з п'ятим, а коротші третій і четвертий римуються між собою. 14 рядків, як відомо, є невіддільною ознакою сонету.

Кількість рядків, кількість стоп і кількість рим – це суттєві диференційні ознаки строфи. Мінімальною строфою є двовірш. Проте строфіка знає і секстини, септими, октави, нони. Десятивіршова строфа характерна класичної оди. Отже, взаємопов'язаність і взаємобумовленість усіх аспектів поетичного тексту в цьому відношенні проявляється в тому, що характер і довжина строфи пов'язані з жанром, а жанр – зі змістом. Відтак, дотримання кількості рядків у перекладі таких творів є суттєвою необхідністю.

З огляду на вищезначене, збереження розмірності лінійних параметрів першотвору в перекладознавстві перебуває в реєстрі проблем, пов'язаних із відтворенням синсемантичного образу в поетичному перекладі. Співвідношення лінійних величин першотвору та перекладу загалом визначається терміном еквілінеарність.

Проблема еквілінеарності розроблялася лише поодинокими перекладознавцями-перекладачами. Найсуттєвішими на цій ділянці нам видаються теоретичні застави, розроблені українським перекладознавцем Петром Бехом, який, ґрунтуючись на особистих дослідженнях, запропонував розрізнити два види еквілінеарності – внутрішньотекстову й транслятивну (Бех, 1982, с. 66).

Внутрішньотекстова еквілінеарність використовується для означення розмірності рядків у межах певного твору (ізосилабізм), а транслятивна еквілінеарність слугує показником співвідношення обсягу перекладу з обсягом першотвору. До того ж, обсяг тут є величиною двомірною і включає в себе як довжину рядка, так і кількість рядків у тексті, що П. Бех слушно пропонує назвати еквілінеарністю відповідно горизонтальною та вертикальною (Бех, 1982, с. 67).

За вихідну точку концепції еквілінеарності береться розбіжність середньо-складової величини слів у мовах оригіналу та перекладу. Тобто, якщо середня довжина слів у мові перекладу більша, ніж, у мові оригіналу, то еквілінеарність може досягатися лише ціною неминучих жертв, а якщо середня довжина слів у мові перекладу менша, то для дотримання принципу еквілінеарності потрібно вносити в переклад відсутні в першотворі елементи.

П. Бех справедливо вважає, що для теоретичного узагальнення недостатньо одного твердження про відмінність складової місткості слів у досліджуваних мовах. Необхідним є, принаймні, врахування іншого суттєвого чинника – системи мови, іншими словами, порівняння мови оригіналу та мови перекладу має розглядатися в динаміці (Бех, 1982, с. 70). Доказом такого аргументу є те, що дуже часто талановитими перекладачами еквілінеарність цілковито витримується без жодних суттєвих втрат у передачі твору-образу в цілому.

Наші дослідження засвідчують, що принцип еквілінеарності ніколи не був самоціллю, заради якої в жертву приносилася б цілісність перекладуваного твору, проте саме недотримання принципу еквілінеарності під час перекладу невеликих за обсягом поетичних творів (не більше однієї сторінки), і насамперед творів не лише канонічних форм (тріолет, рондо, сонет), а й будь-яких строфічних поезій, саме й приводить до порушення образної цілісності оригіналу, у якій активну участь

бере синсемантичний образ, складником якого є зовнішній графіко-композиційний обрис вірша.

Принцип вертикальної еквілінеарності може не дотримуватися в перекладі на користь точнішого відтворення змістової частини твору лише тоді, коли перекладається поема чи великий за обсягом вірш, що займає більше, ніж одну сторінку або астрофічний вірш, і відсутність або надлишок одного чи кількох рядків суттєво не впливає на естетико-зорове сприйняття перекладеного тексту його реципієнтом і на порушення його ритмомелодики.

Що ж до принципу еквілінеарності горизонтальної (ізосилабізм), то практика перекладу свідчить, що на жаль, існує чимало випадків, коли розв'язання цієї проблеми в перекладі або не має місця взагалі, або ж призводить до того, що ретельне збереження довжини рядка, як лінійного компоненту синсемантичного образу, здійснюється ціною принесення в жертву важливих змістових вузлів оригінального твору, тобто спричинює спотворення автосемантичного образу. Причиною цьому найчастіше є те, що лінійна протяжність слів вихідної та цільової мов має суттєві розбіжності.

Базуючись на численних прикладах, що дає практика перекладу, пропонуємо ввести такі два поняття, релевантні для горизонтальної еквілінеарності, як еквілінеарність "строга" та "пропорційна". Строга горизонтальна еквілінеарність – це приблизне збереження довжини рядків першотвору в перекладі внаслідок точної передачі кількості складів і підбору лексичних одиниць із відповідною кількістю букв. Пропорційна горизонтальна еквілінеарність – це пропорційне збільшення/зменшення довжини всіх рядків поетичного твору у перекладі з метою відтворення зорового образу твору за умови збереження його ритму.

Варто звернути увагу й на той факт, що дотримання лише ізосилабізму в перекладі нерідко спотворює ліній-

ні параметри рядків, тобто, відтворення точної кількості складів у кожному рядку першотвору дає в перекладі неадекватну довжину рядків.

Прикладом може бути переклад Є. Кононенком вірша Е. По "To F-S S. O-D". Ось перша строфа цього твору та її переклад:

*Thou wouldst be loved? – then let thy heart
From its present pathway part not!
Being everything which now thou art,
Be nothing which thou art not* (Poe, 2008, p. 176).

*Кохання щоб знайти своє,
У серці не міняйтесь!
Не будьте тим, чим ви не є,
Собою скрізь лишайтесь* (По, 2004, с. 115).

Як бачимо, із двох параметрів, як-то лінійна довжина рядків, яка впливає на естетико-зорове сприйняття твору, і кількість складів, яка, безумовно, впливає на збереження інтонаційно-ритмічної своєрідності оригіналу, у наведеному прикладі перевага віддана другому, тобто ізосилабізмові.

Отже, дотримання принципу еквілінеарності в поетичному перекладі є важливою умовою відтворення синсемантичного рівня поетичного макрообразу, позаяк із еквілінеарністю у прямо залежних відносинах перебувають інші синсемантичні образні складники, як-то: графіко-композиційний, інтонаційний, ритмічний, які впливають на формування автосемантичних і субсемантичних образів оригіналу та перекладу поетичного твору.

Інші складники синсемантичного образу поетичного твору розглянуті в нашій раніше згаданій монографії (Кикоть, 2020 а), а загальну структуру синсемантичного образного рівня поетичного твору подано на **рисунку**.



Рис. Синсемантичний образний рівень поетичного твору

Отже, форма віршового твору – це спосіб організації поетичного тексту, який необхідно всебічно реконструювати в перекладі. Завдання перекладача – зробити форму перекладеного вірша природною, органічно засвоїти її в цільовій мовно-літературній царині. Для цього недостатнє механічне відтворення звукових і графічних ознак поетичного тексту, а потрібне істинне оволодіння формою твору у її новому мовному втіленні.

Синсемантичні образи – це компоненти поетичної форми, що складають систему засобів організації поетичного тексту, які окрім композиційних, ритміко-інтонаційних та евфонічних функцій виконують у творі смислову функцію чи увиразнюють смисли інших образів, тобто несуть на собі семантичне, естетичне та комунікативне навантаження, яке актуалізується поєднано з іншими вербальними та невербальними мовними явищами, релевантними для певного твору в межах різноманітних контекстів.

За вдумливого наукового підходу та ґрунтового доперекладного аналізу поетичного твору, більшість перекладацьких проблем, що стосуються відтворення синсемантичних образів у перекладі успішно розв'язуються за допомогою прямих чи функціональних відповідників у вигляді перекладацьких трансформацій.

Так, зокрема, часто замінюється розмір поетичного твору, змінюється система версифікації, якщо вона нехарактерна для законів поезії, мовою якої здійснюється переклад. Майже завжди під час перекладу трансформуються акустична константність, окрім випадків відтворення звуконаслідувальних образів.

Перекладаючи поетичний твір, необхідно враховувати, що звукова образність поетичного твору може розкриватися як самостійно, так і в різноманітних образних контекстах, а однорідні у звуковому відношенні образні елементи в різному образному, зокрема в інтонаційному, середовищі можуть звучати по-різному, нести різне експресивне навантаження та виконувати різні стилістичні функції.

Нерідко звукопис у поетичному мовленні є поліфункціональним, відбиває водночас смисл тих слів, за допомогою яких його створено, а також, розкриваючись у контексті, надає експресії та підсилює інтонацію, розкриває смислову суть першого і прихованого змісту поетичного твору.

Звукообрази, що формуються на основі звуку, ритму й інтонації поетичного твору, перекладаються з урахуванням як їхнього загальної семантики, так і семантизації контекстуальної в межах конкретного твору чи його фрагмента.

Ідея взаємозалежності експресивного значення звуку зі змістом вірша цілком узгоджується з нашою концепцією нерозривного зв'язку звукообразу з іншими образами як взаємозумовленості синсемантичного, автосемантичного й субсемантичного образів.

Відмінність просодичних особливостей мов обмежує можливість перекладу з англійської українською та навпаки, з огляду на неоднаковість звуків і різноманітні системи обмежень, що відображають внутрішню будову мови.

Національна специфіка поезії яскраво проявляється в ритмічних формах слів і рядків, їхніх кількісних співвідношеннях і принципах узгодження. Інтонаційна схожість з оригіналом досягається в перекладі не копіюванням, а трансформацією ритміко-синтаксичної структури.

Семантика метра та ритму поетичного твору має як історичні, так і органічні корелятивні стосунки з автосемантичними та субсемантичними образами, а також із однорівневими їм іншими синсемантичними образами

поетичного твору. Тому, коли під час перекладу не відтворюється семантична функція метра, ритму чи якогось іншого виражального засобу першотвору, це спричиняє викривлення образної структури останнього й переклад відтак не досягає рангу адекватного.

Рима як елемент образної структури синсемантичного рівня має різноманітні мовні та поетичні характеристики в оригіналі й перекладі та неоднаково функціонує у їхніх структурах. Адекватність рим не можна визначити як раз і назавжди з'ясовану норму, визначальну роль тут відіграє функціональний підхід до її відтворення.

Нерідко зазнають заміни і окремі засоби образно-графічного вираження вірша, його синтаксис та елементи пунктуації на більш традиційні і прийнятні для цільової поетичної культури.

Адекватне відтворення строфіки першотвору передбачає дотримання принципу "строгої" або "пропорційної" еквілінеарності. Строга горизонтальна еквілінеарність – приблизне збереження довжини рядків першотвору в перекладі за допомогою точної передачі кількості складів і підбору лексичних одиниць із відповідною кількістю букв. Пропорційна горизонтальна еквілінеарність – пропорційне збільшення/зменшення довжини всіх рядків поетичного твору в перекладі з метою відтворення зорового образу твору за умови збереження його ритму.

Задля досягнення адекватного перекладу, найважливіше передовсім під час доперекладного аналізу з'ясувати, яку експресивну функцію та в який спосіб виконує синсемантичний образ, та чи входить він до образних домінант поетичного твору, щоб відтворювати його з урахуванням значимості в образній ієрархії поетичного твору як макрообразу.

Отримані результати й висновки не вичерпують увесь обсяг питань, пов'язаних із перекладом формотворчих образних елементів поетичного твору, а тому не претендують на остаточне розв'язання цієї багатоаспектної проблеми. Перспективу дослідження може складати подальше опрацювання синсемантичних образів, виявлення інших засобів їх творення з метою віднаходження ефективних аналогів для їхнього перекладу.

Актуальність дослідження зумовлена потребою опрацювання синсемантичного образного рівня поетичного твору, що уможливорює виявлення його складників у взаємозалежності та взаємодії з метою досягнення адекватного перекладу та повноцінного критичного аналізу першотвору й перекладу в процесі їх зіставлення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому **вперше** 1) ідентифіковано та описано схему будови синсемантичного рівня поетичного твору, релевантну для його інтерпретації, доперекладного аналізу та перекладу; 2) поетичний твір трактується як макрообразне структурне утворення, що складається із систем автосемантичних, синсемантичних та субсемантичних образів, адекватне відтворення яких відображає єдність змісту і форми першотвору в перекладі; 3) введено та обґрунтоване поняття синсемантичного образного рівня поетичного твору як складника його макрообразної структури, що підлягає обов'язковому відтворенню в перекладі, та деякі поняття, релевантні для відтворення його складників у перекладі.

Теоретична значущість дослідження полягає в опрацюванні актуальних проблем сучасної теорії та практики поетичного перекладу, діалектичного взаємозв'язку змісту й форми поетичного тексту, ступеню змістовості форми, її ролі у створенні формальної та смислової цілісності тексту.

Практичну цінність дослідження визначає можливість використання його основних тверджень у практиці поетичного перекладу. Результати дослідження можуть прислужитися як теоретико-методологічне підґрунтя та ілюстративний матеріал під час викладання курсів із теорії та практики перекладу, жанрових теорій перекладу, зіставної стилістики, спецкурсу з поетичного перекладу. Здобутки розвідки можуть також стати в нагоді критикам та редакторам художнього перекладу.

Список використаних джерел

- Бех, П. А. (1982). Гармонія змісту й форми в поетичному перекладі. У О. Шокало, В. Герасимчук, & В. Коптілов (Ред.), *Хай слово мовлено інакше...* (с. 65–78). Дніпро.
- Гур'єва, В. (2010). Синтез образності поезії та живопису в ліриці Е. Е. Каммінґса. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія Філологічні науки*, 178, 101–109.
- Каммінґс, Е. Е. (2004). *Тюльпани й димарі*. Вид-во Сергія Пантюка.
- Качуровський, І. (1992). *Фоніка*. Либідь.
- Кикоть, В. М. (2020a). *Американська поезія у перекладах Валерія Кикотя*. Кондор.
- Кикоть, В. М. (2020b). Образна матриця та переклад поезії. Видавець Чабаненко Ю.
- Кіплінґ, Р. (2009). *Межичасся. Поетичні твори*. Навчальна книга – Богдан.
- Кочур, Г. (1991). *Друге відлуння*. Дніпро.
- Марач, В. *Із Вільяма Блейка*. [http:// maysterni.com/user.php?id=629&t+1&sf=1](http://maysterni.com/user.php?id=629&t+1&sf=1)
- Наливайко, Д. С., & Шахова, К. О. (2001). *Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму*. Навчальна книга – Богдан.
- Пахаренко, В. І. (2009). *Основи теорії літератури*. Генеза.
- По, Е. А. (2004). *Ельдорадо: Поетичні твори*. Навчальна книга – Богдан.
- Прокопенко, І. М. (2005). *Синтаксичні функції синсемантичних дієслів* [Автореф. дис. канд. філол. наук, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова].
- Селіванова, О. О. (2011). *Лінгвістична енциклопедія*. Довкілля-К.
- Серажым, К. С. (1996). *Фонетичні засоби стилістики*. ВПЦ “Київський університет”.
- Ткаченко, С. І. (2005). Деталь і ціле у поетичному перекладі сонетів Шекспіра. *Теорія і практика перекладу*, 12, 31–42.
- Adelman, J. S., Estes, Z., & Cossu, M. (2018). Emotional Sound Symbolism: Languages Rapidly Signal Valence via Phonemes. *Cognition*, 175, 122–130. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2018.02.007>
- Akerstrom, Johanna. (2009). *Translating Song Lyrics: A Study of the Translation of the Three Musicals by Benny Anderson and Bjorn Ulvaeus*. Swedia Soderborns University.
- Auden, Wystan Hugh. (2010). *Collected poems*. Random House.
- Blake, William. *Songs of Innocence and of Experience*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/william-blake-39/blakes-songs-innocence-experience>
- Cummings, E. E. (2004). *Selected Poems*. Liveright.
- Deutsch, B. (1995). *Poetry Hand Book*. Oxford University Press.
- Dickinson, Emily. (2018). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. LULU Press.
- Fitri, A., Dewi, H. D., & Surtiati, R. (2022). The Quality of Rhyme and Rhythm in Song Lyrics Translation. *213 Paradigma Jurnal Kajian Budaya*, 12(2), 213–227. <https://doi.org/10.17510/paradigma.v12i2.507>
- Fochi, Anna. (2011). The Issue of Rhythm, Metre, Rhyme in Poet-Translators Ungaretti, Montale and Shakespeare's Sonnets". *inTRAlinea*, 13, 13–20.
- Frost, Robert. (1979). *The Poetry of Robert Frost*. Henry Holt and Company.
- Hegel, G. W. F. (1988). *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press.
- Holtman, A. I. (1996). *A Generative Theory of Rhyme: An optimality approach* [Unpublished doctoral dissertation]. Universiteit Utrecht.
- Hook, P. E. (2007). Basic Word Order, Information Peak, and the Use of Rhyme in Traditional Prosodies. *Proceedings of the International Symposium: Language & Literature and Language & Power*, July 9–11, (pp. 1–6). Akita University.
- Kawahara, S. (2020). Sound Symbolism and Theoretical Phonology. *Lang. Ling. Compass*, 14, e12372. <https://doi.org/10.1111/lnc3.12372>
- Kykot, Valeriy. (2023). Semantics of Sound in Poetry Originals and Translations. *Psycholinguistics*, 33(1), 41–71. <https://psycholing-journal.com/index.php/journal/issue/view/46>
- Levý, Jiří. (2013). *Umění překlada*. Apostrof.
- Low, Peter. (2003). Singable Translations of Songs. *Perspectives*, 11, 87–103. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>
- Poe, Edgar Allan (2008). *The Complete Poetry of*. Penguin.
- Reef, C. (2006). *E. E. Cummings: A Poet's Life*. Mifflin Harcourt.
- Sawyer-Laumann, C. (2004). *Cummings: A Biography*. Sourcebook.
- Thomson, R. I. (2022). The Relationship between Speech Perception and Production. In *The Routledge Handbook of Second Language Acquisition and Speaking* (pp. 372–385). Routledge.
- Valery, P. (1958). *The Art of Poetry. Bollingen series*. (pp. 42–52.). Oxford University Press.
- Webster, M. (2000). E. E. Cummings: The New Nature Poetry and the Old. *Spring*, 9, 109–124. <http://www.gvsu.edu/english/cummings/issue9/Webster9.htm>
- #### References
- Bekh, P. O. (1982). Harmony of Content and Form in Poetical Translation. In O. Shokalo, V. Gerasymenko, & V. Koptilov (Eds.), *Let the Word be Spoken Differently....* (pp. 65–78). Dnipro [in Ukrainian].
- Guriiyeva, V. (2010). Image Synthesis of Poetry and Paining in E. E. Cummings Lyrical Poems. *Visnyk Cherkaskogo natsionalnogo universytetu im. Bohdana Khmelnytskogo. Seria Filologichni nauky*, 178, 101–109 [in Ukrainian].
- Kammings, E. E. (2004). *Tulips and Chimneys*. Vydavnytsvo Sergiia Pantiuka [in Ukrainian].
- Kachurovskii, I. (1992). *Phonics*. Lybid [in Ukrainian].
- Kykot, V. M. (2020a). *American Poetry Translated by Valeriy Kykot*. Vydavnychiy dim "Konдор" [in Ukrainian].
- Kykot, V.M. (2020b). Image Matrix and Translation of Poetry. Vydavets Chabanenko Iu. [in Ukrainian].
- Kipling, R. (2009). *Time Between. Poems*. Navchalna knyga – Bohdan [in English and Ukrainian].
- Kochur, G. (1991). *The Second Echo*. Dnipro [in Ukrainian].
- Marach, V. *From William Blake*. [http:// maysterni.com/user.php?id=629&t+1&sf=1](http://maysterni.com/user.php?id=629&t+1&sf=1) [in Ukrainian].
- Nalyvaiko, D. S., & Shahova, K. O. (2001). *Foreign Literature. Times of Romanticism*. Navchalna knyga – Bohdan [in Ukrainian].
- Pakharenko, V. I. (2009). *Theory of Literature Basics*. Geneza [in Ukrainian].
- Po, E. A. (2004). *Eldorado. Poems*. Navchalna knyga – Bohdan [in English and Ukrainian].
- Prokopenko, I. M. (2005). *Syntactical Functions of Synsemantic Verbs*. [Doctoral thesis] National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov [in Ukrainian].
- Selivanova, O. O. (2011). *Linguistic Encyclopedia*. Dovkillia-K [in Ukrainian].
- Serazhym, K. S. (1996). *Phonetic Means of Stylistics*. Kyiv University Publishing House [in Ukrainian].
- Tkachenko, S. I. (2005). Part and Whole in Poetic Translation of Shakespeare Sonnets. *Theory and Practice of Translation*, 12, 31–42 [in Ukrainian].
- Adelman, J. S., Estes, Z., & Cossu, M. (2018). Emotional Sound Symbolism: Languages Rapidly Signal Valence via Phonemes. *Cognition*, 175, 122–130. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2018.02.007>
- Akerstrom, Johanna. (2009). *Translating Song Lyrics: A Study of the Translation of the Three Musicals by Benny Anderson and Bjorn Ulvaeus*. Swedia Soderborns University.
- Auden, Wystan Hugh (2010). *Collected poems*. Random House.
- Blake, William. *Songs of Innocence and of Experience*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/william-blake-39/blakes-songs-innocence-experience>
- Cummings, E. E. (2004). *Selected Poems*. Liveright.
- Deutsch, B. (1995). *Poetry Hand Book*. Oxford University Press.
- Dickinson, Emily. (2018). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. LULU Press.
- Fitri, A., Dewi, H. D., Surtiati, R. (2022). The Quality of Rhyme and Rhythm in Song Lyrics Translation. *213 Paradigma Jurnal Kajian Budaya*, 12(2), 213–227. <https://doi.org/10.17510/paradigma.v12i2.507>
- Fochi, Anna. (2011). The Issue of Rhythm, Metre, Rhyme in Poet-Translators Ungaretti, Montale and Shakespeare's Sonnets". *inTRAlinea*, 13, 13–20.
- Frost, Robert. (1979). *The Poetry of Robert Frost*. Henry Holt and Company.
- Hegel, G. W. F. (1988). *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press.
- Holtman, A. I. (1996). *A Generative Theory of Rhyme: An optimality approach* [Unpublished doctoral dissertation]. Universiteit Utrecht.
- Hook, P. E. (2007). Basic Word Order, Information Peak, and the Use of Rhyme in Traditional Prosodies. *Proceedings of the International Symposium: Language & Literature and Language & Power*, July 9–11, (pp. 1–6). Akita University.
- Kawahara, S. (2020). Sound Symbolism and Theoretical Phonology. *Lang. Ling. Compass*, 14, e12372. <https://doi.org/10.1111/lnc3.12372>
- Kykot, Valeriy. (2023). Semantics of Sound in Poetry Originals and Translations. *Psycholinguistics*, 33(1), 41–71. <https://psycholing-journal.com/index.php/journal/issue/view/46>
- Levý, Jiří. (2013). *Umění překlada*. Apostrof.
- Low, Peter. (2003). Singable Translations of Songs. *Perspectives*, 11, 87–103. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>
- Poe, Edgar Allan (2008). *The Complete Poetry of*. Penguin.
- Reef, C. (2006). *E. E. Cummings: A Poet's Life*. Mifflin Harcourt.
- Sawyer-Laumann, C. (2004). *Cummings: A Biography*. Sourcebook.

Thomson, R. I. (2022). The Relationship between Speech Perception and Production. In *The Routledge Handbook of Second Language Acquisition and Speaking* (pp. 372–385). Routledge.

Valery, P. (1958). *The Art of Poetry*. Bollingen series. (pp. 42–52). Oxford University Press.

Webster, M. (2000). E. E. Cummings: The New Nature Poetry and the Old. *Spring*, 9, 109–124. <http://www.gvsu.edu/english/cummings/issue9/Webster9.htm>

Отримано редакцією журналу / Received: 17.03.23

Прорецензовано / Revised: 27.03.23

Схвалено до друку / Accepted: 13.05.23

Valeriy KYKOT, DSc (Philol.), Assoc. Prof.

ORCID ID: 0000-0001-6825-5454

e-mail: vkikot@yahoo.com

Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy, Cherkasy, Ukraine

POETIC FORM AND TRANSLATION

Background. The form of a poetic work is the method and means of organizing a poetic text, which are an essential component of poetry and which must be comprehensively and completely reconstructed in translation. The aim of the work was to develop the structure of the synsemantic image of a poetic work, with the help of which the translator will be able to carry out a full-fledged analysis of the original poem and ensure its adequate translation.

Methods. The following methods are used in the work: systematic and structural analysis of a poetic work and its translation, including semantic, stylistic, rhythmic-intonational, logical-syntactic and other types of analysis (for the study of images, their functions and interaction within the macro-image structure of a poetic work and on its image levels); explanatory, descriptive and compilative with elements of semantic and stylistic analysis and the use of formalized schemes (to devise a translation scheme of the synsemantic image structure).

Results. The paper outlines some aspects of the study of the poetic form as a system of images that create the synsemantic image level of a poetic work, taking into account its interpretation, pre-translational analysis and translation; the concept of synsemantic image is substantiated; a poetic work is interpreted as a macro-image structural formation consisting of systems of autosemantic, synsemantic and subsemantic images the adequate reproduction of which reflects the unity of the content and form of the original work in translation; the synsemantic image level of a poetic work is qualified as a component of its macro-image structure that is subject to mandatory reproduction in translation; mechanisms of creation of synsemantic imagery and its reproduction in translation are shown; a number of concepts that are indicators of a full-fledged translation are proposed to be introduced into the scientific circulation of translation studies, in particular, precise and relative-proportional equilinearity, etc. Compositional, graphic, rhythmic-intonational and euphonic means of organization of poetic speech are defined as the basis of synsemantic images, which can acquire appropriate meanings directly in poetic discourse and enter into the system of dominant images of the poem.

Conclusions. The dominant images of a poetic work can include sound, intonation-rhythmic image components of a poem, as well as graphic and syntactic ones and all of them require a functional approach during translation. To achieve an adequate translation, it is most important to find out during the pre-translation analysis what expressive or semantic function and in what way the synsemantic image performs, and whether it is included in the image dominants of the poetic work in order to reproduce it taking into account the significance of the poem image hierarchy.

Keywords: form components of a poem, synsemantic image, macro-image of a poetic work, rhythm, rhyme, sound, precise and proportional equilinearity, poetic translation.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.