

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. ПОЕЗІЯ ЯК ОБРАЗНИЙ ЗАСІБ ПІЗНАННЯ ТА ВІДОБРАЖЕННЯ СВІТУ	11
Висновки до першого розділу	52
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА ІМАНЕНТНА ОСНОВА ПОЕЗІЇ ТА ЇЇ ПЕРЕКЛАДУ	54
2.1. Сутність образу в контексті міждисциплінарного розгляду	54
2.2. Структура художнього образу в доперекладному аналізі	81
2.3. Поетичний образ та його структура в парадигмі поетичного перекладу	92
2.4. Цілісність художнього образу, його зародження, рецепція та переклад	100
Висновки до другого розділу	112
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗИ АВТОРА, ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ ТА ПЕРЕКЛАДАЧА В ПОЕЗІЇ	113
3.1. Образ автора в поетичному перекладі	113
3.2. Ліричний герой в оригіналі й перекладі	123
Висновки до третього розділу	142
РОЗДІЛ 4. ОБРАЗНА ІЄРАРХІЯ ПОЕТИЧНОГО ПЕРШОТВОРУ Й ПЕРЕКЛАДУ	143
4.1. Образна ієрархія у світлі наукової полеміки	143
4.2. Образна домінанта й адекватний переклад	150
Висновки до четвертого розділу	163

РОЗДІЛ 5. ОБРАЗ ЯК ОДИНИЦЯ ПОЕТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ	165
5.1. Теоретичні засади виокремлення одиниці перекладу	165
5.2. Художній образ як одиниця перекладу	192
Висновки до п'ятого розділу	198
РОЗДІЛ 6. ПОЕТИЧНИЙ ТВІР ЯК МАКРООБРАЗ В ОРИГІНАЛІ Й ПЕРЕКЛАДІ.....	200
6.1. Єдність змісту і форми як критерій художності оригінального та перекладеного твору	201
6.2. Образ як квінтесенція художності поетичного першотвору.....	205
6.3. Стилiстична конвергенція як основа макрообразу та переклад.....	213
6.4. Деталь і ціле в аналізі та перекладі поетичного твору як макрообразу	215
6.5. Образ як елементарна частинка та об'єднувчий чинник перекладуваного поетичного тексту	219
6.6. Спiввiдношення слова та образу в парадигмі перекладу	224
6.7. Імплікація, підтекст та інші суміжні поняття в сучасній лінгвістиці.....	233
6.8. Поетичний підтекст як субсемантичний образ у структурі першотвору й перекладу	244
6.9. Поетичний переклад в контексті макрообразної ідеї вірша.....	253
Висновки до шостого розділу	255
РОЗДІЛ 7. АВТОСЕМАНТИЧНИЙ ОБРАЗ ТА ЙОГО ПЕРЕКЛАД.....	260
7.1. Структура автосемантичного образу та його перекладного відповідника	263
7.1.1. Автологічний образ, його відносність та необхідність у перекладознавчому аналізі	263

7.1.2. Металогічні образні структури оригіналу й перекладу.....	267
7.1.3. Автологічна й металогічна образність в інтерпретаційному розмежуванні з іншими образами.....	271
7.2. Образна специфіка поетичної металогії та її відтворення в перекладі.....	276
7.2.1. Епітет як засіб металогічного образотворення та його переклад.....	284
7.2.2. Порівняння в поетичному перекладі.....	293
7.2.3. Метафора як образ у парадигмі перекладу.....	299
7.2.3.1. Доперекладне сприйняття метафори як чинника образної асоціації.....	306
7.2.3.2. Метафора в оригіналі та перекладі.....	311
7.2.4. Поетична персоніфікація та переклад.....	329
7.2.5. Символ у перекладі поезії.....	331
7.2.6. Метонімія і переклад.....	343
7.2.6.1. Переклад евфемізмів як виразників металогії в поетичному тексті.....	345
7.2.6.2. Антономазія і переклад.....	347
7.2.7. Алюзія та цитата в поетичному перекладі.....	348
7.2.8. Іронія як смисловий троп у парадигмі перекладу.....	348
7.2.9. Фразеологія як образний чинник в поетичному перекладі.....	356
7.2.10. Безеквівалентна лексика, реалія та переклад поезії.....	364
7.2.11. Граматика як виразник металогії в перекладі.....	376
7.2.12. Парафраза й переклад.....	377
7.2.13. Пейзаж як образний засіб в оригіналі й перекладі поетичного твору.....	378

7.2.15. Виноска в декодуванні металогії оригіналу й перекладу	382
7.2.16. Рідковживані слова та авторські неологізми в першотворі й перекладі	383
7.3. Калькування як спосіб відтворення автосемантичних образів у перекладі	384
Висновки до сьомого розділу	390
ВИСНОВКИ	401
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	408
Valeriy Kykot. IMAGE AND TRANSLATION	
Summary	432

ВСТУП

Истина не прийшла в світ оголеною, а вона прийшла в символах та образах. Він не отримає її по-іншому.
Ісус Христос

Питання теорії художнього, зокрема поетичного мовлення знайшли різнобічне висвітлення в працях науковців різних часів. Вітчизняні й зарубіжні філологічні дослідження в галузі поезики й лінгвопоетики класиків мовознавства й літературознавства наводять на думку, що вивчення мови художнього твору слід виокремити в нову наукову дисципліну, яка повинна бути наукою про мову художньої літератури.

Провести детальне дослідження структури літературно-художнього, зокрема поетичного твору з позицій перекладознавства є не менш важливим завданням, позаяк це сприятиме покращенню якості художнього перекладу, який, як відомо, є вікном у світ, у макрокосм іншого народу, іншої літератури, іноді — в іншу епоху. У цьому функціональна специфіка художнього перекладу в межах літератури країни, на ґрунт якої засобами її мови перенесено чужоземний першотвір.

Таке завдання вимагає дослідження різних аспектів художнього мовлення, зокрема поняття про основні одиниці художнього мовлення, своєрідність та розуміння словесних образів, осмислення теоретичних підходів до вивчення словесно-структурних елементів твору як системи динамічного розгортання словесних рядів у складній єдності цілого, що сприяє усвідомленню важливості об'єднання лінгвістичних та літературознавчих поглядів щодо осягнення форми та змісту художнього твору, що своєю чергою підводить до розкриття смислу дуже важливої категорії науки про мову художньої літератури — «образу», поняття, що визначає структурні риси художнього тексту першотвору й перекладу як словесно-художнього цілого.

Мистецтво — це мислення в образах й відображення в образах уявної чи реальної дійсності. Воно — тотально й наскрізно специфічне. Не лише предмет, а й зміст та форма його особливі. Саме художній образ і становить змістову форму мистецтва. Художній образ — інакомовна, асоціативна, метафорична думка, що розкриває одне явище через інше. Художник зіштовхує явища одне з одним та викрешує іскри, що освітлюють життя новим світлом.

У стародавніх і сучасних творах у наочному та чистому вигляді постає перед нами природа художнього мислення й художнього відображення.

Логічне мислення (сілогізм, наприклад) встановлює ієрархію явищ. В образі, що розкриває один предмет через інший, обидва вони рівні. Зіставляючи два самостійні явища, образ і породжує з їхньої взаємодії нове знання про світ. Він відбиває один предмет в іншому, змушує світитися їх один через інший. В цьому й полягає суть художньої думки, яка не нав'язується ззовні предметами світу, а витікає сама з їхнього зіставлення та взаємодії.

Образ зазвичай сполучає несполучне, поєднує непоєднанне, й це поєднання розкриває якісь досі невідомі реальні сторони та відносини реальних речей, явищ, процесів.

Письменник дає напрямок «польотів» образу, проте, задавши цей напрямок, він не може нічого змінити, не роблячи насилля над життєвою правдою. В образі є своя логіка, він починає розвиватися за своїми внутрішніми законами, й порушувати ці закони не можна. Художник часом приходиться до того результату, якого він прагнув, позаяк життєвий матеріал, що лежить в основі образу, починає вести його за собою.

Художній образ має внутрішню перспективу: безкінечну далину, що стоїть за ним, глибокий та багатогранний смисл. Про безкінечність смислу в художньому образі свідчить, зокрема, те, що навколо творчого спадку великого художника створюється ціла наука: шевченкознавство, шекспірознавство тощо. І для того щоб перевести смисл шедеврів на мову логіки, потрібно часом написати десятки й сотні томів, тому що образ безкінечний, і кожна нова епоха знаходить у ньому нові грані.

Художній образ — єдність думки та почуття. Там, де зникає хоча б одне з цих начал, там розпадається сам художній образ, там закінчується мистецтво. Тому безідейність у мистецтві ворожа самій його образній природі. Емоційність — історично давня та естетично важлива першооснова художнього образу. Істинний твір завжди одухотворений великими почуттями, а його ідеї охоплюють усю сутність художника, і їх розкриття, утвердження, здійснення стає для нього внутрішньою потребою.

Конкретна чуттєвість — першоджерело емоційності. Абстраговане, чисто логічне поняття не викликає безпосереднього відгуку почуттів, воно може викликати його, зазвичай, лише тоді, коли ми застосовуємо його до ділянки явищ, які чуттєво сприймаються, асоціюючи його з цими явищами, оголюємо його образну первинну основу, наповнюємо життєвим змістом. Конкретно-чуттєва форма

відображення життя в мистецтві неминуче веде до емоційної насиченості. Образ завжди емоційно насичений.

Художній образ — індивідуалізоване узагальнення, діалектична єдність загального та індивідуального. Водночас — це також єдність об'єктивного та суб'єктивного. Він відбиває суттєві сторони дійсності, в ньому великий об'єктивний зміст.

Разом із тим мистецтво не передбачає, щоб його образи приймалися за реальність. Художній образ є відображення об'єктивної реальності, але відображення з сильно розвинутою об'єктивною стороною. Сама творча індивідуальність художника входить як будівельний матеріал в образ — вона той цемент, яким усе скріплюється в монолітне художнє ціле.

Образ — неповторний. Він принципово оригінальний. Навіть маючи один предмет відображення, одну тему та спільні ідейні позиції, різні художники не можуть створити абсолютно однакові твори. Художній образ унікальний, позаяк у його створенні відіграє величезну роль неповторна індивідуальність автора.

Зіставлення текстів художнього оригіналу й перекладу має орієнтуватися передусім на образотворчий потенціал слова як естетичного об'єкта, адже каркас словесної організації всього твору дає уявлення про характер реалізації художньої свідомості творчої особистості; слово побутового спілкування в канві художнього мовлення стає естетичним елементом, тобто одиницею поетичної семантики. Слова та їх форми, синтаксичні конструкції в структурі художнього тексту проступають як образно явлені даності, тобто як способи чергування й зміни різних форм і типів мовлення.

Саме тому щораз настійніше наголошується на бережному ставленні перекладачів до слова — основного будівельного матеріалу художнього твору. Водночас слово розуміється, передовсім, як імпульс, збудник, за яким у творі постають ідеї, асоціації ідей, реальний світ, а отже: ідея і слово, слово і образ... Образ — форма існування ідеї, мова, слово — форма існування образу. Звідси проєкція слова на образ, на образну систему, що є маніфестацією ідеї.

Багатозначність та невичерпність образної цілісності поетичного твору є перешкодою його відтворення в перекладі, закладеною в самій художній дійсності, й на подолання цієї перешкоди і мають, на наше глибоке переконання, бути спрямовані сучасні перекладознавчі дослідження в царині лінгвопоетики оригіналу й перекладу поетичного твору.

Ця монографія є першою частиною наукової трилогії, у якій викладено цілісну теорію поетичного твору та його перекладу в межах започаткованого нами нового напрямку в перекладознавстві «Лінгвопоетика художнього образу оригіналу й перекладу».

У монографії, яка може водночас слугувати і як навчальний посібник, подано дослідження художнього образу як основи поезії, на яку має спиратися перекладач під час перекладу поетичного твору як цілісного макрообразу, виявлені й проаналізовані засоби формування автосемантичних образів, способів їх перекладу й трансформації, яких вони зазнають у процесі іншомовного перевтілення.

На численних прикладах розглянуто труднощі, які виникають під час перекладу словесних образів у поетичному тексті, загальні та специфічні підходи до їх створення, сприйняття та перекладу.

Значна частина описаного в цій праці інструментарію створення, декодування та відтворення в перекладі художніх образів чинна й для аналогічних операцій щодо образності різних жанрів художньої прози та публіцистики.

РОЗДІЛ 1

ПОЕЗІЯ ЯК ОБРАЗНИЙ ЗАСІБ ПІЗНАННЯ ТА ВІДОБРАЖЕННЯ СВІТУ

Обравши поетичний переклад за об'єкт перекладознавчого дослідження, природно передовсім з'ясувати природу цього об'єкта, тобто сутність поезії як виду художньої мовленнєвої творчості.

Розгляд проблем поетичного перекладу вимагає з'ясування онтологічної сутності поезії, її складників та механізмів побудови, а звідси — й розуміння, тобто сприйняття та аналізу, а також шляхів заглиблення в те, що в ній насправді виражено, адже не випадково Валерій Брюсов у своїй статті «Про мистецтво» зазначав, що «аналіз надбань мистецтва є нова творчість: потрібно, осягнувши душу художника, відтворити її, але вже не в перебіжних настроях, а в тих основах, якими визначені ці настрої. Тлумачем художника може бути лише мудрець» [Брюсов 1973, с. 43]. Дещо пізніше В. Брюсов також писав: «Знайомлячись із художнім твором, ми пізнаємо душу художника, — в цьому насолода мистецтвом, естетична насолода. Предмет мистецтва — душа художника, його почуття, його погляди; вона і є зміст художнього твору; його фабула, його ідея — це форма, образи, фарби, звуки — матеріал. Необхідно суворо розрізняти ці три елементи, присутні в кожному художньому творі. Найважливіший із них, зрозуміло, зміст» [Там само, с. 56]. Отже, зміст, форма й матеріал — ось що належить вивчати, аналізувати та відтворювати перекладачеві.

Художнє мовлення в складі літературного твору виступає як зовнішня його форма, тобто як та конкретно-чуттєва словесна оболонка, в якій утілюється зміст твору, за допомогою якої відтворюються образи й події, про які йдеться у творі, та передається авторське до них ставлення. Художня своєрідність мовленнєвої організації літературного твору знаходить свій вияв у специфічному підборі або ж у творенні слів і форм їх синтаксичного сполучення, що вводяться в текст твору й увиразнюють емоційно-смыслову, комунікативну спрямованість його мови [Теорія 2001, с. 176].

Увиразнення мови в художньому творі підпорядковане низці конкретних функцій, найважливішими з яких є три: зображувальна, характерологічна та оцінно-виражальна. Художнє увиразнення здійснюється за допомогою різноманітних засобів. До засобів словотворчого увиразнення мовлення належить вживання автором

неологізмів, вишуканої мови. До лексико-синонімічних засобів увиразнення художнього мовлення належать архаїзми, історизми, варваризми, екзотизми, старослов'янські діалектизми, жаргонізми, професіоналізми, арготизми, просторіччя, поетизми, термінологізми, канцеляризми. До засобів контекстуально-синонімічного увиразнення мовлення відносять застосування автором тропів, тобто слів та виразів, які позначають предмет, вживаючись у невластивому для них або, мовлячи інакше, непрямому, переносному значенні, серед яких такі тропи як епітет, порівняння, метафора, метонімія, синекдоха, перифраз, евфемізми, антономазія, асоціонім, іронія, гіпербола, літота. До синтаксичних засобів увиразнення мовлення відносять стилістичні фігури: інверсію, анаколуф, еліпсис, асиндетон, полісиндетон, плеоназм, тавтологію, синтаксичний паралелізм, анафору, епіфору, анепіфору, епанафору, ампліфікацію, градацію, паронوماзію, антитезу, оксюморон, риторичні фігури.

Всі ці та інші засоби художнього увиразнення мовлення беруть безпосередню участь у творенні художньо-поетичного образу на різних рівнях образної ієрархії твору. У творенні художнього образу звісно бере участь і композиційна організація твору з її двома основними типами: подієвим та описовим.

Заглиблюючись у сутність поезії, можна, звісно, констатувати що, вона має розглядатися як в особливий спосіб організована мова, проте варто наголосити й на тому, що поезія — це ще й невтомна робота духу, її завершена реалізація в писаному слові, діяльна участь у ній читача. І головне в творчості поета полягає не в організації мови, тобто в підборі комбінацій слів, а у її витоках — у пізнанні, у проникненні в глибинну сутність, у мисленні, що відчеканює думки й почуття у все більш і більш зрілому поетичному слові, себто в образі.

Образні основи розмислів про поетичне мовлення ґрунтуються на працях українського філолога Олександра Потебні, зокрема на його вченні про символічну структуру художнього твору. Відголоси концепції Потебні відчуваються в працях багатьох відомих дослідників художньої літератури.

Розглядаючи поезію як особливу форму живого, творчого пізнання світу, Олександр Потебня звертав свого часу головну увагу на осмислення і тлумачення пізнавального значення фактів поетичної мови, а деякі інші дослідники наголошували ще й на тому, що експресивно-емоційному змістові стилю художнього твору теж має бути відведене вельми важливе місце в характеристиці поетичної сугестивності. Недарма, ще в праці Теодора Меєра «Стилістичний закон поезії» («Das Stilgesetz der Poesie», 1902) йшлося про просякнуту

настроєм думку, яка вже сама собою здатна породити поетичне ціле [Meуer 1968, S. 67]. Як добре видно з історії інших мистецтв, — передусім належить вивчати сам процес творення словесно-художнього твору, пов'язаний із еволюцією стилю й творчої свідомості художника.

У цьому контексті необхідно коротко зупинитися на основних твердженнях теорії поезії та художнього слова як символічної структури, викладених у працях О.Потебні, позаяк вони знаходили й досі знаходять наукове застосування як у загальних рисах, так і в своїх видозмінах.

Символічність поетичного слова, на думку О.Потебні, відмежовує його від знака та знакових систем. Символ не може бути простим знаком уже тому, що він, принаймні, двочленна структура, і тому, що він багатозначний, багатосмисловий. Проте, за ширшого розуміння терміну «знак» протиставлення знака символічності затушовується. В будь-якому разі поетичне слово двопланне: співвідносячись зі словесною системою загальної мови, матеріально ніби збігаючись із її елементами, воно водночас за своїми внутрішніми поетичними формами, за своїм поетичним смислом та змістом спрямоване до символічної структури літературно-художнього твору в цілому. В цьому — основа поетичного мовлення й чинник динамічної напруженості літературно-художнього твору. Зміст, смисл, ідея в Потебні становили неодмінний словесно-структурний елемент художнього твору. Так долався й чистий ідеологізм у тлумаченні художнього твору, який убачав його смисл і зміст десь поза ним, над ним і розбирав цей зміст незалежно від стилістичної структури самого твору — на тлі розвитку розумових та етичних напрямів.

Для О.Потебні такий підхід до літератури був неприйнятний, позаяк зміст твору мав вивчатися у своїй внутрішній співвіднесеності з іншими складовими художнього цілого. Сама проблема жанру ставилася вченим у цьому плані динамічної співвіднесеності еквівалента (тобто форм загальної мови) та об'єкта символу (тобто внутрішніх форм словесного ряду) як проблема різноманітних типів стосунків «змісту» та образу. Отже, «зміст» як словесно-структурний елемент твору повинен аналітично виявлятися в глибокому дослідженні його поетичних форм (див.: [Потебня 2022] та ін.).

Характерною особливістю символу за О.Потебнею є багатозначність. Символ характеризується відносною рухливістю, багатозначністю об'єкта, тобто його внутрішніх форм за відносною сталості його зовнішнього мовного еквівалента. Ця риса різнить словесний символ зі знаком. Знак у більшості випадків буває строго раціональним у тому сенсі, що його значення доступне повному дефінуванню і, з огляду на це, безумовно незмінне. Тимчасом,

тематико-ідеологічний план твору мінливий, не піддається точному формулюванню. З цього погляду одне з традиційних завдань аналізу розкрити смисл твору видається принципово неможливим для виконання, якщо розуміти під цим раз і назавжди дану об'єктивну систему ідеологічного змісту.

Відштовхуючись від вчення О.Потебні, природно розвивається думка про те, що зміст художнього твору не однозначний, він багатозначний настільки, що можна вести мову про множинність змістів, які змінюють один одного в процесі історичного буття твору. Той зміст, який вкладає в нього сам автор, зазвичай існує недовго, — він сходить у могилу, можливо, навіть раніше за творця, тому що, озираючись у пізні роки життя на свої ранні твори, автор, звісно, міг розуміти їх уже по-іншому, ніж тоді, коли створював. І вже, мабуть, перший же читач по-своєму перетлумачив замисел поета, а наступні покоління читачів тлумачили на свій лад думки й норми, що смутно мерехтіли в історично даному творі.

Первісний, авторський зміст, згідно з деякими сучасниками-послідовниками Потебні, не даний у творі. Розкрити його, спираючись лише на один твір, неможливо. Лише відновлюючи історію написання твору, можна підійти до розв'язання цієї проблеми. Втім, відновлення авторського змісту твору є одним із центральних завдань науки про літературу: без цього взагалі не може вестися мова про історичну генезу твору, тому що його символічна структура лишається неясною і незрозумілою.

До тих же висновків, що й О.Потебня, приходять і ближчі до нас у часі прибічники застосування точних методів у літературознавстві, зазначаючи, що одним із основних завдань літературознавчого дослідження є розкриття того спільного, що виявляється в різних творах одного автора. Кінцева мета може бути визначена як з'ясування головних рис того не написаного автором твору, який ніби підготовлювався іншими його творчими надбаннями.

Інший висновок із тези О.Потебні щодо рухливості об'єктного смислового ряду («внутрішніх форм») стосується читача, якому вчений відводить особливу роль у сприйнятті художнього твору. Якщо об'єктивного змісту в творі немає, то сприйняття його має носити особливо активний характер. Керуючись інакомовними натяками символічної структури, читач сам повинен відтворити її об'єктивний ряд, наповнивши її своїм смислом та своїм змістом. Самодостатнього художнього твору не існує. Він постійно відтворюється заново, вічно змінюється, перебуває в процесі неперервної трансформації. Читач не лише «читає письменника», а й творить разом із ним, підставляючи в його твір усе нові й нові змісти, тобто є співтворцем. Тому історія

буття твору — це історія соціального буття символу, символічної структури у її безкінечних трансформаціях під впливом читацької співтворчості [Потебня 2022, с. 43].

Вчення О. Потебні дає пояснення так званої «вічності поетичних творинь» чи принаймні значної тривалості їх дієвого буття у вжитку людського суспільства. Ця тривалість зумовлена основною властивістю символічної структури — мінливістю її об'єктного плану, її внутрішніх, «поетичних» форм. З огляду на велику гнучкість символічної структури, поетичний твір здатен до безмежного оновлення. Кожне нове покоління читачів може підновити його по-своєму, відкрити в ньому нові глибокі ідеї, нові погляди й норми, тобто вкласти в нього свій новий зміст у міру свого культурного розвитку. На цьому ґрунтується й та властивість поезії, яку Потебня називає її «формальністю». Сутність цієї властивості полягає в тому, що художній твір заданий читачеві не як система позитивного змісту, а радше як відома схема й загадка, яку читач має ще доповнити й розгадати в конкретно-смысловому плані, у зв'язку з чим твір, допускаючи множинність тлумачень, потребує, щоб до нього не підходили з догматичним визначенням критерієм. Його основне достоїнство, як символічної структури, в багатозначності і в цьому смислі воно потребує формальності норм [Там само, с. 62].

Ірраціональна багатоплановість символічної структури пояснює певною мірою і такі важливі властивості поетичного образу як наочність та відносна загальність — широта.

Проблема багатозначності символу та складної символічної структури може бути розгорнута в повному обсязі лише за динамічного їх тлумачення. Саме так і тлумачить О. Потебня поетичний твір, який для нього завжди чиста діяльність, щось таке, що безупинно виникає та зникає у творчій свідомості автора й читача. Символічна структура не є об'єктивна даність; вона лише задана й знаходить своє конкретне вираження в творчому акті свідомості, в якому повністю здійснюється розгортання смислових рядів та їх внутрішнє співвіднесення, їх структурна співвіднесеність, їх органічна єдність, їх цілісність. І лише в цьому динамічному плані можуть бути пояснені всі незвичайно суперечливі властивості художнього твору: його відносна вічність та абсолютна миттєвість, одиничність поданих у ньому образів та їхня безмежна потенційна універсальність, його конкретність та абстрактність, його суб'єктивна авторська замкнутість та загальна соціальна значимість.

Під час визначення специфічності й переконливості зв'язку вірша з ознаками поезії чи поетичності (окрім історичних літературних показників) доводиться керуватися його якісною цінністю,

його естетико-семантичними достоїнствами в плані загальномовних закономірностей.

Віршові явища не витікають механічно із властивостей національної мови. Будучи присутніми в ній як можливість, вони стають дійсністю лише в певному мовленнєвому контексті, виникають внаслідок співвіднесеності віршових рядків. Співвіднесеність же реалізується завдяки подібності їхньої внутрішньої структури, своєрідної в кожній системі віршування. Серед віршових формантів (ритм, інтонаційно-синтаксична структура, звукове забарвлення) провідним є саме ритм. Водночас вірш — це першоелемент змістової форми поетичного твору. Разом із тим, це — особливий тип художнього мовлення, що підпорядковується загальномовним закономірностям і становить органічну єдність специфічних для нього формантів, які і потрібно розкривати в перекладацькій структурній моделі поетичного твору.

У художньому мовленні мовленнєва ситуація як основа мовленнєвого вираження відсутня цілковито. Мовленнєва ситуація — те, на що спирається розмовне мовлення, — вноситься в прямі позначення мовлення в художньому тексті. Більше того, зазвичай, — у художньому мовленні метою є створення мовленнєвої ситуації (обстановки та спільності розуміння). Це правило, продовжене та доведене до логічного кінця деякими письменниками та поетами, створило «еліптичність» самого художнього мовлення, котре в цьому разі становить вивернуте навиворіт розмовне мовлення: мовленнєва ситуація, на котру лише спирається розмовне мовлення, перебуває в мовленнєвих позначеннях у художньому тексті, тоді, коли те, що до неї могло бути природно додано під час розмови, забирається до підтексту, лишається невисловленим та складає, користуючись виразом. Е. Хемінгуей, «підводну частину айсберга».

У художньому тексті те, що називається мовленнєвою ситуацією, створюється елементами мовлення та утворює контекст — поняття, аналогічне мовленнєвій ситуації.

Не лише мовленнєва ситуація може бути виражена в прямих позначеннях мовлення. Жест, міміка, осмислена пауза, котрі спираються на мовленнєву ситуацію в розмовному мовленні, також можуть бути виражені за допомогою мовленнєвих елементів. Тобто мовленнєві елементи здатні в деяких випадках виконувати функцію жесту та міміки.

Смисл, що імпліцитно присутній у ситуації, може отримати експліцитне вираження за допомогою мовленнєвих елементів за функцією аналогічних жестові. «Неартикульовані» знаки, котрі швейцарський мовознавець Шарль Баллі («Мовлення та життя», 3-є вид.,

1977) йменує арсеналом прийомів, здатних замінювати слова, можуть бути перетворені на артикульовані мовленнєві елементи, не втративши своєї функції допоміжних засобів [Bally 1977, р. 53].

Підійдімо ближче до предмету нашого розгляду — поетичного мовлення. Поет та його читач мають спільне розуміння стосовно створеної за допомогою мовних засобів мовленнєвої ситуації-контексту (звісно, якщо до читача, як мовиться, «доходить» конкретний твір). Це загальне розуміння дає можливість поетові наділяти смислом деякі елементи мови, які не мають власного позаконтекстного (позаситуативного) значення, розраховуючи на певне та однозначне тлумачення з боку читача.

В цьому разі маємо справу з явищем зворотного зв'язку між контекстом-ситуацією та мовленнєвими одиницями — не лише одиниці мовлення обумовлюють смисл контексту-ситуації, а й навпаки. Водночас імпліцитний смисл ситуації-контексту вимагає допоміжних засобів вираження — неартикульованих знаків, значення яких зростає прямо пропорційно до імпліцитного характеру вислову.

В поетичному мовленні роль неартикульованих знаків відіграють власне мовні елементи, не смислові елементи мови, за допомогою яких імпліцитний смисл отримує експліцитне вираження. До власне мовних елементів передовсім належить звук. Завдяки звуковій входять до мовлення жест, міміка, пауза з їх додатковою пояснювальною роллю в природному мовленні.

Сумнівність застосування категорії «жесту» щодо художнього мовлення (якщо всякий жест можна ідентифікувати словесно — словом, фразою чи цілим періодом, а художнє мовлення — словесне мистецтво, текст у буквальному смислі слова) спростовується тим, що і в буденному розмовному мовленні часто вдаються до жесту не лише з лінощів думки чи економії часу. Мовленнєві кліше, котрими ми розмовляємо (так би мовити, пойменованій смисл), поєднуючись, створюють підтекст — щось невиражене, але присутнє імпліцитно, невиражене, але й «не виражальне», в чому й полягає цінність підтексту — непойменованого смислу. Цей непойменованій смисл ми не прагнемо словесно ідентифікувати, але виразити прагнемо і для його виявлення вдаємося до жесту, міміки чи просто до паузи. В них ми вбачаємо особливу принадність недомовленості, котру постійно відзначають дослідники художнього мовлення. Тому категорія «жесту», така ж цінна через те, що в основі своїй поетична (як спосіб вираження непойменованого смислу), по праву прикладна до художнього мовлення.

Властивість звуку передавати не даній у прямих позначеннях мовлення імпліцитний смисл ситуації — контексту визначає

специфічну якість звуку в поетичному мовленні. Особлива якість звуку в поезії знаходить пояснення з боку мови у явищі зворотного зв'язку між мовленнєвими елементами та контекстом-ситуацією, у відносинах залежності між імпліцитними формами висловлювання та «неартикульованими знаками».

Отже, ситуація може бути виражена у найбільш точний та визначений спосіб за допомогою жесту, роль якого може відігравати звук як мовний елемент, не наділений значенням.

Явище спонтанно осмислюваного ситуацією звукового комплексу чи звукової зміни — явище звука-жесту — належить до специфічно поетичних властивостей мовлення; воно використовується в поезії як конструктивний прийом.

Поетичний текст є створена поетом ситуація, яка однаково розуміється і автором і читачем. У цій ситуації слово, яке «не має смислу», «чистий» звук може передати невиражений, але готовий до вираження смисл контексту. Найсильнішими за лексичним забарвленням будуть слова без основної ознаки (для певного мовного середовища); незрозумілі діалектизми; незрозумілі біблеїзми; незрозумілі варваризми

Блаженне «безглузде», «самовите» слово — явища, які знаходять своє тлумачення в природному мовленні, це звуки-жести, які осмислюються контекстом-ситуацією. Вони стають формальним виразником ситуації незалежно від того, чи може невиражений смисл цієї ситуації бути словесно ідентифікований.

Ту саму функцію виразника, яка імпліцитно міститься в ситуації смислу несе звуковий повтор.

У деяких випадках звуковий повтор виразно виражає (зображає) смисл тих слів, у складі яких він звучить. У багатьох випадках неможливо назвати той смисл, котрий виражається звуковим повтором. Який смисл виражається сполученням звуків [н] та [ч] у таких рядках:

*Плаче небо над містом,
І душа моя плаче,
Ця невпинна хандра
Певне, що-небудь значить...
Хто за мене збагне,
Що стояло в началі?
Хто я тут, коли не
Клубок дум і печалі?
Хто я тут, коли не
Пелех нервів і болю?
Чи ж бо я обирав*

*Цю сутужну недолю?
Руку друга б мені,
Чи хоч лапу ворожу,
Не годиться ж бо так,
Та інакше не можу.
Чи віддати вину,
Чи зметуть хуртовини,
І велику вину,
І маленькі провини.
У вині, у вині
Все не втопиш, їй-богу,
Перебути ці дні,
І збиратись в дорогу. [Кикоть 2021, с. 95]*

Проте, як уже було сказано, власне поетичний смисл, добутий поетичним сприйняттям, зовсім необов'язково має бути словесно таким, що ідентифікується. В нашому випадку можна стверджувати, що загальний смисл цієї фрази асоціативно пов'язується зі звуками [н] та [ч] так, що сприймається і через ці звуки, і за їх допомогою, завдяки чому недомовлене (неназване, прямо не позначене) стає вираженим.

Завдяки ритмічній та метричній організації, звук у поезії «озвучений» багато більшою мірою, ніж у природному мовленні. Ритм організує саме звукову матерію слова. Фонетичні комплекси, що повторюються, у вірші дійсно звучать, тоді як у природному мовленні вони можуть бути й не почуті. Звуковий повтор, що зафіксований вухом (а значить, і свідомістю), асоціюється зі смислом контексту-ситуації, завдяки зворотному зв'язку, виступає як самостійний носій смислу.

Однак, не лише звуковий повтор може виражати прихований смисл контексту-ситуації. Всі звуки поетичного мовлення — саме звучання його — отримує певну смислову самостійність, завдяки можливості сполучення звуку з «невласним» смислом. Тому звучання як таке в поезії має естетичну функцію. Навіть і під час читання без голосу звуковий образ слів та інших фонетичних комплексів завжди наявний у свідомості та, завдяки зворотному зв'язку, отримує певну смислову автономію, а тому й сприймається як самостійна естетична цінність.

Поетична мова («мова без смислу, мова солоно-солодка») втрачає свою специфіку за порушення звукової організації. Проте естетичну функцію можна приписати лише смислові. Асоціація звуку зі смислом, що ним виражається, — закон природної мови. Асоціація звуку з «невласним» смислом складає специфіку поетичного мовлення.