УДК 81’255.4=821.161.2:82-1=821.111(73)”19”
DOI 10.31651/2076-5770-2019-1-14-29

КИКОТЬ Валерій Михайлович,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
ORCID 0000-0001-6825-5454
e-mail: vkikot@yahoo.com

СЕМАНТИКА МЕТРА Й РИТМУ В ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

У статті йдеться про семантичне навантаження, яке несуть метр і ритм як виражальні засоби поетичного твору, внаслідок свого історичного розвитку в межах літературно-культурної традиції. Розглядається знакова функція метричної форми вірша, її постійна історично складена семантична сторона, яка сигналізує реципієнтові введення певної теми у певній інтерпретації, доперекладне з’ясування якої впливає на ступінь адекватності відтворення гармонії форми та змісту оригіналу в поетичному перекладі.

Стратегічна сутність поетичного перекладу розглядається крізь призму перетворення образної структури віршового твору, а процес перекладу вірша – як перевтілення його макрообразної структури засобами мови перекладу шляхом відтворення її змістових та формотворчих образних складників у їх взаємодії, зі збереженням семантичного асоціативного поля кожного з них.

Загострюється увага на важливості науки про семантику віршових форм для розвитку перекладознавства, яке вивчає переклад як міжкультурну взаємодію, а також на тому, що лише опанування семантичними кодами того чи іншого формально-виражального явища поетичної творчості автора оригіналу дає змогу перекладачеві віднайти функціональні перекладацькі відповідники.

Ключові слова: *семантика віршових форм, метр, розмір, ритм, трансформація образу, образна структура, макрообраз, автосемантичний образ, синсемантичний образ, субсемантичний образ, адекватність перекладу, поетичний переклад.*

Постановка проблеми. Сучасне перекладознавство ще не має цілісної теорії перекладу вірша, яка б усебічно обґрунтовувала специфіку поетичного перекладу, зумовлену багатоплановою смисловою природою поезії. Дослідники-поезієзнавці розглядають переклад поетичних творів із різних боків, але вони одностайні щодо необхідності врахування всього спектру складників, які забезпечують образну цілісність поезії як окремого виду художньої літератури. При цьому і теоретики й практики перекладу визнають, що питання адекватного відтворення образності поетичного твору, межі індивідуальної свободи перекладача, межі допустимих відхилень від тексту першотвору та аргументація цих відхилень формують коло проблем, які сьогодні потребують нагального розв’язання.

У вірші, за справедливим зауваженням Романа Якобсона, «симетрія, повторність і контраст граматичних значень стають художніми прийомами» [1, с. 471]. В цьому смислі можна вести мову про особливу змістовність усіх елементів віршової будови, яка визначається, по-перше, різноманітними контекстними зв’язками елемента з іншими в межах певного поетичного твору, а по-друге, історичним розвитком віршової форми, смисловими «накопиченнями», що спираються на ту чи іншу поетичну традицію.

За нинішніх часів усе більше зростає інтерес до вивчення семантики мовних одиниць не лише центральних (що є традиційним), а й маргінальних рівнів мови. Серед досліджуваних мовних явищ перебуває метр і ритм як суперсегментні одиниці фонетичного рівня. Проблема змістовності віршових метрів та ритмів приваблює все більшу увагу сучасних дослідників. За словами В. В. Виноградова, «через вивчення синтаксису, ритміки, інтонації та композиції виявляється «широкий вихід у ділянку поетичних смислів, поетичної семантики» [2, с. 44].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Якщо спочатку мали місце лише спорадичні спроби вивчення семантичного наповнення віршового метру та ритму Б. В. Томашевський [3], А. А. Папаян [4]; К. О. Тарановський [5], то дещо пізніше й дотепер подібні дослідження набувають системного характеру П. А. Руднєв [6], М. М. Горєлікова [7], Н. Г. Оганесова [8], Д. С. Івахнов [9], Є. В. Загузова [10], В. І. Галунов [11], М. Л. Гаспаров [12, 13, 14].

Так, приміром, запропонована Д. С. Івахновим наукова розвідка ставила собі за мету довести можливість оцінки реципієнтом метричної структури тексту без орієнтації на лексичне наповнення метру як ритмічної складової. Отримані результати свідчать про те, що ритмічна структура вірша може сприйматися безвідносно її лексичного наповнення й здатна нести особливу інформацію, котра відноситься до типу сенсорної і може бути експлікована через механізм синестезії [9, с. 118].

Судячи з цього дослідження, можна зробити припущення, що наявність темпоральної характеристики притаманна віртуально самій метричній схемі, а не її конкретній мовленнєвій експлікації. Ритмічна структура силабо-тонічних метрів може сприйматися безвідносно їхнього лексичного наповнення й, відтак, може підтвердитися гіпотеза К. О. Тарановського, згідно з якою процес сприйняття семантичної сторони ритмічної структури тексту може здійснюватися шляхом фізіологічного механізму синестезії, а дводольні та тридольні розміри мають значиму відмінність у своїй семантичній структурі, що знаходить своє відображення в процесі сприйняття [5, с. 120].

Подальша розробка макрообразної моделі поетичного твору, за допомогою якої можна було б здійснювати повноцінний аналіз останнього та забезпечувати його адекватний переклад, зумовила **актуальність** вибраної теми статті. Актуальність статті визначає і зростаюча увага перекладознавців до вірша, як до тексту, в якому представлена інформації різних типів, зокрема, образно-формальна, а також потребою дослідити шляхи передачі цієї інформації в перекладі.

Мета статті – розкриття процесу та виявлення засобів формування семантики формотворчих образних складників макрообразної структури поетичного твору, зокрема метра та ритму, та дослідження перекладацьких підходів, застосовуваних під час відтворення метричної семантики в перекладі.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній проведений ретроспективний та методологічний аналіз досліджень, присвячених виявленню семантики метра та ритму віршового твору, як синсемантичних образів, що формують його макрообразну структуру, обґрунтована знакова природа метричної семантики, окреслені шляхи її реконструкції задля збереження гармонії змісту і форми оригіналу в перекладі.

Теоретичне значення праці становить її певний внесок у дослідження текстової та образної структури, у науковий розвиток макрообразної структури поетичного твору, теорії перекладу, лінгвістики тексту, лінгвостилістики, теорії інтерпретації тексту.

Практична цінність статті полягає в тому, що результати проведеного в ній дослідження можна використати в перекладацькій практиці, під час усіх видів аналізу поетичного твору та його перекладу, а також під час підготовки перекладачів та критиків художнього перекладу, мовознавців і літературознавців. Матеріали статті можна застосовувати в курсах теорії перекладу і зіставної стилістики англійської та української мов.

Виклад основного матеріалу. Чимало прикладів підводять дослідника до думки про перспективу дослідження семантичного ореолу як ритму, так і метра як його базової складової. Нижче наводимо перші строфи із поетичних творів дощенту різних поетів за стильово-образними уподобаннями, за жанрово-тематичним розмаїттям творчості, за хронологію творення, за гендерною приналежністю й т. д. Всі три вірші мають спільну тему «Прощання з коханням».

Ось початок відомої поезії Максима Рильського:

Яблука доспіли, яблука червоні!
Ми з тобою йдемо стежкою в саду.

Ти мене, кохана, проведеш до поля,
Я піду – і, може, більше не прийду [15, с. 62].

Далі уривок із нашого вірша:

Не питай «як довго?», не кажи «навіки»,
Бо зів'яло все те, що могло б рости,
Бо взялися мулом помілілі ріки,
Вимовиш «ніколи» — відлуна «прости» [16, с. 84].

І, нарешті, перша строфа із твору Катерини Вербівської, який називається «Прощання»:

Дотліває осінь. Спопеляє душу.
Жевротить потиху вишнями в садах.
Розстеляє кволо за високу кручу
Сиві хмарокоси в гусячих бантах [17, с. 53].

Навіть не вдаючись до детального аналізу ритміко-інтонаційних параметрів цих віршів, можна одразу, вже на слух, збагнути, що і метр, і ритм, і інтонація в них ідентичні. Тут може йтися про чотири можливі варіанти такого збігу: по-перше, два останні автори могли свідомо застосували ритміку Рильського для того, щоб увиразнити емоційність власних творів; по-друге, вони могли це зробити підсвідомо; по третє, такий ритмічний збіг – чиста випадковість, і по-четверте, що, на нашу думку, найвірогідніше, з огляду на фактичну онтологію семантики метра й ритму, всі три поети обрали саме такі їх параметри під впливом свого поетичного чуття й творчої інтуїції. Насправді, саме четвертий варіант і має місце, позаяк це підтверджено двома останніми авторами. То ж і виходить, що спільна тема, схожа ідея та аналогічна чуттєва тональність можуть привести трьох різних авторів до аналогічного ритму втілення своїх думок та емоцій, тобто ритм сам собою може нести певне семантичне навантаження.

Принагідно варто, очевидно, зауважити, що такі образні тонкощі вірша, як ритміко-інтонаційне перегукування з іншим твором, в тому разі, коли воно дійсно має місце, вірогідно, адекватно не сприйметься реципієнтом перекладу, якщо він не буде обізнаний із об'єктом такого перегукування, тобто з оригіналом у його історичному сприйнятті, позаяк самого лише перекладу, навіть за умови збереження в ньому відповідних ритмомелодійних характеристик першотвору чи їхніх функцій, тут, на жаль, недостатньо. Відповідна асоціативна лакуна одержувача перекладу може бути заповнена лише за умови його проникнення в метро-ритмічні асоціативні зв'язки оригінального твору.

Тим часом, дослідження смислового потенціалу метричного членування вірша дозволяє наблизитися до вивчення однієї з найскладніших проблем сучасної лінгвостилістики й поетики – проблеми взаємодії змісту та форми в поетичному тексті, яка є чи не найважливішим питанням теорії поетичного перекладу.

В основі поняття метричного членування поетичного тексту лежать два основних поняття силабо-тонічного віршування: метр і ритм. Метр ми розуміємо як «упорядковане чергування сильних та слабких місць у вірші» [12, с. 65], абстрактна, базова модель, що лежить в основі віршового ритму. Ритм вірша – це «реальне чергування сильних та слабких звуків, що виникає внаслідок взаємодії природних властивостей мовленнєвого матеріалу та метричного закону» [18, с. 55]. Під ритмом може розумітися й ритмічний малюнок цілого тексту.

Відносно віднедавна найбільш активно проблема смислової значимості метра та ритму досліджується в межах багатоаспектного аналізу окремого поетичного тексту чи в плані виявлення семантичних ореолів метра та ритмічних варіацій. До того ж намітилося кілька підходів до розуміння змістовності метра та ритму. Смислова значимість окремо взятих формальних структур розуміється як: 1) семасіологізація ритмічної форми під впливом слів, що її «заповнюють», 2) здатність ритму передавати додаткову інформацію експресивно-емоційного характеру, 3) наявність у ритмічних структур внутрішньої семантики.

Услід за Є. В. Загузовою та іншими дослідниками, ми кваліфікуємо семантизацію ритму не в плані співвіднесення ритмічного малюнку з певною семантикою, хай навіть опосередковано через інші текстові рівні, а як участь ритмічної структури у формуванні смислу тексту [10, с. 138].

Форма (зокрема, ритм як одна із формальних структур поетичного тексту) є не стільки зовнішнім обрисом чи матеріалом, скільки способом формування смислу, способом членування та інтеграції його елементів (смислопороджувальним механізмом).

Участь ритму у формуванні семантики та смислу тексту можлива завдяки тісній взаємодії ритму з іншими формальними та змістовими структурами тексту. В межах змістового аспекту тексту ми розрізняємо два поняття: смисл та семантика тексту. Смислом тексту є ментальне утворення, що виникає у свідомості читача після сприйняття та осмислення тексту, семантикою – подання смислу тексту текстовими структурами в їх реальному розгортанні.

Відтак, смисловий потенціал метричного членування поетичного твору можна визначити у наступний спосіб. Ритмічний малюнок вірша значною мірою визначає членування поетичного тексту на композиційному рівні. Співвідношення семантичних домінант композиційних частин формує узагальнений смисл поетичного твору. В межах кожної композиційної частини ритмічна емфаза створює семантичні домінанти окремих рядків та забезпечує співвіднесеність відмічених елементів.

У фольклорі можна віднайти найчіткіші та стереотипні форми поезії, особливо придатні для структурного аналізу. Взірці усної традиції, що використовує граматичний паралелізм для сполучення послідовних рядків, як наприклад, в угро-фінській [19, p. 175; 20, p. 117], а також і в українській та російській народній поезії, можна успішно дослідити на всіх мовних рівнях: фонологічному, морфологічному, синтаксичному та лексичному. При цьому дізнаємося, які елементи трактуються як еквівалентні та як власне подібність на одних рівнях відтінюється спеціальною відмінністю на інших. Такі форми змушують погодитися із зауваженням Дж. Ренсома, що «співвіднесення розміру та значення – це органічний поетичний акт, у якому виявляються усі суттєві властивості поезії...» [21, p. 45]. Такі чіткі традиційні структури дають змогу відкинути сумніви В. Вімзетта [22] щодо можливості написання граматики взаємодії розміру та смислу, а також граматику розміщення метафор. Як тільки-но паралелізм стає каноном, одразу взаємодія розміру та значення й розміщення тропів перестають бути вільними, індивідуальними, непередбачуваними компонентами поезії.

Задля розмежування поняття «значення» та «смисл», зауважмо, що ми, вслід за О. О. Селівановою, кваліфікуємо значення як конвенційно закріплену за певною мовною формою інформацію, набуту на підставі колективного й індивідуального пізнавального та мовного досвіду носіїв мови, що в мовленні репрезентує відповідний фрагмент, актуальний для конситуаційного оточення. Смисл, за О. О. Селівановою, відрізняється від значення особистісним інформаційним додатком, що формується у свідомості окремої людини внаслідок її життєдіяльності. Смисл актуалізується і в мовленні, постільки в мовленні людина репрезентує не лише конвенційно закріплене за одиницею значення, а й власну словесно-зображальну специфіку [23, с. 8].

У своїй праці «Метр і смисл» відомий дослідник європейських віршових форм М. Л. Гаспаров зазначає: «... у звучанні кожного розміру є щось від природи, що має те чи інше змістове забарвлення – хоча б найневизначеніше, чисто емоційне. Іншими словами, зв'язок між метром і смислом є зв'язок органічний. Таку відповідь не раз давали самі поети: наприклад, на початку шляху нової російської поезії – Ломоносов, у кінці – Гумільов. М. В. Ломоносов у «Листі про правила російської віршотворчості» (1739) пише: «Чисті ямбічні вірші... піднімаючись тихо вгору, матерії благородство, велич і висоту примножують. Їх ніде не можна краще вжити, як в урочистих одах... Дуже також здатні й падаючі, чи з дактилів та хореїв складені, вірші до зображення міцних і слабких афектів, скорих і тихих дій бути видяться». Микола Гумільов у статті «Переклади віршові» (1919) пише: «У кожного метра є своя душа, свої

особливості й завдання: ямб, який ніби спускається сходами (наголошений склад за тоном нижчий за ненаголошений), вільний, ясний, твердий і чудово передає людське мовлення, напруженість людської волі. Хорей – такий, що піднімається, окрилений, завжди схвильований, то розчулений, то смішливий, його ділянка – спів. Дактиль, спираючись на перший наголошений склад та гойдаючи два ненаголошені, як пальма своє верхів'я, потужний, урочистий, говорить про стихії в їхньому покої, про діяння богів та героїв. Анапест, його протилежність, стрімкий, поривчастий, це стихії в русі, напруга та нелюдські пристрасті. І амфібрахій, їх синтез, заколисуючий і прозорий, говорить про спокій божественно легкого та мудрого буття». Ми бачимо: рух звуку в метричній стопі тут прямолінійно сподобляється певному душевному рухові; цікаво, що ямб із хореєм протиставляються, з одного погляду, як висхідний та низхідний розміри, з іншого – навпаки» [14, с. 9–10].

Існують, проте, щодо цього й протилежні думки. Хоча імпресіоністичні оцінки такого роду за самим характером своїм не витримують критики: для будь-якого метра можуть бути представлені незліченні приклади, які суперечать оголошеній характеристиці. Однак, інше віршознавство, яке теж якоюсь мірою претендує на науковість, в особі, приміром, Г. Шенгелі зауважує: «Будь-який розмір може бути застосований для будь-якої тематики; вказівки «теорії словесності» про «придатність» чи «непридатність» того чи іншого розміру для тієї чи іншої теми – необґрунтовані й розходяться з практикою. Для власного вірша краще за все обрати той розмір, у якому легше й вільніше вкладаються перші рядки, перші фрази, які бажано сказати» [24. с. 24]. «Легше й вільніше» – захищає свою думку Гаспаров [14, с. 10], – поняття відносні: легше й вільніше за все будь-які фрази вкладаються, як відомо, у вільний вірш, якщо ж поет замість цього примірює якісь строгіші форми, значить, пошук більш «підходящого» чи менш «підходящого» розміру все ж таки відбувається, тільки не в свідомості, а в підсвідомості». Може саме тому сам же Шенгелі робить застереження, в якому переходить від першої відповіді, що напрошується, до другої.

Друга відповідь, що напрошується є такою: значить, у звучанні кожного розміру є щось, що за звичкою (а не від природи) має те чи інше змістове забарвлення. Іншими словами, зв'язок між метром і смислом є зв'язок історичний. «Крім того, – продовжує той же Г. Шенгелі, – іноді поет враховує відому традицію вживання певного розміру: так, наприклад, Е. Багрицький у поемі «Дума про Опанаса», зображаючи громадянську війну в Україні, застосував той самий розмір, котрим користувався Шевченко, зображуючи в «Гайдамаках» також озброєну боротьбу українських народних мас, тим самим Багрицький нагадував читачеві всі ті образи, котрі він засвоїв під час читання Шевченка» [24, 24–25].

У пізнішій та докладнішій праці «Російське віршування» Г. Шенгелі зупиняється на цьому детальніше. «Поет нерідко, особливо працюючи над крупними речами, враховує відому традицію у застосуванні певного метра, враховує позитивно (слідуючи їй) або негативно (відкидаючи її). Так, драматичні твори у віршованій формі в XVIII ст. писалися особливим видом 6-ст. ямбу... і цей метр був традиційним; після пушкінського «Бориса Годунова» для віршованих драм став традиційним 5-ст. ямб, але неримований, «білий». лермонтовська «Пісня про купця Калашникова» та брюсовське «Сказання про Петра розбійника» написані тим віршем, котрий застосовувався в старовинних народних билинах. Сюжетні балади, як «Пісня про віщого Олега» Пушкіна чи «Балада про кавуни» Багрицького, згідно з традицією романтичної балади, написані поєднанням 3-та 4-стопових рядків; те саме зробив і Маяковський, говорячи про баладу на початку поеми «Про це». В основі використання традиційних для певної теми чи для певного жанру метрів зазвичай лежить прагнення нагадати читачеві ті образи та переживання, котрі пов'язані з прочитаними раніше творами схожого типу, й тим підсилити враження від певної речі... Традиційність того чи іншого метра часом навіть перешкоджає його застосуванню для тієї чи іншої теми. Наприклад, гекзаметр наскільки «зрісся» з образами та тематикою старогрецьких і латинських поем, що застосування його для сучасної тематики ускладнене – і не тому що він «не годиться» сам по собі, а тому що пов'язані з ним асоціації будуть гальмувати проникнення читача в хід думок та переживань сучасного поета» [Цит. за: 14, с. 11].

Тут, очевидно, варто підкреслити застереження, зроблене Г. Шенгелі: «особливо працюючи над крупними речами». Дійсно, у великих речах традиційність віршових розмірів найвідчутніша, й кількість прикладів можна довго примножувати. Всяка поема, написана терцинами, буде неминуче викликати спогади про «Божественну комедію» Данте; написана 4-ст. ямбом із вільним римуванням, – про романтичну поезію пушкінського та лермонтовського часу взагалі; написана 4-ст. ямбом з парним чоловічим римуванням – конкретніше, про «Шильйонського в'язня» Байрона та «Мцирі» Лермонтова; написана 4-ст. хореєм із жіночими неримованими закінченнями – про «Калевалу» та «Гайавату» (а раптом це короткий вірш, то скоріше згадався б Гейне), й так далі. До того ж, можна стверджувати, що це стосується не лише цільних довгих речей, а й низки однакових коротких. Усякий вірш, написаний у формі сонету, з такою ж виразністю викликає спогади про всі сонети світової літератури; те ж саме стосується й рондо та інших твердих форм. Та чи діє це пояснення – семантика «від звички» – для невеликих ліричних віршів у не канонізованих формах?

Розрізнені спостереження на цей рахунок стали збиратися ще з 1910–1920-х років у Б. В. Томашевського в нотатках про О. С. Пушкіна (потім вони вилилися в класичну статтю «Строфіка Пушкіна» [3, с. 202–324], у Б. М. Ейхенбаума – про М. Ю. Лермонтова, у К. І. Чуковського – про Миколу Некрасова, у І. Н. Розанова – про найрізноманітніших поетів. Перша кристалізація їх у теоретичну тезу відбувається у Р. Якобсона в статті 1937 р. про поетику К. Г. Махи. Якобсон звернув увагу на російський 5-ст. хорей: він вибудував у ряд три вірші, що явно перегукуються, – «Виходжу один я на дорогу» Михайла Лермонтова, «Ось бреду я вздовж великої дороги» Федора Тютчева та «Виходжу я в путь, відкритий зору…» Олександра Блока й дійшов висновку, що для цієї традиції російського 5-ст. хорею характерна динамічна тема дороги, поєднана зі статичною темою безнадійної сумної самотності та смертного очікування. «Метр сам собою набуває смислу. Окремі метри мають у поетичній традиції кожен свою потенційну символіку..., природні та традиційні схильності метра» [1, с. 465–466].

Варто взяти на замітку цю хистку неоднозначність «природні та традиційні схильності метра», – поруч із безсумнівною традицією, в яку вишиковуються вірші від класичних до сучасних поетів. Якобсон, очевидно, хотів би вбачати в них певну «природну схильність» метра: нерівний ритм російського 5-ст. хорею (асиметричний стик сильних наголосів на II та III стопах) «робить цей ритм особливо придатним для теми схвильованої ходи». Так, у найпередовішій лінгвістиці XX ст. раптом оживає старовинне ломоносовське бажання найти «природну» семантичну схильність того чи іншого розміру.

Зауваження Р. Якобсона, зроблені в статті на зовсім іншу тему в малодоступному чеському виданні, довго лишалися без уваги. Їх свого часу розвинув, доповнив, систематизував і подав як самостійну наукову проблему К. О. Тарановський у статті «Про взаємодію віршового ритму й тематики» [5], значно розширивши зіставний матеріал. Із цього й починається сучасна розробка теми «метр і смисл». Ключовим поняттям дослідження стає термін «експресивний ореол» чи «семантичний ореол» віршового розміру. В цього поняття своя химерна історія: саме слово «ореол» виникає у Б. В. Томашевського: «Кожен розмір має свій «ореол», своє афективне значення» [3, с. 20], епітет «експресивний» з'являється в парафразі В. В. Виноградова: «Усі віршові розміри якоюсь мірою зображальні, й вибір їх не випадковий. Кожен розмір має свій експресивний «ореол», своє афективне значення» [2, с. 28]; слідом за цим про «експресивно-тематичний» та «ідейно-тематичний» ореол повели мову й інші дослідники.

Епітет «семантичний» виник уже в працях М. Л. Гаспарова, які продовжили дослідження К. О. Тарановського [13, с. 284], і прижився більшою мірою, ніж «експресивний». Вагання між двома епітетами зрозуміле: іноді на перший план виступають предметні, іноді – емоційні характеристики змісту, асоціативно пов'язаного з тим чи іншим розміром.

Згадана праця К. О. Тарановського виходила з понять структуралізму: літературний твір становить своєю будовою кілька рівнів (починаючи від фоніки та метрики й закінчуючи

образною та ідейною будовою), на кожному рівні діють свої автономні закони, а деякі більш загальні закони діють на всіх рівнях і зв'язують їх воєдино. Панівна в радянському віршознавстві концепція, найглибшим теоретиком якої був прозеліт системного аналізу Л. І. Тимофєєв, а найбільш гучним і активним – Б. П. Гончаров, висувала проти цього «поняття цілісності літературного твору», згідно з яким ідейна будова твору находить вираження в ліричному характері, характер – у переживанні, переживання – в інтонації, інтонація – в ритмі та інших елементах віршової форми; у такий спосіб, вірш (як і все інше) в підсумку визначається неповторністю його конкретного змісту. Вести мову про те, що метр вірша несе якесь смислове навантаження, заповідане іншими віршами інших поетів та епох, а не таке, що однозначно диктується ідейно-емоційним змістом твору, було для прихильників такого погляду рішуче неприпустимо.

Як пояснити, що сотні поетів, виражаючи тисячі відтінків думок та почуттів, переважно вкладали їх, приміром, у гранично однакову форму сонету, – від таких питань теоретики цього напряму ухилялися. Здається, лише Л. В. Щерба з чесністю, яка в ті часи була не в моді, писав про аналізований ним вірш О. Пушкіна «Спогад»: «...Що стосується самого ямбу, то мені неясний його смисл, проте я не можу уявити п'єсу Пушкіна, наприклад, в хореях» [25, с. 37]. Саме цей «смисл» віршової будови робить зрозумілішим у своїх працях Гаспаров, як Щерба зробив зрозумілішим смисл мовної будови вірша.

Протистояння структурного та «цілісністичного» підходів до семантики метру нагадувало певною мірою протистояння історичного та органічного розуміння зв'язку метра та смислу. «Цілістністичний» підхід розумів єдність твору як органічну, структурний – як історичну. Друге розуміння ширше за перше: структуралізм не відкидає органічного зв'язку між елементами твору, він лишень обмежує коло його дії. Органічний – це той зв'язок, що існує між елементами одного рівня: образного, мовного чи віршового. Якщо в 4-ст. ямбі підсилюється наголошеність першої стопи, то слабшає наголошеність другої стопи, і навпаки, – ось приклад органічного зв'язку двох явищ. Історичний зв'язок – це зв'язок, що існує між елементами різних рівнів: віршем та мовою, віршем та образною будовою. Один і той самий предмет позначається словами «вуста» і «губи», одна й та сама фраза може бути викладена 4-ст. ямбом чи 4-ст. хореєм, але для поета небайдуже, яке вибрати слово і який розмір, саме тому що в історичній практиці слова ці звикли співіснувати з різними стилями, а розміри ці – з різними жанрами й темами; обрати таке-то слово чи розмір – уже означає підказати читачеві цілу мережу смислових асоціацій, що тягнуться за ними. Одні з них міцніші, інші слабкіші, але всі вони значимі й для письменника, й для читача. Замикання в аналізі «цілісності» літературного твору породжує ризик відсікти ці асоціації й тим самим збіднити його зміст.

Завдяки М. М. Бахтіну, популярним стало поняття «чуже слово»: жоден літератор не винаходить слова сам, він отримує їх із рук попередників, зі слідами минулих уживань, й успіх письменника залежить від того, наскільки він зуміє використати ці сліди попередників для досягнення власної мети. Точно так само й віршовий розмір, за дуже рідкісними винятками, буває лише «чужим», лише сприйнятим від попередників. Коли б О. С. Пушкін створив 4-ст. ямб «Руслана та Людмили» спеціально для цієї поеми, ми могли б виводити його особливості прямо з його змісту. Але 4-ст. ямб, із яким мав справу поет, склався задовго до того, на іншому матеріалі та з іншими установками; багато його особливостей були для його поеми байдужі, багато інших були важливі саме з огляду на пов'язані з ними змістові асоціації. Це – звичайна форма функціонування механізму історико-культурної спадковості. «Ми часто вживаємо метафоричний вираз «пам'ять слова», «пам'ять жанру» та ін. – із таким самим правом ми можемо говорити про «пам'ять метра», яка теж є частинкою «пам'яті культури» [14, с. 15–16].

Отже, семантичний ореол розміру складається не органічно, а історично: приміром, «бадьорі та веселі» емоції, що звично пов'язуються з ритмом хорея (чи 4-ст. хорея), аж ніяк не переважають у багатьох сучасних поезіях відповідного плану, і це навіть веде до непопулярності розміру в наші дні. Історичне ж коріння цього ореолу сягає за межі російської класики – у французький, німецький та український вірш.

У своїх опрацьовуваннях М. Л. Гаспаров слідує за матеріалом, який розбирає поступово, накопичуючи спостереження та складаючи попередні висновки. Дослідник робить короткий огляд усіх розмірів російської класичної силабо-тоніки, за якими можуть відчуватися семантичні ореоли. У різних розмірів цей семантичний ореол по-різному яскравий. У билинного вірша він дуже виразний і нагадує про все російське, народне, старовинне й більш ні про що. У 4-ст. ямбу, навпаки, він дуже розмитий: це «всеїдний» розмір, ним писалися вірші на будь-які теми, й тому в читачів XIX ст. він не викликав майже ніяких семантичних очікувань, а в читачів XX ст., ймовірно, смутно викликав почуття «ну, це щось таке класичне, старомодне». Та між цими полюсами є багато перехідних сходинок: у російській поезії є багато більше семантично забарвлених віршових розмірів, ніж може здатися на перший погляд. Гаспаров перелічує коротко двадцять таких розмірів, причому деякі з них мають по кілька різновидів (з чоловічими закінченнями, з дактилічними закінченням та ін.), а деякі – не по одному, а по кілька семантичних забарвлень [14, с. 266].

Явище семантичного ореолу (К. О. Тарановський – М. Л. Гаспаров) заслуговує уваги не лише з боку поетики – як яскравий та регулярний (не оказіональний, а заданий традицією) випадок семантизації плану вираження у вірші, – а й із загальносеміотичного погляду, й до того ж у двох аспектах.

Перший із них – аспект семіотики повідомлення (тобто загальної теорії способів організації повідомлення й типології знакових стосунків). Семантичний ореол становить особливий випадок знакового відношення, що характеризується, зокрема, наступними рисами: 1) код – не лише суперсегментний, а й надмовний; 2) він, зазвичай, семіотично нейтральний; 3) та, проте, активно корелює з планом змісту; 4) зв'язок коду та повідомлення – «м'якого» типу; 5) завдяки чому виникають відносини омонімії (один розмір – різні забарвлення) та синонімії (одна тематична сфера – різні розміри).

Другий аспект – динаміка розвитку семантичного ореолу як прояв дії одного з семіотичних механізмів культури (Ю. М. Лотман). З'являється – винаходиться чи запозичується з іншої культури – новий культурний код, загалом семантично порожній, котрий, однак, одразу ж під час народження чи пізніше «вагітніє» значенням, що зазвичай зумовлено появою зразка-шедевру, який використав цей код і став значимим культурним фактом. Подальше використання цього коду зумовлює, свідомо чи несвідомо, використання й семантики (тематики) зразка. Код утрачає первинну порожність та гнучкість, починає наперед визначати лексичне чи синтаксичне наповнення, «ожанрюється», набуває рис «емблеми» чи «підзаголовку», а комплекс «код+значення» перетворюється на канон або шаблон. Цей процес найчастіше не усвідомлюється культурою (в особі «творців» та «споживачів»), і потребує спеціальних зусиль із боку науки для його виявлення.

Драматична історія окремих семантичних ореолів детально простежена в працях М. Л. Гаспарова і буквально закликає до узагальнення та осмислення в дусі лотманівської культурології, позаяк усі ці процеси слугують яскравим прикладом різних рис роботи механізмів культури. Інший дослідник Ю. І. Лєвін називає в числі інших чинників семантизації розглядуваних нами віршових форм наступні: 1) роль «авторитету» чи «зразка» в становленні культурних моделей, яка часто не усвідомлена; 2) тенденція до семантизації первинно порожніх форм (кодів) – прояв принципу «святе місце порожнім не буває»; 3) явище «пам'яті форми» (коду); 4) динамічна кореляція формальних обмежень на код зі змістовими обмеженнями на повідомлення [26, с. 292–293].

М. Л. Гаспаров, зазначає, що внутрішня системність метра, робить для нас передбаченою, наприклад, наголошеність чи ненаголошеність чергової складової позиції вірша; абсолютно так само зовнішні системні зв'язки метра роблять передбаченим коло образів, мотивів, емоцій та думок вірша. Зрозуміло, ця передбачуваність – достатньо невизначена та хитка. Число метрів у віршовій культурі зазвичай буває порівняно невелике, число типових побудов змісту – в багато разів більше, тому один метр може служити знаком кількох і навіть багатьох тематичних рядів. «Лексика формує для нас насамперед семантику конкретного твору, – пише дослідник, – метрика – загальне тло семантичної традиції, на

якому він сприймається. ...Але не лише один метр може бути знаком кількох тем, а одна тема може мати знаками кілька метрів. Якщо це тема популярна й широко розроблювана, то вона зазвичай можлива майже у всіх метрах певної віршової культури. Проте в кожному метрі вона виступає, зазвичай, у дещо іншому варіанті» [13, с. 283].

Пригадаймо, що в понятті «метр» (у широкому смислі слова) М. Л. Гаспаров розрізняє а) метр у вузькому смислі слова, наприклад «ямб»; б) розмір, наприклад «тристопний ямб» чи «чергування чотиристопного та тристопного ямбу»; та в) різновид розміру, наприклад «тристопний ямб із чергуванням жіночого та чоловічого закінчень [13, с. 284].

Що рідкісніший розмір, то виразніше нагадує він прецеденти свого вживання: семантична насиченість, приміром, російського гекзаметру чи імітації билинного вірша дуже велика, а катрену чотиристопного ямбу – мізерна. В широкому діапазоні між цими двома крайнощами знаходяться практично всі розміри з їх різновидами [13, с. 285].

Можливу заувагу, що набір тем, із якими пов'язаний розмір, настільки широкий, що охоплює майже всю тематику поезії, – а якщо так, то навряд чи можна вести мову про специфічну семантику певного розміру, М. Л. Гаспаров кваліфікує як непереконливу, позаяк набір тем у різних розмірах може бути однаковий або майже однаковий, але структура цього набору однакова не буде. «Ті зв'язки, котрі ми намагалися простежити між 15 оформленнями тристопного ямбу та котрі дозволять плавно переходити один в одного, в будь-якому іншому розмірі заздалегідь будуть іншими. Можна сказати, що всі розміри семантично синонімічні, але не можна сказати, що вони семантично тотожні. В мові будь-яке слово може бути оказіонально застосоване до будь-якого предмету, а у вірші будь-який розмір до будь-якої теми; але це не заважає вести мову про звичайне коло значень слова та не повинно заважати нам говорити про семантичний ореол віршового розміру… Нікого не дивує, коли говорять: «У поезії XVIII ст. розміри закріплені за жанрами»; та багато хто сумнівається, почувши: «В поезії XIX ст. розміри закріплені за темами та емоціями»; і зовсім дивним здасться припущення: «В поезії XX ст. розміри закріплені за інтонаціями»» [13, с. 305–306].

Відтак, між образом та мовою, образом та віршем, ми вслід за М. Г. Гаспаровим, убачаємо зв'язок, але не безумовний, а умовний, не органічний, а історичний, позаяк в історичній практиці як слова зв'язалися з різними стилями, так і розміри – з різними жанрами та темами; обрати таке-то слово чи розмір уже означає підказати реципієнтові цілу сітку смислових асоціацій, що за ними тягнуться рестроспективно. Одні з них міцніші, інші слабші, але всі вони значимі й для письменника, й для читача. Замикаючись в аналізі «цілісності» поетичного твору, дослідник ризикує відсікти ці асоціації й тим самим збіднити його зміст. Метрична традиція пов'язана з семантичною традицією навіть у таких віршових формах, де це одразу не помітно. Коротко можна підсумувати, що 1) між метрикою й тематикою розміру існує вибірковий зв'язок; 2) цей зв'язок не органічний, а історичний; 3) цей зв'язок не однаковий, поруч із панівними смисловими асоціаціями розмір зберігає й інші, й, можливо, саме це й надає розмірові художньої життєздатності.

Маючи на увазі сучасне віршознавство, можна із впевненістю констатувати, що в постановці та розв'язанні питання про смисловий (семантичний) аналіз вірша найбільш плідним вважається підхід до вірша як до естетично значимої форми, що становить структурну єдність компонентів різних рівнів (від метро-ритму до віршового слова та інтонаційно-синтаксичної організації). Дискусійність питання полягає в тому, що слід вважати фундаментом, трампліном аналізу – зміст твору, ліричну емоцію, втілену в ньому, чи ж завжди значиму форму, загальний каркас його метричної композиції? Більшість дослідників, що займалися чи займаються цією проблемою (Л. І. Тимофєєв, С. Б. Гончаров, А. Л. Жовтіс та ін.), надають перевагу першому шляху. М. Л. Гаспарову, П. А. Руднєву та ін. методологічно плідніше, натомість, уявляється шлях другий – від форми до змісту. Виходячи з цього, П. А. Руднєв, наприклад, пропонує цікавий для нашого дослідження опис метрико-ритмічної структури конкретного невеликого тексту та, ґрунтуючись на цьому описові, робить спробу його семантичної інтерпретації [6, с. 450].

Перед нами постає метрико-ритмічна модель тексту вірша Олександра Блока «Все тихо на светлом лице…», яка фіксує основні (далеко не всі) рівні його віршової структури: розмір із його ритмічними формами; словорозділи (чоловічий, жіночий, дактилічний); систему наголошених голосних (для простоти – без варіантів фонем); римову композицію (зі суціль чоловічими римами); синтаксичну організацію. Така оглядова модель, по-перше, дозволяє впевнено характеризувати інтонаційний тип тексту в цілому; по-друге, – побачити горизонтальні та вертикальні кореляції низки елементів його ритмічної структури різних рівнів, що, у свою чергу, допомагає встановити наявність певних ритміко-семантичних курсивів (чи курсиву), на чому вже цілком можна будувати власне семантичний аналіз метро-ритмічної образної композити вказаного твору.

Текст	Ритм, схема	Словороз-діли	Наголошені голосні	Риму-вання	Синтаксис
1. Все тихо на светлом лице.	∪’–‘∪∪–‘∪∪–‘	Ч-Ж-Ж	о-и-э-э	а	(1+1)
2. И росистая полночь тиха.	∪∪–‘∪∪–‘∪∪–‘	Д-Ж	и-о-а	б	+
3. С немым торжеством на лице	∪–‘∪∪–‘∪∪–‘	Ч-Ч	ы-о-э	а	2
4. Открываю грани стиха.	∪∪–‘∪–‘∪∪–‘	Ж-Ж	а-а-а	б	-
5. Шепчу и звеню как струна.	∪–‘∪∪–‘∪∪–‘	Ч-Ч	у-у-а	а	(1+1)
6. То – ночные цветы – не слова	∪’ ∪–‘∪∪–‘∪∪–‘	Ч-Ж-Ч	о-и-ы-а	б	+
7. Их росу убелила луна.	∪’ ∪–‘∪∪–‘∪∪–‘	Ч-Ч-Ж	и-у-и-а	а	2
8. У подножья ее торжества.	∪∪–‘∪∪–‘∪∪–‘	Ж-Ч	о-о-а	б	-

Відповідно до прийнятої у віршознавстві типології інтонаційних віршових структур цей текст беззаперечно відноситься до віршів наспівної (чи мелодійної) інтонації. Позитивні ознаки: а) чітке строфічне членування (два чотиривірші аналогічного чоловічого перехресного римування: абаб); б) повний збіг синтаксичних та ритмічних домінант (кожен рядок становить замкнуте – чи відносно замкнуте – інтонаційно-ритмічне ціле); в) повна аналогія в синтаксичній структурі обох строф: (1+1) +2. Негативні ознаки: а) відсутність enjambement; б) відсутність перебоїв ритму на синтаксичному рівні.

Ознаки, що привертають увагу: а) трискладова основа (з 16 міжіктових інтервалів 15 рівні двом складам); б) композиційно невпорядкована варіація анакруз (у межах 1-2 складів); в) єдиний випадок односкладового міжіктового інтервалу локалізується в четвертому вірші, що становить ІІ ритмічну форму триіктового дольника з анапестичною анакрузою. Висновок: розмір вірша – один із видів перехідних метричних форм (у цьому випадку – перехідна метрична форма між класичним трискладовиком із варіацією анакруз та триіктовим дольником).

Опис та визначення метру дають уже деяке попереднє підґрунтя для семантичних інтерпретацій. Саме: рядок № 4 виявляється курсивним за своєю ритмічною структурою, сигналізуючи тим самим про свою смислову виокремленість. Перевірка цього припущення аналізом рівня словорозділів та системи наголошених голосних робить це припущення майже беззаперечним. За «грою» словорозділів четвертий рядок виразно виділяється завдяки: а) єдиній на весь контекст варіації Ж – Ж; б) контрасту зі сусідніми віршами (третім та п’ятим), який дає різко протилежне сполучення: Ч – Ч. За характеристикою наголошених голосних фонем – і того більше: а) опорна фонема «а» в перших трьох віршах трапляється лише раз, та й то в римі (що сприяє композиційно-ритмічній співвіднесеності другого та четвертого віршів у межах строфи – єдності смислової та ритміко-інтонаційної); б) четвертий вірш дає вже потрійний асонанс на «а», включаючи риму; в) звукова інерція рими на «а» в другій строфі встановлюється остаточно: *струна/слова/луна/торжества*, що відбувається, очевидно, під впливом композиційно-переломного, курсивного, характеру все того самого четвертого вірша.

У наведеному вище схематичному описі структури тексту відсутній граматичний рівень. Проте, він тут «працює» дуже активно. Обмежмося лише одним його параметром – дієслівністю. З 27 повнозначних слів тексту дієслів виявляється чотири: о*ткрываю, шепчу, звеню, убелила*. З них – 3 останніх перебувають у другій строфі; перше (*открываю*), локалізуючись знову-таки в четвертому вірші, дає знову начало «дієслівній інерції» всього тексту.

Відтак, усе веде до четвертого рядка. Подібна, так яскраво виражена структурна єдність метричної композиції всього тексту навряд чи може бути визнана випадковою.

Власне семантичний розгляд цього поетичного тексту (на рівні ідейного змісту) із залученням деяких позатекстових зв'язків має підтвердити чи спростувати (чи скорегувати) вищевикладене.

Такими ж єдиними та взаємодоповнюючими виявляються семантичний аналіз нижчого метричного рівня та вищого рівня поетичної структури – рівня ідей.

Історичний зв'язок між тематикою та певними метричними й, до речі, строфічними формами виявили не лише дослідники російського вірша. Зв'язок між метром і колом тем, образів та емоцій без сумніву існує в кожній національній літературній традиції. Коли реципієнт будь-якої культури починає читати вірш, то, сприймаючи його метр, він угадує певний набір звичайних у ньому тем, а сприймаючи лексику, уточнює, який варіант із цього набору обраний поетом. Лексика формулює для читача конкретного вірша, його «смисл», а метрика – загальне тло семантичної традиції, на якому сприймається цей смисл. Метр робить для реципієнта передбачуваним коло образів, мотивів, емоцій та смислів вірша. При цьому, як було зазначено вище, ця передбачуваність досить невизначена й розпливчата; одна й та сама тема може розроблятися кількома метрами, а один і той самий метр може стати знаком кількох тематичних рядів.

Дослідниця семантики метричних форм англійської поезії Н. Г. Оганесова пише про особливо вузьке коло тем у англійського ямбічного катрену з перехресним римуванням: більше половини ямбічних віршів авав присвячені любовній тематиці й чверть – медитаціям. Хорей, особливо з парним римуванням, виявився внаслідок її досліджень тематично менш виразним [8, с. 4–5].

Тема «Медитація» тяжіє в англійському вірші до перехресного римування і в хореї, і в ямбі; особливо помітне тяжіння перехресного римування до теми «Сумне кохання»: як у ямбі, так і в хореї вірша з парним римуванням на цю тему трапляється в два рази менше віршів із перехресним римуванням. Натомість, релігійна тематика явно «віддає перевагу» парному римуванню.: в хореї аавв доля віршів теми «Бог» удвічі вища ніж у хореї авав; в ямбі відмінність іще вища – майже втричі. Тема «Бог» домінує в ямбі аавв, тема «Нещасне кохання» – в ямбі авав. Джерело першої тенденції, видимо, – довгі релігійні поеми середньо-англійського періоду, джерело другої тенденції, без сумніву, – пісня.

Найбільш поширені теми в англійському хореї з парним римуванням (XVIII – XIX ст.) – жартівлива, анакреонтична тематика, світле кохання, Бог. Відзначається, що тематика «Сумне кохання» ніби надає перевагу перехресному римуванню перед парним. Це саме явище відмічалося і в матеріалі кінця XVIII – початку XIX ст. До того ж, як у хореї, так і в ямбічному матеріалі. зв'язок тематики «Сумне кохання» з формою перехресного римування, що склався в пісні, виявився досить міцним [8, с. 8–9]

Унаслідок проведених досліджень Н. Г. Оганесова підтверджує, що в англійській літературній традиції виявляється зв'язок метричної, строфічної та римової форми вірша з певним набором тематик та емоцій: навіть широковживані, розхожі форми вірша мають в англійській поезії свій семантичний ореол [8, с. 9]. Ямбічні тексти виявляють тенденції до розробки піднесених, світлих мотивів та згладжуванню, врівноваженню негативного, похмурого начала; хореїчні тексти більш динамічні, в них багато дії, боротьби, тому хорей у більш чистому вигляді відображає ті полюси дії, між якими йде боротьба – позитивні тенденції в хореї ще світліші, а все похмуре – похмуріше. Хореїчні тексти більш камерні, менш казкові, більш «заземлені» та похмурі, ніж ямбічні. Велике тематичне розбавлення хорею побутовою, весняною, «пасторальною» лексикою порівняно з ямбічними текстами пояснюється в такий спосіб: хорей – відносно різкий розмір в англійській поезії. Зі специфічним колом уживання й ті традиції, котрі все ж бо пов'язані з хореєм, сягають, у більшості своїй, анакреонтики, жартівливих, побутових та військово-маршових віршів, що, видимо, не могло не позначитися на своєрідній розробці хореєм теми «Бог» [8, с. 15–16].

Унаслідок ґрунтовного семантичного аналізу широкого корпусу англійських віршових текстів XVI – XIX ст., написаних чотиристопним хореєм та чотиристопним ямбом із парним та перехресним римуванням, дослідниці вдалося довести, що метрична та строфічна форма англійського вірша здатні нести додаткову змістову інформацію, котра є послідком історично складеної тематичної вибірковості цих метричних та строфічних форм (так, наприклад, закріпленість теми «Печальна любов» за ямбом перехресного римування йде від пісенної традиції). Крім того, аналіз засвідчив, що тематична вибірковість віршових форм здійснює вплив і на інтерпретацію однієї й тієї самої теми в межах різних форм вірша, й що відмінність у трактуванні однакових тем різними віршовими метрами зумовлюється наявністю певних, притаманних кожному конкретному метру рис-характеристик, котрі в підсумку й визначають своєрідність семантичних ореолів цих віршових форм.

«Формальні поетичні прийоми в конкретних віршах, – вважає чеський перекладознавець Іржі Лєвий, – вступають у складні взаємовідносини з ідеями, й перекладачеві в пошуках формального ключа варто виходити насамперед зі змістових функцій форми. Зв'язок між звуковою формою вірша та його змістом тісний, але не настільки, щоб можна було стверджувати, начебто, наприклад, «стрімкий ритм віршів виражає уяву про стрімкий біг коня героя» і т. п. Той чи інший просодичний елемент сам собою нічого не виражає, його зміст не понятійний. Акустичні засоби вірша здатні виражати лише кілька банальних семантичних контрастів: контраст між динамікою та статикою, між світлим і похмурим і т. п. Ці семантичні потенції вірша взаємодіють зі змістом поетичного твору та або підсилюють деякі його семантичні елементи (скажімо, стрімкий ритм – тему швидкої верхогони чи динаміки дії), або вступають з ними в протиріччя» [27, с. 253].

Виходячи зі спостережень, викладених раніше, можна, звісно, лише частково погодитися з чеським дослідником, який свого часу зі зрозумілих причин не міг не зважати на офіційну в тому числі й віршознавчу ідеологію країн соцтабору, на чолі якої неофіційно стояв затятий опонент якої б то не було семантики метричних форм вірша, непохитний прибічник системного (на протидію прозахідного структурного) аналізу, радянський віршознавець Л. І. Тимофєєв, який писав: «Навіть короткий вірш у 8-12 рядків, настільки багатозначний, включаючи в чотиристопному ямбі чи хореї кілька десятків у тому чи іншому ступені полісемантичних слів, що звести його до «ключового» – значить різко звузити його емоційно-смислову сферу [28, с. 84]. І далі, стосовно зміни розміру як авторського стилістичного задуму: «Очевидно, що перехід від ямба до хорею та, навпаки, від хорея до ямбу сам собою, тобто взятий в ізоляції від інших сторін тексту, не вносить у текст скільки-небудь суттєвих змін, зміна словесної структури більш відчутна: вона порушує саму тональність вірша, змінює її рух...» [28, с. 135]. І ще далі, щодо історичного зв'язку тематики та метру: «Залежно від національно-історичних умов будова одиниць віршового мовлення буде мати різний характер в тій чи іншій мові, в тому чи іншому історичному періоді, метр буде набувати конкретного характеру вже не лише як загальна форма організації віршового мовлення, а і як його особливий, історично обумовлений прояв, у ньому будуть виникати різноманітні метричні типи» [28, с. 186]. Хоча Тимофєєв і не заперечує, що вже Михайло Ломоносов намагався вловити відповідність між звуками тексту, характером ритміки та характером змісту, він усе ж бо спирається на Олександра Блока, який дуже глибоко відчуваючи значимість віршових форм, уважав, що «пристрасть великого поета ... насичена духом епохи; її доля, її ритми, її розміри, так само як і ритм і розміри віршів поета... навіяні йому його часом» [29, с. 83]. Хоча й ми не маємо нічого проти такої думки Блока, вважаючи її прогресивною на час оприлюднення, проте як на теперішній стан розвитку сучасного віршознавства вона вочевидь є недостатньою.

Зауваження Л. І. Тимофєєва про те, що перехід від ямба до хорея і, навпаки, від хорея до ямба, взятий в ізоляції від інших сторін тексту, не вносить у текст скільки-небудь суттєвих змін, і що зміна словесної структури більш відчутна, позаяк вона порушує саму тональність вірша, змінює її рух, є теж певною мірою справедливим. Проте, структура слова під час перекладу зазнає неминучих змін, тобто її збереження неможливе з огляду на різну

мовну природу вихідного та цільового текстів, що употужнює наше переконання, що лише образ, структура якого може бути відтворена в перекладі, є тією одиницею, на яку потрібно орієнтуватися в процесі іншомовної інтерпретації поетичного твору.

В жодному разі не можна, на нашу думку, погодитися з Л. І. Тимофєєвим, що метр не несе в собі семантичних значимостей. Інша справа з пріоритетами ритму над метром у побудові вірша. Але все ж таки не лише слово, як стверджує Л. І. Тимофєєв, а й метр впливає на характер ритму. Це виявляє лише аналіз поетичного твору, оскільки на практиці, під час написання твору, у свідомості багатьох поетів народжується саме ритм вірша, який потім технічно втілюється в поетичному творі при допомозі певного метру та конкретних слів.

Висновки та перспективи досліджень. Отже, робимо висновок, що метрична форма вірша виконує знакову функцію, вона має постійну (історично складену) семантичну сторону, яка сигналізує реципієнтові введення певної теми у певній інтерпретації. В цьому плані й можна говорити про «семантику метра».

Наші дослідження свідчать про те, що семантика метра та ритму поетичного твору має як історичні, так і органічні корелятивні стосунки з автосемантичними та субсемантичними (підтекстовими) образами, а також з однорівневими їм іншими синсемантичними образами поетичного твору, про що частково йшлося в інших наших працях [30; 31].

Відтак, коли під час перекладу не відтворюється семантична функція метра, ритму чи якогось іншого виражального засобу першотвору, то це спричинює викривлення образної структура останнього і переклад у такому випадку не досягає рангу адекватного. Іноді в перекладі спостерігається й протилежне явище, коли гармонія змісту й форми оригіналу порушується внаслідок того, що під час переходу на іншу мову відбувся зсув семантичних можливостей якого-небудь виражального засобу, який не виконував стилістичної функції мовою першотвору, він за механічного перенесення в інше мовне середовище виступає вперед і може спотворити стилістичний замисел автора.

Аналіз перекладів свідчить про те, що коли перекладач не хоче змінити співвідношення між формою вірша та його змістом, він частіше виходить не з формальної схеми (метр), а з її конкретної звукової реалізації (ритм, темп, інтонація), позаяк вона тісніше пов’язана зі змістом. У тих випадках, коли конкретна форма в мові перекладу несе інші звукові, а тим самим і семантичні та емоційні характеристики, ніж у вихідній мові, правильніше перекладати не розміром першотвору, а ритмом першотвору. Проте, коли в оригіналі чітко простежується семантика розміру, ритму тощо, справжній майстер перекладу змушений шукати в літературно-мовній традиції цільової культури функціональні виражальні аналоги.

Наука про семантику віршових форм – досить молода галузь віршознавства, яка ще не доросла до системних узагальнень, вона ще тільки починається. Але ця наука надзвичайно важлива для розвитку перекладознавства, яке вивчає переклад як міжкультурну взаємодію, позаяк лише опанувавши семантичні коди того чи іншого формально-виражального явища поетичної творчості, що належить тій чи іншій культурі, і перекладачі-практики, і дослідники перекладу матимуть об’єктивні підстави вести мову про перекладацькі відповідники таким явищам.

Список використаної літератури

1. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Роман Якобсон // Семиотика : антология. – М. : Наука, 2001. – С. 462–482.
2. Виноградов В. В. О теории художественной речи / Виноградов В. В. – М.: Просвещение, 1981. – 230 с.
3. Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение : курс лекций / Томашевский Б. В. – Л. : Учпедгиз, 1959. – 535 с.
4. Папаян А. А. Некоторые вопросы соотношения метра и жанра / А. А. Папаян // Ученые записки Тартуского университета, 1973. – Вып. 306. – С. 46–55.
5. Тарановский К. О. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики / К. О. Тарановский // American Contributions to the 5th International Congress of Slavists. – The Hague, 1963. – V. 1. – P. 287–322.
6. Руднев П. А. Стихотворение А. Блока «Все тихо на светлом лице…» (Опыт семантической интерпретации метра и ритма) // Поэтика и стилистика русской литературы. – Л. : Наука, 1971. – С. 450–455.
7. Гореликова М. М. Лингвистический анализ художественного текста / М. М. Гореликова, Д. М. Магомедова. – М. : Наука, 1983. – 344 с.

8. Оганесова Н. Г. Метр стиха и семантика (на материале английского стиха XVI – XIX вв.) : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Н. Г. Оганесова / Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. Мориса Тореза. – М., 1982. – 23 с.
9. Ивахнов Д. С. Специфика восприятия квазиречевых ритмических моделей / Д. С. Ивахнов // Текст, контекст, подтекст. – М. : Наука, 1986. – С. 115–120.
10. Загузова Е. В. Смысловой потенциал метрического членения английского стиха / Е. В. Загузова // Сб. науч. тр. Моск. пед. ин-та. иностр. яз. – М., 1988. – Вып. 307. – С. 138–145.
11. Галунов В. И. Анализ семантической структуры поэтических ритмов / В. И. Галунов, В. М. Тарасов // Проблемы мотивированного языкового знака : сб. научн. тр. Клиниград. гос. ун-та. – Калининград, 1996. – С. 89–91.
12. Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика / Гаспаров М. Л. – М. : Наука, 1974. – 488 с.
13. Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис. Происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики. – М., 1979. – С. 148–168.
14. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти / Михаил Леонович Гаспаров. – М. : Российск. гуманит. ун-т, 1999. – 289 с.
15. Рильський М. Т. Лірика / [упоряд. Л. В. Таран]. – К. : Дніпро, 1995. – 335 с.
16. Кикоть Валерій. Квітка у вогні. Поезії, переклади, проза / Валерій Кикоть. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 504 с. – ISBN 978-966-8756-92-4.
17. Вербівська Катерина. Листопадові рої / Катерина Вербівська. – Черкаси : видавець Ю. Чабаненко, 2015. – 122 с. – ISBN 978-966-920-005-1.
18. Жирмунский В. М. Теория стиха / Жирмунский В. М. – Л : Сов. писатель, 1975. – 659 с.
19. Austerlitz R. Ob-Ugric metrics / R. Austerlitz // Folklore Fellows Communications. –London : Oxford University Press, 2008. – P. 174–185.
20. Steinitz W. Der Parallelismus in der finnish-karelischen Volksdichtung / W. Steinitz // Folklore Fellows Communications. – London : Oxford University Press, 2004. – P. 115–123.
21. Ransom J. The New Criticism / J. Ransom. – Norfolk : University of Connecticut, 2001. – 124 p.
22. Wimsatt W. K. The Verbal Icon / Wimsatt W. K. – Lexington : Collin Publishers, 1954. – 292 p.
23. Селіванова О. О. Проблема значення в мовознавстві / О. О. Селіванова // Вісник Черкас. нац. ун-ту ім. Б. Хмельницького. – (Серія «Філологічні науки»). – Черкаси, 2018. – № 2.2018. – С. 3–11. – DOI 10.31651/2076-5770-2018-2.
24. Шенгели Г. Техника стиха / Г. Шенгели ; [под ред. Л. И. Тимофеева]. – М. : Гос. изд-во худ. л-ры, 1960. – 312 с.
25. Щерба Л. В. Избранные труды по русскому языку / Щерба Л. В. – М. : Учпедгиз, 1957. – 648 с.
26. Левин Ю. И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения / Ю. И. Левин // Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. – М. : Российск. гуманит. ун-т, 1999. – С. 291–293.
27. Левый И. Искусство перевода / Иржи Левый ; [пер. с чешского Вл. Россельса]. – М. : Прогресс, 1974. – 397 с.
28. Тимофеев Л. И. Слово в стихе / Тимофеев Л. И. – М. : Советский писатель, 1982. – 344 с.
29. Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний / Александр Блок / Блок А. Собрание сочинений : в 8-ми томах.– М.: Искусство, 2002. – Т. 5. – 446 с.
30. Кикоть В. М. Інтонація, ритм та інші формотворчі засоби у творенні та відтворенні підтексту / В. М. Кикоть // Прикарпатський вісник Наукового Товариства ім. Шевченка. Слово. – Івано-Франківськ, 2008. – № 2 (2). – С. 234–248.
31. Кикоть В. М. Формообразующие средства поэтического выражения, подтекст и перевод / В. М. Кикоть // Вестник Московского университета. Научный журнал. Серия 22. Теория перевода. – М. : Изд-во Московск. ун-та, 2014. – № 1. – С. 84–106.

References

1. Yakobson, R. (2001). Poetry of grammar and grammar of poetry. In Yu. Stepanov (Ed.), *Semiotics* (pp. 462–482). Moscow: Nauka (in Russ.)
2. Vinogradov, V. V. (1981). *On the theory of literary speech*. Moscow: Prosveshchenye (in Russ.)
3. Tomashevskiy, B. V. (1959). *Stylistics and prosody.* Leningrad: Uchpedgiz (in Russ.)
4. Papayan, A. A. (1937). Some issues of metre and genre correlation. *Uchenye zapiski Tartyskogo universiteta (Bulletin of the University of Tartu),* 306, 46–55 (in Russ.)
5. Tarnovskiy, K. O. (1963). On the interplay of poem rhythm and subject-matter. *American Contributions to the 5th International Congress of Slavist,* 1, 287–322 (in Russ.)
6. Rudnev, P. A (1971). A. Blok's verse «All is still on my light face…» (The experiment of semantic interpretation of metre and rhythm). In M. Alekseyev (Ed.), *Poetics and stylistics of the Russian literature* (pp. 450–455). Leningrad: Nauka (in Russ.)
7. Gorelikova, M. M., & Magomedova D. M. (1983). *Linguistic analysis of literary text.* Moscow: Nauka (in Russ.)
8. Oganesova, N. G. (1982). *Poem metre and semantics (on the material of the English verses of XVI – XIX centuries)* (Extended abstract of the doctoral dissertation). Moris Torez State Pedagogical University of Moscow, Moscow, USSR (in Russ.)

9. Ivakhnov, D. S. (1986). Specifics of quasi-speech rhythmic models perception. In Yu. Vannikov, & Yu. Sorokin (Eds.), *Text, context and implication* (pp. 115–120). Moscow: Nauka (in Russ.)
10. Zaguzova, Ye. V. (1988). Semantic potential of the English verse rhythmic segmentation. *Sbornik nauchnykh trudov Moskovskogo pedagogicheskogo instituta inostrannykh yazikov (Proceedings of the Pedagogical Institute of Foreign Languages of Moscow),* 307, 138–145 (in Russ.)
11. Galunov, V. I., & Tarasov, V. M. (1996). Analysis of the semantic structure of poetry rhythms. *Issues of the motivated linguistic sign: proceedings of the State University of Kaliningrad* (pp. 89–91). Kaliningrad: State University of Kaliningrad Press (in Russ.)
12. Gasparov, M. L. (1974). *Modern Russian verse. Metre and rhythm.* Moscow: Nauka (in. Russ.)
13. Gasparov, M. L. (1979). Rhythm and syntax. The origin of Mayakovskiy's "lesenka". In V. Grigiryev (Ed.), *Issues of structural linguistics* (pp. 148–168). Moscow: Nauka (in Russ.)
14. Gasparov, M. L. (1999). *Metre and sense. On some mechanism of cultural memory*. Moscow: Russian Humanitarian University Press (in Russ.)
15. Rylskyi, M. T. (1995). *Lyrics*. Kyiv: Dnipro (in Ukr.)
16. Kykot, V. (2007). *Flower in the flame. Poems, translations, prose.* Cherkasy: Brama-Ukraina (in Ukr.)
17. Verbivska, K. (2015). *November swarms.* Cherkasy: Yu. Chabanenko publisher (in Ukr.)
18. Zhirmynskiy, V. M. (1975). *Theory of a verse*. Leningrad: Sovetskiy pisatel (in Russ.)
19. Austerlitz, R. (2008). Ob-Ugric metrics. *Folklore Fellows Communications* (pp. 174–185). London: Oxford University Press
20. Steinitz, W. (2004). Der Parallelismus in der finnish-karelischen Volksdichtung. *Folklore Fellows Communications* (pp. 115–123). London: Oxford University Press
21. Ransom, J. (2001). *The New Criticism.* Norfolk: University of Connecticut
22. Wimsatt, W. K. (1954). *The Verbal Icon.* Lexington: Collin Publishers
23. Selivanova, O. O. (2018). Problems of meaning in linguistics. *Visnyk Cherkaskoho universytetu (Bulletin of the University of Cherkasy),* 2, 3–11. doi: 10.31651/2076-5770-2018-2 (in Ukr.)
24. Shengeli, G. (1960). *Technique of a verse*. Moscow: Gosudarstvennoye izdatelstvo khudozhestvennoy literatury (in Russ.)
25. Shcherba, L. V. (1957). *Selected works on the Russian language*. Moscow: Uchpedgiz (in Russ.)
26. Levin, Yu. I. (1999). Semantic radiance of metre in view of semiotics. *Metre and sense. On some mechanism of cultural memory* (pp. 291–293). Moscow: Russian Humanitarian University Press (in Russ.)
27. Levyy, I. (1974). *The art of translation*. Moscow: Progress (in Russ.)
28. Timofeyev, L. I. (1982). *Word in a verse*. Moscow: Sovetskiy pisatel (in Russ.)
29. Blok, A. (2002). Poetry of spells. *Selected poems in 8 volumes*. Moscow: Iskusstvo (in Russ).
30. Kykot, V. M. (2008). Intonation, rhythm and other form making means in creating and recreating the implied sense. *Prykarpatskyy visnyk Naukovoho Tovarystva imeni Shevchenka. Slovo (Subcarpathian bulletin of the Shevchenko scientific society. Word), 2*(2), 234–248 (in Ukr.)
31. Kykot, V. M. (2014). Poem form making means, implied sense and translation. *Vestnik Moskovskogo universiteta (Bulletin of the University of Moscow), 22*(1), 84–106 (in Russ.)

KYKOT Valeriy Myhaylovych,
Candidate of Philological Sciences, associate professor at the Department of Translation Theory and Practice
The Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkassy
e-mail: vkikot@yahoo.com

METRE AND RHYTHM SEMANTICS IN TRANSLATION STUDIES PERSPECTIVES

Abstract. Introduction. *The article deals with semantic load bearing by metre and rhythm as poetry form means as a result of historical development within literature and culture tradition. Poem metrical form sign nature, its constant historically shaped semantic side that signalizes introduction of certain theme in certain interpretation as well as its preserving influence an adequate original poem form and content harmony reconstruction in translation are considered.*

Purpose. *The present article aims to reveal the process and means of creation of macroimage structure form components semantics, namely metre and rhythm, and to investigate transformations they cause in translation.*

Methods. *The multi-faceted and complex nature of poetical metre and rhythm semantics, the diversity of its linguistic realizations and the aims set above have determined it necessary to employ translatological method being a complex of methods and techniques of analysis.*

Results. *Major attention in the article is focused on poetry forms semantics importance for the development of translation studies that considers translation as intercultural interaction as well as on the fact that only mastering that or other formal-expressive phenomena code of original poem enables to find translation functional analogues.*

The strategic essence of poetic translation is viewed here through the prisms of a poem structure transformation and poem translation process is considered to be its macroimage structure reimplementation by the target language means through the reconstruction of structure image components with preserving their semantic associative fields.

Originality. *The originality of the present article is seen in the generalized research of essentials that form metre and rhythm semantics of the source poem and the problem of its reproduction in translation as well as in identifying factors that make an impact on the translation adequacy.*

Conclusion. *Poem metrical form performs a sign function, it has constant historically created semantic side signalizing the recipient of certain theme introduction.*

Metre and rhythm semantics has both historical and organic correlations with autosemantic and subsematic (implied sense) images, as well as with of the same level synsemantic images.

Once semantic function of metre or other original poem form means is not rendered in translation, the image structure of the poem is ruined and the translation doesn't reach the rank of being adequate. Sometime an opposite phenomena is observed in translation when original form and content harmony is not kept as a result of a form element semantic shift, that is being mechanically transferred into the target language it performs a stylistic function it did not in the source language and thus distorts the authors concept.

To avoid a poem form and content correlation translators more often render not metre but rhythm since it has tighter bounds with a poem content. But in case original metre semantics is obvious its functional analogue is to be found.

Key words: *poetry forms semantics, metre, rhythm, image transformation, image structure, macroimage, autosemantic image, synsemantic image, subsematic image, inter-text links, translation adequacy, poetry translation.*

Надійшла до редакції 13.01.19
Прийнято до друку 22.01.19