

ЧОРНОМОРСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ПЕТРА МОГИЛИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К. Д. УШИНСЬКОГО»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

НАУМЕНКО ОЛЬГА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 811.111'255.4:[811.161.2+811.161.1+811.112.2]:821.111(73)

ДИСЕРТАЦІЯ

ФОНОСТИЛІСТИКА ПОЕЗІЇ ЕДГАРА АЛЛАНА ПО ТА ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДАХ

10.02.16 – перекладознавство

Філологічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ О. В. Науменко

Науковий керівник: Корольова Тетяна Михайлівна, доктор філологічних наук,
професор.

Миколаїв – 2018

АНОТАЦІЯ

**Науменко О. В. Фоностилістика поезії Едгара Аллана По та її
відтворення у перекладах.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за
спеціальністю 10.02.16 «Перекладознавство». – Чорноморський національний
університет імені Петра Могили Міністерства освіти і науки України, Миколаїв,
2018; Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського», Одеса, 2018.

Дисертацію присвячено дослідженню основних фоностилістичних прийомів
поезії Е. А. По та особливостям їх відтворення у перекладах. Об'єктом
дослідження є поезія Е. А. По та її українські, російські і німецькі переклади.

Предметом дослідження слугують фоностилістичні особливості поезії Е. А. По та способи їх відтворення українською, російською і німецькою мовами.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше у світовій системі наук про поезію Е. А. По комплексно досліджено фоностилістику його поезії різних періодів, її еволюцію та способи її перекладу. Для вивчення способів відтворення фоностилістичних прийомів вперше залучено одразу три цільові мови: як споріднену з мовою оригіналу німецьку мову, так і дистантні – українську та російську мови. Комплексний порівняльний аналіз оригіналу та перекладів поезії Е. А. По дозволив розробити алгоритм роботи з поетичними творами, багатими на фоностилістичні прийоми, а також розробити методіку оцінювання якості перекладу фоностилістичних прийомів.

У дисертаційній роботі узагальнено напрацювання вітчизняних та зарубіжних вчених щодо фоностилістики в цілому та фоностилістики поетичного тексту зокрема. Зазначено, що термін «фоностилістика» вживається у науковій літературі у широкому та вузькому значенні. У широкому значенні під «фоностилістикою» мається на увазі науковий напрямок, що зародився на перетині двох наук – фонетики та стилістики. Зазначено, що фоностилістика системно почала формуватися у дослідженнях М. С. Трубецького, який визначив її понятійний апарат, дав термінологічне визначення, диференціював її від інших суміжних напрямків у лінгвістиці. Сьогодні деякі терміни М. С. Трубецького дещо змінилися, але сутність фоностилістики як самостійного напрямку у системі мовознавчих наук не змінилася, навпаки, вона значно вдосконалилася. У даному дослідженні оперуємо терміном «фоностилістика» у вузькому значенні, розуміючи під ним услід за Г. В. Векшиним фоностилістику тексту, засоби звукової організації тексту.

Найяскравіше фоностилістичний потенціал мови реалізується у поетичних текстах. У роботі визначено та досліджено основні характеристики звукової організації поетичного твору, а саме: риму, ритм, інтонацію та звукопис. Розглянуто проблему дослідження звукової організації поетичного тексту, зокрема явище звукового символізму.

У дисертації досліджено також проблему збереження фоностилістики оригіналу у перекладі. Зазначено, що головними умовами адекватного перекладу фоностилістичних прийомів є збереження індивідуального стилю автора, близькість до тексту оригіналу та здатність справити на читача той самий естетичний вплив (ефект), що і оригінал. Визначено чинники, що впливають на адекватність відтворення фоностилістики поезики. Серед основних виділено: особистість перекладача та своєрідність його сприйняття оригіналу; різносистемність мов; відмінності соціокультурного середовища.

Вирішено також питання можливості перекладу фоностилістичних прийомів у поетичному творі. Услід за І. В. Корунцем стверджуємо, що передати всі особливості звукової організації поетичного твору у перекладі не тільки у неспоріднених, але й у споріднених мовах практично не існує можливості, адже надто відмінними є національні мови найперше на фонологічному рівні, від чого залежить евфонія поетичних творів. Потрібно враховувати, що абсолютно точна, дослівна передача тексту оригіналу засобами мови перекладу є об'єктивно неможливою як технічно, так і стилістично. Для максимально точного відтворення фоностилістики оригіналу варто застосовувати різноманітні перекладацькі операції та трансформації: заміни, опущення, додавання тощо.

У дисертаційній роботі систематизовано поетичні твори Е. А. По за періодами творчості автора. Услід за багатьма науковцями виділено три періоди творчості Е. А. По: ранній, середній та зрілий. Вони співпадають з виданням прижиттєвих збірок поезій. Перший період співпадає з виданням перших двох збірок: "Tamerlane and Other Poems" (1827 р.) та "Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems" (1829 р.). У ранніх поезіях більше традиції, ніж індивідуального стилю. Їм бракує оригінальності. Під час другого періоду з'явилася збірка "Poems" (1831 р.). Твори цього періоду демонструють принципи поетичної теорії Е. А. По. Третій період збігається з виходом збірки "The Raven and Other Poems" (1845 р.). Твори цього періоду продовжують теми, що сформувалися у попередніх збірках. Серед основних виділяємо наступні: кохання, краса, смерть. У дисертаційній роботі зауважується, що розкриттю тем сприяють фоностилістичні прийоми.

Незважаючи на достатньо короткий творчий шлях поета, його індивідуальний стиль у кожному періоді набував нових рис.

На матеріалі найвідоміших віршів Е. А. По у дисертації визначено домінантні параметри індивідуального стилю поета. Підкреслено, що характерною особливістю стилю Е. А. По є яскрава, до деталей прорахована фоностилістика. Поет активно вживав фоностилістичні прийоми не лише задля оздобу мовлення. Вони індивідуалізують його мовлення, збагачують його емоційними нюансами, увиразнюють художнє зображення. Проаналізовано основні фоностилістичні прийоми, якими послуговувався поет, а саме: риму, ритм, інтонацію, рефрен, звукопис, звуковий символізм.

Під час порівняльного аналізу різних редакцій окремих віршів продемонстровано, як у процесі авторедагування робота над змістом поєднується з уточненням звукового вираження думки, іде відбір фонетичних засобів мови. У повторних редакціях поет вдавався до таких основних прийомів: зміна обсягу твору, зміна пунктуації, додавання алітерацій, додавання внутрішніх рим, вдосконалення загального звукового оформлення.

У роботі виявлено основні фоностилістичні прийоми вірша “The Raven”, а саме риму, ритм, інтонацію, рефрен, звукопис, звуковий символізм. Під час порівняльного аналізу вірша “The Raven” та його українських, російських і німецьких перекладів виявлено способи відтворення фоностилістичних прийомів. Серед них виділяємо: стилістичну відповідність, яка дозволяє максимально точно відтворити форму, зміст, стилістичний ефект та естетичний вплив певного прийому; стилістичне посилення, яке означає переклад за допомогою більш емоційно забарвленого відповідника; стилістичне послаблення – приглушення виразних фоностилістичних прийомів і заміна їх менш сильними або ж нейтральними; стилістичну індивідуалізацію, при якій проявляється індивідуальний стиль перекладача (наприклад, зміна строфної організації вірша або зміна ритму); стилістичну субституцію, яка полягає у перекодуванні на рівні стилю; стилістичне нівелювання, яке виникає тоді, коли при перекладі проходить стирання характерних рис побудови оригіналу.

Визначено основні помилки, яких припускаються перекладачі при відтворенні фоностилїстичних прийомів. Серед них: домінування індивідуального стилю перекладача над індивідуальним стилем автора; нехтування авторськими фоностилїстичними прийомами, що призводить до знебарвлення оригіналу; додавання власних прийомів, що веде до надмірної емоційності та експресивності.

Для практичного розділу дисертації обрано українські переклади П. Грабовського, Г. Кочура, А. Онишка, В. Марача; російські - С. Андрєєвського, К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Бетакі; німецькі - К. Т. Ебена, Г. Лахман, Т. Етцеля, Г. Вольшлегера. Під час зіставлення перекладацьких стратегій щодо передачі фоностилїстики оригіналу проаналізовано індивідуальний стиль кожного з цих перекладачів.

З'ясовано, що найвдаліше фоностилїстика оригіналу відтворена у німецьких перекладах. Схожість фонетичного устрою англійської та німецької мов пояснюється тим, що обидві мови належать до однієї мовної групи – германської групи індоєвропейської сім'ї. Найменш точними у фоностилїстичному плані є ранні українські та російські переклади. Це пов'язано з двома тогочасними тенденціями у перекладі: виконання перекладу не з оригіналу, а з вже існуючого перекладу, та орієнтація на передачу змісту, а не звукового оформлення першотвору. Також відмічено, що у перекладах, виконаних знаними поетами, такими як Г. Кочур, К. Бальмонт, Г. Лахман, яскраво проявився індивідуальний стиль самих поетів, вже сформований на момент виконання перекладу.

Практичне значення отриманих результатів полягає у тому, що окремі положення та напрацювання дисертації можуть бути використані при викладанні курсів «Практичний курс перекладу», «Фонетика», «Стилїстика», «Лінгвістика тексту», при написанні курсових, дипломних і магістерських робіт у вищих навчальних закладах. Результати дослідження можуть зацікавити лінгвістів та перекладачів-практиків і бути використані для подальших досліджень фоностилїстичних явищ у поетичних творах.

Ключові слова: фоностилїстика, перекладацькі операції, стилїстична відповідність, стилїстичне посилення, стилїстичне послаблення, стилїстична індивідуалізація, стилїстична субституція, стилїстичне нівелювання.

ABSTRACT

Naumenko O. V. Phonostylistics of Edgar Allan Poe's Poetry and Techniques of its Embodiment in Translation. – Qualification research paper. Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology (PhD): Speciality 10.02.16 – Translation Studies. – Petro Mohyla Black Sea National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Mykolaiv, 2018; The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Ministry of Education and Science of Ukraine, Odesa, 2018.

The given thesis is devoted to the research of main phonostylistic devices of E. A. Poe's poetry and peculiarities of their rendering in translations. The object of the study is E. A. Poe's poetry and its Ukrainian, Russian and German translations. The subject of the study is phonostylistic peculiarities of E. A. Poe's poetry and ways of their rendering in Ukrainian, Russian and German.

The scientific novelty of the thesis' results is determined by the fact that in the world system of sciences on E. A. Poe's poetry it is the first complex investigation of phonostylistics of his poetry in different periods, its evolution and ways of translation. It is also the first time when three target languages (related German language as well as distant Ukrainian and Russian languages) were involved to the research of ways of phonostylistic devices' rendering. Complex comparative analysis of the poem "The Raven" and its translations gave an opportunity to work out an algorithm of translator's work with poetic texts, rich in phonostylistic devices, and also to work out methodology estimating the quality of phonostylistic devices being rendered in translation. It will allow to avoid typical mistakes and drawbacks while rendering phonostylistic devices, which were repeatedly stressed by specialists.

In the given thesis papers of Ukrainian and foreign researchers devoted to the phonostylistics in general and phonostylistics of a poetic text in particular have been summarized. It is mentioned that term "phonostylistics" is used in scientific literature in wide and narrow meanings. Phonostylistics in wide meaning is a scientific direction, which was originated from the intersection of phonetics and stylistics. It is mentioned that phonostylistics began to form in N. S. Trubetskoy's researches. N. S. Trubetskoy defined phonostylistics' conceptual apparatus, gave definition, differentiated it from contiguous directions in linguistics. Nowadays some N. S. Trubetskoy's terms have

been changed but the essence of phonostylistics as a direction in the system of linguistic sciences has not been changed, on the contrary it has been improved. In the given research the term phonostylistics is used in its narrow meaning. After G. V. Vekshyn we observe phonostylistics of the text, means of sound organization of the text.

Phonostylistic language potential is fully realized in poetry. The main characteristics of sound organization in a poetic work have been determined and researched. They are: rhyme, rhythm, intonation and phonetic devices. The problem of sound organization of poems' research, the phenomenon of sound symbolism in particular, has been also analyzed.

The problem of original phonostylistics preserving in translation has been researched in the thesis. Main conditions of phonostylistic devices' adequate translation have been mentioned. They are: preserving of author's individual style, closeness to the original text and capability to influence (affect) the reader in the same way as the original. Factors that influence the adequacy of phonostylistic devices' rendering have been determined. The main ones are: translator's personality and his/ her perception of the original, differences in language systems, differences in social and cultural environments.

The issue of possibility of phonostylistic devices' rendering in a poetic text has been solved. After I. V. Korunets we affirm that it is impossible to render all peculiarities of sound organization of a poetic text not only in distant languages but in related languages as well. It is explained by the fact that national languages differ much on the phonological level and it influences euphony of poetic texts. It should be taken into consideration that absolutely accurate literal rendering of the original text with the means of target language is impossible technically as well as stylistically. Different translation transformations and techniques should be applied for accurate rendering of original phonostylistics.

E. A. Poe's poetic works have been systematized according to the periods of the author's work. After many researchers we distinguish three main periods: early, middle and mature. They coincide with the period of poems' collections being published. During the first period two collections: "Tamerlane and Other Poems" (1827) and "Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems" (1829) were released. The first poems of

E. A. Poe demonstrate a traditional and not an individual style. They do not have any originality. During the second period the collection “Poems” (1831) appeared. Poems of this period demonstrate principles of the author’s poetic theory. During the third period the collection “The Raven and Other Poems” (1845) was promulgated. Poems of this period continue topics formed previously: love, beauty, death. In the thesis it has been stated that phonostylistic devices accompany topics’ development. Notwithstanding the relative short E. A. Poe’s poetic experience his individual style acquired new features in every period.

On the basis of E. A. Poe’s most popular poems dominant features of the author’s individual style have been detected in the thesis. It has been mentioned that E. A. Poe’s distinct characteristic is bright, accurate phonostylistics. The poet actively used phonostylistic devices not only for decoration. They make his language individual and emotional, make images more expressive. The main phonostylistic devices have been analyzed. They are: rhyme, rhythm, intonation, refrain, phonetic devices, sound symbolism.

In the course of comparative analysis of poems’ different versions the process of professional perfection has been followed, it resulted in a more precise sound expression of thought, selective choice of phonetic devices. The main changes are reflected in the poems’ size, punctuation, use of alliterations, application of internal rhymes, improvement of general sound organization.

Main phonostylistic devices of the poem “The Raven” are detected. They are: rhyme, rhythm, intonation, refrain, phonetic devices, sound symbolism. In the course of comparative analysis of the poem “The Raven” and its Ukrainian, Russian, German variants the techniques rendering phonostylistic devices have been revealed. They are: stylistic equivalence (accurate rendering of form, sense, stylistic effect and aesthetic influence of the certain device), stylistic strengthening (rendering with the help of more expressive equivalent), stylistic weakening (substitution of expressive phonostylistic devices with less strong or neutral ones), stylistic individualization (dominance of translator’s individual style, for example, change of stanza organization or rhythm flow), stylistic substitution (changes on the level of style), stylistic grading (loss of characteristic features of the original text).

Typical mistakes made while translating phonostylistic devices have been determined. They are: dominance of the translator's individual style over the author's individual style, ignorance of original phonostylistic devices, introduction of new phonetic devices.

For the practical part of the thesis it has been chosen Ukrainian translations of P. Hrabovskyi, H. Kochur, A. Onyshko, V. Marach; Russian translations of S. Andreyevsky, K. Balmont, V. Bryusov, V. Betaki; German translations of K. T. Eben, H. Lachmann, T. Etzel, H. Wollschläger. In the course of comparative analysis individual styles of all these translators have been described.

It has been found that German translations are the most precise ones as to phonostylistics' rendering. Similar phonetic organization is explained by the common nature of English and German languages. Both languages belong to the German group of Indo-European family. Early Ukrainian and Russian translations are very free. It is explained by tendencies: on the one hand there was a tendency to translate basing on the existing translations but not on the original, on the other hand the sense of the verse was more important for translators than the phonetic organization. It is emphasized that translations of famous poets (H. Kochur, K. Balmont, H. Lachmann) possess the features of the poets' individual style.

The practical significance of the research is determined by the fact that its results can be applied in the courses of "Practical Course of Translation", "Phonetics", "Stylistics", "Linguistics of Text", used in preparation of course and graduation papers in higher educational establishments. Results of the research are interesting for linguists and translators. They can be applied in further researches on phonostylistic devices in poetic texts.

Key words: phonostylistics, translation techniques, stylistic equivalence, stylistic strengthening, stylistic weakening, stylistic individualization, stylistic substitution, stylistic grading.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати
дисертації, у фахових виданнях України:

1. Науменко О. В. Фоностилїстика вірша Е. А. По “Annabel Lee” та її відтворення в перекладі. *Новітня філологія*. 2016. № 51. С. 123 – 131.
2. Науменко О. В. Фоностилїстика вірша Едгара Аллана По “A dream within a dream” та її відтворення в українському та російському перекладах. *Мандрівець*. 2016. № 1. С. 60 – 62.
3. Науменко О. В. Традиційне та нове у фоностилїстиці. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2016. Випуск 25. Т.1. С.141 – 143.
4. Науменко О. В. Індивідуальний стиль Анатолія Онішка (на матеріалі перекладів поезій Е. А. По). *Вісник Запорізького національного університету*. 2017. № 2. С. 144 – 151.

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати
дисертації, у зарубіжних спеціалізованих виданнях:

5. Науменко О. В. Збереження фоностилїстики оригіналу у перекладі. *Zbiór artykułów naukowych. “Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Współczesne problemy i perspektywy rozwoju”*. 2016. С. 59 – 63.
6. Науменко О. В. Стиль перекладу та стиль перекладача. *Zbiór artykułów naukowych. “Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Priorytetowe obszary badawcze: od teorii do praktyki”*. 2017. С. 69 – 72.
7. Науменко О. В. Фоностилїстика вірша Е. А. По “The Raven” та її відтворення в українських перекладах. *Science and Education a New Dimension. Philology, VI (46)*. 2018. Вип. 159. С. 52 – 55.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

8. Науменко О. В. Інтонація в поетичних творах різноспоріднених мов. Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції «Могилянські читання – 2015 : Досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти». Миколаїв, 2015. Тези № 6. С. 146 – 149.
9. Науменко О. В. Проблема збереження звукового символізму у перекладі. Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції «Могилянські читання – 2016 : Досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні:

глобальний, національний та регіональний аспекти». Миколаїв, 2016. Т. 3. С. 170 – 172.

10. Науменко О. В. Звуковий символізм у поезії Е. А. По. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ольвійський форум – 2016 : стратегії країн Причорноморського регіону в геополітичному просторі». Миколаїв, 2016. Тези. Т. 2. С. 102 – 104.

11. Науменко О. В. Способи передачі фоностилістичних прийомів у перекладі. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ольвійський форум – 2017 : стратегії країн Причорноморського регіону в геополітичному просторі». Миколаїв, 2017. С. 64 – 66.

**Наукові праці, які додатково відображають наукові результати
дисертації:**

12. Науменко О. В. Особливості передачі фоностилістики оригіналу у перекладі. Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика: збірник наукових праць. 2017. С. 247 – 251.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ	25
1.1 Традиційне та нове у дослідженні фоностилістики.....	25
1.2. Фоностилістика як предмет текстознавства та перекладознавства.....	35
1.2.1. Особливості звукової організації поетичного тексту.....	35
1.2.1.1. Рима та її функції у віршах.....	36
1.2.1.2. Ритм та його функції у віршах.....	40
1.2.1.3. Інтонація: компоненти та функції.....	43
1.2.1.4. Звукопис та його стилістичні функції у художній мові. .	50
1.2.2. Способи передачі фоностилістики оригіналу у перекладі.....	57
1.3. Критика про досліджувану тему.....	65
1.3.1. Проблема дослідження звукової організації поетичного тексту взагалі та у Е. А. По зокрема.....	65
1.3.2. Проблема збереження фоностилістики оригіналу у перекладі взагалі та у Е. А. По зокрема.....	72
Висновки до розділу 1	82
РОЗДІЛ 2. ФОНОСТИЛІСТИКА ПОЕЗІЇ Е. А. ПО	86
2.1. Фоностилістичні прийоми Е. А. По як додатковий засіб розкриття теми.....	86
2.2. Фоностилістичні прийоми Е. А. По як поетична система.....	99
2.2.1. Рима.....	99
2.2.2. Ритм та метрика.....	102
2.2.3. Інтонація.....	105
2.2.4. Рефрен.....	108
2.2.5. Звукопис.....	110
2.2.6. Звуковий символізм.....	112
2.3. Фоностилістичні прийоми Е. А. По як варіативність.....	115
Висновки до розділу 2	125

РОЗДІЛ 3. ФОНОСТИЛІСТИКА ВІРША “THE RAVEN” ЯК ЗМІСТ

ЗВУКОВОЇ ПОЕТИКИ Е. А. ПО ТА ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДАХ..128

3.1. Відтворення рими у перекладах.....	129
3.1.1. Рима в оригіналі.....	129
3.1.2. Рима в українських перекладах.....	129
3.1.3. Рима у російських перекладах.....	137
3.1.4. Рима у німецьких перекладах.....	144
3.2. Відтворення ритму та метрики у перекладах.....	149
3.2.1. Ритм та метрика в оригіналі.....	149
3.2.2. Ритм та метрика в українських перекладах.....	150
3.2.3. Ритм та метрика у російських перекладах.....	153
3.2.4. Ритм та метрика у німецьких перекладах.....	156
3.3. Відтворення інтонації у перекладах.....	159
3.3.1. Інтонація в оригіналі.....	159
3.3.2. Інтонація в українських перекладах.....	162
3.3.3. Інтонація у російських перекладах.....	164
3.3.4. Інтонація у німецьких перекладах.....	167
3.4. Відтворення рефрену у перекладах.....	169
3.4.1. Рефрен в оригіналі.....	169
3.4.2. Рефрен в українських перекладах.....	171
3.4.3. Рефрен у російських перекладах.....	172
3.4.4. Рефрен у німецьких перекладах.....	173
3.5. Відтворення звукопису у перекладах.....	177
3.5.1. Звукопис в оригіналі.....	177
3.5.2. Звукопис в українських перекладах.....	178
3.5.3. Звукопис у російських перекладах.....	181
3.5.4. Звукопис у німецьких перекладах.....	183
3.6. Відтворення звукового символізму у перекладах.....	187
3.6.1. Звуковий символізм в оригіналі.....	187
3.6.2. Звуковий символізм в українських перекладах.....	188

3.6.3. Звуковий символізм у російських перекладах.....	190
3.6.4. Звуковий символізм у німецьких перекладах.....	191
Висновки до розділу 3.....	192
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	200
ДОДАТОК А.....	220
ДОДАТОК Б.....	222
ДОДАТОК В.....	239
ДОДАТОК Г.....	245
ДОДАТОК Д.....	249
ДОДАТОК Е.....	264
ДОДАТОК Ж.....	266
ДОДАТОК И.....	268

ВСТУП

До поезії американського письменника Е. А. По (1809 – 1849) проявляють велику зацікавленість літературознавці різних країн. Як справедливо зазначає К. О. Шахова, відомий український літературознавець, поезія Е. А. По «приваблює свіжістю і силою, чарує художньою неповторністю, глибокою оригінальністю» [133]. Оригінальними та неповторними вірші Е. А. По вважаються критикою завдяки їх майстерній фоностилістиці, яка проявляється у яскравих алітераціях та асонансах, динамічних змінах ритму, цікавих поєднаннях віршових розмірів, звукопису та звукосимволізму.

Не випадково, а цілком закономірно російський літературознавець Ю. Ковальов пояснював, що чисельні спроби розкрити секрет музичності віршів Е. А. По зазвичай зазнавали невдачі через те, що критики обмежувалися розглядом «чистого звучання», відокремлюючи його від інших елементів художньої системи, не помічаючи при цьому, що звук, взятий в ізоляції, стає «порожнім», втрачає емоційну забарвленість та дієвість [46].

Теорія фоностилістики цілком справедливо вважає, що семантизація звучання сприяє декодуванню глибинного змісту твору, саме тому від звукової організації поетичного тексту безпосередньо залежить його сприйняття як єдності форми та змісту. У зв'язку з цим проблема пошуку асоціативно-змістового характеру звуку та виявлення значущості звукової тканини тексту є надзвичайно важливою для розуміння поетичних творів Е. А. По і того надзвичайного факту, що весь світ дізнався про цього талановитого письменника завдяки перекладам його геніальних творів. У передмові до збірки “Translated Poe” читаємо: «Дуже мало американських авторів, якщо такі взагалі існують, є такими важливими для історії світової літератури як Едгар Аллан По, і дуже мало американських авторів, якщо такі взагалі існують, так сильно забор'язані своєю репутацією процесу перекладу» [216].

Поезія Е. А. По є цікавою також і для перекладачів. Хоча її вже перекладено багатьма мовами та включено до багатьох антологій, нові версії та інтерпретації продовжують з'являтися [2, с. 169]. Відповідаючи на питання щодо необхідності

появи нових перекладів, академік Д. С. Ліхачьов писав: «Як неможливо у будь-який, найбільший телескоп вмістити реальну зірку, так само неможливо будь-яким, найкращим перекладом замінити геніальний твір», тому кожен новий переклад відкриває у ньому «щось нове, не помічене попередніми». В. С. Виноградов також зазначав, що хоча зміст класичного твору тривалий час залишається близьким сучасному читачу, але «літера твору, його мова поступово старішають», і це викликає появу нових перекладів класики [17, с. 141].

Популярність віршів Е. А. По, що давно стали класикою, пов'язана з тим, що завдяки бездоганній, математично прорахованій фоностилістиці вони кидають виклик практикам, ставлячи перед ними суперечливі завдання.

Актуальність дослідження зумовлена спрямуванням сучасних лінгвістичних студій на вивчення звукової організації тексту. З огляду на утвердження антропоцентричної парадигми, згідно з якою у центрі уваги дослідників знаходиться людина (а саме людина у мові та мова в людині, її (людини) внутрішній склад, її світосприйняття), активізувалися мовознавчі дослідження, пов'язані із дослідженням фонетичної будови тексту, евфонією мови в цілому та мови окремих творів, зокрема. Наразі спостерігаємо підвищення зацікавленості до функціонально-стилістичних особливостей звукового оформлення мовлення, закономірностей використання у ньому звукових та ритміко-інтонаційних засобів мови. Це пояснюється тим, що у сучасному суспільстві поглиблено вивчаються не лише традиційно відомі рівні мови, а й їх підрівні, одним з яких є така важлива галузь мовознавства як фоностилістика.

Вивчення особливостей звукового оформлення художнього мовлення, звукової організації тексту залежно від індивідуального стилю письменника, закономірностей використання у художніх творах фонетичних та ритміко-інтонаційних засобів, виражально-зображувальна роль звуків і звукосполук, питання евфонії мови, звукова характеристика віршованої мови, рими, ритм і т.ін. є на сьогодні актуальними проблемами лінгвопоетики та лінгвостилістики.

Вивченню окремих проблем фоностилістики та особливостям реалізації деяких прийомів звукопису у художній творчості присвячено низку монографічних праць (М. Г. Йогансена, В. В. Левицького, Ю. М. Маленовського,

П. Д. Тимошенка, В. В. Шиприкевича, П. Леона) [37; 66; 67; 77; 122; 136; 177]. Зокрема, дослідженню фоностилістичних особливостей поетичного мовлення присвячені праці вітчизняних науковців (Т. П. Беценко, М. Ю. Кабиш, О. П. Рихло, Л. Ф. Українець, І. В. Штихно та інших) [6; 7; 38; 39; 172; 107; 127; 137]. Проте, незважаючи на чисельні праці у даному напрямку, слід відзначити, що у наукових розробках українських вчених приділено недостатньо уваги дослідженню звукової організації поетичного тексту.

Крім того, актуальність нашої розвідки зумовлена зростаючим інтересом лінгвістів до дослідження поетичних перекладів, використання нових підходів, пов'язаних з розвитком компаративістики та перекладознавства. Проблеми, що розглядаються в дисертації, знаходяться у центрі сучасних перекладознавчих розвідок щодо індивідуального стилю перекладача. Адекватна передача фоностилістичних прийомів, а також мінімізація втрат у процесі відтворення стилістичного ефекту у перекладі, потребують прискіпливої уваги перекладознавців. Тому питання індивідуального стилю перекладача активно досліджується як зарубіжними, так і вітчизняними вченими (Р. Арройо (R. Arrojo), М. Бейкер (M. Baker), Дж. Боуз-Беєр (J. Boase-Beier), Т. Германс (T. Hermans), Г. Лінч (G. Lynch), К. Малмк'єр (K. Malmkjaer), Г. Сальданга (G. Saldanha), Л. Венуті (L. Venuti), О. В. Мазур, А. М. Науменко) [143; 144; 145; 146; 150; 167; 182; 184; 185; 204; 217; 218; 219; 72; 73; 74; 82; 83; 84].

Написано достатньо наукових праць, у яких висвітлено окремі аспекти творчості Е. А. По (В. Андреев, Ю. Ковальов, К. Шахова, Е. Карлсон) [2; 45; 46; 133; 152]. Проте, багато дослідників наголошують на тому, що у сучасних соціокультурних умовах необхідне комплексне дослідження особливостей засобів і прийомів звукопису у поезії Е. А. По, яке враховуватиме широкий художній контекст звукової творчості та динаміку звукових засобів, пов'язану зі змінами естетичних уподобань у різні періоди творчості поета.

Тож, актуальність даної розвідки зумовлена необхідністю подальшого вивчення реалізації фоностилістичного потенціалу мови поетичних текстів Е. А. По, а також необхідністю виділення, систематизації та узагальнення способів передачі цього потенціалу у перекладах.

Об'єктом дослідження виступає поезія Едгара Аллана По та її українські, російські і німецькі переклади.

Предметом дослідження слугують фоностилістичні особливості поезії Едгара Аллана По та способи їх відтворення українською, російською і німецькою мовами.

Матеріалом дисертації слугували тексти поезій Е. А. По, що є найбільш типовими репрезентантами у кожному з періодів творчості поета. Зокрема, до системного аналізу фоностилістичних прийомів, що сприяють розкриттю теми, залучено 56 поетичні твори, що увійшли до збірки «Ельдорадо: Поетичні твори» (упоряд. А. Онишко, 2004 р.). Детально розглянуто риму – у віршах “Eldorado” та “Annabel Lee”; ритм та метрику – у віршах “To One in Paradise” та “To...”; інтонацію – у віршах “The Coliseum” та “The Conqueror Worm”; рефрен – у віршах “Bridal Ballad” та “A Dream Within a Dream”; звукопис – у віршах “The Sleeper” та “Lenore”; звуковий символізм – у віршах “The Bells” та “The City in the Sea”. Для порівняльного аналізу різних редакцій використано вірші “A Dream Within a Dream”, “The Lake”, “The Sleeper”, “The Doomed City”, “Bridal Ballad”. Порівняльний аналіз способів відтворення фоностилістичних прийомів оригіналу та перекладів здійснено на матеріалі вірша “The Raven” та його перекладів українською (переклади П. Грабовського, Г. Кочура, А. Онишка, В. Марача), російською (переклади С. Андреевського, К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Бетакі) і німецькою (переклади К. Т. Ебена, Г. Лахман, Т. Етцеля, Г. Вольшлегера) мовами.

Метою дослідження є виявлення фоностилістичних особливостей поезії Едгара Аллана По та дослідження способів їх відтворення у перекладах.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- схарактеризувати усталене та дискусійне у визначенні фоностилістики художньої мови;
- вирішити питання можливості перекладу фоностилістичних прийомів у поетичному творі;
- розробити власну класифікацію способів перекладу фоностилістичних прийомів;
- зіставити перекладацькі стратегії щодо відтворення фоностилістичних прийомів оригінального тексту на матеріалі перекладів трьома мовами;

- визначити домінантні параметри індивідуального стилю Е. А. По та перекладачів, роботи яких розглядаються у дослідженні;
- розробити методику оцінювання якості перекладу фоностилїстичних прийомів.

Методологічна основа дисертації. Для дослідження перекладу фоностилїстичних прийомів широко використовувались результати досліджень вітчизняних та зарубіжних дослідників у сферах літературознавства, мовознавства, перекладознавства, які розкривають різні аспекти досліджуваного явища.

Дослідження ґрунтується на філософських положеннях про взаємозв'язок звуку та значення, зокрема на здобутках таких вчених як С. Воронін, А. Журавльов, В. Кушнерик, В. Левицький, П. Леон (P. Leon), М. Магнус (M. Magnus), І. К. Тейлор (I. K. Taylor) та ін. [18; 19; 30; 31; 62; 66; 67; 177; 183; 211].

Методологічною основою дисертації є основоположні теоретичні засади та здобутки української перекладознавчої школи, представленої іменами Л. Коломієць, В. Коптілова, І. Корунця, А. Науменка, М. Стріхи, А. Онишка та багатьох інших науковців [48; 49; 50; 55; 56; 57; 82; 83; 84; 120; 221].

Дисертація також спирається на надбання перекладознавців з-поза меж України, таких як В. Барнстоун (W. Barnstone), С. Баснетт (S. Bassnett), Е. Генцлер (E. Genzler), Дж. Мундей (J. Munday), П. Ньюмарк (P. Newmark), Е. Пім (A. Pym) [147; 148; 162; 190; 191; 192; 193; 194; 201; 202].

Зокрема, проблема поетичного перекладу розглядалася на основі наукових розвідок І. Леві (J. Levy), М. Шорта (M. Short), П. Стоквела (P. Stockwell), Б. Зеллера (B. Zeller) та ін. [178; 207; 210; 220].

Проблему індивідуального стилю перекладу та перекладача досліджували, спираючись на наукові праці зарубіжних та вітчизняних дослідників, таких як Р. Арройо (R. Arrojo), М. Бейкер (M. Baker), Дж. Боуз-Бейер (J. Boase-Beier), Т. Германс (T. Hermans), Г. Лінч (G. Lynch), К. Малмк'єр (K. Malmkjaer), Г. Сальданга (G. Saldanha), Л. Венуті (L. Venuti), О. В. Мазур, А. М. Науменко [143; 144; 145; 146; 150; 167; 182; 184; 185; 204; 217; 218; 219; 72; 73; 74; 82; 83; 84].

Методи дослідження. Методику дослідження продиктовано сукупністю його завдань, та вона є комплексною в міру складності кожного завдання.

У дисертації застосовуються такі методи:

- *мовностилістичний аналіз першотворів*, під час якого виявляються фоностилістичні прийоми, що сприяють створенню естетичного та емоційного ефекту;
- *описовий метод*, за допомогою якого пояснюються основні складові фоностилістики оригіналу;
- *метод контекстуального аналізу*, який слугує для встановлення художньої значущості фоностилістичних прийомів оригіналів текстів;
- *метод систематизації*, який допоміг узагальнити напрацювання дослідників з даної теми;
- *зіставний метод*, за допомогою якого було порівняно фоностилістичні прийоми оригіналу та перекладів;
- *метод комплексного перекладацького аналізу*, який дозволив детально розглянути переклади поезій, зокрема особливості відтворення фоностилістичних прийомів у них;
- *метод кількісних підрахунків*, який сприяв отриманню кількісних характеристик досліджуваного матеріалу;
- *метод суцільної вибірки*, на якому базується добір матеріалу для практичного розділу роботи.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше у світовій системі наук про поезію Е. А. По комплексно досліджено фоностилістику його поезії різних періодів, її еволюцію та способи її перекладу. Для вивчення способів відтворення фоностилістичних прийомів вперше залучено одразу три цільові мови: як споріднену з мовою оригіналу німецьку мову, так і дистантні – українську та російську мови. Комплексний порівняльний аналіз оригіналу та перекладів поезії Е. А. По дозволив розробити алгоритм роботи з поетичними творами, багатими на фоностилістичні прийоми, а також розробити методику оцінювання якості перекладу фоностилістичних прийомів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано у рамках наукової теми кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Чорноморського

національного університету імені Петра Могили «Парадигма сучасних перекладацьких методів та стилів» (номер державної реєстрації 01134006158). Автором досліджувалися способи перекладу фоностилістичних прийомів у поетичному тексті. Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради Чорноморського державного університету імені Петра Могили (нині Чорноморський національний університет імені Петра Могили) (протокол № 2 від 08.10.2015 р.).

Теоретичне значення роботи полягає у тому, що отримані результати уточнюють понятійно-термінологічну систему фоностилістики, поглиблюють наукові уявлення про співвідношення звука і значення у поетичному тексті, основні функції явищ звуко символізму і звуконаслідування у структурі звукообразальної системи поетичного тексту.

Практичне значення отриманих результатів полягає у тому, що окремі положення та напрацювання дисертації можуть бути використані при викладанні курсів «Практичний курс перекладу», «Фонетика», «Стилістика», «Лінгвістика тексту», при написанні курсових, дипломних і магістерських робіт у вищих навчальних закладах. Результати дослідження становлять певний інтерес для лінгвістів та перекладачів-практиків і можуть бути використані для подальших досліджень фоностилістичних явищ у поетичних творах.

Апробацію результатів роботи здійснено на 8-ми наукових, науково-практичних і науково-методичних конференціях, з них на 3-х *міжнародних*, зокрема: Міжнародна науково-практична конференція «Ольвійський форум – 2016: стратегії країн Причорноморського регіону в геополітичному просторі» (Миколаїв, 2016 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Ольвійський форум – 2017: стратегії країн Причорноморського регіону в геополітичному просторі» (Миколаїв, 2017 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика» (Київ, 2017 р.); 2-х *всеукраїнських*, зокрема: Всеукраїнська науково-методична конференція «Могилянські читання – 2015: Досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти» (Миколаїв, 2015 р.), Всеукраїнська науково-методична конференція «Могилянські читання – 2016:

Досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти» (Миколаїв, 2016 р.); 3-х міжнародних онлайн конференціях, зокрема: “Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Współczesne problemy i perspektywy rozwoju” (Краків, 2016 р.); “Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Priorytetowe obszary badawcze: od teorii do praktyki” (Люблін, 2017 р.); “Philology and Linguistics in the Digital Age FiLiDA – 2018» (Будапешт, 2018 р.)

Публікації. Проблематику, теоретичні та практичні результати дисертаційної роботи викладено у 12-ти одноосібних наукових публікаціях, серед яких 4 статті опубліковано у фахових збірниках наукових праць, визначених МОН України, що відображають основні результати досліджень; 1 - у науковому збірнику, яка додатково відображає отримані результати дослідження, 2 – у закордонних наукових збірниках (Польща), 1 – у закордонному періодичному виданні (Угорщина); 4 – у збірниках тез доповідей за матеріалами конференцій.

Обсяг і структура роботи. Дисертаційне дослідження загальним обсягом 268 сторінок (основний текст дисертації становить 188 сторінок) складається зі вступу, трьох основних розділів (одного теоретичного та двох практичних) з висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури і списку використаних джерел (всього 234 позиції) та восьми додатків.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Традиційне та нове у дослідженні фоностилістики

М. Ю. Кабиш зазначає, що зміна лінгвістичних парадигм у мовознавстві супроводжувалася зміною аспекту дослідження значення його структурних компонентів. Дослідниця пояснює, що більшою чи меншою мірою аналіз мови як системи в цілому чи окремих підсистем і явищ (категорій) здійснюється на основі оперування поняттям «значення» в широкому та вузькому розумінні терміна, оскільки будь-яка мовна одиниця (категорія) має зміст та форму, зміст визначає форму. Дослідниця наголошує, що вчені по-різному витлумачують поняття «змісту – значення», виділяючи ономасіологічний чи семасіологічний аспект, розглядаючи поняття синхронічно чи діяхронічно, на мікро-, мега-, чи макроструктурному рівнях одиниць різних підсистем мови [39, с. 30].

М. Ю. Кабиш зауважує, що проблема співвідношення «звук – значення» є надзвичайно актуальною, оскільки безпосередньо пов'язана з фундаментальними питаннями щодо сутності мовного знаку [39, с. 30]. Це зумовило розвиток фоностилістики – «галузі стилістики мовних ресурсів, що вивчає пластичні форми мовлення, де побудову звукової послідовності (встановлення «динамічного» та «гальмівного» для потоку мовлення звукопису) інтегровано з ритміко-синтаксичним і лексико-семантичним розгортанням тексту (передусім художнього), що забезпечує членування, виділення та об'єднання одиниць синтагматики тексту, його зв'язність, цілісність, виражальні можливості» [39, с. 30-31].

Фоностилістика зародилася на перетині фонетики (науки про звуковий устрій мови) та стилістики. Л. І. Мацько зазначає, що фоностилістика відрізняється від фонетики тим, що, спираючись на неї, вивчає частоту вживання фонем у різних стилях, їх сполучуваність та співвідношення, вибирає з ряду акустико-артикуляторних і лінгвістичних ознак, досліджених фонетикою, ті, що

здатні створювати звуковий ефект, вмотивований змістом і образністю тексту [79, с. 31]. Фоностилістика вивчає засоби звукової організації мовлення, виділяє найдоцільніші способи використання природних і функціональних ознак звуків для певного типу мовлення. У науковій літературі знаходимо такі назви фоностилістики, як «звукова стилістика», «фонетична стилістика», «стилістична фонетика», «фонетика функціональних стилів».

Фоностилістика вважається відносно молодого галуззю мовознавства, отже її теоретико-методологічні засади і досі формуються [25]. Проте, згадки про роль фонетичних засобів у стилістичному оформленні висловлювання зустрічаються у багатьох роботах зі стилістики [125]. У наукових колах й до сьогодні точаться дискусії, адже у фоностилістиці є багато суперечливих та нез'ясованих питань.

Найяскравіше фоностилістичний потенціал мови реалізується у поетичних текстах. Вивченню фоностилістичних особливостей поетичного мовлення присвячені чисельні праці вітчизняних науковців, зокрема роботи Т. П. Беценко, М. Ю. Кабиш, О. П. Рихло, Л. Ф. Українець, І. В. Штихно та інших [6; 7; 38; 39; 172; 107; 127; 137].

Проте, М. Ю. Кабиш у своїй дисертаційній роботі «Звукопис в українській поезії першої половини ХХ століття: семантика, функції» зауважує, що, незважаючи на низку монографічних праць, присвяченим окремим проблемам фоностилістики та особливостям реалізації деяких прийомів звукопису в художній творчості, у наукових розробках українських вчених приділено недостатньо уваги дослідженню звукової організації поетичного тексту [39, с. 24]. Дослідниця зазначає, що «сучасна теоретична і практична стилістика акцентує увагу не так на формальних засобах організації мови поезії, як на показових семантичних процесах, динаміці національної поетики (рухливість образної структури слів-понять, розширення традиційних та встановлення нових асоціативно-образних зв'язків, актуалізація виразових засобів усіх мовних рівнів)» [39, с. 24-25].

Єдиного визначення фоностилістики та її статусу на сьогоднішній день не існує. Формулювання обумовлюються тим, у якому напрямку вона вивчається і що є предметом її дослідження.

Так, І. В. Штихно називає фоностилістику стилістичною галуззю, що вивчає фонетичні варіанти мовних одиниць і закономірності їх функціонування в різних сферах і ситуаціях спілкування [137].

Більш перспективним є розуміння фоностилістики як науки про звукові засоби, у ряді інших мовних засобів, що формують функціональні стилі мови. Таке тлумачення пропонує І. М. Логінова [71]. Робота у цьому напрямку передбачає розгляд інтонаційно-звукових стилетвірних засобів у їх взаємодії з лексико-синтаксичними і у тісному зв'язку з контексто-змістовими та конситуаційними особливостями мови у її функціональних різновидах.

Предмет фоностилістики також неоднозначно трактується вченими. Узагальнити його можна наступним чином – функціональні особливості звукового оформлення художнього мовлення, закономірності використання в ньому фонетичних та ритміко-інтонаційних засобів.

Основні завдання фоностилістики загалом зводяться до дослідження фонетичних ресурсів, що використовуються носіями мови в цілях комунікації залежно від ситуації та галузі спілкування [137].

В залежності від об'єкта дослідження, звуків чи просодії, фоностилістику поділяють на сегментну та супрасегментну. Остання досліджує засоби, що характеризують не окрему фонему, як наголос, а цілий склад чи цілий синтаксичний уривок тексту, як ритм чи інтонація.

Фонетичні дослідження на матеріалі сегментного ряду є більш чисельними, тож цей розділ мовознавства більш розроблений. Вивчення звукового символізму, наприклад, почалося ще за часів Платона та Аристотеля. Що стосується супрасегментного аспекту, то його дослідження почалися із розвитком лінгвістики тексту, тобто з інтересу дослідників до об'єкту більшого, ніж фраза [61].

Основи фоностилістики закладені у роботі російського лінгвіста М. С. Трубецького «Основи фонології» [125].

М. С. Трубецької зазначав, що цю ідею він запозичив у німецького лінгвіста К. Бюлера.

У розділі «Фонологія та звукова стилістика» М. С. Трубецької чітко окреслив межі звукової стилістики. «Так як людська мова передбачає наявність мовця, слухача (чи слухачів) та певного предмету мови, про який говорять, то кожне мовне вираження має три аспекти: воно є одночасно вираженням

(експресією), чи характеристикою мовця, звертанням (чи апеляцією) до слухача (чи слухачів) і повідомленням (чи експлікацією) про предмет мовлення» [125, с. 22]. Різні якості звуку вчений розглядав у трьох площинах: площині вираження, площині звертання та площині повідомлення [125, с. 23]. М. С. Трубецької вважав, що звукові враження допомагають прояснити наміри мовця, тобто його бажаний вплив на слухачів.

М. С. Трубецької виділив три розділи фонології: експлікативний, експресивний та апелятивний. Експлікативна фонологія вивчає план вираження. Експресивна фонологія – характеристику мовця, яку у мові виражають фонологічно експресивні засоби. Ці засоби виражають належність мовця до певної вікової групи, до певного класу суспільства, стать, рівень освіченості, соціальне походження тощо. Апелятивна фонологія досліджує фонологічно апелятивні засоби мови, які мовець використовує для того, щоб викликати у співрозмовника певні емоції та почуття.

Область, яку займає експлікативна фонологія, є значно ширшою, аніж у експресивної та апелятивної [125, с. 34]. Через цю невідповідність частин фонології М. С. Трубецької вперше у науковій літературі запропонував надати дослідження останніх двох частин фонології окремій науці – звуковій стилістиці.

Система звукової стилістики за М. С. Трубецьким є наступною:

1. Фонологія (експлікативна фонологія).
2. Звукова стилістика:
 - 1) Фонетична стилістика;
 - 2) Фонологічна стилістика:
 - а) експресивна фонологія;
 - б) апелятивна фонологія.

Запровадження звукової стилістики як окремої науки було обумовлено прагненням М. С. Трубецького зберегти термін «фонологія» у загальноприйнятому значенні і окреслити межі даної галузі мовознавства. Тож вчений відокремив звукову стилістику від фонології у цілому та вказав на основні напрямки її вивчення.

Ш. Баллі, услід за М. С. Трубецьким, стверджував, що у звуковому складі мови криються виражальні можливості.

Одне з найбільш ґрунтовних і авторитетних досліджень в області вимовно-акустичної фоностилїстики належить П. Леону, який, розглядаючи звукову

складову експресивних, соціальних (функціональних) і індивідуально-психологічних вимовних стилів, включає в свою книгу й розділ, присвячений фонетичним аспектам мовленнєвої гри, зокрема як факту фоностилістики поетичного тексту [177].

Цікавим з наукової точки зору є дослідження Г. В. Векшина, у якому він намагається обґрунтувати наявність двох різних напрямів досліджень у межах фоностилістики: орфоепічну фоностилістику, що базується на розгляді особливостей усного мовлення та фоностилістику тексту, джерелом матеріалу якої стають форми письмового мовлення [13; 14; 15].

Фоностилістика, орієнтована на розмовне мовлення, неминує тяжіє до традиції «слухової філології», «фонетики звучання й вимови», до орфоепії. У цій руслі фоностилістика трактується як вчення про змінність звукового мовлення, про варіанти вимови залежно від обставин спілкування й манери вимови його учасників. Вона має багатий досвід і історію. Запропоноване Г. В. Векшиним розуміння фоностилістики не бере під сумнів цінність тієї її частини, яка відає усним мовленням, варіативністю вимовного відтворення мовних одиниць, однак прагне розширити її межі, у цьому випадку залишаючи осторонь питання варіантів вимови, що не має відношення до тексту, і переносить акцент на проблему звукової будови мови як результату свідомої або несвідомої переваги одних форм композиційно-звукової організації тексту над іншими. Об'єктом лінгвістичного спостереження стають ті аспекти звукової будови мови, які здатні об'єктивуватися й закріплюватися у свідомості носіїв мови, будучи свідомо або потенційно доступними для фіксації в письмовій формі, і являють собою інструментарій створення добутоків, свідомо розрахованих на «ходіння», включення в культурний обіг, стійке відтворення. У такому розумінні фоностилістика вивчає результати відбору в області звукової організації мови як об'єктивне надбання національної мови і, таким чином, як факт культури. Виходячи з вищесказаного, фоностилістика письмового мовлення протиставляється фоностилістиці усного мовлення і представляє собою фоностилістику тексту. Стилістичне значення звукової організації творів книжно-писемної культури й фольклору обумовлене в першу чергу інтенціями і

механізмами текстотворення, композиційними функціями звукових форм та сполучень. І якщо стилістичний погляд на мову й текст припускає розгляд будь-якої одиниці, будь-якого засобу під кутом зору його можливої заміни, з урахуванням його варіативної природи, то фоностилистиккою вивчаються принципи добору при формуванні конструктивних одиниць тексту залежно від їхньої звукової структури, розглядаються звукові подібності, звукові контрасти, композиційні форми й прийоми звукової побудови тексту як внутрішньо інтегрованого багаторівневого утворення.

Певною мірою до фоностилистики тексту підійшли Є. Нурахметов [101], який аналізував тексти літературних творів в записі на грамплатівках, і О. В. Велика [16], яка досліджувала просодію тексту на матеріалі сценічного монологу в жанрі побутової драми, порівнюючи її зі спонтанними монологами, що виражають особисте ставлення мовців до описуваних подій і проблем. Але саме Г. В. Векшин підійшов впритул до необхідності аналізувати не тільки особливості індивідуальних і соціальних діалектів, а й безпосередньо письмові тексти, хоча і залишився в рамках фоностилистики [13; 14; 15].

Неможливість повноцінного аналізу без урахування графічних особливостей призводить до створення таких термінів як звукобуква або графонема. Парадоксальним є й віднесення до фоностилистичних явищ курсивів і спеціального графіко-виразного оформлення тексту.

Якщо спиратись на класифікацію, подану О. О. Селівановою, можна виокремити фонетико-змістовні, фонетико-графічні, графіко-змістовні, семантико-змістовні та структурно-змістовні фігури [112, с. 107]. Традиційно дослідження фонетико-змістовних та графіко-змістовних фігур проводилися в межах фоностилистики або функціональної стилістики, не стаючи об'єктами досліджень у межах окремих наукових напрямів.

І. В. Смуцинська розглядає графічні засоби, як елементи передачі суб'єктивної модальності на фонографічному рівні [115]. Вчена зазначає, що до фоностилистичних відносять усі явища звукової організації твору: ритм, риму, асонанс, дисонанс, графони, курсиви, подвоєння морфем, спеціальне графіко-виразне оформлення тексту. Авторка наголошує, що зміна фонетичної форми

слова відбувається завдяки «метаболізмам-метаплазмам», які власне змінюють звуковий і графічний образ слова (найбільш уживаними є аферезис, апокопа, синкопа, синерезис, протеза епентеза, метатеза, котрі відносяться до риторичних фігур). Графічні засоби, непов'язані зі звуковою формою слова, віднесено дослідницею до параграфемних, першочерговим завданням яких є полегшення розуміння тексту. Вчена звертає увагу на «візуалізацію» літери, звукосимволізм, фонетичну орфографію тощо [115, с. 226 – 232].

Спираючись на дослідження О. О. Селіванової та І. В. Смуцинської, І. В. Ситдикова пропонує розмежовувати фоностилістику та графостилістику [113]. Дослідниця зазначає, що «у сучасній лінгвістиці графічне оформлення текстів розглядається в якості маргінального доповнення, яке завжди підсилює загальне враження від аналізу» [113, с. 264]. Вона наголошує на необхідності узагальнення існуючого досвіду, а відповідно на пошуку методологічного підґрунтя нової лінгвістичної дисципліни – графостилістики. І. В. Ситдикова вважає однією з головних проблем для фоностилістики вибір метамови дослідження, оскільки звукова будова тексту це те, що розпізнається «на слух», і таким чином, тією чи іншою мірою є довільною; те, що виокремлюється у звуковому повторі як значиме для тексту, залежить від умонастрою дослідника, його читацьких смаків і філологічних звичок у набагато більшій мірі, ніж явища, які спостерігаються в сфері організації тексту на більш високих його рівнях [113, с. 265]. Графостилістика, в свою чергу, як зазначає дослідниця, має справу з чітким інвентарем.

Одним з напрямів фоностилістики є фоносемантика. Вона має давню історію становлення та розвитку. Варто зазначити, що ставлення вчених до цієї науки протягом її існування було неоднозначним. Її головний принцип щодо мотивованості звукової одиниці, а, отже, і правомірності явища звукового символізму, неодноразово ставився під сумнів, але на сучасному етапі розвитку мовознавства цей принцип вважається науково обґрунтованим [39, с. 31]. Фоносемантика – наука, предмет якої знаходиться в звукозображувальній системі мови, а основною властивістю є звукозображальність (фонетична мотивованість). Мета фоносемантичних досліджень полягає у вивченні звукозображувальності як

необхідного, істотного, відносно стійкого недовільного зв'язку між фонемами слова та ознакою об'єкта-денотата, яку покладено в основу номінації [39, с. 31]. Фоносемантика займається також і дослідженням емоцій, їх експлікацією в мові. У пошуках взаємозв'язку між формою мовних одиниць та їхнім значенням, змістом фоносемантика розглядає й мотиви як такі, що мають певні самостійні фонетичні значення, які допомагають озвучити, посилити ту чи іншу емоцію: радість, страх, розчарування тощо.

Вчені виділяють загальну та спеціальну фоносемантику [39, с. 32]. Загальна фоносемантика встановлює та систематизує загальні закони і закономірності звукозображальних систем мов світу, безвідносно якої-небудь однієї конкретної мови (групи мов). Спеціальна фоносемантика пов'язана із законами і закономірностями звукозображальної системи якоїсь однієї конкретної мови.

Цінні думки з української фоносемантики висловлені в статтях В. С. Ваценка «Фонетико-стилістичні засоби мовлення», О. М. Масюкевича «Стилістичне використання фонетико-інтонаційних засобів мови» та П. Д. Тимошенка «Засоби милозвучності (евфонії) української мови». Значна роль у розробці проблем фоносемантики належить професору В. В. Левицькому, засновнику української наукової школи фоносемасіологів. Починаючи з 1969 року, вчений застосовував метод кореляційного та емпіричного аналізу до статистичної обробки експериментальних даних, що значно підвищило рівень наукових результатів досліджень проблеми звукового символізму. Це дало змогу В. В. Левицькому дійти висновку: «Пошуки універсального звуко-символізму повинні зводитися до пошуку і встановлення повного набору-інваріанту акустико-артикуляційних елементів, пов'язаних з певними семантичними одиницями. Шукати звуко-символічні універсалії на рівні фонем не має сенсу хоча б уже тому, що кількість і склад фонем у різних мовах не збігається» [66, с. 98]. Однак, попри це вчений не заперечував, що дані, отримані різними дослідниками, дають змогу встановити універсальні відповідності між певними семантичними та артикуляційно-акустичними одиницями [66, с. 97].

Л. І. Мацько у монографії «Інтер'єктиви в українській мові» глибоко досліджує один із аспектів фоносемантики – звуконаслідування, а у роботі

«Стилістика української мови» [79] детально описує різноманітні фоностилістичні прийоми та засоби.

Етапною у розвитку сучасної лінгвістичної думки стала праця засновника Петербурзької фоносемантичної школи, автора зображальної (іконічної) теорії походження мовного знака, С. В. Вороніна «Основи фоносемантики» [18], в якій він наголошує на створенні самостійної мовознавчої дисципліни фоносемантики як однієї з інтегральних наук, що виникають на межі наукових дисциплін. Вчений теоретично обґрунтував нову лінгвістичну науку, визначив її предмет, об'єкт, мету та основні завдання. У праці розглядаються звуко символізм і походження мови, простежується зв'язок фоносемантики з іншими гуманітарними науками, зокрема психолінгвістикою, чітко визначається послідовність класифікації звуконаслідувальних слів, проведено дослідження звуко символічних слів.

У 1994 році вийшов друком посібник І. В. Качуровського «Фоніка» [44], в якому на матеріалі творів українських письменників характеризуються окремі явища фоносемантики.

В. А. Чабаненко у монографії «Стилістика експресивних засобів української мови» розглядає окремі емоційно-експресивні явища української фонетики, зауважуючи, що «можливості української фонетики щодо передачі емотивної експресії зовсім незначні» [131, с. 162], натомість «елементи фонетичного рівня сучасної української мови виявляють неабияку схильність до естетизації та експресивізації» [131, с. 232].

М. Ю. Кабиш зауважує, що на сучасному етапі розвитку фоносемантики активно розвиваються такі її напрями: 1) функціональна фоносемантика (лінгвостилістичний аспект); 2) історична фоносемантика (етимологічний аспект); 3) компаративна фоносемантика (порівняльний аспект); 4) соціофоносемантика (соціолінгвістичний аспект); 5) психофоносемантика (психолінгвістичний аспект); 6) текстофоносемантика (лінгвотекстовий аспект); 7) етнічна та естетична фоносемантика (культурологічний аспект) [39, с. 31].

Отже, сучасна фоностилістика, як науковий напрямок, зародилася на перетині двох наук – фонетики та стилістики. Вона системно почала формуватися у дослідженнях М. С. Трубецького, який визначив її понятійний апарат, дав

термінологічне визначення, диференціював її від інших суміжних напрямків у лінгвістиці. Сьогодні деякі терміни М. С. Трубецького дещо змінилися, але сутність фоностилістики як самостійного напрямку у системі мовознавчих наук не змінилася, навпаки, вона значно вдосконалилася.

Актуальними проблемами лінгвопоетики та лінгвостилістики на сьогодні є вивчення особливостей звукового оформлення художнього мовлення, звукової організації тексту залежно від індивідуального стилю письменника, закономірностей використання у художніх творах фонетичних та ритміко-інтонаційних засобів, виражально-зображувальна роль звуків та звукосполук, питання евфонії мови, звукова характеристика віршованої мови, рими, ритм і т.ін.

Наразі активно застосовуються методики аперцепційного вивчення поетичного тексту (А. К. Мойсієнко) [81], окреслення мовної картини світу в аспекті індивідуальних особливостей мовотворчості (Н. М. Сологуб) [116], знаходить послідовне застосування когнітивний підхід до інтерпретації явищ мови поезії (Ю. С. Лазебник) [63], акцентування та максимального розширення звуко-семантичних потенцій мовних одиниць і використання їх для семантико-експресивної активізації поетичного текст (Н. М. Сологуб, Л. О. Ставицька, Г. М. Сюта) [116; 118; 121].

М. Ю. Кабиш зазначає, що у сучасній лінгвостилістиці звуковий комплекс слова вивчається у прямому зв'язку з його значенням і має два основні напрями досліджень: 1) з'ясовуються асоціації між звучанням і значенням на матеріалі творчості видатних поетів; 2) визначаються суто психологічні кореляції між звучанням і значенням поетичного тексту [39, с. 30].

Таким чином, сприйняття поетичного твору як єдності форми і змісту безпосередньо залежить від його звукової організації. Це засвідчує семантизацію звучання, яка сприяє декодуванню глибинного смислу твору. У зв'язку з цим проблема пошуку асоціативно-змістового характеру звуку і виявлення значущості звукової тканини тексту надзвичайно важлива для розуміння поетичного твору.

1.2. Фоностилістика як предмет текстознавства та перекладознавства

1.2.1. Особливості звукової організації поетичного тексту

Генеральний принцип поезики Е. А. По полягає в установці будь-якого твору на емоційно-психологічний вплив [199]. Поет був переконаний: «Твір достойний називатися поетичним, оскільки він хвилює, підносячи душу. Цінність його пропорційна цьому хвилюванню» [200].

Такий вплив Е. А. По називав «ефектом» (*effect*). Важливою рисою цього ефекту є єдність (*totality, unity of effect*). Усі аспекти поетичного твору, усі принципи його організації, а саме: обсяг твору, строфіка, ритмічна структура, принципи римування, загальна інтонація твору, вибір стилістичних засобів та навіть відбір звуків, згідно з філософією Е. А. По, повинні бути підпорядковані тотальному ефекту. Ю. В. Ковальов, дослідник творчості Е. А. По, порівнював ефект для поета з богом для ревного християнина. За його словами, ефект так само вимагає «самовідданого служіння» [45, с. 120].

1.2.1.1. Рима та її функції у віршах

Багато дослідників виділяють музичність як характерну рису поезії Е. А. По [45]. Пристрасть до музики та музичності була властива усім прибічникам романтизму. Е. А. По пов'язував поезію та музику не лише генетично, а й функціонально. На думку Ю. Ковальова, у музичності вірша поет вбачав «шлях до єдності, емоційного впливу, організації «підтексту» (або «містичного змісту»), сугестивності» [45]. Проте, сам Е. А. По ніколи не порівнював поезію з музикою. Він наполягав на тому, що «поезія – це музика у поєднанні з думкою» [45].

Музичними та мелодійними поезії Е. А. По є, зокрема, завдяки рими. Поет скептично ставився до визначення рими, яке існувало у ХІХ столітті. Свою позицію він обґрунтовував наступним чином: «Зазвичай під римою розуміють лише звукову подібність закінчень віршових рядків, і можна тільки дивуватися, як довго людей задовольняло таке обмежене розуміння» [200]. Сам поет був переконаний, що «рима досягає досконалості, лише коли поєднуються два елементи: рівномірність та несподіваність. Проте, як зло не може існувати без добра, так несподіване повинне виникати зі сподіваного. Ми не обстоюємо

цілковите свавілля у римуванні. Перш за все необхідні рими, розділені рівною відстанню та правильно повторювані, що утворюють основу, дещо сподіване, на фоні якого виникає несподіване; воно досягається уведенням нових рим, але не довільно, а так, аби це було дуже несподівано [200].

Російський лінгвіст та літературознавець В. М. Жирмунський також вважав таке визначення неповним, тому запропонував свій варіант – «будь-який звуковий повтор, що має організуючу функцію у метричній композиції вірша» [29, с. 9]. Саме композиційна функція, на його думку, відрізняє риму від інших звукових повторів.

Чеський літературознавець та теоретик перекладу І. Леві визначає риму як «елемент у комплексній взаємодії між акустичними і семантичними цінностями вірша» [178, с. 232].

Сучасне тлумачення терміну міститься у «Літературознавчому словнику-довіднику»: згідно з ним римою називається «суголосся закінчень у суміжних та близько розташованих словах, які можуть бути на місці клаузул або перебувати в середині віршового рядка» [69, с. 592].

Рима як звукове, а не графічне явище, охоплює ритмічний акцент і наступні за ним звуки, навіть групи слів, зрідка – цілі рядки; тісно пов'язується з ритмомелодикою, лексикою, синтаксисом, строфікою віршованого мовлення. Для рими особливо важливим є вибір звуків, зокрема вибір наголошених голосних, що є істотним фактором в інструментуванні вірша [29, с. 65].

Рима виконує низку важливих функцій у поетичному тексті. І. Леві виділяє три основні функції рими:

- *семантичну* – вона встановлює семантичний зв'язок між римованими словами (а відповідно і між відповідними рядками), зв'язок, який може виконувати роль контрасту;

- *ритмічну* – рима виділяє закінчення рядка; моносилабічна рима може підкреслювати висхідну фінальну інтонацію, у той час, як полісилабічний асонанс може підкреслювати «м'яке» завершення рядка;

- *евфонічну* [178, с. 232] (І. Леві пояснює, що евфонія полягає у гармонії звуків у межах рядка, і є однією з найбільших труднощів поетичного перекладу [178, с. 267]).

У «Літературознавчому словнику-довіднику» зазначено такі функції рими:

- підсилює зміст, ідейне та емоційне звучання вірша, адже слова, включені в риму, самим своїм місцем у рядку привертають до себе особливу увагу читача;
- створює багатий звуковий повтор, який посилює музичальність віршованої мови;
- є важливим елементом ритму у віршах, оскільки чітко підкреслює завершеність кожного віршового рядка, що є одиницею ритму;
- має значне композиційне значення, адже за допомогою рим віршові рядки об'єднуються у строфи [69, с. 592-593].

За місцем ритмічного акценту (наголосу) в суголосних словах рими поділяються на *чоловічі* (наголос на останньому складі), *жіночі* (наголос на передостанньому складі), *дактилічні* (наголос на третьому складі з кінця) та *гіпердактилічні* (наголос на четвертому складі з кінця). Чоловічу риму ще називають окситонною, жіночу – парокситонною, а дактилічну пропарокситонною [157].

За якістю співзвуч бувають *багаті* та *бідні*, за частинами мови – *граматична* (іменникова, дієслівна тощо), *неграматична* (римуються слова різних частин мови), за повнотою суголось – *тонічні* і *приблизні*, за розташуванням у строфі – *суміжні* (парні), *перехресні*, *кільцеві* (охопні), *тернарні*, *кватернарні*, за грою значень – *каламбурні*, залежно від інтервалу чи за відсутністю його. Подеколи трапляється *різнонаголошена* рима та *холоста* [157].

Неточна, неповна рима, основана на збігові лише приголосних звуків, з дисонансом наголошених голосних, називається *консонансом* [69].

У творах Е. А. По можна знайти різні види рим. Так, у вірші “**To Isaac Lea**” («Айзекові Лі») [221, с. 190] використано суміжну чоловічу риму.

*It was my choice or chance or curse
To adopt the cause for better or worse
And with my worldly goods and wit
And soul and body worship it.*

У вірші “**The Haunted Palace**” («Примарний замок») [221, с. 122-125] знаходимо перехресну жіночу риму.

*In the greenest of our valleys
By good angels tenanted,*

*Once a fair and stately palace –
Radiant palace – reared its head.
In the monarch Thought's dominion,
It stood there!
Never seraph spread a pinion
Over fabric half so fair!*

Проте, поет охоче користувався і нагромадженням рим. Підтвердженням цього є його твір “**Ulalume – A Ballad**” («Улялюм») [221, с. 152-157].

*The skies they were ashen and sober;
The leaves they were crispéd and sere –
The leaves they were withering and sere;
It was night in the lonesome October
Of my most immemorial year;
It was hard by the dim lake of Auber,
In the misty mid region of Weir –
It was down by the dank tarn of Auber.
In the ghoul-haunted woodland of Weir.*

Е. А. По був першим, хто почав активно використовувати внутрішню риму у своїх віршах. Яскравим прикладом внутрішньої рими є його відомий вірш “**The Raven**” («Ворон») [221, с. 140-147].

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more”.*

Тож, як видно з прикладів, прагнучи підсилити змістове та емоційне навантаження своїх творів, Е. А. По використовував як традиційні, так і нові типи рим.

1.2.1.2. Ритм та його функції у віршах

Іншою провідною ознакою вірша є ритм. Е. А. По у статті «Поетичний принцип» писав: «Я б коротко визначив поезію слів як створення прекрасного за допомогою ритму» [200]. В. М. Жирмунський у книзі «Введення у метрику» вказує, що «ритм – це реальне чергування наголосів у вірші, що виникає у результаті взаємодії ідеального метричного закону та природніх фонетичних властивостей даного мовного матеріалу» [29]. За рахунок ритму досягається художній ефект, що відрізняє віршове мовлення від прозаїчного.

Поетичний ритм – це складне явище, що визначається і порядком складів у віршовій мові, і розташуванням пауз, і чергуванням закінчень [39]. Поетичний ритм полягає у наявності та повторенні елементів мовленнєвої інтонації. Такими елементами ритму дослідниця Н. А. Рожкова називає: тривалість опорних звуків у складах слова чи акцент на опорному звуці складу у силабічному вірші; акцент на наголошених звуках слова у силабо-тонічному та вільному вірші. Співвідношення ритмічних одиниць виражається їх кількісним поєднанням у певні групи, які є великими одиницями ритму [109].

Дослідниця М. Ю. Кабиш виділяє такі параметри, на яких може бути побудований рядковий ритм у поезії: 1) на чергуванні довгих і коротких складів у вірші (метричне віршування); 2) на рахунку складів у вірші (силабічний вірш); 3) на рахунку наголосів у вірші (тонічний вірш); 4) за наголошеністю і ненаголошеністю складів (силабічно-тонічне віршування) [39].

Але в усіх випадках віршовий ритм виникає лише із співвідносності рядків як співмірних відрізків. Через це віршовий ритм виникає не в окремому рядку, а тільки в об'єднанні їх у вірші як цілому, самостійного смислового значення ритм не має, але він посилює те смислове навантаження, яке має відповідне слово чи словосполучення; надає поетичній мові більшої сили і краси; через свій чуттєвий характер допомагає усвідомити те, що не відразу осмислюється розумом.

Л. І. Мацько звертає увагу на те, що «мова також має свою природну (сказати б національну) ритмічність. Її називають часто ритмомелодикою, бо в ній зберігається ритм часу і мелодії... Можна сказати, що усна форма мови, її звуковий вияв є завжди ритмічним, тому що звукоутворення відбувається на

видиху, пропускається вдихання повітря, і ця часова затримка формує ритмічність звучання» [79, с. 234].

Загальне поняття віршованого ритму М. Л. Гаспаров, слідом за Б. В. Томашевським, поділяє на два види: *первинний* і *вторинний* [20, с. 102]. Первинний ритм виникає тому, що віршований потік завдяки основним віршованим паузам поділяється на рядки, які і виступають одиницями первинного ритму. Первинний ритм, який утворюється чергуванням рядків, – основа віршованого ритму [123, с. 102].

Разом з фонетичною композицією в межах метричної організації діє *закон звукового інструментування*. Ритм є організуючим принципом стосовно словесного матеріалу вірша. Однією з важливих характеристик ритму є принцип повторюваності, в основі реалізації якого лежить ритм, рима, лексико-синтаксичні повтори, паралелізми, алітерації, асонанси тощо [70, с. 18 – 253].

А. І. Гальперін зазначав, що основні розміри англійського віршування та його закони є предметом дискусій. Існує багато теорій щодо природи англійського вірша, його особливостей та основних розмірах. Деякі англійські лінгвісти, такі як, наприклад, Генрі Суїт, стверджують, що визначити характер метричного устрою англійського вірша неможливо [108].

В основі англійського вірша лежить чергування наголошених та ненаголошених складів. Проте, природа англійської мови, її фонетичні закони не вкладаються у вимоги регулярного чергування наголошених та ненаголошених складів, адже таке чергування можливе лише в ідеальній схемі, що має назву метру чи метричної організації вірша. Під впливом фонетичних законів мови ідеальна метрична сітка починає деформуватися, відхилятися від цієї схеми. Проте, в англійській мові все ж таки можна простежити такі форми вірша, наближені до ідеальної метричної схеми. В англійському віршуванні виділяють такі п'ять основних розмірів:

- 1) ямбічний метр;
- 2) хореїчний метр;
- 3) дактилічний метр;
- 4) амфібрахічний метр;
- 5) анапестичний метр [108].

Ці основні розміри не завжди проявляються у своєму чистому вигляді.

Як в усіх германських мовах, англійське віршування побудовано на тонічній основі та допускає набагато велику кількість метрико-ритмічних варіацій навіть у «класичних» розмірах. Часто такі варіації є неприпустимими для слов'янських мов (російської, української) та вважаються порушеннями прийнятих віршових норм. Вони можуть вживатися лише задля певного авторського художнього ефекту.

Гіперметрія (навність у стопі зайвого складу чи складів) та ліпометрія (брак необхідного складу чи складів) – звичні явища для англійської поезії [108].

Е. А. По вдало експериментував зі строфікою та ритмікою. Він використовував звичайний віршовий розмір – переважно ямб чи хорей, але розташовував рядки таким чином, що надавало звучанню його віршів особливої оригінальності, а протяжлива ритміка допомагала йому у створенні «ефекту». Наведемо у якості прикладу уривок з вірша “**A Dream within a Dream**” («Сон у сні») [221, с. 34].

*Take this kiss upon the brow!
And, in parting from you now,
Thus much let me avow –
You are not wrong, who deem
That my days have been a dream;
Yet if hope has flown away
In a night, or in a day,
In a vision, or in none,
Is it therefore the less gone?
All that we see or seem
Is but a dream within a dream.*

Е. А. По постійно повторював, що завдання поезії – втілювати прекрасне. Під прекрасним він розумів порядок, розміреність та гармонію. Будь яку диспропорцію він відкидав. У його віршах панує пропорція, тотожність, повтор, при чому ритм, рима, розмір та рядок – лише форма вираження ідеї рівності.

Е. А. По сміливо експериментував у процесі «ритмічного створення прекрасного». Він часто користувався прийомом змішування розмірів (хоріямб), робив спроби запровадження тонічного вірша замість загальноприйнятого в англійській поезії силабо-тонічного, порушував плавну поетичну мову переносами рядків. Перенесення (енжамбеман) зумовлене незбіжністю ритмічної паузи зі смисловою, рядок при цьому втрачає свою інтонаційну закінченість.

Можемо спостерігати енжамбеман у наступних рядках вірша “**Sonnet – Silence**” («Тиша») [221, с. 46]:

*There is a two-fold Silence – sea and shore –
Body and soul. One dwells in lonely places,
Newly with grass o’ergrown; some solemn graces,
Some human memories and tearful lore*

Ж. Кросілова (J. Kročilová) зазначає, що ритму сприяють паралельні конструкції [174, с. 52-55]. У поезії Е. А. По можна знайти чимало прикладів цього прийому (“**A Dream Within a Dream**”, “**Annabel Lee**”, “**The Raven**” тощо).

1.2.1.3. Інтонація: компоненти та функції

Інтонація – обов’язкова умова існування поетичного твору. Е. А. По вважав, що вона відіграє велику роль у досягненні «ефекту» [119].

Детально явище інтонації висвітлила Л. Д. Польшикова у своїй дисертаційній роботі [102]. Дослідниця зазначає, що Б. М. Ейхенбаум розмежовував інтонацію на три типи – наспівний, говірний та декларативний. Однак, це далеко не повний перелік, адже також існують інтонації розповідні, запитальні, стверджувальні, запрошувальні тощо, які виражають велику палітру художньої модальності. Л. Д. Польшикова пропонує поділяти інтонацію на граматичну, експресивну, жанрову, а також внутрішню та зовнішню (усну) [102].

Н. В. Проннікова виділяє чотири основні функції інтонації: семантичну, експресивну, синтаксичну та евфонічну. Семантична функція полягає у вираженні мети висловлювання, розрізнення різних його частин, членуванні на тему та рему. Експресивна функція виявляється у ставленні мовця до повідомлення та у впливі повідомлення на емоції аудиторії. Синтаксична функція пояснюється тим, що синтаксична складова речення оформлюється як єдина інтонаційна група зі спільними інтегральними характеристиками і одним фразовим акцентом. Евфонічна функція виражається у сприянні милозвучності відрізка мовлення [104].

Інтонація складається з наступних компонентів: мелодика, ритм, темп, логічний наголос, пауза, тембр, сила голосу [12]. Всі ці складові присутні в усному мовленні. На письмі інтонація виражається за допомогою інших засобів.

Найпоширеніший і найпростіший спосіб передачі інтонації на письмі – це розділові знаки [69, с. 318-319]. Так, наприклад, кома означає коротку паузу, крапка – довгу паузу, знак оклику – експресивність мовлення і т.д. Розділові знаки з'явилися у зв'язку з необхідністю наблизити писемність до усної мови.

Е. А. По писав про важливість пунктуації у журналі “Graham’s Magazine” (1848 р.): «У тому, що пунктуація є важливою, усі погоджуються; але як мало тих, хто розуміє, наскільки вона важлива! Письменник, який нехтує розділовими знаками, або зловживає ними, ризикує бути не зрозумілим – це, за загальною думкою, найбільша з невдач, що виникають через нерозсудливість чи неосвіченість. Навіть коли зміст повністю зрозумілий, речення може втратити половину своєї сили – свій дух – свою ідею – через неправильну пунктуацію. Через єдину кому, дуже часто аксіома стає парадоксом, а сарказм перетворюється на проповідь».

Пунктуація ґрунтується на трьох основних принципах:

1. *Синтаксичний (структурний)*. Згідно з ним розділові знаки ставляться на межі частин складного речення, в реченнях з однорідними членами, відокремленими другорядними членами, вставленими і вставними конструкціями, звертаннями тощо. Вони зумовлені структурою речення і тому є обов'язковими.

2. *Смисловий принцип*. На цьому принципі, як і на синтаксичному, ґрунтуються розділові знаки у складному і в простому реченні, ускладненому відокремленими другорядними членами, передусім означеннями і прикладками, які порівняно з невідокремленими мають більше змістове навантаження.

3. *Інтонаційний принцип*. Тісно пов'язаний із смисловим, тому розділові знаки можуть бути різними. За інтонаційним принципом розділові знаки ставляться не лише в кінці речення, а й часто в середині задля підвищення емоційності.

Інтонаційний принцип реалізується у зв'язку зі структурним та смисловим. Здебільшого усі три принципи взаємодіють одночасно. Поєднання принципів розстановки розділових знаків свідчить про розвиток сучасної пунктуації, її гнучкість, що дає змогу передавати найтонші відтінки змісту та структурне різноманіття.

Російська філологиня та літературознавиця О. В. Невзглядова називає розділові знаки «мімікою душі та записом голосу». Вчена пише, що «без розділових знаків зміст віршів треба було б розбирати, як ребус» [98].

Російський поет О. С. Кушнер порівнює розділові знаки з нотними. Він зазначає, що звучання залежить від того, чи поставив композитор знак легато, чи стаккато, чи щось інше. Так само звучання та зміст вірша пов'язані з крапкою, комою, тире чи двокрапкою, без них спрощення віршів часто призводить до змістової неясності [98].

У більшості творів знаки пунктуації розставляються відповідно до норм мови оригіналу.

Крапка – найпоширеніший розділовий знак, зокрема у поетичних творах. Особливо цікаве її використання у середині віршового рядка. О. Невзглядова порівнює крапку з «забитим цвяшком»: цей знак стверджує, не залишає місця для вагань та питань.

Три крапки використовуються у тих випадках, коли думка не завершена. Цей розділовий знак підштовхує читача до роздумів.

Кома вважається власне віршовим знаком. О. Невзглядова переконана, що «її чути у віршованій мові навіть тоді, коли її немає: неї можна позначити інтонацію при перелічуванні, віршову ритмічну монотонію, необхідну віршам». Зв'язок віршової монотонії з фразовою інтонацією природньої прозаїчної мови утворюють поетичний зміст. І тут важливу роль відіграє інтонація. Іноді фразова інтонація явно нагадує про себе, її не можна не почути.

Крапка з комою – це проміжний знак між крапкою та комою. Це і не крапка, і не кома. Цей знак, зазвичай, відокремлює прості речення у складі складного, де наявні коми. Але це не єдиний випадок вживання крапки з комою. Цей знак безпосередньо пов'язаний зі звучанням. Він позначає глибоку, значущу паузу.

Двокрапка вживається не так часто у віршах. Її часто можна замінити тире. Двокрапка використовується для уточнення змісту, його розкриття, а також для передачі прямої мови.

Знак оклику використовується для висловлення обурення, заклику для сильного почуття, тривоги тощо. Може поєднуватися зі знаком питання для питання-оклику та з трьома крапками. Також може подвоюватися, потроюватися

або використовуватися безліч разів для висловлення більшої експресії та емоційності.

Знак питання зазвичай використовується для вираження питання чи сумніву.

Правила використання розділових знаків в аналізованих мовах (англійській, німецькій, українській та російській) майже однакові, за винятком тире.

Тире – поетичний знак. Він набуває різний зміст в залежності від контексту, саме через це О. Невзглядова називає тире «осмисленою мовчанкою»: в одних випадках воно об'єднує частини змісту, в інших – навпаки, роз'єднує, витримує дистанцію. В англійській мові тире часто використовується для вставних слів та конструкцій, як дужки.

Е. А. По вважав тире важливим знаком, адже воно дозволяє «паралельним думкам», що властиві звичайній мові, знайти свій прояв на письмі. Поет писав: «Тире дає читачу вибір між двома, або трьома та більше виразами, один з яких може бути переконливішим за інший, але всі вони сприяють вираженню ідеї».

Два тире – власне інтонаційний знак, що використовується для виділення, сприяє підсиленню звучання, акцентуванню.

Академік Л. В. Щерба писав, що існуюча система пунктуації далека від досконалості. Саме через цю недосконалість поети створюють власну авторську пунктуацію. Поява авторських розділових знаків зумовлена бажанням поетів донести до читачів почуття та настрої, які їх переповнювали під час створення твору.

У кожного поета через індивідуальні психофізіологічні особливості темпераменту з'являються «улюблені» розділові знаки. Проте, у Е. А. По дуже важко виділити один «улюблений» знак. Навпаки, особливістю його поезій є багата пунктуація.

Досить часто у віршах Е. А. По зустрічаємо знаки оклику, знаки питання та тире (зокрема, довгі тире). Вони додають творам експресивності та емоційності, потужно впливають на читача. Так, у вірші “**The Happiest Day**” («Щасливий день») [221, с. 42] нагромадження знаків у двох перших рядках свідчить про емоційне збудження та нестійкий психологічний стан ліричного героя.

*Of power! said I? yes! such I ween;
But they have vanish'd long, alas!
The visions of my youth have been –*

But let them pass.

У вірші “**To One in Paradise**” («Тій, що в раю») [221, с. 100] чисельні знаки оклику передають схвильованість героя, біль втрати та безвихідь становища.

*Ah, dream too bright to last!
Ah, starry Hope! that didst arise
But to be overcast!
A voice from out the Future cries,
“On! on!” – but o’er the Past
(Dim gulf!) my spirit hovering lies
Mute, motionless, aghast!*

Інколи Е. А. По частково відмовляється від розділових знаків, як, наприклад, у вірші “**To Isaac Lea**” («Айзекові Лі») [221, с. 190].

*It was my choice or chance or curse
To adopt the cause for better or worse
And with my worldly goods and wit
And soul and body worship it.*

Таким чином поет дає змогу аудиторії самостійно визначити поетичну інтонацію. Проте, таке авторське рішення не завжди зрозуміле читачам. Позитивною реакція буде лише тоді, коли адресатом виявиться особистість з багатою творчою фантазією, готова стати «співавтором» твору.

З метою подолання «недосконалої» системи пунктуації, яка не дає змоги поетичній інтонації стати «голосом» почуттів, Е. А. По, окрім авторської пунктуації, подеколи використовував графічне оформлення. У його творах можна відшукати курсив та капіталізацію. У вірші “**To Zante**” («До Занте») [221, с. 120] виділення змістовно та емоційно важливих слів курсивом додає твору трагічності.

***No more!** alas, that magical sad sound
Transforming all! Thy charms shall please **no more** –
Thy memory **no more!***

Капіталізація у вірші “**Dream-land**” («Країна сновидінь») [221, с. 134-137] показує велич ночі.

*By a route obscure and lonely,
Haunted by ill angels only,
Where an Eidolon, named NIGHT,
On a black throne reigns upright,
I have wandered home but newly
From this ultimate dim Thule.*

Е. А. По часто виділяє у віршах змістовно чи емоційно важливі слова. У якості прикладу наведемо рядки вірша “**Eulalie**” («Евлалія») [221, с. 138].

Now Doubt – now Pain

Come never again

Цей вірш також є прикладом графічного відокремлення, яке полягає у графічному виділенні окремих слів та словосполучень, що несуть певне змістове та естетичне навантаження. «Стовпчик» та «сходинки» – різновиди графічного відокремлення.

*Now Doubt – now Pain
Come never again,
For her soul gives me sigh for sigh,
And all day long
Shines bright and strong
Astarté within the sky,
And ever to it dear Eulalie upturns her matron eye –
And ever to it young Eulalie upturns her violet eye.*

Як вже було зазначено, Е. А. По своєю сферою вважав «прекрасне», і, на його думку, найкраще всього його можна передати за допомогою «сумної» інтонації. У статті «Філософія творчості» поет писав: «Усе прекрасне у вищому своєму вираженні постійно хвилює чутливу душу до сліз. Відповідно, меланхолійна інтонація – найбільш законна з усіх поетичних інтонацій» [119].

У вірші “**The Raven**” («Крук») [221, с. 140-147] наростаюча щемливо-трагічна інтонація створюється за рахунок повторів та алітерації. У вірші “**Annabel Lee**” («Аннабель Лі») [221, с. 180-183] ефект несподіваності сприяє сумній інтонації. У вірші “**The Bells**” («Дзвони») [221, с. 160-165] різка зміна подій так само творить загальний фон твору.

Універсалиями поетичної інтонації, на думку Р. В. Анісімової є: мелодична рівність, уповільнений темп, чітка система паузації, децентралізований наголос, інтонаційна виокремленість кожного повнозначного слова, рамкове, силове і тональне оформлення рядка і строфи [3, с. 12].

1.2.1.4. Звукопис та його стилістичні функції у художній мові

У повсякденній мові звуки використовуються довільно, так як носії мови спеціально не замислюються над тим, які з них слід застосовувати. Тим часом багато авторів художніх творів, особливо поети рівня Е. А. По, здійснюють ретельний відбір звуків, керуючись естетичними завданнями.

У даній роботі будемо користуватися визначенням звукопису, яке знаходимо у «Літературознавчому словнику-довіднику»: «звукопис у поетичному мовленні –

це система звукового інструментування (алітерація, асонанс і т.п.), спрямована на створення звукового образу» [69, с. 290].

Звукопис виконує ряд важливих функцій. Основна та найпростіша функція полягає у створенні гармонії та милозвучності. Таке використання звукопису є естетично виправданим, якщо воно не шкодить логічній стороні мови. Злагожене повторення співзвуч та окремих звуків робить мову особливо гарною.

Проте, письменники, зазвичай, не задовольняються лише красою звучання мови та намагаються залучити звукопис до вирішення більш складних стилістичних завдань. Услід за дослідницею І. Б. Голуб виділяємо сім основних функцій звукопису [23].

1) *Звуконаслідування*

Доволі часто різноманітні прийоми підсилення звукової виразності використовуються з метою звуконаслідування. Поети намагаються передати засобами фоніки найрізноманітніші слухові враження. І хоча звуки людської мови не можуть бути повністю тотожні реальним «голосам» природи, мова виробила свої прийоми для передачі цих слухових вражень.

Імітація засобами мови різних позамовних звукових явищ називається ономатопеею (звуконаслідуванням). Часто цей прийом вживається для досягнення акустичного ефекту при зображенні певних явищ, які з цими звуками не мають прямого зв'язку і лише віддалено нагадують їх.

Значення ономатопей у художній мові підсилюється завдяки їх фонетичному оточенню. Зазвичай звукову виразність слова підкреслюють сусідні алітерації.

Вчені окрім ономатопей виділяють ще й звукообразні слова. Різниця між звуконаслідувальними та звукообразними словами полягає у тому, що перші імітують звуки, характерні для явищ та дій, які вони називають, а другі самі виразні за своїм звучанням і завдяки цьому сприяють образній передачі рухів, емоційних станів, фізичних та психічних явищ тощо.

Символіка звукопису може бути і повністю зрозумілою, і більш абстрагованою. Крім того, осмислення звукопису не виключає суб'єктивного моменту. У таких випадках варто говорити не про звуконаслідування, а про виразально-зображувальну функцію звукопису.

Звуконаслідувальну функцію звукопис виконує у вірші **“The Bells”** («Дзвони») [221, с. 160-165].

*To the tintinnabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells –
From the jingling and the tinkling of the bells.*

Е. А. По вісім разів повторює слово *bells*, яке містить співзвуччя [lz], що якнайкраще передає передзвін дзвонів. Читаючи ці рядки, важко не відчутти та не перейнятися атмосферою, яку прагнув створити поет.

2) *Виразжально-зображувальна функція звукопису*

Звукопис не обмежується відтворенням лише слухових вражень. Її виразжальні можливості набагато ширші. Вона може змальовувати різні за характером дії, відтворювати настрої та почуття героїв.

У мовах є велика кількість слів, які у поетичній мові можуть виступати у якості звукообразних. Деякі з них вимовляються енергійно (крик, грубий, рвати), інші – м'яко та ніжно (танути, милий, діва), треті нагадують шепіт (тихо, мовчки). Звукопис базується саме на таких словах. Органічний зв'язок звукопису зі змістом, єдність слова та образу робить мову яскравою та експресивною.

Зображувальну функцію може виконувати не лише звучання слів, але й рух артикуляційних органів. Адже особливості утворення звуків обумовлюють певну міміку мовця. Таку інструментовку називають кінетичною.

Зображувальну функцію виконують алітерації та асонанси у вірші “**The Raven**” («Ворон») [221, с. 140-147].

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!*

Повторення звуків [s] та [ʃ] сприяють створенню містичного образу ворона та допомагають передати напружену атмосферу.

3) *Естетична функція*

Естетична функція передбачає єдність форми та змісту, націлену на задоволення естетичних почуттів адресата.

Фоніка – звукова організація поетичного мовлення; віршові засоби, які надають ліричному твору милозвучності, посилюють його емоційність та виразність – включає в себе поняття «евфонія» та «какофонія».

Однією з найважливіших якостей текстів художнього стилю є евфонія (милозвучність).

Протилежне явище – какофонія, безладне, хаотичне нагромадження звуків, різновид дисонансу, доведений до абсурду. [69, с. 332].

Проте, милозвучність сама по собі не є виражально-зображувальним засобом. Як засоби художньої виразності можуть бути використані звуконаслідування та звуковий символізм, які пов'язані між собою та знаходять відтворення у словесній інструментовці твору. Словесна інструментовна забезпечується завдяки прийомам, основні з яких – асонанс, алітерація, звукові повтори.

Виважені рими, чіткий ритм, витончені алітерації та асонанси роблять вірш **“A Dream within a Dream”** («Сон у сні») [221, с. 34] напрочуд мелодійним і милозвучним.

*Take this kiss upon the brow!
And, in parting from you now,
Thus much let me avow –
You are not wrong, who deem
That my days have been a dream;
Yet if hope has flown away
In a night, or in a day,
In a vision, or in none,
Is it therefore the less gone?
All that we see or seem
Is but a dream within a dream.*

4) Емоційно-експресивна функція

Емоційно-експресивна функція полягає у здатності виражати емоціональний стан мовця, його суб'єктивне ставлення до предметів та явищ дійсності. Експресія може бути виражена різними елементами мови: вигуками та похідними від них словами, деякими граматичними формами (наприклад, зменшувальними суфіксами), дієсловами у наказовому способі, емоційно забарвленою лексикою, інтонацією.

Емоційність поетичної мови можуть також підсилювати звукові повтори, адже вони надають подібним за фонетикою словам більшої виразності. За допомогою звукопису поети намагаються передати почуття, що переповнюють ліричних героїв та їх самих. В таких випадках підбір слів не завжди має чітку

сміслову мотивацію, почуття домінують над логікою. І у цьому також є художній прийом.

У вірші **“To One in Paradise”** («Тій, що в раю») [221, с. 100] яскраві та потужні емоції передаються за допомогою анафори, алітерацій та асонансів.

*Ah, dream too bright to last!
Ah, starry Hope! that didst arise
But to be overcast!
A voice from out the Future cries,
“On! on!” – but o’er the Past
(Dim gulf!) my spirit hovering lies
Mute, motionless, aghast!*

5) *Смістова функція*

Звукопис може виконувати серйозну сміслову функцію у поетичній мові: підкреслювати логічно важливі слова, художні образи, мотиви, теми.

Звукопис у поезії може підсилувати логічні акценти у мові: фонетично підкреслені слова набувають у тексті особливу вагу.

Повтор у вірші **“The Happiest Day”** («Щасливий день») [221, с. 42], підкріплений алітерацією, наголошує на ключовій ідеї твору, і тим самим виконує сміслову функцію.

*The happiest day – the happiest hour
My sear’d and blighted heart hath known,
The highest hope of pride and power,
I feel hath flown.*

6) *Композиційна функція звукопису*

Композиція – це побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою зображеного, представленого читачеві світу, світоглядною позицією, естетичним ідеалом, задумом письменника, каноном, нормами обраного жанру, орієнтацією на адресата. [69, с. 371-374].

Звукопис може виконувати композиційну роль: надавати схожу звучання змістовим уривкам фрази та відрізняти фонетично кожен новий поетичний образ.

Чисельні повтори ключового слова *bells* у вірші **“The Bells”** («Дзвони») [221, с. 160-165] вконують композиційну функцію, адже пов’язують між собою усі чотири частини твору.

7) *Створення звукового образу*

У невеликих творах спостерігається підбір лексики, заданий звуковим складом головного за змістом слова. Дуже часто це слово використовується для

заголовка. Звукові повтори глибше вводять у нашу свідомість головне слово, зміцнюють логічні зв'язки співзвучних з ним слів. У таких випадках виокремлюють звуковий образ, художній образ, підсилений засобами звукопису.

Появу звукового образу пояснюють з психологічної точки зору: під час роботи над твором поета переповнюють певні співзвуччя, пов'язані з головними образами. Це спонукає його шукати слова, що схожі за звучанням, для зміцнення та підсилення основного звукового комплексу. У одному творі може бути створено декілька звукових образів, які іноді бувають співзвучні один з одним.

Звукові образи надають поетичній формі твору художньої завершеності та особливої цілісності. Часто вони є відмінною рисою деяких авторів.

Збереження обраного звукового образу протягом усього твору або його значної частини створює особливу тональність, виразну завдяки своїм звуковим асоціаціям та сприятливу для прояву емоційних красок та створення емоційної інтонації.

Ретельно підібрані алітерації та асонанси допомагають створити містичний образ ворона в однойменному вірші Е. А. По (**“The Raven”**) [221, с. 140-147].

Як бачимо, навіть така мінімальна одиниця, як звук, що не має власного семантичного змісту, при включення в художньо організоване мовлення створює додаткову естетичну та смислову завантаженість висловлювання за рахунок виконання зображальної та експресивної функцій. Проте, звукописом в жодному разі не обмежуються можливості фонетичного рівня у збільшенні інформаційної насиченості висловлювання і його функціонального спектра.

Е. А. По надавав неабиякого значення повторам, прагнучи створити звуковий образ, досягти якомога повнішого музично-смислового ефекту та художнього враження, сполучаючи поетичні прийоми, які полягали в доборі слів із повторюваними однаковими приголосними/голосними звуками.

Звуковий повтор – основний принцип художньої, переважно поетичної, фоніки, зумовлений евфонічною природою мови та вимогами культури поетичного мовлення [69, с. 289].

Найчастіше у творах Е. А. По зустрічаються алітерації та асонанси.

Алітерація – стилістичний прийом, який полягає у повторенні однорідних приголосних задля підвищення інтонаційної виразності вірша, для емоційного поглиблення його смислового зв'язку. [69, с. 28].

Асонанс – концентроване повторення голосних звуків у поетичному рядку чи строфі, яке витворює ефект милозвуччя [69, с. 67].

При сполученні алітерацій та асонансів досягається особливий художній ефект. Прикладом може бути третя строфа вірша “**The Raven**” [221, с. 140-147]:

*And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before*

Асонанси та алітерації, які зустрічаємо у Е. А. По, сприяють не лише розкриттю теми вірша, вокалізації та гармонізації поетичного тексту, але й виконують евфонічну (милозвучну) і логічну функції, саме цим підкреслюючи тісний зв'язок між словами.

У творах Е. А. По також активно використовуються анафори та епіфори.

Анафора – єдинопочаток; одна з риторичних фігур; вживана на початку віршових рядків звуковий, лексичний повтор чи повторення протягом цілого твору або його частини синтаксичних, строфічних структур. [69, с. 40].

Розглянемо анафору у вірші “**To Helen**” («До Гелени») [221, с. 84]:

*On desperate seas long wont to roam,
Thy hyacinth hair, thy classic face,
Thy Naiad airs have brought me home
To the glory that was Greece.
And the grandeur that was Rome.*

У цьому уривку за допомоги анафори робиться акцент на головній героїні, а саме на її неймовірній красі. Почасти анафора виконує важливу композиційну функцію у ліричному сюжеті.

Епіфора – повторення однакових слів, звукосполучень, словосполучень наприкінці віршових рядків, строф у великих поетичних творів. Вживається задля увиразнення художнього мовлення. Особливого смислового значення епіфора набуває у поєднанні з анафорою. У поетичному творі епіфори часто зливаються з римою [69, с. 246].

Яскраву епіфору можна спостерігати у вірші “**A Dream within a Dream**” («Сон у сні») [221, с. 34]. Перша строфа вірша завершується рядками:

*All that we see or seem
Is but a dream within a dream.*

Наприкінці другого рядка читаємо:

Is all that we see or seem

But a dream within a dream?

Фоностилістичні прийоми вживаються задля оздобу мовлення. Вони покликані не лише індивідуалізувати мовлення автора, а й збагатити його емоційними нюансами, увиразнити художнє зображення.

Е. А. По надавав великого значення приголосним та голосним звукам, які, переплітаючись між собою, створюють враження чітко структурованого рядка. Митець мав чітку схему своїх поезій. Вдало підбираючи потрібні фонетичні засоби (зокрема, риму та ритм), він дає читачам можливість краще відчутти та уявити описувані у поезіях ситуації, а дослідникам – велике та містке поле для дослідження.

1.2.2. Способи передачі фоностилістики оригіналу у перекладі

Поетичний твір представляє собою єдність ідей, образів, слів, звукопису, ритму, інтонації, композиції. Фоностилістика є складовою частиною індивідуального стилю поета, тому її варто відображати, аби не применшити і, того гірше, не спотворити художню цінність оригіналу. Зазвичай фоностилістичні прийоми виконують певні функції в оригіналі, і ці функції треба максимально точно передавати. Суто теоретично найкращим варіантом при передачі фоностилістичних засобів є відшукування у мові перекладу таких відповідників, які б мали тотожній стилістичний ефект та виконували б ідентичні функції.

З цього приводу відомий український теоретик та практик перекладу І. В. Корунець пише: «Повний, достовірний і точний переклад віршових творів мав би сповна віддати такі характеристики першотворів:

- 1) зміст кожної строфи;
- 2) її художні та сюжетні образи;
- 3) прагматику твору та засоби її передачі;
- 4) збереження довжини рядка та характеру римування;
- 5) ритмомелодійний малюнок твору;
- 6) евфонію (музичне звучання) твору та його можливу (але практично навряд чи коли реальну) передачу евфонії у віршовому перекладі»

[57, с. 341].

Науковець зауважує, що «завжди чи не найважче передати (якщо взагалі в якійсь мові перекладу можна сповна передати) звуково-музикальний характер

оригіналу, тобто його евфонію. Причому цей елемент поетичної матриці може виявлятися як зовнішньо (на рівні рядка чи стопи окремих складів), так і внутрішнього, на рівні загального звучання цілого твору. Тому і відтворення евфонії, що складається зі звучання всієї фонематичної системи мови у повному поєднанні відповідних груп голосних і приголосних фонем – дзвінких, глухих, шиплячих, сонорних і т.д., створює автохтонну музикальність у системі ритміки національної мови. Оскільки звукові/ фонематичні системи різних мов ніколи повністю не співпадають, бо навіть ті самі звуки артикують у різних мовах по-різному, то й евфонію/ музичне звучання вони мають в оригіналі і перекладі різне» [57, с. 345-346].

Отже, у поетичному перекладі передати всі елементи / складові компоненти внутрішньої матриці не тільки в неспоріднених, але й у споріднених генеалогічно мовах типу російської та української практично не існує можливості. А все тому, що надто відмінними є національні мови найперше на фонологічному рівні, від чого залежить евфонія/ звучання поетичних творів. Тому «навіть найдосконаліші віршові переклади ніколи не передають сповна всі зовнішні та внутрішні складові їх поетичної гами, яка характеризує наповненість поетичної матриці першотвору» [57, с. 341].

У зв'язку з тим, що абсолютно точна, дослівна передача тексту оригіналу засобами мови перекладу є об'єктивно неможливою як технічно, так і стилістично, перекладачі у процесі перекладу вдаються до різноманітних перекладацьких операцій та трансформацій: заміни, опущень та додавань.

Услід за М. Бейкером (M. Baker) дослідниця С. Лавіоса-Брайтвайт (S. Laviosa-Braithwaite) у роботі “Universals of Translation” виділяє універсальні лінгвістичні риси, що зазвичай з'являються у перекладах і є спільними для різних мовних пар [175, с. 288].

- спрощення (simplification);
- уникання повторів (avoidance of repetitions);
- абсолютна точність (explicitation);
- нормалізація (normalization);
- передача дискурсу (discourse transfer);
- розрізняльний розподіл лексичних одиниць (distinctive distribution of lexical items).

Беручи за основу вищезазначену класифікацію, пропонуємо власну класифікацію способів перекладу фоностилістичних прийомів:

- *стилістична відповідність*, яка дозволяє максимально точно відтворити форму, зміст, стилістичний ефект та естетичний вплив певного прийому;
- *стилістичне посилення*, яке означає переклад за допомогою більш емоційно забарвленого відповідника;
- *стилістичне послаблення* – приглушення виразних фоностилістичних прийомів і заміна їх менш сильними, або ж нейтральними;
- *стилістична індивідуалізація*, при якій проявляється індивідуальний стиль перекладача (наприклад, зміна строфної організації вірша або зміна ритму);
- *стилістична субституція*, яка полягає у перекодуванні на рівні стилю;
- *стилістичне нівелювання*, яке виникає тоді, коли при перекладі проходить стирання характерних рис побудови оригіналу.

Аби коректно використовувати вищезазначені способи перекладу, важливо розрізняти в тексті оригінальне та стандартне, для того, щоб уникнути, з одного боку, нівелювання, а з іншого – зайвого акцентування і зберегти стилістичну рівноцінність – такий необхідний компонент адекватного перекладу. Завжди є ризик згладити і обезбарвити оригінал або, навпаки, зробити переклад занадто яскравим і стилістично забарвленим. Але інколи перекладач змушений навмисно звертатися до нейтралізації [59].

Перекладаючи твори, багаті на фоностилістичні прийоми, не варто також забувати про багатофункціональність цих прийомів. Так само як в багатозначному слові англійської та української мови можуть не співпадати окремі лексико-семантичні варіанти, так можуть відрізнятися і окремі функції одного й того ж стилістичного прийому. Таким чином, і при порівнянні стилістичних прийомів виявляються повні еквіваленти, неповні еквіваленти і функції, що не мають еквівалентів у мові перекладу. В якості ілюстрації можна порівняти функції алітерації в українській і англійській мовах. Евфонічна функція алітерації співпадає в обох мовах, адже саме алітерація є одним із основних прийомів поетичної мови. Але використання алітерації для милозвучності більш характерне

для англійської мови, аніж для української. Друга функція алітерації – логічна. Алітерація певною мірою підкреслює тісний зв'язок між компонентами висловлювання. Особливо яскраво алітерація показує єдність епітета з означувальним словом [59].

Використання алітерації є переконливим підтвердженням того, що різні функції стилістичного прийому в різних мовах не завжди співпадають як у використанні, так і в поширеності. Інколи перекладач додає специфічного забарвлення та емоційності, використовуючи алітерацію, хоча вона й відсутня в оригінальному тексті.

Проте, не можна змінити один компонент поезії, щоб це не вплинуло на загальну структуру твору. Зміна одного компоненту обов'язково спричинює зміну усієї системи. Спроба відтворити у поетичному творі усі конструктивні елементи неодмінно призведе до втрати гармонії твору, отже необхідно визначити які елементи в даному творі є головними і відтворити їх з усією можливою точністю, не звертаючи, або звертаючи неістотно, увагу на інші. Свого часу В. Я. Брюсов запропонував «теорію істотного елемента» (назву запропонував Ю. Й. Левін) [65]. Ця теорія якраз і зводилася до виокремлення найважливішого елемента (чи елементів) в поетичному творі і свідомим принесенням в жертву інших її елементів. Жертва у будь-якому випадку неминуча, а якщо вона буде осмисленою, тоді вона буде меншою. З цього приводу В. А. Жуковський писав: «Прекрасне рідко переходить з однієї мови в іншу, зовсім не втрачаючи своєї довершеності: що ж має робити перекладач? Знаходити у себе в уяві такі красоти, які могли б служити заміною, отже виробляти власне, рівноцінне і краще».

Отже, у процесі перекладу необхідно так чи інакше трансформувати оригінальний текст, «щоб текст перекладу з максимально можливою повнотою передавав усю інформацію, закладену у початковому тексті» [4, с. 190]. Будь-яка зміна елемента оригінального тексту, що здійснюється у процесі перекладу, називається перекладацькою трансформацією. Існують різні класифікації видів перекладацьких трансформацій, при цьому більшість перекладацьких операцій повторюється у всіх класифікаціях, розрізняючись лише взаємною співвіднесеністю, розподілом за класами та іноді термінологією.

Відомий радянський лінгвіст С. Г. Бархударов виділяв чотири «елементарних» типи трансформацій: переставлення, заміни, додавання та опущення [4]. Проте, вчений зазначав, що такий розподіл є приблизним та умовним, адже «те чи інше перетворення можна з однаковим успіхом трактувати і як один, і як інший вид елементарної трансформації», а також наголошував, що «ці чотири типи елементарних перекладацьких трансформацій на практиці «у чистому вигляді» зустрічаються рідко – зазвичай вони сполучаються один з одним, приймаючи характер складних, «комплексних» трансформацій» [4, с. 191]. Тож розглянемо класифікацію С. Г. Бархударова.

Переставлення – це зміна розташування мовних елементів у тексті перекладу у порівнянні з текстом оригіналу [4, с. 191]. Такими мовними елементами є зазвичай слова, словосполучення, частини складного речення та самостійні речення. Поширений випадок у процесі перекладу – це зміна порядку слів та словосполучень у структурі речення. Порядок слів в англійській та українській (російській) мовах неоднаковий, і це, звичайно ж, не може не виявлятися у ході перекладу. Переставлення зустрічаються досить часто, однак вони в основному сполучаються з різного роду граматичними та лексичними замінами. Розглянемо приклад:

Заміни – найбільш поширений та різноманітний вид перекладацької трансформації. У процесі перекладу заміни можуть підпадати як граматичні одиниці – форми слів, частини мови, члени речення, типи синтаксичного зв'язку – так і лексичні, у зв'язку з цим можна говорити про граматичні та лексичні заміни. Наприклад:

Крім того, заміни можуть підпадати не лише окремі одиниці, але й цілі конструкції (так звані комплексні лексико-граматичні заміни).

С. Г. Бархударов виокремлює такі види заміни:

- заміни форм слова [4, с. 195];
- заміни частин мови [4, с. 195];
- заміни членів речення [4, с. 198];
- синтаксичні заміни у складному реченні [4, с. 203];
- лексичні заміни [4, с. 210];
- антонімічний переклад [4, с. 215];
- компенсація [4, с. 218].

Щодо лексичних заміन, тут науковець виділяє три основні випадки – конкретизація, генералізація та заміна, що базується на причинно-наслідкових відношеннях (заміна наслідку причиною та причини наслідком).

Причини, що викликають необхідність лексичних *додавань* у тексті перекладу, можуть бути різними. Головною є «формальна невираженність» семантичних компонентів словосполучень у вихідному тексті.

Додавання у процесі перекладу можуть бути викликані й іншими причинами. Одна з них – синтаксична перебудова структури речення при перекладі, у ході якої інколи доводиться ввести у речення ті чи інші елементи.

Опущення – це явище, прямо протилежне додаванню. При перекладі опущенню найчастіше піддаються слова, що є семантично надмірними, тобто ті, що виражають значення, які можуть бути зрозумілими з тексту і без їхньої допомоги. Конкретні мовні елементи, як і система будь-якої мови у цілому, характеризуються великим ступенем надмірності, що дозволяє робити ті чи інші опущення у процесі перекладу.

Відповідно до класифікації російського лінгвіста, перекладача, класика науки про переклад Я. І. Рецкера трансформації поділяються на:

- *лексичні* (конкретизація, генералізація, додавання, опущення, переміщення) [106, с. 46-50];
- *граматичні* (зміна частин мови (конверсія), зміна частин речення, зміна типу речення) [106, с. 84-91];
- *синтаксичні* (розрив речень, поєднання речень);
- *лексико-граматичні* (функціональні заміни) [106, с. 59-68];
- *лексико-семантичні* (логічний розвиток – модуляція, метонімічне переміщення, метафоричні трансформації, компенсація) [106, с. 51-53].

Український перекладознавець С. Є. Максимов поділяє трансформації на дві групи: граматичні та лексико-семантичні. Серед граматичних він називає:

- *транспозицію* (зміну порядку слів) [76, с. 112];
- *граматичну заміну* (заміну частини мови) [76, с. 113];
- *додавання* [76, с. 113];
- *опущення* [76, с. 113].

До лексико-семантичних відносить:

- *генералізацію* (узагальнення значення слів) [76, с. 113];
- *конкретизацію* (звуження значення слів) [76, с. 114];

- диференціацію (контекстуальна заміна) [76, с. 114];
- логічний (смісловий) розвиток [76, с. 114];
 - антонімічний переклад [76, с. 115];
 - повну перестановку [76, с. 115];
 - компенсацію [76, с. 116].

Фоностилістика – це дуже цікаве і суперечливе явище з перекладацької точки зору. Фоностилістичні прийоми не завжди можна тлумачити однозначно, адже у художній літературі вони використовуються не лише задля краси звучання, але й дуже часто збагачують твір емоційними нюансами, увиразнюють художнє зображення. Переклад стилістичних прийомів, що несуть образний заряд твору, викликає труднощі у перекладачів через національні особливості стилістичних систем різних мов. Всі лінгвісти підкреслюють необхідність збереження образу оригіналу в перекладі, справедливо вважаючи, що передусім перекладач повинен намагатися відтворити функцію прийому, а не сам прийом. Адекватність перекладу залежить від майстерності перекладача, його володіння певними фоновими знаннями та розуміння мовної картини світу.

Тож, основне завдання перекладача – правильно інтерпретувати прийом мови оригіналу і якнайточніше відтворити його у мові перекладу. Не завжди у перекладі можна залишати фоностилістичний прийом у такому вигляді, у якому він був використаний автором. Часом його доводиться замінювати, опускати, а інколи, навпаки, додавати.

Необхідність таких трансформацій обумовлюється тим, що одні й ті ж прийоми мають різну частоту вживання, стилістичну значущість, виконують різні функції в системі мови. Стилістичні заміни не менш важливі, як лексичні й граматичні. При здійсненні лексичних трансформацій перекладач керується принципом передачі лексичного значення слова або форми. При передачі стилістичного значення перекладач слідує тому ж принципу – відтворити в перекладі аналогічний ефект, тобто викликати у читача таку ж саму реакцію, хоча дуже часто для цього потрібно задіяти абсолютно інші мовні засоби. Таким чином перекладач повинен прагнути не зберегти стилістичний прийом, а обов'язково відтворити його функцію в поданому контексті [59].

1.3. Критика про досліджувану тему

1.3.1. Проблема дослідження звукової організації поетичного тексту взагалі та у Е. А. По зокрема

Протягом довгих віків у поезії на перший план висувалася її смислова сторона, тоді як звукова вважалася другорядною, допоміжною, і була зведена головним чином лише до рими. Тривалий час у стилістиці панівною була і зараз активно побутує думка про те, що окремий звук не має ніякого самостійного значення. На противагу цьому виступає теорія українського поета, перекладача та літературознавця І. Качуровського. У своїй книзі «Фоніка» у розділі «Символіка і містика фонічних компонентів літературного твору» І. Качуровський відстоює думку про те, що окремі звуки нашої мови можуть мати символічне, навіть містичне значення, яке, однак, не є усталеною константою. У кожному конкретному контексті воно може виявлятися по-різному, аж до протилежності [44, с. 135-151].

Поняття звукового символізму (*sound symbolism*) не є новим у науці [66]. Це явище лежить в основі звукопису і полягає у зв'язку між звуками та уявленнями чи відчуттями, які вони викликають у мовців. На позначення звукового символізму також використовуються такі терміни: фонетичний символізм (*phonetic symbolism*), фоносемантика (*phonosemantics*), іконічність (*iconicity*). Проте, незважаючи на чисельні наукові праці з даного питання, навколо цього явища і досі точиться багато дискусій.

Деякі вчені заперечують існування звукового символізму, адже воно суперечить ключовому принципу мовознавства, який передбачає відсутність у окремих звуків (або фонем) певного значення [160].

Звуки мовлення розглядають як однобічні одиниці, що мають матеріальну фізико-акустичну форму, але позбавлені власного семантичного змісту [61]. Розробляючи теорію фонем, М. С. Трубецькой підкреслював її функціональну значимість в розрізненні, але не у створенні смислів.

Лінгвіст Е. Фінеган (E. Finegan) ілюструє цю точку зору наступним прикладом: три звуки слова *top* (з англ. «верхівка») не мають значення, якщо вжиті окремо. Вони утворюють значення лише у лексемі *top*. В іншому поєднанні,

наприклад, *pot* (з англ. «горщик»), *opt* (з англ. «вибирати»), ці звуки формують слова з абсолютно іншим значенням [161].

Мовознавець М. Магнус (M. Magnus) стверджує, що якби звучання слова впливало на його значення, то можна було б зрозуміти значення слова, лише почувши його. Тоді мала б існувати лише одна мова [183].

Але незважаючи на ці ґрунтовні докази, є багато прибічників звукового символізму. Теоретики фонетичного звукосимволізму стверджують, що існує зв'язок певних звуків та значень у психіці людини, а відтак «голосні й приголосні звуки в структурі морфем, слів та речень здатні породжувати конотації, тобто брати участь у створенні позитивного або негативного враження від спілкування» [22, с. 38].

Звукосимволізм можна визначити як недовільний фонетично мотивований зв'язок між фонемами слова та неакустичною ознакою денотата, що лежить в основі номінації [39, с. 34].

Ще за часів Платона та Аристотеля звучання слова привертало увагу мислителів та теоретиків не у зв'язку зі смислом, що оформлюється, а саме по собі. Звукам приписувалася особлива значимість: [r] – це щось швидке, енергійне, [l] – рівне, гладке, блискуче, [i] – вузьке, [a] – велике, [e] – вічне, значне. Значно пізніше теорія звукових асоціацій кваліфікувала звуки [u], [d], [r] як страшні, [i] – радісний, [m], [n], [l] – ніжні і т.п. [61]

Ґрунтовне вивчення звукового символізму закордоном розпочалося у кінці 20-х – на початку 30-х років. Дослідники помітили, що там, де мова йде про щось, пов'язане з негативними емоціями, частотність низьких темних голосних ([a], [o], [u]) вища від звичайної. Для російської мови також відзначено, що в динамічних уривках тексту превалює [t], [k], [g], [p], в ідилічних, плавних – ніжні, м'які [m], [l].

У Європі вчені значну увагу приділяли пошуку теоретичних засад функціонування звукового символізму (Г. Вернер, А. Зіберер, Г. Кронасер, С. Ульман). Найвідоміше європейське експериментальне дослідження звукосимволізму належить Г. Мюллеру. В Америці вивчення фоносемантики проходило діаметрально протилежним шляхом. Головну увагу науковці приділяли саме експериментальним дослідженням цього явища. Перше таке дослідження

було виконано Е. Сепіром та продовжено С. Ньюменом. Увага, в основному, приділялася трьом основним проблемам: методиці експериментального дослідження звукового символізму; характеру звукового символізму; джерелам звукового символізму. У Росії цікавість до звукового символізму почала з'являтися у середині п'ятдесятих років, а експериментальне вивчення питання почалося лише у середині шістдесятих років. Значних успіхів у дослідженні звукового символізму досягли О. П. Журавльов (у роботі «Фонетичне значення» він наполягає на існуванні зв'язку між конотативним змістом віршованого тексту і його сумарним фонетичним значенням) [31], С. В. Воронін (в монографії «Основи фоносемантики» [18] доводить фонетичну невимушеність мовного знаку), А. Б. Міхальов (у книзі «Теорія фоносемантичного поля» [80] узагальнює матеріал щодо вивчення звукосимволізму у Європі та країнах СНД за останні 100-150 років), В. В. Левицький (у монографії «Звуковий символізм. Міфи та реальність» [66] узагальнює результати досліджень звукового символізму, що проводилися у 1965-2008 роках у Чернівецькому університеті, до порівняння залучаються дані вітчизняних та зарубіжних спеціалістів). Серед українських дослідників варто виділити В. І. Кушнерика (досліджував символічні властивості голосних та приголосних німецької мови) [62] та А. А. Калиту (присвятила монографію фонетичним засоби актуалізації смислу англійського емоційного висловлювання) [42].

Питання залишається актуальним і дотепер. В останні десятиліття звукова зображальність та звуковий символізм стають предметом серйозних філологічних пошуків.

Л. І. Мацько зазначає, що фоностилїстика відображає фоносемантичні зв'язки між словами в тексті. Вони можуть бути *первинними* (звуконаслідувальними) і *вторинними* (звукосимволічними) [79, с. 31].

Наявність фонетичного значення спостерігається у словах, що позначають рух, звучання, якість, форму, колір, світло. Фонетичне значення таких слів може мати природну (фізичну) вмотивованість (*туп, брязь*) і психологічну, зумовлену синестезією значення, тобто поєднанням абр транспозицією одних видів відчуттів у інші за асоціацією (легке є приємним, а важке – неприємним).

Пряма фонетична мотивація може видозмінюватися або втрачатися, а натомість закріплюється мовна звичка сприймати певні звукосполучення саме так. Наприклад, з твердими звуками асоціюється щось велике, тверде, різке, неприємне, сильне, а з м'якими – м'яке, маленьке, легке, приємне, ласкаве. В основі звуконаслідування лежить відповідність (мотив) природних звучань, уявлень і акустико-артикуляторних ознак мовних звуків.

Ономатопея (звуконаслідування) має закономірний недовільний фонетично мотивований характер і є умовною вербальною імітацією звучань навколишнього світу. У звуконаслідуванні більш чітко прослідковується зв'язок між позначуваним та знаком, адже існує пряма залежність ономатопу від денотата.

М. Ю. Кабиш зауважує, що звукозображувальними/звукосимволічними можна назвати не лише ті слова, що з першого ж погляду свідчать про свою фонетичну мотивованість, але й ті, в яких зв'язок між звуком та значенням в процесі розвитку мови був послаблений або втрачений, але відновлюється за допомогою етимологічного та типологічного аналізу [39, с. 34]. Звукосимволічні слова часто використовуються для позначення базових понять, що оточують людину та стосуються її (руху, світлових явищ, форми, величини, віддаленості, тактильних властивостей поверхонь, міміки, фізіологічних та емоційних станів людини).

Н. В. Шевченко у роботі «Основи лінгвістики тексту» пише про функції звукосмислових зв'язків: «Звукосмислові зв'язки у тексті викликають різні типи асоціацій та відчуттів і відповідно виконують різні функції: смислову (лейтмотивну), звуконаслідувальну тощо» [135].

Лексичні асоціації – смисловий (лейтмотивний) звукопис – подібності звукової оболонки слова, багаторазове повторення звуків логічно виділеного слова у ряду сусідніх слів протягом усього алітераційного ряду. Повтори звуків, що самі по собі привертають увагу, передують появі важливого за змістом слова, підкреслюють сприйняття наголошеного слова, або нагадують слово, що було логічно виділено.

І. Тейлор (I. Taylor) розрізняє два види звукового символізму: *суб'єктивний* (зв'язок певних звуків та значень у психіці людини) та *об'єктивний* (зв'язок певних звуків та значень у словах тієї чи іншої мови) [211].

З. Я. Тураєва розрізняє *первинний* та *вторинний* звуко символізм [126]. Первинний звуко символізм пов'язаний з фонетичною значущістю, що забезпечує тісний взаємозв'язок між змістом та формою слова. Наприклад, слова «каркати», «гоготати» засновані на звуконаслідуванні та мають значення голосного, грубого; «шарудіти» – шерехатого, тихого.

Вторинний звуко символізм створюється різними асоціаціями звука зі змістом, що сприяють появі відповідностей між звучанням та значенням. Для художнього тексту, особливо поетичного, вторинний звуко символізм має велике значення.

У сучасному мовознавстві існують два погляди на причини виникнення особливого значення, символіки звуків. Прихильники первинного звукового символізму вважають, що більшість стародавніх слів були вмотивовані в тому сенсі, що їхня звукова форма більшою чи меншою мірою моделювала деякі акустичні ефекти, які створювали об'єкти номінації [39, с. 74-81]. З іншого боку, прихильники секундарного звукового символізму (В. В. Левицький, В. І. Кушнерик) відстоюють протилежну думку. В. В. Левицький зазначає, що «під звуковим символізмом у лінгвістиці звичайно розуміють наявність зв'язку між планом форми (звучанням) і планом змісту (значенням) лексичної одиниці; хоча у принципі звучання й немає нічого спільного з природою позначуваного словом денотата, однак це ніяк не перешкоджає існуванню «вторинного символізму» [66, с. 36]. Як зауважує В. І. Кушнерик, носієві мови властиве прагнення до пошуку асоціативних зв'язків між звучанням слова, яке розвивається згідно з фонетичними законами даної мови, і значенням цього слова. Отже, йдеться про явище народної етимології. Носій мови прагне в подібних випадках знайти найхарактернішу ознаку предмета, щоб зробити її представником цього предмета. Саме цим частково унеможлиблюється довільність зв'язку між звучанням і значенням слова [62, с. 18].

Одним із найважливіших питань фоносемантики є проблема характеру (національності/ універсальності) та природи (основи) звуко символізму. Щодо характеру звуко символізму, В. В. Левицький зауважує, що неможливо однозначно відповісти на питання, чи є явище звуко символізму універсальним. Але на базі

експериментального дослідження неблизькоспоріднених мов доводиться існування фоносемантичних універсалій, що базується на універсальності артикуляційних характеристик певного звуку та уявлень, пов'язаних з ним. Принаймні, на основі цих досліджень можна впевнено стверджувати, що існують статистично достовірні звуко символічні правила для споріднених (індоєвропейських) мов, а щодо неспоріднених мов виявлено певні універсальні тенденції у символізації звуків.

Існують також прибічники теорії про вузьконаціональний характер звуко символізму (серед них В. В. Левицький називає І. Тайлора (I. Taylor)). Але ця теорія на сьогодні отримала менше підтверджень, ніж протилежна. Загалом вчені дійшли висновку, що універсальність звуко символізму доцільніше доводити не на рівні фонеми, а на рівні дрібніших одиниць, тобто акустичних/ артикуляційних ознак.

Цікавою є збірка міждисциплінарних есе «Звуковий символізм» (“Sound Symbolism”), укладена Л. Хінтон, Дж. Ніколз, Дж. Дж. Огала. У ній робиться такий висновок: «Значення та звук ніколи не можуть бути повністю розділені. Лінгвістична теорія повинна пристосуватися до цього очевидного факту» [208].

Наведемо ще декілька прикладів звукового символізму, взятих з робіт зарубіжних теоретиків.

Дж. Боуз-Баєр (J. Voase-Beier), пояснюючи зв'язок між звуком та емоціями, пригадує випадок, коли вчитель цитував вірш Теда Хьюза “Esther’s Tomcat”, де був рядок “*he yawns wide red*”. Почувши ці слова, вона живо уявила собі кота, що широко позіхає. Дослідниця стверджує, що такі яскраві асоціації викликані саме звуком [d].

Дж. Боуз-Баєр (J. Voase-Beier) також демонструє явище звукового символізму на прикладі вірша Вільяма Блейка “London”. В останніх двох строфах за допомогою звукосполучення [bl] поет навіює читачу неприємні та похмурі відчуття.

Д. Крістал (D. Crystal) наводить відомий експеримент: є дві раси – Ламоніанс (*Lamonians*) та Гратакс (*Grataks*), яка з них дружня, а яка ворожа? Багато опитуваних переконані, що перша раса є дружною, друга – ні. Такий вибір люди роблять завдяки певному смислового навантаженню деяких звуків. Так,

слова з м'якими приголосними звуками, довгими голосними або дифтонгами, спокійним ритмом вважаються приємнішими за слова з твердими приголосними звуками, короткими голосними та різким ритмом [156].

Звичайно, важко припустити, що названі значення входять разом зі «своїми» звуками у всі слова, що оформлюються, але певні асоціації вони все ж створюють. Психолінгвісти давно помітили, що образність слова, яка проявляється в його звучанні, надзвичайно важлива не лише при оволодінні мовою дитини (в онотогенезі), але й при здогаданні, в процесі сприйняття невідомого слова [61].

Анатолій Ліберман (A. Liberman) зазначає, що звуковий символізм – це «результат вторинної асоціації». Так, слова *glow* («світло, відблиск»), *gleam* («проблиск, промінь»), *glimmer* («мерехтіння, тьмяне світло»), *glare* («яскраве, сліпуче світло»), *glisten* («блиск»), *glitter* («яскравий блиск»), *glacier* («льодовик»), *glide* («ковзання») передбачають, що в англійській мові буквосполучення *gl* – має значення лоску та гладкості. На противагу цьому, слова *glory* («слава»), *glee* («веселощі, радість»), *glib* («гладкий») – усією своєю формою випромінюють яскравість; слова *glance* («швидкий погляд»), *glimpse* («миготіння») – доводять наш висновок (тому що зір пов'язаний зі світлом); слово *glib* повинно означати особливе сляво, і коли воно з'явилося у 16 столітті в англійській мові, то означало «гладкий та слизький» [179].

Кейт Баррідж (K. Burrige) пояснює існування звукового символізму таким чином: «Чому *dints* за звучанням менше, ніж *dents*?.. Погляньте на слова, такі як *teeny-weeny* («крихітний»), *itsy-bitsy* («малюсінький»), *mini* («міні»), *wee* («маленький»). Вони всі малі за звучанням. *Chip* за звучанням менше, ніж *chop*. Те ж саме стосується слів *slits* та *slots*, *chinks* та *chunks*, *dints* та *dents*. “*Many mickle makes a muckle*” – стара приказка, що вже вийшла з ужитку. Проте, навіть якщо ви не знаєте, що таке *mickle*, я впевнена, ви погодитесь, що воно повинно бути меншим за *muckle*. Насправді, *mickle* та *muckle* – синоніми. Так само як і *dints* та *dents*, вони є різними варіантами вимови одного слова. Хоча я підозрюю, що голосні, що входять до складу цих слів, символізують розмір» [151].

Цікавою є не лише теорія звукосимволізму, а й звуко-кольорова асоціативність. Вперше про зв'язок звуку та кольору заговорив французький поет-

символіст Артюр Рембо. Так, у сонеті «Голосівки» він запропонував новий принцип формування образу, який будується на вільній асоціації між звуком і кольором, зорових враженнях. Сонет побудований як низка довільних асоціацій ліричного героя між звуками та кольорами, зоровими образами.

Зокрема, звуко-кольорову асоціативність у творчості Е. А. По досліджувала російська вчена Л. П. Прокоф'єва [103].

Про що б там не говорили теоретики, а поети здавна інтуїтивно користуються здатністю звуків викликати у більшості людей однакові відчуття та образні уявлення. Активно використовував звуко-символізм у своїй творчості і американський письменник Е. А. По.

1.3.2. Проблема збереження фоностилістики оригіналу у перекладі взагалі та у Е. А. По зокрема

Незважаючи на те, що твори Е. А. По були написані у першій половині XIX століття, вже давно стали шедеврами світової літератури і перекладені багатьма мовами, вони все ще привертають увагу сучасних перекладознавців та перекладачів. Книжки цього автора продовжують друкуватися, тож читачі мають змогу насолоджуватися як старими, так і новими перекладами.

Відповідаючи на питання щодо необхідності появи нових перекладів, Д. С. Ліхачов писав: «Як неможливо у будь-який, найбільший телескоп вмістити реальну зірку, так само неможливо будь-яким, найкращим перекладом замінити геніальний твір», тому кожен новий переклад відкриває у ньому «щось нове, не помічене попередніми». В. С. Виноградов також зазначав, що хоча зміст класичного твору тривалий час залишається близьким сучасному читачу, але «літера твору, його мова поступово старішають», і це викликає появу нових перекладів класики [17].

Як правило, кожний новий переклад спростовує попередній. Головний критерій оцінки при цьому – збереження індивідуального стилю автора, близькість до тексту оригіналу та здатність справити на читача той самий естетичний вплив (ефект), що і оригінал.

М. П. Брандес наголошувала, що для перекладача необхідно навчитися читати текст у його внутрішній, мовній формі, тобто навчитися знаходити автора у

тексті, творця у «продукті», розуміти зовнішній текст у його внутрішній діалогічній формі. А це значить зрозуміти текст у крупних мисленневих формах [10].

Категорія індивідуального стилю автора не є новою у літературознавстві. Проте, незважаючи на це, вона і досі викликає дискусії у наукових колах.

Цікавою з наукової точки зору та інформативною є стаття О. В. Карелової «К вопросу изучения индивидуального стиля автора» [43]. Дослідниця аналізує праці попередників з даної теми, а саме роботи В. В. Виноградова, І. В. Арнольд, О. М. Соколова, М. П. Брандес та ін.

Академік В. В. Виноградов дає таке визначення індивідуальному стилю письменника: «Це система індивідуально-естетичного використання засобів художньо-словесного вираження, що є властивою певному періоду розвитку художньої літератури, а також система естетично-творчого підбору, осмислення та розташування різних мовних елементів» [43].

За визначенням М. Шорта (M. Short) індивідуальний стиль автора відрізняє його манеру письма від манери письма інших, він присутній у різних текстах одного і того самого автора, навіть, якщо ці тексти різної тематики, описують різні речі, мають різні цілі тощо [207, с. 327].

М. П. Брандес визначає наступну структуру стилю письменника: об'єктивно-психологічний, суб'єктивно-психологічний та мовний рівні. Поняття «об'єктивно-психологічний» та «суб'єктивно-психологічний» рівні стилю варто розглядати широко. «В індивідуальному стилі відображені не лише психологічні особливості індивідуальної особистості письменника, а й його особливості, що визначаються суспільною свідомістю, політичними, етичними, релігійними особливостями, що визначаються класовою та національною приналежністю письменника, специфічними стилістичними рисами, даної історичної епохи у художній літературі як одному з видів мистецтва, сконцентрованому у відповідних художніх методах у їх історичному відбитті» [10, с. 252].

Окрім «індивідуального стилю автора», вчені оперують ще двома термінами: «ідіостиль» та «ідіолект». Деякі науковці вважають їх синонімами (В. П. Григор'єв), деякі – різними термінами. О. В. Чичерін розуміє під індивідуальним стилем літературознавчу категорію (сюжет, пафос тощо), а під

ідіостилем – категорію лінгвістичну (композиційно-мовні форми тощо). Такої ж думки дотримуються Г. Н. Поспелов, О. С. Кухар-Онишко та ін. А М. П. Брандес, навпаки, оцінює індивідуальний стиль як мовну категорію. Дуже складно тлумачить індивідуальний стиль І. К. Білодід: як синтез індивідуальної літературної манери і певного функціонального стилю. Для І. І. Ковтунова ідіостиль ширше, ніж ідіолект, бо означає вербальну манеру всієї творчості певного письменника, тоді як ідіолект – лише окремого твору.

Проаналізувавши праці вищезгаданих вчених, було вирішено у даній роботі користуватися визначенням індивідуального стиля письменника, запропонованим М. Шортом, тобто розглядати під цим терміном сукупність художніх засобів, властивих певному письменнику.

Характерною особливістю поезій Е. А. По, а відповідно і його індивідуального стилю, є яскрава фоностилістика. Вона прикрашає художні твори, робить їх глибокими, запам'ятними та емоційними. Якщо вилучити з поетичних творів Е. А. По усі фоностилістичні прийоми, то вірші втратять свою оригінальність та неповторність, також суттєво постраждає адекватне сприйняття змісту. Тож при перекладі неодмінно варто зберегти фоностилістику оригіналу, зберегти індивідуальний стиль Е. А. По та дати читачам можливість отримати цілісне та правильне враження від прочитання його творів. Але передача фоностилістики становить певні труднощі при перекладі. Зокрема через те, що стилістичні прийоми різних мов хоча в основі співпадають, проте, по-різному функціонують у дискурсі [58; 59].

Так, наприклад, проблема відтворення рими полягає у тому, що пара римованих слів у мові перекладу дуже рідко семантично співпадає з парою римованих слів у мові оригіналу. Збіг можливий лише у випадку, якщо дві мови належать до однієї мовної сім'ї, або ж пов'язані між собою у якийсь інший спосіб. У неспоріднених мовах відповідне значення може бути досягнуто у римованих позиціях, проте, виражене воно буде іншими лексемами та фразами. Саме тому риму зазвичай відтворюють за допомогою допоміжних слів, а семантично важливі слова розташовані всередині рядка [157]. Від відтворення рими безпосередньо залежить адекватність відтворення ритму, який в свою чергу впливає на передачу

інтонації. Звуковий символізм, що лежить в основі звукопису, також може дещо відрізнятися у неспоріднених мовах.

Важливим фактором є й те, що індивідуальний стиль є не лише у письменника, а й у перекладача.

Тривалий час побутувала думка, що перекладач лише посередник між автором та читачем, і він завжди повинен залишатися «в тіні». Навіть вважали непотрібним вказувати ім'я перекладача на обкладинках перекладених творів. Проте, часи змінювалися, і з ними змінювалася суспільна думка щодо цього питання [218]. Останнім часом вчені все частіше акцентують увагу на існуванні індивідуального стилю у перекладачів. Пояснення цьому доволі просте: перекладачі – такі самі люди, вони не можуть повністю абстрагуватися від своєї особистості і «залізи у шкіру автора» [189, с. 378]. Т. Германс зазначає, що «голос перекладача завжди присутній у тексті, він є у кожному слові» [167, с. 9]. Цю думку поділяє і Г. Сальданга. Дослідниця пише: «Кожен перекладач неминуче залишить сліди свого втручання» [204, с. 37].

Сучасні зарубіжні та вітчизняні перекладознавці дедалі виразніше усвідомлюють роль творчої особистості у перекладі, адже «вивчення творчої лабораторії майстрів-попередників може стати справжньою школою для їх послідовників» [72, с. 42]. За останні роки помітними зрушеннями у дослідженні цього питання стали роботи Л. Венуті (L. Venuti), Т. Германса (T. Hermans), М. Бейкера (M. Baker), Р. Арройо (R. Arrojo), Г. Сальданги (G. Saldanha), Г. Лінча (G. Lynch), А. М. Науменка, Л. В. Коломієць, О. В. Мазур та ін.

Отже, *індивідуальний стиль перекладача* обумовлює основні труднощі при перекладі. Проте, стиль перекладача не варто плутати зі стилем перекладу. Послідовниці науки «стилістика перекладу» (*translation stylistics*), англійські дослідниці К. Малмк'єр (K. Malmkjaer) та Дж. Боуз-Баєр (J. Boase-Beier) дають таке визначення:

Стиль перекладу – це стиль тексту-оригіналу у сприйнятті перекладача, тобто те, як цей текст передається у процесі перекладу, а саме, як він змінюється чи зберігається [150; 185].

Пояснення стилю перекладача знаходимо у М. Бейкера (M. Baker):

Стиль перекладача – це так званий «відбиток» (*thumb-print*), що виражається рядом лінгвістичних та нелінгвістичних рис, включаючи відкриті втручання, вибір перекладача щодо того, що саме перекладати, постійне використання певних стратегій, а також характерні мовні уподобання [146, с. 245].

Визначення поняттю «індивідуальний стиль перекладача» також можна дати за аналогією з визначенням індивідуального стилю письменника, запропонованим М. Шортом (M. Short). У такому випадку воно буде наступним: індивідуальний стиль перекладача – особлива манера письма перекладача, що відрізняється від манери письма інших, присутня у різних перекладах, незалежно від їх тематики та комунікативної цілі [207]. Проте, таке визначення є не досить об'єктивним, тому краще простежувати стиль перекладача на перекладах творів не одного, а різних авторів.

Дійсно, терміни «індивідуальний стиль письменника» та «індивідуальний стиль перекладача» зовнішньо подібні, але вони описують зовсім різні поняття: перше явище складається з трьох складових «задум – реальність – реалізація задуму», друге з чотирьох – «оригінал – його оцінка перекладачем – створення перекладу – порівняння створеного перекладу з оригіналом для відшліфування перекладу» [82, с. 137].

Питання індивідуального стилю перекладача детально розглядав перекладознавець А. М. Науменко. Науковець виділяє три компоненти індивідуального стилю перекладача. У межах першої складової перекладач виступає як особистість із різноманітними іпостасями (ликами): як етнографічна, історична, соціальна, етнічна тощо істота. Другою складовою є лінгвістичні, професійні пристрасті перекладача. Третьою – формально-змістовна, суб'єктивно-критична оцінка оригіналу перекладачем.

Цікаве дослідження було проведено кафедрою перекладу фінського Університету Тампере (*University of Tampere*). Вчені мали на меті дослідити, чи мають перекладачі власні «стилістичні відбитки» (*stylistic fingerprints*), які властиві письменникам. Матеріалом слугували російські художні твори та їх переклади фінською. Дослідники дійшли висновку, що перекладачі приймають багато індивідуальних рішень у процесі перекладу. Ці рішення в основному

полягають у розширенні чи звуженні оригіналу, інтеграції чи фрагментації речень та абзаців, виборі граматичних форм, модальних дієслів, часток, союзів тощо. Проте, на думку вчених, це скоріше свідчить про наявність індивідуального набору інструментів та стилістичних засобів, а не про індивідуальний стиль чи манеру. Власний стиль та манера, що виявляються у багатстві словника та улюблених засобах, – це характеристика автора [189, с. 383]. З одного боку, у дослідженні вистачає доказів цієї думки, але, з іншого боку, висновки фінських вчених здаються трохи суб'єктивними.

Таку ж думку розділяє і науковець А. М. Науменко. Він переконаний, що категорія «індивідуальний стиль перекладача» є не лише неминучою, а й необхідною складовою частиною перекладу [82, с. 138]. Вчений вважає, що «уникнути руйнуючої діяльності цих трьох складових індивідуального стилю перекладача [філософської, індивідуальної та професійної] неможливо, їх можна лише притишити, бо переклад без цих трьох компонентів індивідуального стилю перекладача існувати не може» [83, с. 141].

Що стосується термінології, А. М. Науменко зазначає, що терміни індивідуальний стиль перекладача, ідіостиль перекладача та ідіолект перекладача є синонімами, і між ними немає жодної різниці [82, с. 137].

Найкраще явище індивідуального стилю перекладача можна спостерігати на зразках перекладів творів художньої літератури.

Теоретики та практики перекладу називають точний переклад оригіналу як єдності ідейного задуму та художніх засобів адекватністю (повноцінністю) перекладу. Досягнення адекватності вважається головним завданням перекладача.

Можна говорити про повноцінність перекладу не лише цілого твору, а й про повноцінність перекладу окремих речень, фраз, слів тощо. У даному дослідженні нас цікавитиме адекватність передачі фоностилістичних прийомів. Проте, адекватність передачі певних одиниць та прийомів слід розглядати у плані досягнення адекватності перекладу усього оригіналу в цілому, адже «не лише частини утворюють ціле, але й ціле зумовлює частини» [1, с. 17]. Переклад вважається адекватним за умов вичерпної точності у передачі смислового змісту оригіналу та повноцінної функціонально-стильової відповідності йому [130]. Але «вичерпна точність» і досі є предметом чисельних дискусій.

Перекладознавець А. М. Науменко зауважує, що питання про адекватний переклад вже давно не розглядається більшістю теоретиків та практиків, адже вважається, що адекватність легко досягається, якщо перекладач має певний професійний рівень [82, с. 117]. Останню думку висловлює і В. В. Алімов: «Занаявності певних знань, відповідних посібників та словників можна зробити адекватний, або повноцінний переклад будь-якого тексту» [1, с. 17]. Проте, А. М. Науменко називає таке міркування «уявним, бо проблема адекватності цим шляхом не усувається, а, навпаки, посилюється, бо в триєдинім ланцюзі перекладацького акту (оригінал – перекладач – результат) воно не враховує закони мов оригіналу та перекладу, психологію сприйняття тексту перекладачем і взагалі психологію творчого акту самого перекладача, зводячи все до практичного, та й ще вузько кількісного аспекту – суми знань у перекладача» [82, с. 117]. З таким твердженням важко не погодитися, адже при перекладі фоностилістики лише словникових знань замало, треба вільно орієнтуватися у мові оригіналу та мові перекладу, аби відчутти та максимально точно відтворити оригінальний стилістичний ефект.

Про неможливість справжнього адекватного перекладу говорили і класики. В. А. Жуковський називав перекладача віршів суперником автора оригіналу. О. К. Толстой вважав, що треба перекладати не зміст або форму, а лише враження. В. Я. Брюсов дотримувався думки, що треба вибирати в оригіналі тільки один, але головний компонент художнього багатства і доносити лише його до читача.

Як зазначає А. М. Науменко, оригінал твору складається з двох нерозривних компонентів, кожен з яких має, у свою чергу, зміст і відповідну йому форму. Цими компонентами є інформація (тобто загальне, об'єктивне, колективне у висловлюванні) та концепція (випадкове, суб'єктивне, індивідуальне) [82, с. 117].

Тож проблема адекватності зводиться до відповіді на питання: який компонент мається на увазі під час перекладу – якщо інформація, то адекватність забезпечена за відповідного рівня фахових знань перекладача; якщо ж концепція, то адекватність не досягається ніколи. Концептуальний переклад (переклад концепції оригіналу) завжди є обробкою, як би близько не наближався він до першоджерела.

Виходячи з цього, науковець розрізняє лінгвістичний та концептуальний переклад. Лінгвістичний переклад треба назвати мікроперекладом, який дійсно може бути точним, якщо мати на увазі той випадок, коли лексема вказує на один денотат, який, до речі, може мати зовсім різний обсяг значення у мові оригіналу та мові перекладу. Але семантична структура слова значно багатша і складніша: крім денотативної сфери, вона має ще й конотативну, і контекстуальну, і авторську, які частіше за все залишаються поза межами лінгвістичного перекладу. Саме тому потрібний зовсім інший підхід до перекладу: філософський, плюралістичний, концептуальний, національно забарвлений, тобто макропереклад, щоб передати не форму, не зміст, не враження і т.ін., а прагматику оригіналу, тобто задум творця, його концепцію [82, с. 171].

С. Комісаров зазначав, що віршовані твори тим складніші для перекладу іншою мовою, що складають собою не тільки «цілісну систему мовних елементів (змістово-формально-суспільних за своїм характером)», але й цілісний емоційно-чуттєвий образ, спрямований автором безпосередньо на читача-реципієнта, його емоційного стану, і покликаний справити конкретне враження, викликати запрограмовані образністю вірша емоційні стани [52; 53].

Науковець був переконаний, що ця естетично-експресивна спрямованість відрізняє художню мову взагалі і мову поезії зокрема від інших типів мовленнєвої комунікації, первинним пріоритетом яких є передача інформаційного змісту.

У. Еко писав: «Переклад – це стратегія, яка прагне на іншій мові справити той самий вплив, що і дискурс-джерело, а про поетичні дискурси говорять, що вони прагнуть справити вплив естетичний. Але Вітгенштейн ставить наступне питання: що сталося б, якби, визначивши, який вплив справляє на слухачів, наприклад, менует, можна було винайти препарат, після ін'єкції викликаючий у нервових закінченнях головного мозку ті ж стимули, які викликає менует? Він відмічав, що у даному випадку це було б не одне й те саме, оскільки важливий не вплив, а той самий менует.

Естетичний вплив – не фізичний чи емоційний відгук, а запрошення роздивитися, яким чином цей фізичний чи емоційний відгук викликається цією формою у порядку постійного переходу від причини до наслідку і навпаки.

Естетична оцінка не вичерпується впливом, який зазнають: вона визначається також оцінкою текстуальної стратегії, яка справляє цей вплив. Ця оцінка включає в себе також стилістичні стратегії, задіяні на рівні субстанції. А це означає виказати іншими словами думку Якобсона про ауторефлексивність поетичної мови. Переклад поетичного тексту повинен давати можливість так само переходити від Лінійної Маніфестації до змісту і навпаки. Через труднощі роботи з субстанція ми перекладати поезію важче, ніж будь-який інший вид текстів, оскільки у ній міститься ряд обмежень на рівні Лінійної Маніфестації, що визначає зміст, а не навпаки, як це відбувається у дискурсах, що несуть референціальну функцію. Тому у поетичному перекладі часто вдаються до радикальної переробки, начебто здаючись перед викликом оригінального тексту, щоб перетворити його в іншій формі і в інших субстанціях (і намагаючись зберегти вірність не букві, а надихаючому початку, розпізнавання якого залежить, певна річ, від критичної інтерпретації перекладача). Проте, якщо це так, недостатньо лише відтворювати вплив. Треба давати читачу перекладу ту саму можливість, яку мав читач оригінального тексту, можливість «розібрати устрій», зрозуміти, якими способами справляється вплив, і отримати від них задоволення». [138; с. 352-353].

Підсумовуючи усе вищезгадане, робимо висновок: між теорією та практикою перекладу існує сьогодні велика прірва; теоретики аргументовано вказують на можливість збереження оригіналу для іншомовного читача, а практики перекладу наочно показують, що перекласти неможливо практично нічого [82, с. 170]. Особливо це стосується таких складних за структурою та змістовим навантаженням засобів, як фоностилістичні прийоми. Переклад фоностилістичних прийомів, що несуть образний заряд твору, часто викликає труднощі у перекладачів, зокрема, і через національні особливості стилістичних систем різних мов. Всі лінгвісти підкреслюють необхідність збереження образу оригіналу в перекладі, справедливо вважаючи, що передусім перекладач повинен намагатися відтворити функцію прийому, а не сам прийом.

Мистецтво поетичного перекладу знаходиться у владі двох суперечливих тенденцій: з одного боку перекладні вірші та їх структурні елементи повинні

справляти на читача безпосереднє емоційне враження, а з іншого вони повинні вносити в літературу щось нове, збагачувати читачів невідомими до того часу поетичними образами, ритмами, строфами. У першому випадку вони покликані пристосувати чуже мистецтво до сприйняття вітчизняного читача, у другому – розкрити перед читачем різноманітність мистецтва, показати йому красу відмінних національних форм, історичних нашарувань, індивідуальних творчих систем [139]. Як зазначав поет та перекладач В. В. Левик, переклад повинен звучати як оригінальні вірші, і це один з елементів точності чи вірності. Але через призму приймаючої мови повинні чітко відчуватись національний дух та національна форма оригіналу, а також індивідуальний стиль поета [64, с. 376]. Він порівнює перекладача з талановитим актором. Яку б роль не грав актор, його завжди впізнають, і в той же час публіка захоплюватиметься тим, як вдало йому вдалося перевтілитися в образ. Залишаючись самим собою він повинен з кожною новою роллю пропонувати своїм глядачам щось нове, а подекуди й чуже для себе особисто. Так само й у творчості поета-перекладача: він повинен пропонувати своїм читачам з кожним новим перекладом нові образи, нові форми, нові стилі, але водночас в кожному перекладі повинен вгадуватись його особистий стиль. Відомий теоретик та практик перекладу В. В. Коптілов наголошував, що перекладач повинен йти «вшир і вглиб» – залучати нові широкі верстви читачів до шедеврів світової літератури й заглиблюватись в поетичні простори світів їх авторів [55].

Висновки до розділу 1

Термін «фоностилістика» вживається у науковій літературі у широкому та вузькому значенні.

У широкому значенні під «фоностилістикою» мається на увазі науковий напрямок, що зародився на перетині двох наук – фонетики та стилістики. Фоностилістика системно почала формуватись у дослідженнях М. С. Трубецького, який визначив її понятійний апарат, дав термінологічне визначення, диференціював її від інших суміжних напрямків у лінгвістиці. Сьогодні деякі терміни М. С. Трубецького дещо змінилися, але сутність фоностилістики як

самостійного напрямку у системі мовознавчих наук не змінилася, навпаки, вона значно вдосконалилася.

Під терміном «фоностилістика» у вузькому значенні розуміють фоностилістику тексту, засоби звукової організації тексту.

Звучання поетичного твору визначається віршованим розміром, ритмом, метром, характером та позицією рим, строфікою, місцем пауз, мелодичним малюнком голосних та складом приголосних, різними типами звукових повторів.

Е. А. По вважав оригінальність «найвищим позитивним достоїнством». Проте, його вірші відрізняються не новими чи дивакуватими засобами та прийомами, а їх особливим поєднанням.

Чільну роль у ліричній композиції та строфотворенні Е. А. По відводив рими. Серед її основних функцій можна виділити: естетичну, мнемотехнічну, магічну, ритмоінтонаційну, жанрово визначальну. Рима у віршах Е. А. По вповнюється важливим смисловим навантаженням, поглиблюючи основний зміст поетичного твору. Об'єднуючи однаковим співзвуччям два різних слова, які замикають вірш, рима висуває ці слова, порівняно з рештою, робить їх центром уваги і зіставляє їх у смисловому відношенні одне з одним.

Ритм мав дуже важливе значення для Е. А. По, адже він був переконаний, що «поезія – це створення прекрасного за допомогою ритму». Поет відмічав, що «метр сам по собі допускає не багато варіацій, проте, можливі варіації ритмічного та строфічного характеру абсолютно безмежні, але протягом століть жоден поет не лише не зробив, а й не подумав зробити щось оригінальне». За словами Е. А. По, він не претендував «ні на яку оригінальність ні у відношенні метру, ні у відношенні розміру». Поет використовував звичайні віршові розміри (хорей, ямб), але розташовував їх незвичайним чином, і це додавало віршам оригінальності. Подекуди Е. А. По вдавався до змішування розмірів (хоріямб).

Інтонація, властива творам Е. А. По, виконує семантичну, експресивну, синтаксичну та евфонічну функції. Вона допомагає передати настрій, виділити важливе в повідомленні, привернути увагу слухача/ читача до певної думки, дати зрозуміти, що висловлювання закінчене або буде продовжене тощо. На письмі інтонація виражається розділовими знаками (наявністю або ж відсутністю того чи іншого знаку) та графічним оформленням (стовпчикова та сходинова графіка).

Е. А. По активно використовував звукопис у своїх віршах. Звукопис виконує у його творах виражально-зображальну, естетичну, емоційно-експресивну, смислову, композиційну функції, а також створює звуковий образ та звуконаслідування. Твори Е. А. По багаті на алітерації, асонанси, анафори, епіфори та інші повтори.

В основі звукопису лежить явище звукового символізму, що полягає у зв'язку між звуками та уявленнями чи відчуттями, які вони викликають у мовців.

Е. А. По активно вживав фоностилестичні прийоми не лише задля оздоби мовлення. Вони індивідуалізують його мовлення, збагачують його емоційними нюансами, увиразнюють художнє зображення.

Хоча твори Е. А. По були написані у першій половині ХІХ століття, вже давно стали шедеврами світової літератури і перекладені багатьма мовами, вони все ще привертають увагу сучасних перекладознавців та перекладачів. Нові переклади продовжують з'являтися, і, як правило, кожний новий переклад спростовує попередній. Головний критерій оцінки при цьому – збереження індивідуального стилю автора, близькість до тексту оригіналу та здатність справити на читача той самий естетичний вплив (ефект), що і оригінал.

Фоностилістика – дуже цікаве і суперечливе явище з перекладацької точки зору. Фоностилестичні прийоми не завжди можна тлумачити однозначно. Переклад стилестичних прийомів, що несуть образний заряд твору, викликає труднощі у перекладачів через національні особливості стилестичних систем різних мов. Всі лінгвісти підкреслюють необхідність збереження образу оригіналу в перекладі, справедливо вважаючи, що передусім перекладач повинен намагатися відтворити функцію прийому, а не сам прийом. Адекватність перекладу залежить від майстерності перекладача, його володіння певними фоновими знаннями та розуміння мовної картини світу.

Тож, основне завдання перекладача – правильно інтерпретувати прийом мови оригіналу і якнайточніше відтворити його у мові перекладу. Не завжди у перекладі можна залишати фоностилестичний прийом у такому вигляді, у якому він був використаний автором. Часом його доводиться замінювати, опускати, а інколи, навпаки, додавати. Це викликано наступними чинниками:

- особистість перекладача та своєрідність його сприйняття оригіналу;

- різносистемність мов;
- відмінності соціокультурного середовища.

Серед основних способів перекладу фоностилістичних прийомів виділяємо наступні:

- *стилістична відповідність*, яка дозволяє максимально точно відтворити форму, зміст, стилістичний ефект та естетичний вплив певного прийому;
- *стилістичне посилення*, яке означає переклад за допомогою більш емоційно забарвленого відповідника;
- *стилістичне послаблення* – приглушення виразних фоностилістичних прийомів і заміна їх менш сильними, або ж нейтральними;
- *стилістична індивідуалізація*, при якій проявляється індивідуальний стиль перекладача (наприклад, зміна строфної організації вірша або зміна ритму);
- *стилістична субституція*, яка полягає у перекодуванні на рівні стилю;
- *стилістичне нівелювання*, яке виникає тоді, коли при перекладі проходить стирання характерних рис побудови оригіналу.

Основні положення цього розділу викладені у публікаціях автора [85; 88; 89; 90; 92; 93].

РОЗДІЛ 2. ФОНОСТИЛІСТИКА ПОЕЗІЇ Е. А. ПО

2.1. Фоностилiстичні прийоми Е. А. По як додатковий засiб розкриття теми

За життя Е. А. По видав чотири ліричні збірки **“Tamerlane and Other Poems”** (1827 р.), **“Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems”** (1829 р.), **“Poems”** (1831 р.) та **“The Raven and Other Poems”** (1845 р.). Збірки віршів є важливими віхами біографії поета, адже фіксують особливості його творчості та стилю на певний момент.

Науковець В. С. Андреев виділяє три періоди творчості Е. А. По: ранній, середній та зрілий [2, с. 170]. Перший період співпадає з виданням перших двох збірок, другий – з виданням третьої, третій – з виданням четвертої. Незважаючи на достатньо короткий творчий шлях поета, його індивідуальний стиль у кожному періоді набував нових рис.

Перший період творчості пов'язаний з першими кроками Е. А. По у літературі. Він припадає на 1820-і роки. Перша збірка Е. А. По **“Tamerlane and Other Poems by a Bostonian”** («Тамерлан та інші поеми Бостонця») побачила світ у 1827 році. До неї, окрім заголовної поеми, увійшли вірші “То – “ (наразі відомий як “Song”, «Пісня»), “Dreams” («Мрії»), “Visits of the Dead” (наразі відомий як “Spirits of the Dead”, «Духи померлих»), “Evening Star” («Вечірня зоря»), “Imitation” («Сон у сні»), “In youth have I known...” (наразі відомий як “Stanzas”, «Станси»), “A wilder'd being from my birth...” (наразі відомий як “A Dream”, «Сон»), “The happiest day – the happiest hour...” (наразі відомий як “The Happiest Day”, «Щасливий день») та “The Lake” («Озеро»). Основна тематика поезій – любов, смерть, гордість. Наклад збірки складав близько сорока примірників. До сьогодні збереглися лише дванадцять екземплярів, тому видання вважається одним з найрідкісніших в історії американської літератури. У передмові автор зауважив: «Більша частина віршів, що склали цей маленький томик, були написані у 1821 – 1822 роках, коли авторові не виповнилось і п'ятнадцяти років. Вони, зрозуміло, не призначалися для друку; причини, які спричинили їхню теперішню публікацію, стосуються автора і нікого більше. Про невеликі вірші не варто багато

говорити: в них, можливо, достатньо егоцентризму, проте вони були написані у той час, коли автор був надто юним і не мав уявлень про світ, окрім як із власного серця...» [221, с. 283].

«Недостатньо оригінальними» та «не досить самостійними» називає вірші цього періоду дослідник творчості Е. А. По Ю. В. Ковальов [45, с. 75]. За його спостереженнями у творах першої збірки більше традиції, ніж індивідуального стилю: «Кожен з віршів збірки свідчить про потужний вплив англійської романтичної поезії, особливо творчості Байрона, Кітса та Шеллі» [45, с. 71]. Проте, незважаючи на юний вік та недосвідченість автора на момент видання, вірші збірки демонструють принцип ідейно-естетичної єдності. Уважно проаналізувавши твори, можна помітити прояв індивідуальності у деяких повторюваних темах та мотивах. Основні мотиви збірки – туга, самотність, розчарування, смерть [45, с. 76]. Як бачимо, традиційні мотиви поетів-романтиків. Тематика побудована на снах, видіннях, уявленнях, спогадах, підкріплених потужними емоціями. Цікавим є те, що поняття сну у Е. А. По невизначене, непостійне, змінюється не лише від віршу до віршу, а й у середині віршу [45, с. 76].

З вірша «Озеро» ми вперше довідуємося, як рано Едгаром По заволоділа дивна меланхолія і думи про смерть, які з часом зробилися його постійними супутниками.

Вже у першій збірці читач знайомиться з ліричним героєм поезій Е. А. По, який, на думку української літературознавці К. Шахової, згодом став джерелом найбільших непорозумінь, пов'язаних з особою автора, адже його риси переносили на самого поета [133]. Так, деякі критики намагаються пов'язати вірші першої збірки з біографічними даними поета, проте такі спроби не знаходять документальних доказів [45, с. 79].

Результати аналізу творів збірки “Tamerlane and Other Poems” на наявність фоностилістичних прийомів, що сприяють розкриттю теми, представлено у таблиці 2.1.

Таблиця 2.1.

“Tamerlane and Other Poems” (1827 p.)

№	Назва оригіналу	Рік	Теми, що піднімаються	Фоностилістичні засоби, що сприяють розкриттю теми
1.	“To” (зараз відомий як “Song”)	1827	Нещасливе кохання	Ритм, інтонація, алітерації
2.	“Dreams”		Мрії як прояв любові та надії	Рима, ритм, анафора, алітерації
3.	“Visits of the Dead” (зараз відомий як “Spirits of the Dead”)	1827	Самотність, смерть	Алітерації, анафора, ритм
4.	“Evening Star”	1827	Споглядання природи (вечірнього неба)	Інтонація, ритм, анафора
5.	“Imitation”	1827	Нереалістичне сприйняття світу людиною	Інтонація, рима, ритм
6.	“In youth have I known” (зараз відомий як “Stanzas”)	1827	Природа	Інтонація, рима
7.	“A wilder’d being from my birth” (зараз відомий як “A Dream”)	1827	Зіткнення мрії та дійсності	Рима, ритм, алітерації
8.	“The happiest day – the happiest hour” (зараз відомий як “The Happiest Day”)	1827	Усвідомлення свого покликання	Алітерації, асонанси

Продовження таблиці 2.1.

9.	“The Lake”	1827	Сум за втраченою юністю, самотність, споглядання природи	Рима, ритм, інтонація, алітерації
10.	“Tamerlane”	1827	Гордість, незалежність, втрата, вигнання	Рима, ритм

Друга збірка, **“Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems”** (1829 р.), багато у чому повторює зміст першої. Окрім “Tamerlane” («Тамерлана») та п’яти віршів із попередньої книги у збірку увійшли вірші “Sonnet – To Science” («Сонет – До науки»), “Romance” («Романс»), “To –” («До –»), “To M” («До М»), “To the River” («До річки»), “Fairylane” («Зачарований край») та поема “Al Aaraaf” («Аль-Аарааф»).

Цю збірку дослідник Ю. В. Ковальов називає «сходинкою, на якій Едгар По стає Едгаром По, тобто поетом, чия творчість починає набувати самостійного та усвідомленого напрямку» [45, с. 81]. У плані тематики цікавим твором є «Сонет – До науки». У ньому поет ставить під сумнів не наукове знання як таке, а схоластичну безкрилу вченість.

Ранні твори Е. А. По не справили великого враження на тодішню читацьку аудиторію. Кінець першого періоду співпадає зі смертю названої матері поета, повторним шлюбом названого батька, який сприяв розриву стосунків та початком самостійного життя Е. А. По.

Результати аналізу творів збірки “Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems” на наявність фоностилістичних прийомів, що сприяють розкриттю теми, представлено у таблиці 2.2

Таблиця 2.2

“Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems” (1829 p.)

№	Назва оригіналу	Рік	Теми, що піднімаються	Фоностилістичні засоби, що сприяють розкриттю теми
1.	“Sonnet – To Science”	1829	Скептичне ставлення до вченості	Інтонація
2.	“Romance”	1829	Сподівання на краще майбутнє	Рима, ритм, інтонація
3.	“To” (“Should my early life seem”)	1829	Втрата	Рима, ритм, інтонація
4.	“To” (зараз відомий як “Song”)	1827	Нещасливе кохання	Рима, звукопис
5.	“To” (“To Elmira”)		Кохання, сум	Звукопис, інтонація
6.	“To the River”	1828	Оспівування природи (річки)	Алітерації, асонанси
7.	“The Lake”	1827	Сум за втраченою юністю	Інтонація, алітерації
8.	“Spirits of the Dead”	1827	Самотність, смерть	Звукопис
9.	“A Dream”	1827	Зіткнення мрії та дійсності	Рима, ритм, звукопис
10.	“To M”	1828	Нещасливе кохання, сум	Ритм
11.	“Fairyland”	1829	Внутрішня боротьба	Ритм, повтори

Продовження таблиці 2.2.

12.	“Al Aaraaf”	1829	Життя після смерті	Звукопис, звуковий символізм
13.	“Tamerlane”	1827	Гордість, незалежність, втрата, вигнання	Рима, ритм

Другий період тривав з 1830 до 1835 – 1836 року. У цей час Е. А. По став редактором журналу “Southern Literary Messenger” і отримав змогу регулярно друкувати свої твори. У цей період Е. А. По писав переважно прозу. Також під час другого періоду творчості Е. А. По почав розробляти поетичну теорію. Її принципи поет виклав у віршах, що згодом увійшли у збірку “Poems” (1831 р.). З нових творів тут знаходимо: “To Helen” («До Гелени»), “Israfel” («Ізрафель»), “The Doomed City” (зараз відомий як “The City in the Sea”, «Місто серед моря»), “Irene” (зараз відомий як “The Sleeper”, «Заснулий»), “The Valley Nis” (зараз відомий як “The Valley of Unrest”, «Долина тривоги»), “The Raean” (цей вірш пізніше трансформувався у “Lenore” («Ленор»)).

Твори цієї збірки продовжують теми, що сформувалися у попередніх. Е. А. По пише про «найвищу красу» як мету прагнень поета [45, с. 106]. Проте, на цей раз поет шукає красу, звертаючись до античності та філософії. Так, вірш «Гелені» має усі ознаки філософської лірики, хоча багато дослідників вважають його суто мініатюрою про кохання. На думку дослідника Ю. В. Ковальова, у вірші домінує не любовна емоція, а естетична ідея; герой твору – сам поет; сюжет – його духовні мандри; бачення ж жіночої, земної краси стимулює та спрямовує уяву поета [45, с. 106].

Творчі пошуки Е. А. По цього періоду привели до відмови від «локалізації ідеалу у часі та просторі» [45, с. 110]. Поет дійшов висновку, що «найвища краса» не може бути зосереджена в одному місці, вона повинна існувати скрізь і бути доступною для досягнення через природу, мистецтво, віру, кохання та смерть.

Результати аналізу творів збірки “Poems” на наявність фоностилестичних прийомів, що сприяють розкриттю теми, представлено у таблиці 2.3.

Таблиця 2.3.

“Poems” (1831 p.)

№	Назва оригіналу	Рік	Теми, що піднімаються	Фоностилестичні засоби, що сприяють розкриттю теми
1.	“To Helen”	1831	Оспівування гарної жінки, звернення до античності	Ритмічне багатство, різноманітність римування, алітерації
2.	“Israfel”	1831	Божественна любов, земна любов	Рима, ритм
3.	“The Doomed City” (зараз відомий як “The City in the Sea”)	1831	Смерть	Алітерації, звуковий символізм
4.	“Fairy Land”	1829	Внутрішня боротьба	Ритм, повтори
5.	“Irene” (зараз відомий як “The Sleeper”)	1831	Смерть молодої прекрасної жінки і горе її коханого	Звукопис
6.	“The Paean”	1831	Краса, смерть	Інтонація, звукопис
7.	“The Valley Nis” (зараз відомий як “The Valley of Unrest”)	1831	Війна, втрата	Ритм

Продовження таблиці 2.3.

8.	“Sonnet – To Science”	1829	Скептичне ставлення до вченості	Інтонація
9.	“Al Aaraaf”	1829	Життя після смерті	Звукопис, звуковий символізм
10.	“Tamerlane”	1827	Гордість, незалежність, втрата, вигнання	Рима, ритм

Третій період творчості Е. А. По охоплює останню прижиттєву збірку **“The Raven and Other Poems”** (1845 р.) та решту віршів, що були написані пізніше.

У збірку вже за традицією увійшли деякі твори попередніх років, які перегукуються з темами нових творів, а також: “The Raven” («Крук»), “Bridal Ballad” («Весільна балада»), “The Coliseum” («Колізей»), “Lenore” («Ленор»), “Catholic Hymn” («Гімн»), “Dream-Land” («Країна сновидінь»), “Sonnet – to Zante” («До Занте»), “To One in Paradise” («Тій, що в раю»), “Eulalie – A Song” («Евлалія»), “To F-s S. O-d” («До Ф.С.О-д»), “To F” («До Ф»), “The Conqueror Worm” («Хробак-переможець»), “The Haunted Palace” («Примарний замок»).

У творах цього періоду повною мірою висвітлено усі теми, які послідовно розвивав Е. А. По. Тут знаходимо кохання у всіх його проявах: кохання до живої/померлої жінки (“To F-s S. O-d”/ “Lenore”), спогади про минуле кохання (“Sonnet – to Zante”), кохання як зцілення від самотності (“Eulalie – A Song”), кохання від особи чоловіка та жінки (“Eulalie – A Song”/ “Bridal Ballad”).

Проте, Е. А. По оспівував не звичне земне кохання, а ідеальне. Дослідник Ю. В. Ковальов пояснював: «Живу жінку, як вона є, поет кохати не може; він може лише мати до неї пристрасть. Але пристрасть тілесна і належить землі та серцю, тоді як кохання ідеальне і належить небу та душі. Тому кохання може бути предметом поезії, а пристрасть – ні, і любовний «діалог», яким є поезія, - це більшою мірою діалог між поетом та його душею» [45, с. 130].

Тема смерті продемонстрована у таких аспектах: неминучість смерті (“The Conqueror Worm”), втрата коханої людини (“The Sleeper”), існування потойбічного

міста, де править смерть (“The City in the Sea”). Тема смерті фігурує у творчості Е. А. По не лише тому, що була популярною серед романтиків, а й тому, що була близькою поету: за трагічним збігом обставин він втрачав дорогих йому жінок. Згідно уявлень поета, смерть була явищем не страшним, а хворобливим, після якого відбувалось «перетворення у щось інше, про що людина може лише здогадуватися» [221, с. 290]. Тому вона не суперечила його розумінню прекрасного. Е. А. По вважав, що із втратою коханої любов набуває більш «небесного» характеру. Поет майстерно обіграв цю тему таким чином, щоб вона не лякала читача, а хвилювала та зворушувала, тобто справляла «ефект».

Природа постає джерелом віднайдення самого себе та усвідомлення свого буття (“Sonnet – to Zante”, “The Lake - To”).

Аналізуючи твори останнього періоду творчості Е. А. По у своїй монографії, дослідник Ю. В. Ковальов наводить «цікаву статистику» [45, с. 124]. З тридцяти канонічних поезій цього автора з 1831 року одинадцять присвячені смерті, вісім – коханню, дві – коханню та смерті, дев’ять – решті тем. При цьому з одинадцяти віршів про смерть вісім описують смерть молодій гарній жінки. Такі спостереження доводять думку поета, що «смерть гарної жінки – найпоетичніший сюжет у світі» [45, с. 124].

Результати аналізу творів збірки “The Raven and Other Poems” на наявність фоностилістичних прийомів, що сприяють розкриттю теми, представлено у таблиці 2.4.

Таблиця 2.4.

“The Raven and Other Poems” (1845 р.)

№	Назва оригіналу	Рік	Теми, що піднімаються	Фоностилістичні засоби, що сприяють розкриттю теми
1.	“The Raven”	1845	Смерть молодій гарній жінки	Внутрішні рими, звуковий символізм

Продовження таблиці 2.4

2.	«The Valley of Unrest”	1831	Війна, втрата	Ритм
3.	«Bridal Ballad”	1837	Кохання, смерть, туга	Рефрен, рима, інтонація

4.	«The Sleeper»	1831	Смерть молоді гарної жінки	Звукопис
5.	“The Coliseum”	1833	Роздуми про минуле, безжалісний час, занепад краси та величі	Ритм, інтонація
6.	“Lenore”	1843	Смерть молоді гарної жінки	Звукопис
7.	“Catholic Hymn”	1835	Дяка Матері Божій, благання про світле майбутнє	Звукопис
8.	“Israfel”	1831	Божественна любов, земна любов	Рима, ритм
9.	“Dream-Land”	1844	Самотність, сум, втрата, сприйняття дійсності	Рима, звукопис
10.	“Sonnet – to Zante”	1837	Оспівування природи (острів), спогади про кохання	Рима, інтонація

Продовження таблиці 2.4

11.	“The City in the Sea”	1831	Смерть	Звукопис, звуковий символізм
12.	“To One in Paradise”	1833	Смерть молоді гарної жінки	Звукопис
13.	“Eulalie – A Song”	1843	Самотність,	Звукопис, рима, ритм

			кохання, оспівування гарної жінки	
14.	“To F-s S. O-d”	1845	Кохання, захоплення гарною жінкою	Звукопис, інтонація
15.	“To F”	1845	Кохання	Звукопис
16.	“Sonnet - Silence”	1839	Тиша	Звукопис
17.	“The Conqueror Worm”	1843	Неминучість смерті	Інтонація, ритм, звукопис
18.	“The Haunted Palace”	1839	Страх перед лихими силами	Звукопис
19.	“A Dream”	1827	Зіткнення мрії та дійсності	Рима, ритм, звукопис
20.	“Romance”	1829	Сподівання на краще майбутнє	Звукопис, ритм
21.	“Fairy-land”	1829	Внутрішня боротьба	Ритм, звукові повтори
22.	“To” (“The bowers whereat”)	1829	Втрата	Ритм, інтонація

Продовження таблиці 2.4

23.	“To the River”	1828	Оспівування природи (річки)	Звукопис
24.	“The Lake - To”	1827	Сум за втраченою юністю, самотність, споглядання природи	Рима, ритм, інтонація, алітерації
25.	“Song”	1827	Нещасливе кохання	Рима, алітерації

26.	“To Helen”	1831	Оспівування гарної жінки, звернення до античності	Рима, ритм, звукопис
27.	“Sonnet – to Science”	1829	Скептичне ставлення до вченості	Рима, ритм
28.	“Al Aaraaf”	1829	Життя після смерті	Звукопис, звуковий символізм
29.	“Tamerlane”	1827	Гордість, незалежність, втрата, вигнання	Рима, ритм

Результати аналізу творів, що були написані пізніше та не увійшли до прижиттєвих збірок, на наявність фоностилістичних прийомів, що сприяють розкриттю теми, представлено у таблиці 2.5.

Таблиця 2.5.

Вірші, що не увійшли до збірок

№	Назва оригіналу	Рік	Теми, що піднімаються	Фоностилістичні засоби, що сприяють розкриттю теми
1.	“Ulalume – A Ballad”	1847	Кохання, втрата, смерть молодій гарній жінки	Рима, ритм, інтонація
2.	“An Enigma”	1848	Загадка	Ритм, інтонація
3.	“The Bells”	1848	Символічне зображення життя людини: народження, кохання, трагедія, смерть	Звуковий символізм
4.	“To Helen”	1848	Кохання, оспівування жіночої краси	Рима, ритм, звукопис
5.	“For Annie”	1849	Кохання, душевні муки	Ритм, інтонація
6.	“Eldorado”	1848	Пошуки легендарного Ельдорадо	Рима, ритм, інтонація
7.	“To My Mother”	1849	Подяка, любов, втрата	Рима, інтонація
8.	“Annabel Lee”	1849	Кохання, втрата, смерть	Рима, ритм, звукопис, рефрен
9.	“To Miss Louise Olivia Hunter”	1847	Оспівування жіночої краси	Звукопис, ритм

Продовження таблиці 2.5

10.	“Lines on Ale”	1848	Безтурботні розваги, плин	Рима, ритм
-----	----------------	------	---------------------------	------------

			часу	
11.	“Epigram for Wall Street”	1845	Гроші та їх примноження	Ритм, інтонація
12.	“To M.L.S.”	1847	Подяка	Ритм, інтонація

Як показує аналіз творів Е. А. По, фоностилестичні прийоми не лише додають поетичним творам особливу художню виразність, а й сприяють розкриттю теми.

Серед основних фоностилестичних прийомів Е. А. По виділяємо: риму; ритм; інтонацію; рефрен; звукопис (алітерації, асонанси, консонанси, анафори та епіфори); звуковий символізм.

2.2. Фоностилестичні прийоми Е. А. По як поетична система

Фоностилестичні прийоми додають поетичним творам особливу художню виразність. Вони допомагають зробити текст більш динамічним, мелодійним, експресивним, створити слухові образи. Е. А. По активно використовував у своїх віршах різні фоностилестичні прийоми. Серед основних виділяємо:

- риму;
- ритм;
- інтонацію;
- рефрен;
- звукопис (алітерації, асонанси, консонанси, анафори та епіфори);
- звуковий символізм.

Розглянемо вищеперераховані прийоми на прикладах з поезій Е. А. По.

2.2.1. Рима

Розглянемо риму у віршах “Eldorado” та “Annabel Lee”.

Вірш “Eldorado” («Ельдорадо») – змістовно та технічно простіший від багатьох інших текстів Е. А. По. Він невеликий за обсягом, складається з чотирьох строф, які налічують двадцять чотири рядки. Проте, за зовнішньою простотою криється багато змістовних та формальних питань. Зупинимось на римі.

Увесь твір побудовано на одній римі – *shadow / Eldorado*. В першій строфі йдеться про те, що лицар мандрував у сонячному сяйві і в тіні, шукаючи Ельдорадо. В другій строфі на його серце спала тінь, коли він довго й марно шукав Ельдорадо. В третій строфі він зустрів мандровану тінь і запитав: де ця

земля Ельдорадо? І, нарешті, в останній строфі він почув пораду – зійди в цю долину тіней, якщо ти справді шукаєш, прагнеш цього Ельдорадо.

Український теоретик та практик перекладу М. Стріха зазначає, що англійські науковці, що досліджували вірш, і досі сперечаються, наскільки ця єдина наскрізна рима була важлива для Е. А. По. Можливо, вона була просто зумовлена екзотичним словом *Ельдорадо*, для якого не так багато рим в англійській мові.

У вірші є ще одна рима, внутрішня, захovanу всередині слова, яка, на думку М. Стріхи, «викликала принаймні сотню поважних перекладознавчих статей».

*Over the Mountains
of the Moon...*

Тут, у четвертій строфі, графічно *Moon* римується з *Moun* – , а – *tains* переноситься в наступний рядок.

Обидві рими задають ритм та інтонацію поезії.

Вірш “**Annabel Lee**” («**Аннабель Лі**») – останній у творчому доробку Е. А. По. У ньому, як і у більшості інших віршів цього поета, розкривається тема трагічної загибелі молодої дівчини. Головна героїня – чарівна Аннабель Лі, у яку ще з дитинства до нестями закоханий ліричний герой. У творі досить детально описані його страждання, викликані передчасною загибеллю коханої. Ліричний герой вважає, що трагедія трапилася через те, що ангели позаздрили їх чистому та сильному коханню.

Стиль вірша – підвищений, романтичний. Система кінцевої рими – ababcb (перша строфа); abcbdb (друга строфа); abcbdbeb (третя строфа); abcbdb (четверта строфа); ababcb (п'ята строфа); abcbddb (шоста строфа). У вірші спостерігається також внутрішня рима, а саме: *out – a cloud; came – away; came out – cloud; chilling – killing; wiser – neither; never – dissever; beams – dreams; rise – eyes; tide – side*.

Ім'я героїні *Annabel Lee* сім разів вжито у творі, без урахування назви. Воно вдало римується з іншими словами, і це робить твір доволі музичним. Важко не помітити перегук цього імені та моря: *Lee* [li:] - *sea* [si:]. На даному прикладі спостерігаємо фонетичний асонанс та підтекстовий зв'язок дівчини з морем. Обидва ці прийоми були для автора важливими, адже він завжди закликав ретельно продумувати усі складові поетичного тексту і вираховувати його

емоційний ефект. Е. А. По висунув нове розуміння поезії, ввів поняття так званої «математично вимірної музичності», якою потім так захоплювалися представники символізму. Тож не можна виключати збігу обох чинників для автора, який заклав у фонетичному переключу – переключ змістовний.

Створенню рими сприяють чисельні повтори (фонетичні та лексичні) і паралельні конструкції. Так, у першому рядку *It was many and many a year ago* бачимо повтор лексеми *many*. Він свідчить про те, що ця історія відбулася дуже давно, та допомагає перенестися в уяві до того таємничого місця. Досить часто у творі повторюється слово *love*, що говорить про неабияку силу почуття ліричного героя. Наприклад, *she lived with no other thought/ Than to love be loved by me; we loved with a love that was more than love; our love it was stronger by far than the love.*

Друга строфа першотвору починається рядком із двома паралельними конструкціями *She was a child and I was a child*, які створюють складносурядне речення з аналогічними членами, причому підмети простих речень виділено курсивом, тим самим привертаючи до них увагу. Функція цієї конструкції – наголос на тому, що герої вже знайомі досить тривалий час, вони росли разом.

Анафора та епіфора поєдналися у наступних рядках: *Of those who were older than we – /Of many far wiser than we.*

Поет неодноразово підкреслює, що сама історія розгорталась на межі суші та моря, і така наполегливість дозволяє припустити натяк на буття героїв та їхнього кохання на межі двох світів – тутешнього та потойбічного: *In a kingdom by the sea* (п'ять разів вжито у тексті) – *In her tomb by the side of the sea* (видозмінено в останньому рядку).

Наприкінці вірша тричі повторюється рядок *Of the beautiful Annabel Lee*. У ньому вбачається і захоплення героя красою коханою, і трагізм втрати.

Нижче читаємо: *my darling, my darling, my life and my bride*. Повтори іменників та займенників підсилюють попередні емоції та наголошують на тому, як багато дівчина значить для героя, та на тому, що вона назавжди залишиться лише його.

У двох останніх рядках також використано повтори для створення більшого трагізму оповіді: *In her sepulchre there by the sea – / In her tomb by the side of the sea.*

Основні функції кінцевих та внутрішніх рим вірша:

- сприяють мелодійності та милозвучності твору;
- задають ритм та загальний тон вірша.

Тож при перекладі віршів варто зберегти усі типи рим: кінцеві та внутрішні, а також наскрізні і ті, що виникають всередині слова. Дотримання цих двох умов – завдання не з простих, проте, від рішення перекладача залежить адекватне відтворення фоностилістики оригіналу. Неадекватне відтворення рим при перекладі впливає на загальне сприйняття твору читачами та може суттєво применшити художню цінність оригіналу.

2.2.2. Ритм та метрика

Розглянемо ритм та метрику у віршах “To One in Paradise” та “To...”.

Вірш “**To One in Paradise**” («Тій, що в раю») вважається одним з наймузичніших творів Е. А. По. Ефект музичності створюється завдяки чіткому, плавному ритму. Вірш написано переважно хореєм. Ритму сприяє своєрідна та оригінальна рима. Усі п'ять строф вірша мають різні кінцеві рими (АВАВСВ; АВАВАВА; АВВАВАВ; АВАВАВ; АВАВАВ), зустрічаються внутрішні рими (*No more – no more – no more*) та зорові (*o'er – more*). Таке «нагромадження» рим має особливий стилістичний ефект – воно структурує вірш за змістом та передає емоційний стан ліричного героя.

Також ритму сприяють чисельні прийоми звукопису, які, створюючи звукові образи, ніби заколискують читача. Так, у вірші знаходимо:

- алітерації: *fairy fruits and flowers; Such language holds the solemn sea / To the sands upon the shore; where weeps the silver willow;*
- асонанси: *a green isle in the sea [ˈɡri:n ˈaɪl ɪn ðə ˈsi:]; from love and from our misty clime;*
- анафора: *Ah, dream too bright to last! / Ah, starry Hope! that didst arise.*

У творі присутній не типовий для Е. А. По фоностилістичний прийом – гомеотелевтон, вид повтору, при якому на відносно невеликому уривку тексту зустрічається значна кількість слів з однаковою фінальною частиною. Його можна спостерігати у другій строфі, де він пересікається з римою. Гомеотелевтон використано задля підсилення експресивних можливостей інших прийомів (алітерацій та асонансів).

Ah, dream too bright to last!

*Ah, starry Hope! that didst arise
But to be overcast!
A voice from out the Future cries,
“On! on!” – but o’er the Past
(Dim gulf!) my spirit hovering lies
Mute, motionless, aghast!*

У вірші присутні вигуки, що не лише роблять твір емоційно насиченим, а й більш ритмічним. Наприклад:

*Ah, dream too bright to last!
Ah, starry Hope! that didst arise*

*For, alas! alas! with me
The light of Life is o’er!*

*Alas! for that accursed time
They bore thee o’er the billow*

У вірші багато лексичних повторів. Вони додають твору динамічності та мелодійності. У першій строфі повтор слова *love* вказує на емоційну прив’язаність ліричного героя до померлої коханої та його тугу за нею.

*Thou wast that all to me, love,
For which my soul did pine –
A green isle in the sea, love,
A fountain and a shrine*

Повтор третьої строфи – **No more – no more – no more** – акцентує болючість та безповоротність втрати, додає напруги.

Повтор четвертої строфи прискорює загальний ритм вірша та наближує читача до розв’язки.

*And all my days are trances,
And all my nightly dreams
Are where thy grey eye glances,
And where thy footstep gleams –*

Ритм у вірші “To One in Paradise” виконує такі функції:

- естетичну (евфонічну) – робить текст динамічним та мелодійним;
- емоційно-експресивну – передає настрій та стан ліричного героя;
- смислову – умовно розділяє вірш на змістові частини.

Вірш “То...” написано простою мовою. Він має традиційний сюжет, просту риму (АВАВ) та простий метр (хорей). Проте, вже з перших рядків вірш занурює читача у гіпнотичний стан сну. І все це завдяки ритму та іншим фоностилістичним прийомам, що йому сприяють. Серед цих прийомів виділяємо:

- алітерації: *To wake to sunshine and to show'r, / To smile and weep; Sleep on, sleep on, like sculptured thing; Sure seraph shields; wake to weep;*
- асонанси: *shields thee with his wing* [*ˈʃiːldz ðiː ˈwið ˈhiz ˈwiŋ*].

Проте, більше всього на ритм впливає анафора, що має не лише фонетичне, а й смислове навантаження. Три строфи з п'яти починаються однаково: *Sleep on, sleep on*. Окрім звукового повтору ця конструкція містить ще й лексичний. Таким чином підсилюється ефект від звукового прийому.

У вірші є вигуки, що додають твору динамічності та емоційності: *For, oh, angelic, is thy form!; But, oh, thy spirit, calm, serene.*

Ритм у вірші “То...” виконує наступні функції:

- естетичну (евфонічну) – робить текст динамічним, мелодійним, схожим на сон;
- емоційно-експресивну – створює загальний настрій твору.

Ритм та метрика повинні бути відтворені у перекладі, адже від них залежить динамічність та мелодійність оригіналу. Змінивши ритм, можна змінити загальне сприйняття та уявлення про першотвір, применшити його художню цінність.

2.2.3. Інтонація

Розглянемо інтонацію у віршах “The Coliseum” та “The Conqueror Worm”.

Вірш “**The Coliseum**” («Колізей») не є типовим для Е. А. По. На відміну від більшості його поезій, у вірші “The Coliseum” не має ні рими, ні чіткого ритму. Проте, він рясніє різноманітними прийомами звукопису, які можна знайти практично у кожному рядку, та інтонаційними розділовими знаками. Зупинимося детально на останніх.

Лише глянувши на вірш, можна помітити велику кількість тире та знаків оклику. Це «улюблені» розділові знаки Е. А. По, що роблять його твори емоційними та експресивними. Розглянемо першу строфу вірша:

*Type of the antique Rome! Rich reliquary
Of lofty contemplation left to Time
By buried centuries of pomp and power!
At length – at length – after so many days
Of weary pilgrimage and burning thirst,
(Thirst for the springs of lore that in thee lie,
I kneel, an altered and an humble man,
Amid thy shadows, and so drink within
My very soul thy grandeur, gloom, and glory!*

У цій строфі автор використовує знаки оклику, аби передати захват та збудженість ліричного героя, мандрівника, що прийшов до Колізею.

Перші рядки другої строфи також рясніють знаками оклику. Вони демонструють захоплення героя величчю античної споруди, минулою славою стародавнього Риму, що і досі живе в уяві.

*Vastness! and Age! and Memories of Eld!
Silence! and Desolation! and dim Night!*

В останній строфі спостерігаємо велику кількість тире. За допомогою цих знаків автор імітує луну, що іде величезною спорудою у відповідь на репліки героя. Використання тире дозволило показати, як одна луна перебиває іншу, і у читача виникає враження, ніби він сам чує всі ці звуки та слова.

*"Not all" – the Echoes answer me – "not all!
Prophetic sounds and loud, arise forever
From us, and from all Ruin, unto the wise,
As melody from Memnon to the Sun.
We rule the hearts of mightiest men – we rule
With a despotic sway all giant minds.
We are not impotent – we pallid stones.
Not all our power is gone – not all our fame –
Not all the magic of our high renown –
Not all the wonder that encircles us –
Not all the mysteries that in us lie –
Not all the memories that hang upon
And cling around about us as a garment,
Clothing us in a robe of more than glory."*

У вірші "The Coliseum" інтонаційні розділові знаки виконують наступні функції:

- виражально-зображувальна – передають настрій та емоційний стан героя;
- емоційно-експресивну – створюють загальний піднесений настрій твору;
- смислову – підсилюють логічні акценти.

Вірш "The Conqueror Worm" («Хробак-переможець») фігурально змальовує марність людських прагнень та неминучість трагічного фіналу. Вірш описує виставу про життя, яку дивляться ангели, і яка закінчується виходом хробака, який усіх перемагає. В останніх рядках автор пояснює, що назва цієї драми «Людина», а її головний герой – Хробак (уособлення смерті).

Вірш починається рядками зі знаком оклику:

*Lo! 't is a gala night
Within the lonesome latter years!*

Остання строфа також починається окличним реченням.

Out – out are the lights – out all!

Такий прийом створює враження справжньої вистави, яка починається та завершується гучними оваціями захопленої публіки.

У четвертій строфі в середині п'ятого рядка використано два тире. Вони переривають ямбічний ритм даної строфи і тим самим утворюють навмисну ритмічну збивку. Ця збивка є прикладом какофонії, що справляє естетично негативне враження.

*But see, amid the mimic rout,
A crawling shape intrude!
A blood-red thing that writhes from out
The scenic solitude!
It writhes! – it writhes! – with mortal pangs
The mimes become its food,
And seraphs sob at vermin fangs
In human gore imbued.*

У вірші “The Conqueror Worm” розділові знаки виконують такі функції:

- виражально-зображувальна – яскраво зображують описувані події;
- емоційно-експресивну – задають загальний тон твору, додають урочистості;
- смислову – підсилюють логічні акценти.

Нехтування авторськими розділовими знаками у перекладі, особливо тими, що впливають на емоційність твору, може призвести до знебарвлення оригіналу і, відповідно, до його неадекватного сприйняття читачами. Надмірне використання розділових знаків також не матиме естетичного впливу, тотожного оригінальному.

2.2.4. Рефрен

Рефрен – один з найулюбленіших прийомів Е. А. По. В есе «Філософія творчості поет писав: «Я вирішив постійно справляти новий ефект, варіюючи використання рефрену, але залишаючи сам рефрен у більшості випадків незмінним». Продемонструємо даний фоностилестичний прийом та його основні функції на прикладах віршів “Bridal Ballad” та “A Dream Within a Dream”.

Вірш “**Bridal Ballad**” («Весільна балада») відрізняється досить простою для Е. А. По мовою. Він має традиційний сюжет: після смерті коханого героїня виходить заміж за іншого, але під час вінчання їй здається, що поруч стоїть не її новий обранець, а загиблий Д’Елормі. Проте, незважаючи на простоту мови та традиційний сюжет, твір є доволі запам’ятним для читачів. І це завдяки провідному фоностилістичному прийому – рефрену, який повторюється наприкінці кожної строфи, зазнаючи певні видозміни.

Так, у першій строфі героїня, описуючи своє гарне весільне вбрання, говорить: “*And I am happy now*”. У другій строфі героїня згадує свого загиблого нареченого, який вже знайшов вічний спокій: “*And who is happy now*”. У третій строфі, вже увійшовши до церкви, героїня говорить: “*Oh, I am happy now!*” Знак оклику у цій фразі вказує на збудженість та душевний неспокій дівчини. У четвертій строфі рефрен використано двічі, обидва рази зі знаком оклику: “*That I am happy now!*”, “*That **proves** me happy now!*” Повтор, пунктуація, курсив – всі ці прийоми сприяють зростанню напруги та підводять читача до розв’язки твору. Остання, п’ята строфа, починається зі знаків оклику, проте, сам рефрен не виділено.

*Would God I could awaken!
For I dream I know not how!
And my soul is sorely shaken
Lest an evil step be taken, –
Lest the dead who is forsaken
May not be happy now.*

Це, знову ж таки, не випадково. Героїня прагне позбутися нав’язливих думок та видінь, що її переслідують. Проте, все марно, її колишній коханий вже не буде щасливий.

Рефрен у вірші “Bridal Ballad” виконує ряд важливих функцій:

- виражально-зображувальну – відтворює настрій, почуття героїні, демонструє її невпевненість, сумніви щодо свого щастя;
- естетичну (евфонічну) – сприяє милозвучності вірша;
- емоційно-експресивну – створює загальну емоційну напругу;
- смислову – підсилює логічні акценти та важливу інформацію.

Вірш “**A dream within a dream**” («Сон у сні») є одним із найхарактерніших зразків художнього осмислення Е. А. По гносеологічної тематики, пошуків співвідношення поміж реальною та поетичною дійсністю.

Перша строфа завершується рядками:

*All that we see or seem
Is but a dream within a dream.*

Наприкінці другої строфи читаємо:

*Is all that we see or seem
But a dream within a dream?*

На цьому прикладі ми спостерігаємо рефрен, який є чи не найважливішим стилістичним прийомом даного вірша, адже він створює загальний настрій твору. Повторюючись наприкінці обох строф, ці рядки ніби заколисують читача, допомагають йому поринути у сон та відчутти все, що так яскраво змалював автор. Пунктуація підсилює естетичний та емоційний вплив даного прийому.

Крім того, дані рядки являють собою не лише рефрен (епіфору), а й містять алітерацію (*see or seem, dream within a dream*) та асонанс (*we see or seem/ Is but a dream within a dream* [wi: si: ɔ:(r) si:m/ iz bet ə dri:m wiðin ə dri:m]). Алітерація сприяє емоційному поглибленню змісту, а асонанс підсилює музичність віршованих рядків.

Отже, у вірші “A dream within a dream” рефрен виконує такі функції:

- виражально-зображувальну – відтворює настрій та почуття героя;
- естетичну (евфонічну) - сприяє милозвучності вірша;
- емоційно-експресивну - створює загальний емоційний фон твору;
- смислову – підсилює логічні акценти вірша.

Таким чином, основні функції рефрену у поетичних творах Е. А. По: виражально-зображувальна; естетична (евфонічна); емоційно-експресивна; смислова. Адекватне відтворення рефрену у перекладі можливе лише за умови збереження цих функцій.

2.2.5. Звукопис

Розглянемо звукопис у віршах “The Sleeper” та “Lenore”.

Е. А. По вважав вірш “**The Sleeper**” («Заснулий») одним із найкращих у своїй творчості, навіть кращим за славнозвісний “**The Raven**”. У цьому творі поет

продемонстрував майстерне володіння різноманітними прийомами звукопису. Так, чи не в кожному рядку можна відшукати:

- алітерації: *At **mid**nigh**t**, in the **mon**th of June, / I stand beneath the **mys**tic **moon**; **dr**ipping, **dro**p by **dro**p; **L**ooking like **L**ethe, see! the **l**ake; **S**trange is thy **pal**lor! **s**trange thy **dr**ess! / **S**trange, above all, thy **l**ength of **tr**ess, /And this all **sole**mn **sil**entness!; **H**eaven **h**ave **h**er in its **sac**red **ke**ep!*

- асонанси: *tall **v**ault **un**fold [**t**ɔ:l **v**ɔ:lt en **ʃ**:ld]; **S**ome **sep**ulchre, **rem**ote, **al**one; **S**ome **tom**b **fr**om **ou**t whose **so**unding **do**or;*

- анафори: ***Oh**, lady **bri**ght!... **Oh**, lady **de**ar; **The** lady **sl**eeps! **Oh**, may **h**er **sl**ee**p**, / **Wh**ich is **en**during, **so** **be** **de**ep! ... **My** **lo**ve, **sh**e **sl**eeps! **Oh**, may **h**er **sl**ee**p**, / **A**s it is **la**sting, **so** **be** **de**ep!*

- епіфори: ***The** lady **sl**eeps! **Oh**, may **h**er **sl**ee**p**, / **Wh**ich is **en**during, **so** **be** **de**ep! ... **My** **lo**ve, **sh**e **sl**eeps! **Oh**, may **h**er **sl**ee**p**, / **A**s it is **la**sting, **so** **be** **de**ep!*

Основні функції звукопису у вірші “The Sleeper”:

- звуконаслідувальна - імітує різні звуки;
- естетична (евфонічна) – сприяє ритму та музичності;
- емоційно-експресивна - створює загальний емоційний фон твору;
- смислова – сприяє розгортанню сюжету.

Вірш “Lenore” («Ленор») можна вважати чорновою замальовкою до вірша “The Raven”. Він також рясніє різноманітними прийомами звукопису, які роблять твір надзвичайно мелодійним та милозвучним. У вірші використано:

- алітерації: ***br**oken is the **go**lden **bo**wl; **fl**own **fo**re**ve**r; a **sa**intly **so**ul **fl**oats on the **Sty**gian **ri**ver; **lo**w **l**ies thy **lo**ve, **L**enore; **ri**te **be** **re**ad; **so**ng **be** **su**ng; **de**ad that **ev**er **di**ed; **A** **di**rge for **h**er the **do**ubly **de**ad in that **sh**e **di**ed **so** **yo**ung; **h**ated **h**er for **h**er **pr**ide;*

- асонанси: ***so**ul **fl**oats **on**; **ri**gid **bi**er; **Go** up to **Go**d **so** **sole**m**nl**y; **fr**om **mo**an and **gro**an, to a **go**lden **thr**one;*

- анафори: ***The** **li**fe upon **h**er **ye**llow **h**air but not **with**in **h**er **ey**es – / **The** **li**fe **st**ill **th**ere, upon **h**er **h**air – **th**e **de**ath upon **h**er **ey**es;*

- епіфори: ***An** **an**them for the **que**en**li**est **de**ad that **ev**er **di**ed **so** **yo**ung – / **A** **di**rge for **h**er the **do**ubly **de**ad **in** that **sh**e **di**ed **so** **yo**ung; **The** **li**fe upon **h**er **ye**llow **h**air but not **with**in **h**er **ey**es – / **The** **li**fe **st**ill **th**ere, upon **h**er **h**air – **th**e **de**ath upon **h**er **ey**es.*

У вірші “Lenore” прийоми звукопису виконують такі функції:

- звуконаслідувальну - імітує різні позамовні явища та стани;
- естетичну (евфонічну) – сприяють ритму та музичності;
- емоційно-експресивну - створять загальний емоційний фон твору;

навіюють почуття суму;

- смислову – сприяють розгортанню сюжету.

Прийомами звукопису у жодному разі не можна нехтувати при перекладі, адже вони у першу чергу сприяють ритму та мелодійності оригіналу, а також створюють яскраві образи в уяві читачів. Якщо не врахувати авторські прийоми, то можна легко знебарвити оригінал, і тим самим применшити художню цінність оригіналу. Якщо додати власні алітерації та асонанси, то можна отримати гарний твір, проте, поганий переклад, адже у цьому випадку фоностилістику оригіналу також буде відтворено неадекватно. При перекладі прийомів звукопису варто не лише передати сам прийом, але і звукове оформлення. Лише за такої умови функцію оригінального прийому буде відтворено максимально точно.

2.2.6. Звуковий символізм

Е. А. По активно використовував звукосимволізм у своїй поезії, аби створювати реалістичні картини в уяві читачів та викликати у них щирі відчуття, а відтак справляти потужне естетичне враження. Розглянемо приклади звукового символізму та його основні функції у віршах “The Bells” та “The City in the Sea”.

Вірш “**The Bells**” («Дзвони») відомий своїм довершеним звуковим оформленням. Він складається з чотирьох частин, кожна з яких витримана в особливій тональності: срібні дзвіночки саней, весільні дзвони, набат, що сповіщає про небезпеку, похоронний дзвін. Тема вірша – дуже глибока, поет символічно зобразив життя людини: [народження](#), [любов](#), [трагедія](#), [смерть](#).

Аби створити єдину звукову картину твору, імітацію різних дзвонів, Е. А. По майстерно використав багатий арсенал прийомів звукопису. Він поєднав алітерації, асонанси, ономапопеї та інші фоностилістичні засоби. У вірші яскраво простежується сугестивність його звукової організації, тобто вже на фонетичному рівні стилістичні засоби змушують уяву читача активно працювати та викликають сильні емоційні переживання. Сприйняття звуків обумовлено не лише семантикою слів, але і їх оточенням. Окремі слова, які поза межами

контексту не викликають жодних асоціацій з дзвонами (*outpour, alone*), в оточенні групи слів, що належать до семантичного поля, яке описує різноманітні звукові явища (*roar, groan*) і загальні характеристики звуків (*monotone*), завдяки подібності звукового складу сприймаються як частина звукової картини. Це також стосується групи слів, які римуються з ключовим словом *bells* (наприклад, *foretells, swells, impels*) – саме ця рима і поєднує усі чотири частини вірша.

На базовому фонетичному рівні спостерігаємо тісний зв'язок семантичного та звукового ряду вірша. Отже, можна стверджувати, що окремі звуки мають власні значення, передають звукові нюанси різних дзвонів. Цю думку можна продемонструвати на прикладі голосних: [i] – високий, різкий, пронизливий, звук маленького дзвіночка, [o] – глибокий, гуркітливий, звук дзвона середніх розмірів, [u] – насичений, гучний, низький, звук великого дзвона.

К. Сітніков стверджує, що музичність вірша не можливо передати, у будь-якому разі твір у перекладі буде програвати оригіналу. Дослідник на підтвердження цієї думки наводить ряд особливостей звуків англійської мови, наприклад, більш напружену артикуляцію приголосних. Англійська фраза будується з рівномірним чергуванням наголосів, і це не може не позначитися на ритміці та мелодиці.

Прикладами ономапей є слова: *twinkle, sprinkle*.

Особливої увагу заслуговує авторський неологізм *tintinnabulation*, який імітує звук дзвіночків.

Звуковий символізм виконує у вірші “The Bells” такі функції:

- звуконаслідувальну - імітує різні дзвони;
- естетичну (евфонічну) – робить вірш мелодійним та милозвучним;
- емоційно-експресивну – створює загальний емоційний фон твору;
- смислову – сприяє розгортанню сюжету;
- створення звукового образу.

Вірш “**The City in the Sea**” («Місто серед моря») розповідає історію міста під керуванням уособлення Смерті. Читаючи твір, одразу впадає в око помітне домінування звуку [s]. Він наповнений глибоким смисловим навантаженням. Звук [s] задає загальний настрій твору, створює ілюзію зловісного «шипіння», яка простежується через увесь текст.

Цей звук міститься вже у самій назві твору (*“The City in the Sea”*), у першому рядку знаходимо співзвучну алітерацію (*Death has reared himself a throne* – повтор звуку [θ]), яка фонетично та семантично задає настрій усьому твору.

Е. А. По не використовує жодних прямих ономапей, проте, завдяки яскравим алітераціям та звукам, що їх утворюють, читач має змогу добре уявляти собі:

- звук морського припливу та рух хвиль: *strange city; on seas less hideously serene; in slightly sinking* (повтор звуку [s]);
- величні палаці: *There shrines and palaces and towers* (повтор звуку [s]);
- високі шпиль, купола, стіни: *Up domes - up spires - up kingly halls - / Up fanes – up Babylon -like walls* (повтор звуків [s] та [z]);
- колонади та кам'яні квіти: *Of sculptured ivy and stone flowers* (повтор звуку [s]);
- велетенські вежі: *Time-eaten towers that tremble not!* (повтор звуку [t]);
- дивовижні гробниці: *Up many and many a marvellous shrine* (повтор звуку [m]);
- звуки віолі, дивакуваті вензеля та рясні виноградники: *The viol, the violet, and the vine* (повтор звуку [v]);
- сумні руїни та гробниці: *gaping graves* (повтор звуку [g]) тощо.

У вірші *“The City in the Sea”* звуковий символізм виконує такі функції:

- звуконаслідувальна – створює ілюзію зловісного «шипіння», яка простежується через увесь текст;
- естетична (евфонічна) – робить вірш мелодійним та милозвучним;
- емоційно-експресивна – створює похмуру, гнітючу атмосферу;
- створення звукового образу.

Тож основні функції звукового символізму у творах Е. А. По: звуконаслідувальна; естетична (евфонічна); емоційно-експресивна та смислова. Звукосимволізм повинен бути відтворений у перекладі, аби читачі могли сповна усвідомити задумку автора з усіма звуковими нюансами.

Отже, адекватна передача фоностилістики оригіналу полягає у наступному:

- збереження кінцевої рими, з урахуванням її типу, а також внутрішньої рими;
- відтворення ритміки оригіналу, з урахуванням ритмічних «збивок»;
- збереження віршового розміру;
- адекватне відтворення інтонаційного малюнку;

- відтворення рефренів;
- відтворення звукопису;
- відтворення лексики, що поєднує у собі звукове та семантичне навантаження;
- врахування звукового символізму, що використовується для створення загального настрою твору.

2.3. Фоностилестичні прийоми Е. А. По як варіативність

Треба відмітити, що деякі твори Е. А. По видавав повторно. Подекуди вони друкувалися без змін або з незначними змінами (наприклад, зміна пунктуації). Інколи поезії зазнавали суттєвих змін (наприклад, зміна обсягу).

Як справедливо зауважує дослідник Ю. Ковальов, нова редакція не пов'язана зі змінами у розумінні предмета та метода поезії, але дає уявлення про вдосконалення майстерності автора [45, с. 81].

Переглядаючи чернетки поета та порівнюючи різні редакції художніх творів можна простежити, як у процесі авторедагування робота над змістом поєднується з уточненням звукового вираження думки, іде відбір фонетичних засобів мови.

Розглянемо найяскравіші приклади, що демонструють еволюцію фоностилестики в індивідуальному стилі Е. А. По.

Вірш **“A dream within a dream”** є одним із найхарактерніших зразків художнього осмислення Е. А. По гносеологічної тематики, пошуків співвідношення поміж реальною та поетичною дійсністю [221, с. 284]. Початкова назва твору – “Imitation” («Наслідування»). Існує три редакції цього вірша (1827, 1829, 1849). Деякі дослідники схильні вважати їх трьома різними поезіями. Уважно досліджуючи усі версії поезії, спостерігаємо, як Е. А. По ретельно вдосконалював форму та зміст твору.

Вперше вірш з'явився на сторінках збірки “Tamerlane and Other Poems by a Bostonian” («Тамерлан та інші поеми Бостонця»). Він налічував двадцять рядків, мав ритм та риму. Вдруге вірш було представлено на сторінках другої збірки “Al Aaraaf, Tamerlane and Other Poems” (1829). Вірш вийшов під назвою “To –”. Він складається з сорока рядків, серед яких можна впізнати і ті, що є у попередній публікації, і ті що згодом потрапили в останню редакцію вже під назвою “A Dream Within a Dream” (1849). Так, з віршу 1827 року збереглися рядки:

*Should my early life seem,
... a dream...*

Вони є змістовно важливими, саме тому автор вирішив їх залишити.

*There are beings, and have been
Whom my spirit had not seen
Had I let them pass me by
With a dreaming eye*

Наступний уривок багатий на фоностилістичні прийоми, алітерації та асонанси, що допомагають передати загальний настрій поезії та створити атмосферу поринання у сон.

У наступну публікацію перейшли такі рядки:

*In parting from you now
Thus much I will avow*

*If my peace hath fled away
In a night – or in a day –
In a vision – or in none –
Is it therefore the less gone? –*

Автор замінив у цих рядках слово *peace* на *hope*, додавши тим самим ще одну алітерацію, яка створює ефект марення.

*I am standing 'mid the roar
Of a weather-beaten shore,
And I hold within my hand
Some particles of sand –
How few! and how they creep
Thro' my fingers to the deep!*

Дані рядки зазнали несуттєвих змін в оформленні, проте, суттєвих – у створенні загального враження, емоційного та естетичного впливу на читацьку аудиторію.

*I stand amid the roar
Of a surf-tormented shore,
And I hold within my hand
Grains of the golden sand –
How few! yet how they creep
Through my fingers to the deep...*

Означення *surf-tormented* набагато експресивніший за *weather-beaten*, адже містить у своєму складі емоційно забарвлений прикметник *tormented*. Він вдало передає внутрішнє напруження та переживання ліричного героя і самого автора.

Нейтральну фразу *some particles of sand* було замінено яскравою метафорою *grains of the golden sand*. Алітерація, що міститься у складі фрази, сприяє мелодійності та образності твору.

З усіх трьох редакцій остання є найдосконалішою за своєю фоностилістикою. У ній присутні і ритм, і рима (перша строфа – aaabbbccdde, друга строфа – aabbbccddeeff). Як бачимо, перша строфа налічує одинадцять рядків, друга – тринадцять. Невеликий обсяг твору доводить думку автора, висловлену в есе «Філософія творчості», – «стислістю безпосередньо визначається інтенсивність задуманого ефекту» [199].

Вірш починається рядками:

*All that we see or seem
Is but a dream within a dream.*

І закінчується наступними словами:

*Is all that we see or seem
But a dream within a dream?*

На цьому прикладі ми спостерігаємо рефрен, який є чи не найважливішим стилістичним прийомом даного вірша, адже він створює загальний настрій твору. Повторюючись наприкінці обох строф, ці рядки ніби заколискують читача, допомагають йому поринути у сон та відчуті все, що так яскраво змалював автор. Це був один з найулюбленіших прийомів Е. А. По. У його есе «Філософія творчості читаємо»: «Я вирішив постійно справляти новий ефект, варіюючи використання рефрену, але залишаючи сам рефрен у більшості випадків незмінним» [199].

Крім того, ці рядки являють собою не лише рефрен (епіфору), а й містять алітерацію (*see or seem, dream within a dream*) та асонанс (*we see or seem/ Is but a dream within a dream [wi: si: ə:(r) si:m/ iz bet ə dri:m wiðin ə dri:m]*). Алітерація сприяє емоційному поглибленню змісту, а асонанс підсилює музичність віршованих рядків.

У вірші багато повторів, що ніби відлунюються та роблять твір милозвучним, мелодійним, динамічнішим та справляють потужний емоційний вплив на читача.

Вірш “**The Lake**” також відомий у декількох редакціях. Його було написано у 1827 році, потім він декілька разів перевидавався. З озером Драммонд, яке оспівується у цьому вірші, пов’язана легенда про двох закоханих. Юнакові,

враженому несподіваною смертю коханої, стало здаватися ніби вона кличе його з глибини озера, куди він і кинувся зі скелі.

У вірші є яскравий рядок:

*And the wind would pass me by
In its stilly melody*

У редакції 1829 року цей рядок звучить наступним чином:

*And the black wind murmur'd by,
In a dirge of melody*

Автор конкретизував нейтральне дієслово *pass by*, вживши лексему *murmur*, яка завдяки своєму звучанню вдало імітує шелестіння вітру.

А у редакції 1845 року рядок було ще дещо видозмінено: лексему *black* замінено на *mystic*. Така заміна додала більше таємничості до змісту та посилила ефект подуву завдяки алітерації, що утворилася.

*And the mystic wind went by
Murmuring in melody*

Ретельно автор попрацював і над рядком *My infant spirit would awake*. У двох перших редакціях він мав такий вигляд, а в останній:

Then – ah then I would awake

Поет увів два фоностилістичні прийоми, повтор та вигук, які сприяли динамічності та емоційності викладу думок.

Нижченаведений рядок у першій редакції не виконував особливих стилістичних функцій:

*And a feeling undefin'd,
Springing from a darken'd mind.*

У другій редакції з'явився третій римований рядок. Він сприяє динамічності твору.

*A feeling not the jewell'd mine
Should ever bribe me to define
Nor Love – altho' the Love be thine*

Третя редакція суттєвих змін не зазнала.

*A feeling not the jewelled mine
Could teach or bribe me to define –
Nor Love – although the Love were thine.*

Вірш “**The Sleeper**” вперше був опублікований у 1831 р. під назвою “Irene”. Сам Е. А. По вважав його одним із найкращих у своїй творчості [221, с. 290]. Критики називають цей твір «успішним поєднанням предмета та форми» [152, с. 80]. У даній поезії вперше виразно звучить одна із головних тем поетичної творчості Е. А. По – смерть гарної молодої жінки та горе їй коханого. Алітерації,

асонанси, чіткий ритмічний малюнок – все це вказує на високу майстерність автора. Проте, досягалася вона шляхом клопіткої роботи над твором.

Вже перша редакція твору була доволі вдалою, у ній була і рима, і ритм, і звукові ефекти. Деякі фахівці вважають цей варіант поезії навіть вдалішим за усі наступні. Проте, ґрунтовний аналіз оригіналів доводить протилежне. Дійсно, Е. А. По відмовився у другій редакції від деяких алітерацій (наприклад, *so sings the soaring moon, love to lie lazily*), але замість них він застосував інші фоностилестичні прийоми, що на його думку ще більше сприяли досягненню «ефекту». Так, у першому випадку поет замість двох алітерацій залишив лише одну, але розвинув її і тим самим зробив її вплив потужнішим. Порівняємо:

*'T is now (so sings the soaring moon)
Midnight in the sweet month of June...*

та

*At midnight, in the month of June,
I stand beneath the mystic moon.*

Що стосується рим, переважну кількість кінцевих рим було збережено, хоча інколи поміняно місцями. Наприклад, *June – moon, dim – rim, drop – top, grave – wave, breast – rest, lake – take – awake, lies – destinies, right – night, top – drop, seas – trees, dress – tress, sleep – deep, holy – melancholy, lie – eye – by, sleep – deep – creep, old – unfold, black – back, palls – funerals*. Внутрішніх рим у першій редакції не було, у другій вони з'явилися: *bright – right, dear – fear, these – trees*. Завдяки внутрішнім римах вірш став ще мелодійнішим.

У другій редакції знаходимо нові алітерації, що сприяють милозвучності:

*My love, she sleeps! Oh, may her sleep,
As it is lasting, so be deep!*

Фоностилестичних змін зазнав і вірш “**The Doomed City**” (1831 р.). Окрім першої, він відомий у редакціях “The City of Sin” (1836 р.) та “The City in the Sea” (1845 р.). Автор збагатив дві останні версії алітераціями: *Far down within the dim West, Where the good and the bad and the worst and the best, Up many and many a marvellous shrine, gaping graves* тощо. Але найсуттєвіші зміни знаходимо у назві вірша та його кінцівці. Порівняємо усі три варіанти. Назви “The City of Sin” та “The City in the Sea” містять алітерацію, важливу для сприйняття усього твору. Ця алітерація, завдяки повторенню звуку [s], який наповнений смисловим навантаженням, задає загальний настрій твору. Він створює ілюзію зловісного

«шипіння», яка простежується через увесь текст. Саме задля створення цього ефекту автор видозмінив кінцівку останньої редакції вірша. Порівняємо три версії:

*And when, amid no earthly moans,
Down, down that town shall settle hence,
Hell rising from a thousand thrones
Shall do it reverence,
And Death to some more happy clime
Shall give his undivided time.*

*And when, amid no earthly moans,
Down, down, that town shall settle hence,
All Hades, from a thousand thrones,
Shall do it reverence,
And Death to some more happy clime
Shall give his undivided time.*

*The waves have now a redder glow –
The hours are breathing faint and low –
And when, amid no earthly moans,
Down, down that town shall settle hence.
Hell, rising from a thousand thrones,
Shall do it reverence.*

Як бачимо, в останньому варіанті найбільша кількість повторень семантично наповненого звуку [s].

Вірш “**Ballad**” має традиційний сюжет – після смерті коханого героїня одружується з іншим, і їй здається, що поруч під час вінчання стоїть загиблій. Твір відрізняється емоційною напругою, яка, зокрема, проявляється у знаках оклику, що завершують кожен строфу. Також у ньому спостерігаємо досить просту для поезії Е. А. По мовою. Вважається, що вірш має автобіографічний характер і стосується історії стосунків юного поета і Сари Ельміри Ройстер.

У 1843 році світ побачила друга редакція цього твору: цього разу під назвою “*Song of the Newly-Wedded*” («Пісня нареченої»). Цей твір помітно менший за обсягом: з нього вилучено дві строфи:

*And thus they said I plighted
An irrevocable vow –
And my friends are all delighted
That his love I have requited –
And my mind is much benighted
If I am not happy now!*

*Lo! the ring is on my hand,
And the wreath is on my brow –
Satins and jewels grand,
And many a rood of land,
Are all at my command,
And I must be happy now!*

Вони здалися поетові зайвими, тому що не містять жодної важливої інформації, а лише обтяжують твір.

Також з цих самих причин видалено один рядок першої строфи:

And many a rood of land.

У другій строфі змінено займенник, що впливає на загальний зміст, адже описується реакція різних героїв. Порівняємо:

I felt my bosom swell

та

I felt his bosom swell

У третій редакції “Bridal Ballad” («Весільна балада», 1845 р.) займенник було відновлено.

У цій же ж строфі додано одну кінцеву риму, що сприяє динамічності та милозвучності твору.

*He has loved me long and well,
And, when he breathed his vow,
I felt my bosom swell,
For – the words were his who fell
In the battle down the dell,
And who is happy now!*

*And my lord he loves me well,
But, when first he breath'd his vow,
I felt his bosom swell –
For the words rang like a knell,
And the voice seem'd his who fell
In the battle down the dell,
And who is happy now.*

Поет нехтує анафорою, адже вона не виконує суттєвих функцій у творі:

*And he spoke to re-assure me,
And he kissed my pallid brow –*

*But he spoke to re-assure me,
And he kissed my pallid brow,*

З тієї ж причини нехтується і такий повтор:

I have spoken – I have spoken

Натомість у другій редакції вводиться рядок, де автор називає ім'я загиблого нареченого героїні:

Thinking him dead D'Elormie

Він є змістовно важливим, тому зберігається у всіх наступних редакціях.

У редакції 1849 року, що є найвідомішою з усіх, знаходимо два нових рядки:

*Here is a ring, as token
That I am happy now!*

Аналіз різних версій одного твору демонструє, як Е. А. По поєднував роботу над змістом з уточненням звукового вираження думки.

У повторних редакціях поет вдається до таких основних змін:

- Зміна обсягу твору. На думку поета, враження від твору повинно бути «глибоким» та «тривалим». І таке враження здатен справити невеликий за обсягом, проте й не дуже короткий, твір. Оптимальним є обсяг твору, коли його можна прочитати «за одним заходом». «Стислістю безпосередньо визначається інтенсивність задуманого ефекту» [199].

- Зміна пунктуації. Розділові знаки – це один з основних засобів передачі інтонації на письмі. Завдяки розділовим знакам можна зробити твір більш або менш емоційним та експресивним.

- Додавання алітерацій. Алітерації мають високий образний потенціал та часто несуть емотивне навантаження.

- Додавання внутрішніх рим. Внутрішні рими сприяють динамічності твору та його музичності, що було дуже важливим для Е. А. По.

- Вдосконалення звукового оформлення вірша. Е. А. По був переконаний, що усі аспекти поетичного твору повинні складати єдине ціле та бути націленими на досягнення «ефекту». За допомогою вдалого підбору звуків йому вдавалося створити загальну атмосферу твору та справити незабутнє враження на читачів.

Висновки до розділу 2

За життя Е. А. По видав чотири ліричні збірки “Tamerlane and Other Poems” (1827 р.), “Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems” (1829 р.), “Poems” (1831 р.) та “The Raven and Other Poems” (1845 р.). Збірки віршів є важливими віхами біографії поета, адже фіксують особливості його творчості та стилю на певний момент.

Науковець В. С. Андрєєв виділяє три періоди творчості Е. А. По: ранній, середній та зрілий. Перший період співпадає з виданням перших двох збірок, другий – з виданням третьої, третій – з виданням четвертої. Незважаючи на достатньо короткий творчий шлях поета, його індивідуальний стиль у кожному періоді набував нових рис.

Перший період творчості пов'язаний з першими кроками Е. А. По у літературі. За спостереженнями Ю. В. Ковальова у творах першої збірки більше традиції, ніж індивідуального стилю. Основні мотиви збірки – туга, самотність, розчарування, смерть. Вже у першій збірці читач знайомиться з ліричним героєм поезій Е. А. По.

Під час другого періоду творчості Е. А. По починає набувати самостійного та усвідомленого напрямку. У цей період письменник писав переважно прозу. Також під час другого періоду творчості Е. А. По почав розробляти поетичну теорію. Твори другої збірки продовжують теми, що сформувалися у попередніх. Е. А. По пише про «найвищу красу» як мету прагнень поета. У статті «Філософія творчості» Е. А. По наголошував на тому, що «прекрасне – єдина законна область поезії». Він так розвивав цю думку: «Насолода є найбільш повною та найбільш чистою тоді, коли її отримують, споглядаючи прекрасне. І коли говорять про прекрасне, то мають на увазі не якість, як зазвичай припускають, а ефект».

У творах третього періоду повною мірою висвітлено усі теми, які послідовно розвивав Е. А. По. Тут знаходимо кохання у всіх його проявах: кохання до живої/ померлої жінки, спогади про минуле кохання, кохання як зцілення від самотності, кохання від особи чоловіка та жінки. Е. А. По оспівував не звичне земне кохання, а ідеальне.

Тема смерті продемонстрована у таких аспектах: неминучість смерті, втрата коханої людини, існування потойбічного міста, де править смерть. Згідно уявлень поета, смерть була явищем не страшним, а хворобливим, Тому вона не суперечила його розумінню прекрасного. Е. А. По вважав, що із втратою коханої любов набуває більш «небесного» характеру.

Домінування у своїй творчості похмурих та трагічних тем Е. А. По пояснював у статті «Поетичний принцип»; він зауважував, що «відтінок суму нерозривно пов'язаний з усіма вищими проявами прекрасного».

Виходячи з усього вищезазначеного, услід за дослідником Ю. В. Ковальовим можна зробити висновок, що у поезії Е. А. По лише один предмет – прекрасне, яке знаходить широке розуміння. Літературознавець виділяв три сфери буття, що є джерелами прекрасного для Е. А. По: природа, мистецтво та світ людських стосунків, взятий у доволі вузькому спектрі. Останню думку Ю. В. Ковальов обґрунтовував тим, що поета приваблювали лише стосунки, які виникають як «емоційне похідне від кохання та смерті».

Для яскравішого вираження тем Е. А. По використовував у своїх віршах такі фоностилестичні засоби:

- звукопис (переважно алітерації та асонанси);
- різноманітність римування;
- ритмічне багатство, включаючи ритмічні «збивки»;
- меланхолійну інтонацію;
- рефрени;
- звуковий символізм.

Всі ці прийоми повинні бути максимально збережені у перекладі, аби якнайточніше передати особливості індивідуального стилю Е. А. По.

Переглядаючи чернетки поета та порівнюючи різні редакції художніх творів можна простежити, як у процесі авторедагування робота над змістом поєднується з уточненням звукового вираження думки, іде відбір фонетичних засобів мови. Появи нових редакцій не пов'язані зі змінами у розумінні предмета та метода поезії, проте, вони дають уявлення про вдосконалення майстерності автора.

У повторних редакціях Е. А. По вдається до таких основних змін:

- зміна обсягу твору;
- зміна пунктуації;
- додавання алітерацій;
- додавання внутрішніх рим;
- вдосконалення звукового оформлення вірша.

Основні положення цього розділу викладені у публікаціях автора [86; 94; 95].

РОЗДІЛ 3. ФОНОСТИЛІСТИКА ВІРША “THE RAVEN” ЯК ЗМІСТ ЗВУКОВОЇ ПОЕТИКИ Е. А. ПО ТА ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДАХ

Вірш “The Raven” – один з найвідоміших творів Е. А. По. Італійський письменник та лінгвіст У. Еко називав переклад цього вірша складним та відповідальним викликом, оскільки автор сам розказав нам у статті «Філософія творчості» про те, які, на його думку, основні характеристики його тексту. У. Еко був переконаний, що Е. А. По хотів спровокувати нас, заявивши, що у вірші “The Raven” «жоден елемент твору не виник завдяки щасливому випадку чи інтуїції», і що «робота крок за кроком рухалася до свого завершення з точністю та суворою послідовністю, з якими вирішують математичні задачі». Дійсно, позиція – дуже провокаційна, оскільки Е. А. По «вводив елемент формального розрахунку у те середовище, де панувала романтична концепція поезії як результату раптового натхнення» [138, с. 342]. Одночасно ця позиція – дуже цікава, якщо врахувати те, що Е. А. По був одним з тих, хто ставив перед собою проблему впливу, який текст повинен справляти на читача.

Вірш “The Raven” отримав схвальну реакцію критиків і читачів завдяки характерним особливостям, зокрема, витонченому семантичному, символічному та звуковому змісту. Твір наповнено алітераціями, консонансами, асонансами, які завдяки своєму гармонійному поєднанню створюють атмосферу таємничості та містичності, а переважання звуку [r] додає напруги та трагічності.

Цікавим фактом є те, що образ Ворона був не першим, що спав на думку автору. Е. А. По розумів, що доленосний вигук повинна вимовляти не людина (це було б не надто правдоподібним), а нерозумне створіння, здатне до виразної та розбірливої вимови. Першим варіантом був папуга. Існують свідчення, що також метафоричним образом твору могла стати сова. Однак, автор все ж таки зупинив свій вибір на вороні. Цього птаха також можна навчити говорити, до того ж він набагато краще відповідав обраній інтонації.

3.1. Відтворення рими у перекладах

3.1.1. Рима в оригіналі

Вірш “The Raven” характеризується продуманою системою римування. У всіх строфах домінує одна рима, яка утворює протяжливу мелодію. Схема римування – ABCBVB.

У Е. А. По кінцева рима нерідко є частиною іншого звукового прийому – рефрену, – коли повторюється ціла фраза: *whom the angels name Lenore – whom the angels name Lenore*. Своєрідне римування у поєднанні з однаковим звучанням та рефреном створюють особливий монотонний ритм, який навіює відповідний настрій та емоції на читача, а отже має сугестивний вплив на нього.

Окрім кінцевих рим, у вірші використано і внутрішні. З урахуванням внутрішніх рим схема римування виглядає наступним чином – AA, B, CC, CB, B, B. Внутрішні рими додають твору динамічності та мелодійності. Внутрішня рима міститься у першому рядку кожної строфи: *dreary – weary, remember – December, uncertain – curtain* і т.д. У третьому рядку кожної строфи також присутня внутрішня рима, яка сполучається з кінцевою і до того ж має пару у середині четвертого рядка. Отже, виходить потрійний повтор однієї рими. До того ж перший та третій рядки, які містять внутрішню риму, між собою не римуються, і тим самим вносять певний дисонанс. Другий, четвертий, п’ятий та шостий рядки мають спільну кінцеву риму: *lore – door – door – more, floor – Lenore – Lenore – evermore, before – door – door – more* і т.д.

Як видно з прикладів, четвертий та п’ятий рядок містять лексико-фонетичний повтор, що також сприяє мелодиці та ритму вірша.

3.1.2. Рима в українських перекладах

Відмінності між оригіналом та перекладом **П. Грабовського** можна побачити вже з першої строфи, зокрема у відтворенні рими. Порівняємо:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
 Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
 While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
 As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
 “‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
 Only this and nothing more.”*

*Вкінець змучений журбою,
 Раз північною добою
 Я схилився, задрімав
 Над одним старинним твором,
 Над забутим мислі взором,
 Що велику славу мав.
 Коли чую: стук роздався,
 Стук роздався з двору **мого**,
 Подорожній заблукався
 Та прибивсь до двору **мого**,
 Подорожній – більш нічого.*

Одразу впадає в око форма вірша. У П. Грабовського строфа налічує одинадцять рядків, а не шість, як в оригіналі. Відповідно, у перекладі маємо іншу кінцеву риму – ААВССВДЕДЕЕ.

Особливістю вірша “The Raven” є наявність внутрішньої рими. Як вже зазначалося вище, саме вона спрощує сприйняття вірша, написаного восьмистопним хореем, адже підсвідомо ділить рядок на два рядки чотиристопного хорей. Та якщо в оригіналі такий поділ є підсвідомим та умовним, то у перекладі П. Грабовського, він є наочним: восьмистопний хорей оригіналу замінено чотиристопним хореем. Перекладач скоротив довжину рядка та збільшив кількість рядків. Останнє було зроблено, аби вмістити максимально зміст стопи оригіналу у перекладі. Причиною таких трансформацій було те, що П. Грабовський робив переклад не з англійського оригіналу, а з існуючого російського перекладу, тому у його інтерпретації також не знаходимо внутрішньої рими.

Отже, загалом внутрішня рима перекладу не властива, за винятком рядка: *Об Лінорі, ясній зорі.* Внутрішня рима певним чином компенсується у П. Грабовського кінцевою римою, яка створює майже ідентичний ефект внутрішньої рими оригіналу, що сприяє динамічності та милозвучності твору. Також подекуди для компенсації внутрішньої рими з метою досягнення евфонії перекладач використовував лексичні повтори, наприклад: *Над одним старинним твором, / Над забутим мислі взором; / Коли чую: стук роздався, / Стук роздався з двору мого; Ждав я ранку, ждав я світу* тощо. Проте, обидва варіанти компенсації

впливають на розуміння індивідуального стилю Е. А. По, зокрема його фоностилістичних вподобань та намірів.

Проте, у деяких рядках перекладач надає перевагу змісту вірша, а не його звуковому оформленню, тому нехтує римою. Це, звичайно ж, впливає на ритм тексту, його місцями важко сприймати.

П. Грабовський намагався відтворити кінцевий лексико-фонетичний повтор четвертого та п'ятого рядків оригіналу, проте, йому це вдалося лише частково. У перекладі знаходимо повтор лише у семи строфах (першій, четвертій, п'ятій, шостій, восьмій, тринадцятій, чотирнадцятій), при чому, в одних римується восьмий та десятий рядок, а в інших – восьмий та одинадцятій. Задля порівняння наведемо тринадцяту та чотирнадцяту строфу перекладу.

*Розв'язання ждав я марно;
Крук мовчав, дивився хмарно,
Грізним зором мене пік.
На подушку в ту годину
Зліг я – мукам нема впину...
Не злягати вже повік
На оксамит масаковий,
Не злягати вже **ніколи**
Моїй галонці чудовій, –
Жалкував я мимоволі:
Не припасти більш **ніколи**.*

*Хмара диму заходила,
Заходила, мов з кадила...
Що се? Ангел спочуття?
«Згинь, напасна потороче!
Сам Бог визволити хоче,
Посилає забуття.
Швидше ж пити його буду,
Щоб не згадують **Ленори**:
Все, що давить, скину, збуду;
Пам'ять зітреться **Ленори!**...»
Крук відрік на те: «**Ніколи!**»*

Сучасному читачу важко не помітити рясного вживання рідковживаної лексики, яка одразу ж сприймається на слух. Звернемося до першої строфи. У ній знаходимо рідковживані слова: *старинний* (старовининий), *мисль* (думка), *заблукався* (заблукав) та русизм *взор* (погляд). І така ситуація характерна для всього твору. До рідковживаних відносимо такі лексеми: *запина* (фіранка),

спочуття (співчуття), *прорічник* (віщун, провісник). До діалектизмів – *лучатися* (траплятися), *шквиря* (снігова буря, хуртовина), *відки* (звідки), *дивниця* (диво), *розпучно* (прислівник до «розлучний»), *згубнути* (загинути), *запитатися* (спитати), *повідь* (повінь), *тоннути* (тонути). Суто розмовними є слова: *шамотіти* (шарудіти), *шепіт* (шепіт), *днедавній* (дуже старий, давній), *припіл* (пола), *злосливий* (злий, злісний). З книжної лексики знаходимо слово *лжа* (брехня).

Хоча у Е. А. По також присутня застаріла лексика, в оригіналі її вжито не в такій кількості, тому, перекладач явно порушив фоностилістику першотвору. Проте, таке рясне вживання розмовної та діалектної лексики яскраво демонструє індивідуальний стиль самого П. Грабовського. Перекладач використовував такі відповідники, спираючись на власний досвід, особисті вподобання, соціальний статус тощо.

Першим українським перекладачем, якому вдалося вдало відтворити кінцеві та внутрішні рими оригіналу, був **Г. Кочур**. Навіть на фоні більш сучасних українських перекладів робота Г. Кочура є достойною та вартою уваги.

Г. Кочур максимально точно зберіг рими оригіналу. Перекладач був переконаний, що ця складова є дуже суттєвою для поетичного перекладу, тому інколи свідомо вдавався до деформації літературної норми, якщо вона була здатна зберегти риму і ритм оригіналу. Так, наприклад, він використовував застарілі та рідковживані (*вкруг, розстання, пойнятий, доладно, зловорожий*), розмовні (*навстіж, видно, ради*), або ж взагалі неіснуючі форми слів (*миготива, одчай*).

Порівняємо першу строфу оригіналу та перекладу.

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

*Опівнічною порою я над книгою старою
Силкувавсь наук прадавніх осягти таємну суть.
Аж куняв я, – так знемігся. Раптом стиха звук роздігся,
Мов легенький стук розбігся – тихий стук у двері чуть,
– Певно, гість, – пробурмотів я, – отже, й стук у двері чуть,
Не інакше, гість, мабуть.*

У першій строфі, як видно з прикладу, Г. Кочур зберіг лексико-фонетичний повтор четвертого та п'ятого рядка, а ось у другій строфі перекладач залишив повтор, але змістив його на середину рядка. Таке перекладацьке рішення видається цілком прийнятним, адже звукове оформлення суттєво не страждає, і зберігається семантично важливий повтор імені жінки, за якою так відчайдушно сумує ліричний герой.

*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost **Lenore** –
For the rare and radiant maiden whom the angels name **Lenore** –
Nameless here for evermore.*

*Ясно так запам'яталось: те в похмурім грудні сталось.
По підлозі тіней слалась миготлива каламуть.
Марно я тоді в суворій книзі збутись горя,
Щоб по втраченій **Ленорі** сум розвіяти, **забудь**.
Нині так ясну **Ленору** янголи на небі **звуть** –
Тут її ім'я не чуть.*

У третій та десятій строфі повтор присутній, але використано різні граматичні форми, а саме *відітхнуть* – *відітхнути*, *живуть* – *оживуть*.

А. Онишко також вдало відтворив кінцеві та внутрішні рими. Розглянемо першу строфу:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

*В тихий час глухої ночі вабили ослаблі очі
Дивовижні та урочі книги давнього письма.
Я дрімав уже з утоми, та нараз почувся в домі
Тихий стукіт незнайомий. "Незнайомого пітьма
То застала у дорозі, – прошептав я. – Так, пітьма,
Більш нікого тут нема."*

Перекладач уникнув деяких лексичних повторів, проте задля збереження загального ефекту, він вдався до компенсації лексичного та звукового повтору

rapping, rapping, використавши хоч і не римовані, але однокореневі слова – *незнайомий, незнайомого*.

У другій строфі внутрішню риму максимально точно збережено:

*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow. – sorrow for the lost Lenore –
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
Nameless here for evermore.*

*Ах, у пам'яті упертій – грудня зимні круговерті;
Вуглик на порозі смерті клантик мороку вийма.
Кличу світанкову пору, душить розпач душу хвору.
Не зарадять книги горю, горю, що Ленор нема,
Діви чистої й святої на землі давно нема,*

Вкрила те ім'я Пітьма.

Лексико-фонетичний повтор четвертого та п'ятого рядків А. Онишко відтворив не в усіх строфах. Зокрема, не знаходимо його у четвертій, п'ятій, сьомій, дев'ятій, одинадцятій та дванадцятій строфах. На нашу думку, опускати даний прийом було не варто, адже він є одним з ключових, що автор використав для створення загального ритму, інтонації та ефонії. Проте, А. Онишко намагався компенсувати свої опущення. Так, у п'ятій строфі, наприклад, він залишив повтор, але змінив його позицію у рядку. У даному випадку перекладач вирішив зберегти фоностилістичний прийом, хоча і частково, адже він має не лише справляє звуковий ефект, а й має семантичне значення: повторюється ім'я дівчини, через втрату якої страждає та божеволіє ліричний герой. Порівняємо:

*Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, “**Lenore?**”
This I whispered, and an echo murmured back the word, “**Lenore!**” –
Merely this and nothing more.*

*У пітьмі я довго стежив, дивнії думки мережив,
Смертним досі невідомі. Довго так стояв дарма,
А стривоженої тиші ані шелест не сколише,
І «**Ленор!**» щонайтихіше прошептав я крадькома.*

*І луна «Ленор!» вернула, й знову залягла німа
Тиша, тиша і нітьма.*

В. Марач відповідально підійшов до відтворення рими. Переклад, як і оригінал, має кінцеву риму АВСВВВ та внутрішні рими. Продемонструємо це на прикладі першої строфи.

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

*Раз вночі, думки похмурі відганяючи, в зажурі
Я схилявсь над фоліантом, що в нім мудрості плоди;
І в дрімоту вже поринув, коли рантом стук долинув
Й чари сну із мене скинув, – стукіт й ніби звук ходи.
"Ще не спить хтось, – я подумав, – і прямує він сюди,
Й серед ночі – гостя жди!"*

Від лексико-фонетичного повтору четвертого та п'ятого рядків В. Марач відмовився, його не знаходимо у жодній строфі. Можна припустити, що перекладач знехтував цим фоностилестичним прийомом задля більш точного збереження змісту першотвору.

3.1.3. Рима у російських перекладах

Переклад **С. Андрєєвського** вважається невдалим, адже перекладач не передав жодного з ключових параметрів вірша, зокрема і рими оригіналу. З метою попередити майбутню критику перекладач писав, що він намагався передати не стільки буквальний текст першотвору, скільки його загальне враження, завжди діючи у дусі прийомів автора. Проте, як видно з аналізу твору, це не відповідає дійсності. Розглянемо першу строфу оригіналу та перекладу:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more”.*

*Когда в угрюмый час ночной,
Однажды, бледный и больной,*

*Над грудой книг работал я,
 Ко мне, в минуту забытья,
 Невнятный стук дошел извне,
 Как будто кто стучал ко мне,
 Тихонько в дверь мою стучал –
 И я, взволнованный, сказал:
 «Должно быть так, наверно так –
 То поздний путник в этот мрак
 Стучится в дверь, стучит ко мне
 И робко просится извне
 В приют жилища моего:
 То гость – и больше ничего».*

Вже з перших рядків видно, що перекладач змінив форму вірша. Систему римування також докорінно змінено у перекладі. Замість кінцевої рими ABCBVB, що сприяє динаміці твору та наростанню напруження, а також у поєднанні з внутрішньою римою утворює загальну інтонацію вірша, маємо суміжну риму AABVCCDDEEFFGG, яка, хоча і є динамічною, але не має нічого спільного з фоностилістичними інтенціями автора. Внутрішньої рими у С. А. Андреевського також не знаходимо. Перекладач, намагаючись компенсувати цю втрату, вводить деякі лексичні повтори (він повторює цілі слова та використовує однокореневі), проте, вони не виконують стилістичних функцій оригінальних прийомів. Наведемо декілька прикладів повторів з тієї ж першої строфи:

*Невнятный стук дошел извне,
 Как будто кто стучал ко мне,
 Тихонько в дверь мою стучал –
 И я, взволнованный, сказал:
 «Должно быть так, наверно так –
 То поздний путник в этот мрак
Стучится в дверь, стучит ко мне
 И робко просится извне*

К. Бальмонт зберіг систему римування, включаючи внутрішні рими.

Приклад останньої можемо спостерігати у наступних рядках:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and wearry,
 Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
 While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
 As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
 “‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
 Only this and nothing more”.*

Как-то в полночь, в час угрюмый, полный тягостною думой,

*Над старинными томами я склонялся в полусне,
Грезам странным отдавался, – вдруг неясный звук раздался,
Будто кто-то постучался – постучался в дверь ко мне.
«Это, верно, – прошептал я, – гость в полночной тишине,
Гость стучится в дверь ко мне».*

У передостанньому рядку строфи перекладач не відтворив лексико-фонетичний повтор, проте, в останньому рядку він його компенсував хоча і не римованим, але однокореневим словом. Таке рішення суттєво не псує оригінал і не применшує властивої йому ритмічності та мелодійності.

Подекуди К. Бальмонт унікав авторських повторів, але вводив свої, аби не втратити динамічності твору:

*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow - sorrow for the lost Lenore –
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
Nameless here for evermore.*

*Ясно помню... Ожиданье... Поздней осени рыданья...
И в камине очертанья тускло тлеющих углей...
О, как жаждал я рассвета, как я тщетно ждал ответа
На страданье без привета, на вопрос о ней, о ней –
О Леноре, что блистала ярче всех земных огней, –
О светилах прежних дней.*

В. Брюсов захоплювався музичністю вірша, тому в першу чергу зосереджувався на передачі цієї характеристики. Він досить точно відтворив новаторські експерименти Е. А. По в області рими. Чергування внутрішньої та кінцевої рими утворює наскрізну мелодію, присутню в оригіналі. Для прикладу наведемо першу строфу:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more”.*

*Как – то в полночь, в час унылый, я вникал, устав, без силы,
Меж томов старинных, в строки рассужденья одного
По отвергнутой науке, и расслышал смутно звуки,
Вдруг у двери словно стуки, – стук у входа моего.
«Это – гость, – пробормотал я, – там, у входа моего.*

Гость, – и больше ничего!»

Окрім того, що В. Брюсов максимально точно передав авторські фоностилестичні прийоми, він доповнив переклад і своїми власними. Це, в основному, стосується звукових повторів. У вищенаведеній строфі спостерігаємо повтор слова *гость*, якого не було в оригіналі.

Окремої уваги заслуговують римовані повтори останнього рядка кожної строфи. Як і Е. А. По, В. Брюсов використав три різних варіанти закінчень. Частотність їх використання співпадає з оригінальними. *Больше никогда* повторюється одинадцять разів, *больше ничего* – шість, *нет его* – один. Проте, на відміну від оригіналу, римуються лише два закінчення.

Лексико – фонетичний повтор четвертого та п'ятого рядків В. Брюсову вдалося відтворити майже у всіх строфах. Повтор повністю відсутній у десятій строфі.

*But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing farther then he uttered – not a feather then he fluttered –
Till I scarcely more than muttered “Other friends have flown before –
On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before.”
Then the bird said “Nevermore.”*

*Одинокий, Ворон черный, сев на бюст, бросал, упорный,
Лишь два слова, словно душу вылил в них он навсегда.
Их твердя, он словно стынул, ни одним пером не двинул,
Наконец, я птице кинул: «Раньше скрылись без следа
Все друзья; ты завтра сгнешь безнадежно!..» Он тогда
Каркнул: «Больше никогда!»*

У другій строфі спостерігаємо повтор не четвертого та п'ятого рядків, а п'ятого та шостого. При чому, перекладач вдався до генералізації: він повторив не ім'я героїні, а займенник, використаний на його позначення. Така трансформація суттєво не впливає на звукове оформлення та мелодику вірша, проте за семантикою поступається оригіналу.

*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
Nameless here for evermore.*

*Ах! мне помнится так ясно: был декабрь и день ненастный,
 Был как призрак – отсвет красный от камина моего.
 Ждал зари я в нетерпеньи, в книгах тщетно утешенье
 Я искал в ту ночь мученья, – бденья ночь, без той, кого
 Звали здесь Линор. То имя... Шепчут ангелы его,
 На земле же – нет его.*

У восьмій строфі знаходимо повтори у другому та п'ятому рядках. У цьому випадку заміна перекладача, знову ж, більше впливає на зміст, а ніж на звучання.

*Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
 By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
 “Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven,
 Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore –
 Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”
 Quoth the Raven “Nevermore.”*

*Я с улыбкой мог дивиться, как эбеновая птица,
 В строгой важности – сурова и горда была тогда.
 «Ты, – сказал я, – лыс и черен, но не робок и упорен,
 Древний, мрачный Ворон, странник с берегов, где ночь всегда!
 Как же царственно ты прозван у Плутона?» Он тогда
 Каркнул: «Больше никогда!»*

В. Бетакі уважно поставився не лише до змістової сторони вірша, як його попередники, а й до формальної. Як раз у відтворенні змісту можна відшукати доволі вільне трактування окремих частин сюжету, а також метод «забігання вперед». Проте, В. Бетакі максимально точно відтворив фоностилістику першотвору, використав прийоми, що виконують стилістичні функції, тотожні оригінальним.

Так, у перекладі В. Бетакі збережено і кінцеву, і внутрішню риму, яка є не випадковою у Е. А. По, а важливою фоностилістичною характеристикою. Порівняємо першу строфу:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and wearry,
 Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
 While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
 As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
 “‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
 Only this and nothing more.”*

*Мрачной полночью бессонной, беспредельно утомленный.
 В книги древние вникал я и, стремясь постичь их суть
 Над старинным странным томом задремал, и вдруг сквозь дрему
 Стук нежданный в двери дома мне почудился чуть – чуть.*

"*Это кто-то, – прошептал я, – хочет в гости заглянуть,
Просто в гости кто-нибудь!"*

У цьому уривку внутрішню риму відтворено не досить точно, проте, вона присутня, і така часткова втрата не призводить до повного нівелювання стилістичного ефекту даного прийому.

Розглянемо другу строфу:

*Ah, distinctly I remember, it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
Nameless here for evermore.*

*Так отчетливо я помню – был декабрь, глухой и темный,
И камин не смел в лицо мне алым отсветом сверкнуть,
Я с тревогой ждал рассвета: в книгах не было ответа,
Как на свете жить без света той, кого уж не вернуть,
Без Линор, чье имя мог бы только ангел мне шепнуть
В небесах когда-нибудь.*

У четвертому рядку перекладач вжив гру слів (*Как на свете жить без света*). Таке перекладацьке рішення видається досить вдалим, адже суттєво не впливає на звукове оформлення вірша, не применшує його художньої цінності, а, навпаки, сприяє динамічності.

Що стосується лексико-фонетичного повтору четвертого та п'ятого рядків, то В. Бетакі частково нехтує цим прийомом. У трьох строфах перекладу (першій, другій та одинадцятій) повтор не відтворено. Перекладач пожертвував фоностиллістичним прийомом на користь більш точної передачі змісту першотвору.

3.1.4. Рима у німецьких перекладах

У перекладі **К. Т. Ебена** рими (кінцеві та внутрішні) вдало відтворено, що можна спостерігати вже на прикладі першої строфи:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and wearry,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

Mitternacht umgab mich schaurig, als ich einsam, trüb und traurig,

*Sinnend saß und las von mancher längstverklung'nen Mähr' und Lehr' –
 Als ich schon mit matten Blicken im Begriff, in Schlaf zu nicken,
 Hörte plötzlich ich ein Ticken an die Zimmerthüre her;
 „Ein Besuch wohl noch,“ so dacht' ich, „den der Zufall führet her –
 Ein Besuch und sonst Nichts mehr.“*

Проте, лексико-фонетичний повтор четвертого та п'ятого рядка відтворено не у кожній строфі. Зокрема, не знаходимо його у другій, четвертій, дванадцятій, п'ятнадцятій та сімнадцятій строфах. Продемонструємо це опущення на прикладі другої строфи:

*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
 And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
 Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
 From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost **Lenore** –
 For the rare and radiant maiden whom the angels name **Lenore** –
 Nameless here for evermore.*

*Wohl hab' ich's im Sinn behalten, im Dezember war's, im kalten,
 Und gespenstige Gestalten warf des Feuers Schein umher.
 Sehlich wünscht' ich mir den Morgen, keine Lind' rung war zu borgen
 Aus den Büchern für die Sorgen – für die Sorgen tief und **schwer**
 Um die Sel'ge, die Lenoren nennt der Engel heilig **Heer** –
 Hier, ach, nennt sie Niemand mehr!*

У восьмій, одинадцятій та шістнадцятій строфах даний повтор відтворено частково: перекладач використав складені слова, де римується лише останні частини. Порівняємо:

*Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
 By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
 “Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven,
 Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly **shore** –
 Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian **shore!**”
 Quoth the Raven “Nevermore.”*

*Und trotz meiner Trauer brachte er dahin mich, daß ich lachte,
 So gesetzt und gravitatisch herrscht' auf meiner Büste er.
 „Ob auch alt und nah dem Grabe,“ sprach ich, „bist kein feiger Knabe,
 Grimmer; glattgeschor'ner Rabe, der Du kamst vom Schatten**heer** –
 Sprich, welch' stolzen Namen führst Du in der Nacht pluton'schem **Heer?**“
 Sprach der Rabe: „Nimmermehr.“*

Другий варіант відтворення повтору видається більш вдалим, адже він не впливає на звукове оформлення оригіналу та не применшує його естетичної функції.

Як бачимо, не всі епіфори передано у перекладі. Те саме можна сказати і про анафори. Хоча перекладач намагався застосовувати різного роду звукові компенсації, аби не зіпсувати загального враження від прочитання твору. Так, наприклад, у сімнадцятій строфі було опущено анафору, а замість неї вжито лексичний повтор. При чому, в оригіналі він зустрічається двічі, а у перекладі тричі, тому така заміна призвела до стилістичного посилення:

*“Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting –
 “Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!
 Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
 Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!
 Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”
 Quoth the Raven “Nevermore.”*

*„Sei dies Wort das Trennungszeichen! Vogel, Dämon, Du mußt weichen!
 Fleuch zurück zum Sturmesgrauen, oder zum pluton’schen Heer!
 Keine Feder laß zurücke mir als Zeichen Deiner Tücke;
 Laß allein mich dem Geschicke – wage nie Dich wieder her!
 Fort und laß mein Herz in Frieden, das gepeinigt Du so sehr!“
 Sprach der Rabe: „Nimmermehr!“*

Г. Лахман не зберегла риму першотвору. Кінцева рима тексту Г. Лахман має таку схему – ABCDBB. Внутрішня рима у перекладі присутня, але через зміну кінцевої вона повністю не наслідує оригінальну. З урахуванням внутрішньої рими маємо таку схему – AA,B,CC,DD,B,B. Хоча таке перекладацьке рішення суттєво не псує звукове оформлення першотвору, проте змінює його фоностилістику.

Г. Лахман зберегла кінцевий лексико-фонетичний повтор четвертого та п’ятого рядка кожної строфи, проте змістила його на п’ятий та шостий. Продемонструємо усе вищезазначене на прикладі першої строфи:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and wearry,
 Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
 While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
 As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
 “‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
 Only this and nothing more.”*

*Eines Nachts aus gelben Blättern mit verblichnen Runenlettern
 Tote Mären suchend, sammelnd, von des Zeitenmeers Gestaden,
 Müde in die Zeilen blickend und zuletzt im Schlafe nickend,
 Hört’ ich plötzlich leise klopfen, leise doch vernehmlich klopfen
 Und fuhr auf erschrocken stammelnd: „Einer von den Kameraden,”*

einer von den Kameraden!“

Т. Етцелю вдалося точно відтворити кінцеві та внутрішні рими оригіналу. При чому рими перекладача часто імітують авторські за звучанням. Також у кожній строфі знаходимо лексико-фонетичні повтори у четвертому та п'ятому рядках, що характерно для першотвору.

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

*Einst in dunkler Mittnachtstunde, als ich in entschwindner Kunde
Wunderlicher Bücher forschte, bis mein Geist die Kraft verlor
Und mir's trübe ward im Kopfe, kam mir's plötzlich vor, als klopfe.
Jemand leis ans Tor, als klopfe – klopfe jemand sacht ans Tor.
“Irgend ein Besucher”, dacht'ich, “pocht zur Nachtzeit noch ans Tor –
Weiter nichts” – so kommt mir's vor. –*

Г. Вольшлегер зберіг оригінальні рими, включаючи внутрішні. У випадку, коли відтворити внутрішню риму повністю не вдавалося, перекладач вдавався до різних прийомів, аби компенсувати прийом першотвору та його функцію у тексті. Так, наприклад, для четвертого та п'ятого рядка першої строфи перекладач не зміг підібрати римованих слів, як у Е. А. По (*rapping – tapping*), тому вжив повтор (*pochte – pocht*). Порівняємо:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

*Einst, um eine Mittnacht graulich, da ich trübe sann und traulich
müde über manchem alten Folio lang vergess'ner Lehr' –
da der Schlaf schon kam gekrochen, scholl auf einmal leis ein Pochen,
gleichwie wenn ein Fingerknochen pochte, von der Türe her.
„s ist Besuch wohl“, murr'tich, „was da pocht so knöchern zu mir her –
das allein – nichts weiter mehr.“*

Що стосується кінцевих лексичних та фонетичних повторів четвертого та п'ятого рядків кожної строфи, Г. Вольшлегер відтворив усі, за винятком четвертої строфи. Перекладач залишив повтор, але змінив його позицію у тексті. Така зміна

не мала кардинального впливу на адекватне сприйняття оригіналу, адже не порушила ні семантики, ні звукового оформлення. Порівняємо:

*Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
 "Sir," said I, "or Madam, truly your forgiveness I implore;
 But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
 And so faintly you came tapping, tapping at my chamber **door**,
 That I scarce was sure I heard you" – here I opened wide the **door**; –
 Darkness there and nothing more.*

*Augenblicklich schwand mein Bangen, und so sprach ich unbefangen:
 "Gleich, mein Herr – gleich, meine Dame um Vergebung bitt' ich sehr;
 just ein Nickerchen ich machte, und Ihr Klopfen klang so sachte,
 daß ich kaum davon erwachte, sachte von der Türe **her** –
 doch nun tretet ein!" – und damit riß weit auf die Tür ich – **leer!**
 Dunkel dort – nichts weiter mehr.*

3.2. Відтворення ритму та метрики у перекладах

3.2.1. Ритм та метрика в оригіналі

Ритмічна організація звукового потоку виступає важливим засобом створення експресії, настрою. Основними засобами створення певного ритму є чергування наголошених і ненаголошених складів, відповідний темп мовлення, що регулюється як швидкістю вимови звуків, так і наявністю пауз у звуковому потоці.

Е. А. По запозичив ритміку поезії “The Raven” у вірша британської поетеси Елізабет Барретт «Сватання Леді Джеральдіни» (*Lady Geraldine's Courtship*). У 1845 році у журналі “Broadway Journal” письменник опублікував критичну статтю на цей вірш, де написав: «Вона має неабияку поетичну уяву; неможливо уявити будь-що більш величне. Її відчуття прекрасного на диво чутливе». Проте, на думку Е. А. По, були у британки і недоліки: насамперед, брак оригінальності та одноманітність поезії.

У статті «Філософія творчості» Е. А. По зазначав, що він не претендував на оригінальність ні у відношенні метру, ні у відношенні розміру вірша “The Raven”: «Перший – хорей; другий – восьмистопний хорей з жіночими та чоловічими закінченнями (останні – у другому, четвертому та п'ятому рядках), шостий рядок – чотиристопний хорей з чоловічим закінченням. Загальна стопа для усіх рядків – хорей, двоскладова, з наголосом на першому складі. Перший рядок строфи складається з восьми подібних стоп; другий – з восьми з усіченням останнього ненаголошеного складу; третій – з восьми; четвертий – з восьми з усіченням останнього ненаголошеного складу; п'ятий – так само; шостий – з чотирьох стоп з усіченням останнього ненаголошеного складу». Е. А. По зазначав, що кожен з цих рядків, взятий окремо, вживався і раніше, і що оригінальність вірша полягає у поєднанні цих рядків, що утворюють строфу. Поет був переконаний, що нічого подібного до цієї комбінації раніше не було.

Ефект оригінальності цієї комбінації підсилюється іншими ефектами, такими як рими та алітерації.

Лексичні повтори, яких у вірші чимало, також сприяють створенню загального ритму твору. Так, наприклад, у шостій та сімнадцятій строфах

знаходимо анафору: *Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore – / Let my heart be still a moment and this mystery explore; Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken! / Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!*

У сьомій строфі тричі повторюється слово *perched*:

*But, with mien of lord or lady, **perched** above my chamber door –
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door –
Perched, and sat, and nothing more.*

У чотирнадцятій строфі подвійним повтором слова *respite* поет робить наголос на зростаючій знервованості та стривоженості героя.

Respite – respite and nepenthe from thy memories of Lenore;

Пятнадцята та шістнадцята строфи починаються однаковим рядком:

“Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil! –

Остання, вісімнадцята, строфа рясніє повторами. Вони прискорюють ритм та підводять читача до розв’язки вірша:

*And the Raven, never flitting, **still is sitting, still is sitting**
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
And the lamp – light o’er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!*

3.2.2. Ритм та метрика в українських перекладах

З усіх проаналізованих українських перекладів оригінальний розмір не збережено лише у перекладі П. Грабовського. Як відомо, П. Грабовський робив переклад не з англійського оригіналу, а з існуючого російського перекладу. Це пояснює, чому ритм його перекладу не співпадає з оригіналом. Змінивши розмір вірша, перекладач максимально спростив його розуміння та сприйняття російськомовним читачем.

Відмінності між оригіналом та перекладом П. Грабовського можна побачити вже з першої строфи. Порівняємо:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

Вкінець змучений журбою,
 Раз північною добою
 Я схилився, задрімав
 Над одним старинним твором,
 Над забутим мислі взором,
 Що велику славу мав.
 Коли чую: стук роздався,
 Стук роздався з двору **мого**,
 Подорожній заблукався
 Та прибивсь до двору **мого**,
 Подорожній – більш нічого.

Одразу впадає в око форма вірша. По-перше, у П. Грабовського строфа налічує одинадцять рядків, а не шість, як в оригіналі. По-друге, вірш написано чотиристопним хореем, а не восьмистопним. Це пояснює перше зауваження до перекладу: аби вмістити увесь зміст у строфу, перекладач майже вдвічі збільшив кількість рядків.

Г. Кочур максимально точно зберіг версифікаційну систему та ритмомелодику оригіналу. Перекладач був переконаний, що ці дві складові є дуже суттєвими для поетичного перекладу, тому інколи свідомо вдавався до деформації літературної норми, якщо вона була здатна зберегти риму і ритм оригіналу. Так, наприклад, він використовував застарілі та рідковживані (*вкруг, розстання, поїнятий, доладно, зловорожий*), розмовні (*навстіж, видко, ради*), або ж взагалі неіснуючі форми слів (*миготива, одчай*).

До відтворення повторів Г. Кочур також поставився відповідально та максимально точно намагався віднайти стилістичні відповідності.

Переклад **А. Онишка** точно відтворює метричну структуру оригіналу. Розглянемо першу строфу:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
 Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
 While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
 As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
 “’Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
 Only this and nothing more.”*

*В тихий час глухої ночі вабили ослаблі очі
 Дивовижні та урочі книги давнього письма.
 Я дрімав уже з утоми, та нараз почувся в домі*

*Тихий стукіт незнайомий. "Незнайомого пiтьма
 То застала у дорозі, – прошептав я. – Так, пiтьма,
 Бiльш нiкого тут нема."*

В. Марач відповідально підійшов до перекладу вірша, врахувавши не лише змістову, а й формальну складову першотвору. Він зберіг кількість строф (вісімнадцять) та рядків у строфі (шість). Переклад, як і оригінал, написано восьмистопним хореем.

Проте, перекладач знехтував багатьма повторами, зокрема у шостій, сьомій, чотирнадцятій, сімнадцятій строфах. Таке стилістичне нівелювання зробило твір менш динамічним та ритмічним.

В останній строфі, навпаки, В. Марач вдався до стилістичного посилення, багато разів повторивши слова *тiнь*. Порівняємо:

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
 And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
 And the lamp – light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted – nevermore!*

*І сидить, сидить цей Ворон, вже ні друг мені, ні ворог,
 На блідім Паллади бюсті чорний, наче знак бiди;
 Й очі зблискують зловісно, й пада **тiнь** його навкiсно,
 Й світло лампи, мов навмисно, множить **тiнь** в **тiней** ряди.
 І душа моя в цій **тiні**, й що полине ввись – не жди:
 Вже із **тiнню** – назавжди!*

3.2.3. Ритм та метрика у російських перекладах

Переклад **С. Андрєєвського** вважається невдалим, адже перекладач не передав жодного з ключових параметрів вірша. З метою попередити майбутню критику перекладач писав, що він намагався передати не стільки буквальный текст першотвору, скільки його загальне враження, завжди діючи у дусі прийомів автора. Проте, як видно з аналізу твору, це не відповідає дійсності. Розглянемо першу строфу оригіналу та перекладу:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
 Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
 While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
 As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.*

*“’Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

*Когда в угрюмый час ночной,
Однажды, бледный и больной,
Над грудой книг работал я,
Ко мне, в минуту забытья,
Невнятный стук дошел извне,
Как будто кто стучал ко мне,
Тихонько в дверь мою стучал –
И я, взволнованный, сказал:
«Должно быть так, наверно так –
То поздний путник в этот мрак
Стучится в дверь, стучит ко мне
И робко просится извне
В уют жилища моего:
То гость – и больше ничего».*

Вже з перших рядків видно, що перекладач змінив форму вірша. Оригінальна строфа складається з шести рядків, написаних восьмистопним хореем. У перекладі спостерігаємо чотирнадцятирядкову строфу, написану чотиристопним ямбом. Така зміна кардинально впливає на загальне сприйняття твору, адже помітно спрощує вірш.

Можемо припустити, що такі кардинальні фоностилістичні зміни були пов’язані з тогочасними тенденціями російського віршування. Змінивши розмір вірша, перекладач максимально спростив його розуміння та сприйняття російськомовним читачем.

Серед усіх російських перекладів переклад **К. Бальмонта** був першим, де успішно передано віршовий розмір першотвору, ритм та рими, що безпосередньо впливають на створення ритму.

Подекуди К. Бальмонт унікав авторських повторів, але вводив свої, аби не втратити динамічності твору:

*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
Nameless here for evermore.*

*Ясно помню... Ожиданье... Поздней осени рыданья...
И в камине очертанья тускло тлеющих углей...*

*О, как жаждал я рассвета, как я тщетно ждал ответа
На страданье без привета, на вопрос о ней, о ней –
О Леноре, что блистала ярче всех земных огней, –
О светилах прежних дней.*

Додавання власних прийомі є стилістичною індивідуалізацією, у якій проявляється стиль перекладача.

В. Брюсов захоплювався музичністю вірша, тому в першу чергу зосереджувався на передачі цієї характеристики. Він досить точно відтворив новаторські експерименти Е. А. По в області ритму та рими, зберіг структуру строфи: п'ять довгих рядків і шостий короткий, заключний. Чергування внутрішньої та кінцевої рими утворює наскрізну мелодію, присутню в оригіналі. Для прикладу наведемо першу строфу:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and wearry,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more”.*

*Как-то в полночь, в час унылый, я вникал, устав, без силы,
Меж томов старинных, в строки рассужденья одного
По отвергнутой науке, и расслышал смутно звуки,
Вдруг у двери словно стуки, – стук у входа моего.
«Это – гость, – пробормотал я, – там, у входа моего.
Гость, – и больше ничего!»*

В. Бетакі уважно поставився не лише до змістової сторони вірша, як його попередники, а й до формальної. Як раз у відтворенні змісту можна відшукати доволі вільне трактування окремих частин сюжету, а також метод «забігання вперед». Проте, В. Бетакі максимально точно відтворив фоностилістику першотвору, використав прийоми, що виконують стилістичні функції, тотожні оригінальним.

Так, переклад представляє собою вісімнадцять строф, кожна з яких налічує шість рядків та написана восьмистопним хореем. Порівняємо першу строфу:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and wearry,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

*Мрачной полночью бессонной, беспредельно утомленный.
 В книги древние вникал я и, стремясь постичь их суть
 Над старинным странным томом задремал, и вдруг сквозь дрему
 Стук нежданный в двери дома мне почудился чуть-чуть,
 "Это кто-то, – прошептал я, – хочет в гости заглянуть,
 Просто в гости кто-нибудь!"*

У четвертому рядку другої строфи перекладач вжив гру слів (*Как на свете жить без света*). Таке перекладацьке рішення видається досить вдалим, адже суттєво не впливає на звукове оформлення вірша, не применшує його художньої цінності, а, навпаки, сприяє динамічності.

3.2.4. Ритм та метрика у німецьких перекладах

Німецькі переклади, навіть ранні, через спорідненість мов максимально точно відтворюють ритм вірша Е. А. По.

К. Т. Ебен зберіг віршований розмір оригіналу: його переклад також написаний восьмистопним хореем. Рими (кінцеві та внутрішні), що сприяють ритму, вдало відтворено, що можна спостерігати вже на прикладі першої строфи:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
 Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
 While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
 As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
 "‘Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door –
 Only this and nothing more."*

*Mitternacht umgab mich schaurig, als ich einsam, trüb und traurig,
 Sinnend saß und las von mancher längstverklung’nen Mähr’ und Lehr’ –
 Als ich schon mit matten Blicken im Begriff, in Schlaf zu nicken,
 Hörte plötzlich ich ein Ticken an die Zimmerthüre her;
 „Ein Besuch wohl noch,“ so dacht’ ich, „den der Zufall führet her –
 Ein Besuch und sonst Nichts mehr.“*

Основні повтори також знайшли своє відображення у перекладі К. Т. Ебена.

Г. Лахман вдалося відтворити віршований розмір оригіналу – восьмистопний хорей. Проте, вона не зберегла риму першотвору. Кінцева рима тексту Г. Лахман має таку схему – ABCDBB. Внутрішня рима у перекладі присутня, але через зміну кінцевої вона повністю не наслідує оригінальну. З урахуванням внутрішньої рими маємо таку схему – AA,B,CC,DD,B,B. Хоча таке

перекладацьке рішення суттєво не псує звукове оформлення першотвору, проте змінює його ритмічну організацію.

Вже з першої строфи видно, що **Т. Етцелю** вдалося точно відтворити віршований розмір, кінцеві та внутрішні рими оригіналу. При чому рими перекладача часто імітують авторські за звучанням. Це сприяє створенню ритму, схожого на той, що маємо в оригіналі. Розглянемо першу строфу, яка доводить усе вищесказане:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

*Einst in dunkler Mittnachtstunde, als ich in entschwendner Kunde
Wunderlicher Bücher forschte, bis mein Geist die Kraft verlor
Und mir's trübe ward im Kopfe, kam mir's plötzlich vor, als klopfe.
Jemand leis ans Tor, als klopfe – klopfe jemand sacht ans Tor.
“Irgend ein Besucher”, dacht' ich, “pocht zur Nachtzeit noch ans Tor –
Weiter nichts” – so kommt mir's vor. –*

Переклад **Г. Вольшлегера** є найвідомішим серед усіх існуючих. Таку славу перекладу можна легко пояснити: його виконано дуже якісно, з максимальним дотриманням усіх авторських прийомів та технік.

Г. Вольшлегер зберіг оригінальний розмір першотвору (восьмистопний хорей). Його рими, включаючи внутрішні, наслідують ті, що знаходимо у Е. А. По. У випадку, коли відтворити внутрішню риму повністю не вдавалося, перекладач вдавався до різних прийомів, аби компенсувати прийом першотвору та його функцію у тексті. Так, наприклад, для четвертого та п'ятого рядка першої строфи перекладач не зміг підібрати римованих слів, як у Е. А. По (*rapping* – *tapping*), тому вжив повтор (*pochte* – *pocht*). Порівняємо:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, **rapping** at my chamber door.
“Tis some visitor,” I muttered, “**tapping** at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

*Einst, um eine Mittnacht graulich, da ich trübe sann und traulich
 müde über manchem alten Folio lang vergess'ner Lehr' –
 da der Schlaf schon kam gekrochen, scholl auf einmal leis ein Pochen,
 gleichwie wenn ein Fingerknochen pochte, von der Türe her.
 „'s ist Besuch wohl“, murr't ich, „was da pocht so knöchern zu mir her –
 das allein – nichts weiter mehr.“*

Як зазначалося вище, повтори сприяють ритму вірша, роблять його динамічнішим. Проте, додавання власних прийомів є стилістичною індивідуалізацією, у якій проявляється стиль перекладача, і це впливає на адекватне сприйняття першотвору читачами.

3.3. Відтворення інтонації у перекладах

3.3.1. Інтонація в оригіналі

Американський поет ХХ століття Деніел Хоффман припустив, що «структура вірша та його метрика настільки шаблонні, що воно здається штучним, але його гіпнотичний ефект перебиває цей недолік».

«Гіпнотичний ефект», про який писав класик, продиктовано меланхолійною інтонацією вірша, яку Е. А. По вважав «найбільш законною з усіх поетичних інтонацій». Вона створюється за рахунок звукового символізму, повторів, алітерацій, а також правильно розставлених розділових знаків.

Аби читач міг правильно визначити інтонацію вірша та сповна її відчувати, поет до деталей прораховував кожен розділовий знак. На емоційність твору впливають, перш за все, знаки оклику, знаки питання та тире.

У вірші “The Raven” знаходимо дев'ятнадцять знаків оклику та лише два знаки питання. Знак оклику вжито переважно у прямій мові. Так, у п'ятій строфі запитання ліричного героя відлунюється окликом:

*And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore?”
 This I whispered, and an echo murmured back the word, “Lenore!” –
 Merely this and nothing more.
 ‘Tis the wind and nothing more!”*

У восьмій, тринадцятій, п'ятнадцятій та шістнадцятій строфах знак оклику вжито у репліках ліричного героя. Таким чином поет показав читачам збудження та несамовитість молодика, який переживає з приводу втрати коханої.

Восьма строфа:

*“Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven,
 Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore –*

Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"
Quoth the Raven "Nevermore."

Тринадцята строфа:

She shall press, ah, nevermore!
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"

П'ятнадцята строфа:

"Prophet!" said I, "thing of evil! – prophet still, if bird or devil! –
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted –
On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore –
Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!"
Quoth the Raven "Nevermore."

Шістнадцята строфа:

"Prophet!" said I, "thing of evil! – prophet still, if bird or devil!

Найбільша кількість знаків оклику міститься наприкінці твору, а саме у строфах, коли загальна напруга сягає свого апогею.

У передостанній, сімнадцятій, строфі знаходимо більшу кількість знаків оклику, ніж у будь-якій іншій – п'ять.

"Be that word our sign of parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting –
"Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"
Quoth the Raven "Nevermore."

Останній рядок вірша також завершується знаком оклику. Треба відмітити, що це єдиний випадок, коли після наскрізного рефрену вжито цей знак. Знак оклику робить слово *"nevermore"* не просто вигук, а відчайдушним криком душі.

Shall be lifted – nevermore!

Що стосується знаку питання, то в оригіналі знаходимо лише два випадки використання цього знаку. У п'ятій строфі:

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"
This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!" –
Merely this and nothing more.

А також у п'ятнадцятій строфі:

"Prophet!" said I, "thing of evil! – prophet still, if bird or devil! –
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted –
On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore –

Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”

В обох випадках цей розділовий знак використано у прямій мові ліричного героя. Як видно з наведених прикладів, за знаком питання завжди слідує знак оклику, і це не випадково. Завдяки такому поєднанню розділових знаків поет зобразив нестійкий душевний стан героя, суперечливі почуття, що його переповнюють, невпевненість, відчай, переживання.

Проте, і знак оклику, і знак питання поступаються тире за частотністю використання. У вірші знаходимо сорок два тире. Е. А. По активно використовував тире, адже за його допомогою можна створювати багатий інтонаційний малюнок. Треба зауважити, що Е. А. По використовував довге тире, яке вживається для позначення різкої зміни ходу думки чи зміни тону. Використаний цей знак переважно у репліках героя, він перериває потік свідомості героя, демонструє нерішучість та вагання ліричного героя, його спроби зупинити свої фантастичні марення. Також тире сприяє створенню напруги. Розглянемо п'ятнадцяту строфу, що рясніє довгими тире:

“Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil! –
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted –
On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore –
Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”

Якщо прочитати цей уривок з урахуванням усіх тире, можна яскраво уявити та відчувати душевні муки і відчай ліричного героя.

Частотність вживання інтонаційних розділових знаків в оригіналі вірша та його перекладах представлена у Додатку А.

3.3.2. Інтонація в українських перекладах

В англійській мові пунктуація допускає більше вольностей, аніж пунктуація у слов'янських мовах, таких як українська та російська, адже пунктуація в слов'янських мовах будується значною мірою на синтаксичній основі.

Як видно з Додатку А, **П. Грабовський** помітно змінив інтонаційний малюнок першотвору, вдавшись до стилістичного посилення. У перекладі П. Грабовського спостерігається надмірна емоційність, спричинена активним

використанням розділових знаків, адже цей переклад робився не з оригіналу, а з вже існуючого російського. Переклад насичений питальними реченнями, що відображають невпевненість та сумніви. У перекладі П. Грабовського знаходимо тринадцять питань, тоді як в оригіналі лише два. Розглянемо найяскравіші уривки, що демонструють вагання та неспокій героя: *Кажу вставши: що за сила? / Що за враг? Страхи дурні; Таємниця? Ніякої... / Відки взятись, як і з чого?; Запитався я тремтяче: / «Що за назву мана кряче, / Мов не знає інших слів?; Що се? Ангел спочуття?* Таке перекладацьке рішення, безсумнівно, впливає на адекватне сприйняття фоностилістики вірша “The Raven”.

Г. Кочур, навпаки, використав стилістичне послаблення і зробив свій переклад менш емоційним за оригінал. Про це свідчить помітне зменшення кількості інтонаційних розділових знаків, зокрема знаків оклику. Замість дев’ятнадцяти знаків оклику Г. Кочур вжив лише п’ять. Таке перекладацьке рішення також впливає на адекватне сприйняття фоностилістики вірша Е. А. По.

А. Онишко, як і П. Грабовський, зробив свій переклад набагато емоційнішим за оригінал. Про це свідчить більша кількість інтонаційних розділових знаків, зокрема знаків питання та оклику. Збільшена кількість знаків питання та оклику демонструє надмірну схвильованість та знервованість ліричного героя.

Порівняємо в якості приклада чотирнадцяту строфу оригіналу та перекладу А. Онишка.

*Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
“Wretch,” I cried, “thy God hath lent thee – by these angels he hath sent thee
Respite – respite and nepenthe from thy memories of Lenore;
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”*

*І здалося – плив незримо дим з кадила Серафима,
Що проходив по світлиці тихим кроком крадькома.
Крикнув я: «Слабка людино! Це Господь послав хвилину
Забуття від мук невпинних, що Ленор взяла Пітьма!
Пий же забуття – про неї пам’ять забере Пітьма!»
Ворон прокричав: – Дарма!*

В оригіналі у репліці героя вжито лише одне тире, у перекладі – три. Отже, герой у перекладі більш емоційний та схвильований.

В оригіналі ворон спокійно та непохитно відповідає: “*Nevermore*”, у перекладі кричить: «*Дарма!*» Рефрен у цьому випадку втрачає свою стилістичну функцію, адже не справляє того моторошного відчуття від непохитного спокою містичного птаха.

Порівняно з іншими перекладами, **В. Марач** найточніше за всіх дотримався розстановки розділових знаків, хоча і зменшив кількість знаків оклику на три та використав на одне питання більше, ніж автор.

Що стосується тире, то всі перекладачі використали цей знак у меншій кількості, ніж Е. А. По. Це можна пояснити тим, що тире не є часто вживаним в українській віршованій мові. Більше всього до оригіналу за частотністю використання тире наблизився А. Онишко.

Під час порівняльного аналізу було помічено, що переклади, виконані знаними поетами, такими як П. Грабовський, Г. Кочур, А. Онишко мають інтонаційний малюнок, відмінний від оригінального, адже у цих перекладах доволі яскраво проявляється вже сформований індивідуальний стиль самих поетів.

3.3.3. Інтонація у російських перекладах

Як вже було відзначено, в англійській мові пунктуація допускає більше вольностей, аніж пунктуація у слов'янських мовах, таких як українська та російська, адже пунктуація в слов'янських мовах будується значною мірою на синтаксичній основі.

С. Андрєєвський зробив свій переклад набагато емоційнішим та експресивнішим за оригінал. Про це свідчить помітне збільшення кількості інтонаційних розділових знаків, зокрема знаків питання та оклику. У перекладі за кожним вигуком ворона слідує знак оклику, що не завжди відповідає пунктуації оригіналу. Таке перекладацьке рішення явно применшує художню цінність оригіналу, впливає на загальний інтонаційний малюнок та втрачає естетичний вплив провідного фоностилістичного прийому вірша – рефрену. Саме варіювання тону, з яким птах вимовляє моторошне та зловіще “*Nevermore*”, сприяє наростанню напруги у творі. В одній строфі С. Андрєєвський вжив одразу два знаки, питання та оклику, після рефрену (*Больше – никогда?!*) Використавши

більш емоційно забарвлений відповідник, перекладач в черговий раз вдався до стилістичного посилення.

Порівняємо наступний уривок оригіналу і перекладу С. Андреевського:
And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"
This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!" –
Merely this and nothing more.

«Ленора!» кто – то прошептал...
Увы! я сам то имя звал
И эхо нелюдимых скал
В ответ шепнуло мне его,
Тот звук – и больше ничего.

Оповідачу здалося, що хтось прошепотів ім'я його коханої. Він не впевнений, що це сталося наяву, тому для демонстрації сумнівів та вагань автор вжив знак питання. У перекладі знак оклику нівелює ефект сумнівів. До того ж лексема *«прошептал»* та знак оклику не сумісні між собою, адже мають різне смислове та експресивне навантаження.

Надмірна експресивність, яку знаходимо у перекладі С. Андреевського, не властива віршу Е. А. По, тому читач цього перекладу не може отримати адекватного враження про фоностилістику оригіналу.

К. Бальмонту більш-менш вдалося відтворити розділові знаки оригіналу. Інтонаційний малюнок його перекладу схожий на той, що створив Е. А. По у своєму вірші. Це є явною перевагою даного перекладу.

Переклад **В. Брюсова** ще емоційніший, ніж переклад С. Андреевського. Про це свідчить помітне збільшення кількості інтонаційних розділових знаків. Якщо в оригіналі напруга наростає поступово, то в перекладі В. Брюсова вона присутня вже у першій строфі. Порівняємо уривки:

“'Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”

«Это – гость, – пробормотал я, – там, у входа моего,
Гость, – и больше ничего!»

Якщо у Е. А. По ліричний герой на початку твору перебуває у стані дрімоти, то у В. Брюсова він одразу доволі бадьорий. На це вказує знак оклику, що має сильніший стилістичний ефект, ніж слово *«пробормотал»*.

Два знаки оклику у наступному прикладі роблять емоційнішими і героя, і ворона.

*Till I scarcely more than muttered "Other friends have flown before –
On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before."
Then the bird said "Nevermore."*

*Наконец я птице кинул: «Раньше скрылись без следа
Все друзья; ты завтра сгинеешь безнадежно!..» Он тогда
Каркнул: «Больше никогда!»*

Надмірно емоційно забарвленою у перекладі є і наступна репліка ліричного героя:

*Respite – respite and nepenthe from thy memories of Lenore;
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"*

*Отдых, мир! чтоб хоть немного ты вкусил забвенья, – да?
Пей! о, пей тот сладкий отдых! позабудь Линор, – о, да?»*

Знаки оклику у цьому прикладі привносять певний пафос та піднесеність, якої немає в оригіналі, а знаки питання додають сумнівів та вагань. Даний уривок є не лише прикладом стилістичного посилення, а й стилістичної субституції та індивідуалізації.

Хоча довге тире не є типовим для російського вірша, К. Бальмонт та В. Брюсов відповідально поставилися до відтворення цього розділового знаку у перекладі та активно використали у своїх інтерпретаціях.

Переклад **В. Бетакі** дуже схожий на переклад В. Брюсова. Він так само використав більшу кількість знаків оклику та знаків питання, і тим самим вдався до стилістичного посилення у перекладі. Що стосується тире, то тут перекладач, навпаки, застосував стилістичне послаблення, зменшив кількість вживання, а відповідно послабив ефект від даного прийому. Обидва перекладацькі рішення помітно впливають на адекватність сприйняття першотвору.

Під час порівняльного аналізу було помічено, що переклади, виконані знаними поетами, такими як К. Бальмонт, В. Брюсов, В. Бетакі, мають інтонаційний малюнок, відмінний від оригінального, адже у цих перекладах доволі яскраво проявляється вже сформований індивідуальний стиль самих поетів.

3.3.4. Інтонація у німецьких перекладах

К. Т. Ебен зробив свій переклад емоційнішим за оригінал. Він збільшив кількість знаків оклику. Що стосується тире, то у даному перекладі їх менше. Можна припустити, що невідповідність інтонаційного малюнку була спричинена

тим фактом, що на час створення перекладу існувала тенденція робити переклади не з оригіналів, а з існуючих перекладів, зокрема з французьких.

Г. Лахман, навпаки, помітно знебарвила оригінал, зменшивши кількість знаків оклику та тире. З дев'ятнадцяти знаків оклику оригіналу у перекладі знаходимо лише п'ять, та й ті використані не у потрібних місцях.

У першій, третій та сімнадцятій строфах перекладачка вдалася до стилістичного посилення. В якості прикладу наведемо першу строфу:

*“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

*Und fuhr auf erschrocken stammelnd: „Einer von den Kameraden,“
„Einer von den Kameraden!“*

У репліках, де знак оклику був суттєво важливим, перекладачка навпаки знехтувала цим знаком, застосувавши стилістичне послаблення.

П'ятнадцята, шістнадцята та сімнадцята строфи оригіналу насичені знаками оклику, що сприяють створенню напруги та підводять читача до логічної розв'язки вірша. Г. Лахман проігнорувала цей прийом. В якості прикладу наведемо п'ятнадцяту строфу:

*“Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil! –
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted –
On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore –
Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”*

*„Nachtprophet, erzeugt vom Zweifel, seist du Vogel oder Teufel,
Triumphirend ob der Sünder Zähneklappern und Gewimmer –
Hier aus dieser dürren Wüste, dieser Stätte geiler Lüste,
Hoffnungslos, doch ungebrochen und noch rein und unbestochen,
Frag' ich dich, du Schicksalskündler: Ist in Gilead Balsam?“ „Nimmer“,
Krächzte da der Rabe „Nimmer“.*

З чотирьох знаків оклику, які демонструють розпач та божевілля ліричного героя, у перекладі не знаходимо жодного.

Також не знаходимо знак оклику і після деяких рефренів. Так, немає його в останній строфі після рефрену, який є відвертим криком душі. Порівняємо:

*And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!*

*Und aus diesem schweren Schatten hebt sich meine Seele nimmer –
Nimmer, nimmer, nimmer, nimmer.*

Задля компенсації естетичної функції рефрену Г. Лахман використала п'ятикратний повтор вигуку. Проте, адекватність відтворення фоностилістики була порушена.

Переклад Г. Лахман має інтонаційний малюнок повністю відмінний від оригінального, проте, у ньому доволі яскраво проявляється вже сформований індивідуальний стиль самої поетеси.

Найточніше дотриматися розділових знаків оригіналу вдалося **Т. Етцелю** та **Г. Вольшлегеру**. Використовуючи стилістичні відповідності, перекладачам вдалося максимально точно відтворити форму, зміст, стилістичний ефект та естетичний вплив оригінальних прийомів. Це є очевидною перевагою даних перекладів. Однак, в обох перекладах було майже вдвічі зменшена кількість тире, змістовно та формально важливого для Е. А. По.

3.4. Відтворення рефрену у перекладах

3.4.1. Рефрен в оригіналі

Рефрен "*Nevermore*" – ключовий елемент проблематики вірша "The Raven", що дуже вдало підкреслює необоротність часу. Варто відмітити, що це слово не раз вживалося в літературі і до Е. А. По, тому цього письменника не можна вважати його винахідником. Проте, лише після вірша "The Raven" та завдяки йому це слово стало універсальним культурним символом. Ю. Ковальов у роботі «Едгар По. Поет та новеліст» писав: «Слово "*Nevermore*" справляло на читачів таке сильне враження, тому, що в контексті вірша мало зміст жахливий і на той час крамольний. Воно «відміняло» потойбічний світ та ідею безсмертя душі» [45].

Слово *Nevermore* складається з двох прислівників, один з яких заперечний: *never* – «ніколи» та *more* – «більше». Його буквальний переклад – «ніколи більше». Значення слова *never* ширше та абстрактніше за *more*, але саме останнє підсилює заперечення. Рефрен є дуже звучним завдяки «довгій *o* як найзручнішої голосівці в поєднанні з *r* як найпоширенішим приголосним» [199].

Одинадцять строф з вісімнадцяти завершуються вищезазначеним рефреном. Саме через велику кількість повторів слово справляє таке сильне враження.

Е. А. По вважав рефрен «примітивним» прийомом та розумів, що його головним недоліком є одноманітність та монотонність, тому вирішив підсилити

ефект від цього прийому, зробивши незмінним його звучання, але постійно міняючи зміст та варіюючи застосування. Ворон шість разів відповідає “*Nevermore*” на питання оповідача. Перший раз птах використовує це слово, коли у нього запитують його ім’я. З кожним наступним повторенням складається враження, що Ворон просто знущається та глузує над героєм, який бажає почути у відповідь заповітне «так», а чує категоричне «ні».

Е. А. По обрав композиційну структуру «питання – відповідь». Вона дуже добре підходить його задуму. Таким чином він досяг бажаного ефекту змістової варіації рефрену. За словами автора, він почав писати вірш з кульмінаційної строфи, оскільки шукав те саме питання, у відповідь на яке слово *nevermore* викликало б найбільше горе та відчай, які лише можна уявити. Так народилися рядки:

*"Prophet!" said I, "thing of evil! – prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore."
Quoth the Raven "Nevermore."*

Коли Е. А. По написав розв’язку, у попередніх рядках строфах він зміг у наростаючій послідовності побудувати питання героя з точки зору їх серйозності та важливості. Таким чином він зміг з кожною строфою вибудувати рівень емоційного напруження з урахуванням того, що кульмінаційна строфа є найважливішою, і її ефект перебивати не можна. Саме остання строфа визначила усі основні параметри вірша: метр, ритм, довжину та загальне розташування рядків, визначивши віршовану форму.

Відтворення славнозвісного рефрену вірша є чи не найважчим з перекладацької точки зору. Вигук “*Nevermore*” становить основну трудність при перекладі, адже має важливе семантичне, символічне та звукове навантаження. Від того, як вирішується проблема рефрену, нерідко залежить успіх перекладу в цілому.

3.4.2. Рефрен в українських перекладах

Складність перекладу рефрену українською мовою, перш за все, полягає в тому, що найточніший еквівалент англійського слова *nevermore* – «ніколи більше»

– не співпадає з ним за кількістю складів. Також необхідна передача звука [r], характерного для імітації крякання ворона у багатьох індоєвропейських мовах, адже саме цей звук вплинув на вибір рефрену Е. А. По.

П. Грабовський у перших семи строфах вживає слово *нічого*, у наступних одинадцяти – *ніколи*. Відповідно, «*Ніколи*» – це варіант, який перекладач обрав для відтворення містичного та трагічного вигуку ворона. Він видається не дуже вдалим, адже семантично вужчий за оригінальний прислівник *nevermore* та зовсім не зберігає звукові характеристики, такі важливі для створення загальної атмосфери твору.

В. Марач також вирішив повністю не зберігати рефрен. Якщо в оригіналі в останніх одинадцяти строфах скрізь повторюється славнозвісне “*Nevermore*”, то у перекладі знаходимо декілька варіацій: «*Вже-не-жди*», «*Вже не жди*», «*Ні – й не жди!*», «*Ні, не жди!*», «*Вже – й не жди*», «*Вже – й не жди?*», «*Назавжди!*». Як бачимо, перекладач не лише змінив сам вигук, а й його графічне написання з урахуванням розділових знаків. Таке перекладацьке рішення, безперечно, впливає на фоностилістику оригіналу та змінює інтонаційний малюнок першотвору.

Одним з найкращих перекладів вигуку ворона критики вважають «*Не вернуть*» **Г. Кочура**, адже він близький до першотвору за звуковими, семантичними та метричними якостями. Очевидною перевагою перекладу рефрену є збереження звуку [p], який, як вже зазначалося вище, є наскрізним для всього твору.

Проте, критики одноголосно погоджуються, що найвдаліший український переклад вигуку крука належить **А. Онишку**. Підібраний ним варіант «*Дарма*» перегукується з семантикою тексту оригіналу. Цей переклад адекватно відтворює звукову композицію, символізм та зміст першотвору.

3.4.3. Рефрен у російських перекладах

Складність перекладу рефрену російською мовою, так само як і українською, полягає в тому, що найточніший еквівалент англійського слова не співпадає з ним за кількістю складів. Також важливим є збереження звукового символізму.

З усіх проаналізованих російських перекладів більше всього до оригінального рефрену наблизився **В. Бетакі**. Він використав варіант «*Не вернуть*». Вибір такого відповідника є вдалим, адже це найбільш точний та близький до оригіналу з точки зору фонетики рефрен, який імітує крякання ворона. Існує припущення, що В. Бетакі запозичив такий відповідник у автора українського перекладу «Ворона» Г. Кочура, але ця думка не є підтвердженою. Проте, хоча перекладачу і вдалося відшукати відповідник, який досить вдало відтворює звукову складову рефрену Е. А. По, семантичну складову було втрачено.

С. Андрєєвський, К. Бальмонт та В. Брюсов, навпаки, сконцентрувалися на передачі семантичного значення рефрену, а звуковою складовою знехтували у своїх перекладах. У їх інтерпретаціях знаходимо «*Больше никогда*», «*Никогда*», «*Больше никогда*» відповідно.

Отже, важливий для фоностилїстики оригіналу елемент – вигук ворона – рефрен, що є наскрізним для усього твору, у **С. Андрєєвського** звучить «*Больше никогда*». Такий перекладацький вибір має як переваги, так і недоліки. Він повністю передає семантику оригінального вигуку: складається з двох прислівників, що є повними еквівалентами англійських “*never+more*”. Проте, звукове оформлення повністю інше: у вигуку немає розгонистого [p], який так вдало імітує крякання ворона.

У Е. А. По кожне останнє слово строфи сприяє динамічності вірша. Так, одинадцять строф закінчуються словом *nevermore*, шість – *nothing more*, одна – *evermore*. **К. Бальмонт** дозволив собі урізноманітнити цей список римованих слів, і такий вчинок можна вважати перекладацькою вільністю, адже він позначається на стилістиці оригіналу. У перекладі К. Бальмонта знаходимо одинадцять повторів слова *никогда*, три повтори – *ничего*, два – *ко мне*, один – *над ней*, один – *дней*.

Адекватність передачі вигуку крука у перекладі **В. Брюсова** викликає певні сумніви. Вигук «*Больше никогда!*» не передає того семантичного та звукового навантаження, яке у нього вклав автор, і навряд чи птах взагалі у змозі відтворити щось подібне.

3.4.4. Рефрен у німецьких перекладах

У німецьких перекладах, на нашу думку, було найлегше відтворити авторський рефрен, адже у німецькій мові існує повний еквівалент англійського прислівника *nevermore* – *nimmermehr*. Ці два слова є тотожними на усіх мовних рівнях: фонетичному, морфологічному, лексичному. До такого відповідника вдалися К. Т. Ебен та Г. Вольшлегер.

Отже, відповідник **К. Т. Ебена** та **Г. Вольшлегера** “*Nimmermehr*” повністю співпадає з оригінальним “*Nevermore*”. Цей прислівник так само складається з двох слів *nimmer* та *mehr*, які є повними еквівалентами англійських *never* та *more* як на лексичному, так і на фонетичному рівні. Перекладачам вдалося зберегти не лише семантику рефрену, але й його морфологічну структуру та звуковий склад. Зокрема, проблему рефрену було відносно легко вирішити у німецькій мові завдяки її природнім характеристикам.

Г. Лахман передала рефрен “*Nevermore*” схожим за звучанням відповідником “*Nimmer*”. Він семантично вужчий за оригінальний рефрен, адже відтворює лише першу частину складеного прислівника.

Е. А. По вжив вищезазначений рефрен в останніх одинадцяти строфах для нагнічення загальної атмосфери та досягнення піку трагізму. Г. Лахман у дев'ятій строфі опустила цей прийом:

*Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning – little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door –
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as “Nevermore.”*

*Wahrlich, ich muß eingestehen, daß mich seltsame Ideen
Bei dem dunklen Wort durchschwirrten, ja, daß mir Gedanken kamen,
Zweifel vom bizarrsten Schlage, – und es ist wohl keine Frage,
Daß dies wunderbar Begebiß ein vereinzeltes Erlebnis:
Einen Raben zu bewirthen mit solch ominösem Namen,
Solchem ominösen Namen.*

В одинадцятій строфі перекладачка перемістила рефрен на рядок вище і тим самим змінила не лише звукове оформлення вірша, а й його стилістичну функцію у творі.

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,

*“Doubtless,” said I, “what it utters is its only stock and store
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore –
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
Of ‘Never – **nevermore**’.”*

*Stutzig über die Repliken, maß ich ihn mit scheuen Blicken,
Sprechend: Dies ist zweifelsohne sein gesamter Schatz an Worten,
Einem Herren abgefangen, dem das Unglück nachgegangen,
Nachgegangen, nachgelaufen, bis er auf dem Trümmerhaufen
Seines Glücks dies monotone „**Nimmer**“ seufzte allerorten.
Jederzeit und allerorten.*

Через те, що Г. Лахман змістила лексико – фонетичний повтор, він продублював наскрізний рефрен вірша у восьмій, десятій, дванадцятій, тринадцятій, чотирнадцятій, п'ятнадцятій, шістнадцятій, сімнадцятій та вісімнадцятій строфах. Наведемо в якості прикладу восьму строфу:

*Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
“Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore –
Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”
Quoth the Raven “**Nevermore.**”*

*Ob der herrischen Verfahrens und des würdigen Gebahrens
Dieses wunderlichen Gastes schier belustigt, sprach ich: Grimmer
Unglücksbote des Gestades an dem Flußgebiet des Hades,
Du bist sicher hochgeboren, kommst du gradewegs von den Thoren
Des plutonischen Palastes? Sag’ wie nennt man dich dort? „**Nimmer**“
Hört’ ich da vernehmlich: „**Nimmer!**“*

У тринадцятій та вісімнадцятій строфах перекладачка вжила рефрен “*Nimmer*” не два, а аж п'ять разів, що значно посилило стилістичний ефект від прийому. Таким чином переклад став набагато емоційнішим та експресивнішим за оригінал.

Тринадцята строфа:

*This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom’s core;
This and more I sat divining, with my head at ease reclining
On the cushion’s velvet lining that the lamp-light gloated o’er,
But whose velvet-violet lining with the lamp-light gloating o’er,
She shall press, ah, **nevermore!**
Dies und anderes erwog ich, in die Traumelande flog ich,
Losgelöst von jeder Fessel. Von der Lampe fiel ein Schimmer*

*Auf die violetten Stühle und auf meinem sammt'nen Pfühle
Lag ich lange, traumverloren, schwang mich auf zu Leonoren,
Die in diesen sammtnen Sessel nimmermehr sich lehnet, **nimmer,**
Nimmer, nimmer, nimmer, nimmer.*

Вісімнадцята строфа:

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – **nevermore!***

*Und auf meinem Thürgerüste, auf der bleichen Pallasbüste,
Unverdrossen, ohn' Ermatten sitzt mein dunkler Gast noch immer.
Sein Dämonenauge funkelt und sein Schattenriß verdunkelt
Das Gemach, schwillt immer mächt'ger und wird immer grabesnächtger –
Und aus diesem schweren Schatten hebt sich meine Seele **nimmer** –
Nimmer, nimmer, nimmer, nimmer. –*

Т. Етцель зробив акцент на звуковому оформленні рефрену – “*Nie du Tor*”, проте, семантично занадто віддалив його від оригінального. Відтворення рефрену, з одного боку, можна вважати вдалим, адже перекладацький відповідник збігається з оригінальним за кількістю складів та має подібне звучання: *Nevermore* – *Nie du Tor*. Проте, що стосується семантики, то присутня вагома невідповідність. *Nie du Tor* дослівно перекладається як *Ніколи, дурень (йолоне)* і містить суб'єктивну думку перекладача, що неприпустимо у якісному перекладі.

Також до недоліків перекладу можна зарахувати те, що перекладач знехтував одним рефреном, а саме у тринадцятій строфі. А точніше він замінив рефрен синонімом (*nimmermehr*) та перемістив на рядок вище. Натомість, у даній строфі бачимо анафору, якої немає у Е. А. По. Можна припустити, що таким чином перекладач намагався компенсувати опущений прийом, про що йшлося вище, але така «компенсація» не є рівноцінною.

*This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;
This and more I sat divining, with my head at ease reclining
On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,
But whose velvet-violet lining with the lamp-light gloating o'er,
She shall press, ah, **nevermore!***

Saß, der Seele Brand beschwichtend, keine Silbe an ihn richtend,

*Seine Feueraugen wühlten mir das Innerste empor.
Saß und kam zu keinem Wissen, Herz und Hirn schien fortgerissen,
Lehnte meinen Kopf aufs Kissen lichtbegossen – das Lenor
Pressen sollte – lila Kissen, das nun **nimmermehr** Lenor
Pressen sollte wie zuvor!*

3.5. Відтворення звукопису у перекладах

3.5.1. Звукопис в оригіналі

Один з перших публікаторів вірша зауважував: «...мелодія «Ворона» побудована в основному на алітерації, на продуманому використанні одних і тих самих звуків у несподіваних місцях». Наведемо декілька яскравих прикладів алітерації: *And the silken, sad, uncertain; Doubting, dreaming dreams; What this grim, ungainly, ghostly, gaunt* тощо.

Окрім алітерацій, Е. А. По активно використовував і асонанси. Ці обидва прийоми сприяють створенню ритму, загальному звуковому оформленню та інтонації поетичного твору.

Ще Е. А. По використав у вірші доволі оригінальний прийом – паронوماзію: схожі за звучанням, але різні за значенням слова *raven* та *never* п'ять разів сусідують на останніх рядках строфи.

Повторення однакових і близькозвучних слів, поряд з наданням мові музикальності, відіграє не лише естетичну, а й важливу смислову роль: на них сконцентровується головна увага читача або слухача. Враження від прочитання твору було б набагато меншим, якби в віршованих рядках не було повторів. Е. А. По навмисне добирає слова таким чином, щоб звукове оформлення його поетичних творів допомагало краще розкрити їх зміст. Саме тому при перекладі поезій Е. А. По варто звертати увагу на їх звукопис.

Відомий український теоретик та практик перекладу І. В. Корунець зауважує, що «завжди чи не найважче передати (якщо взагалі в якійсь мові перекладу можна сповна передати) звуково-музикальний характер оригіналу, тобто його евфонію. Причому цей елемент поетичної матриці може виявлятися як зовнішньо (на рівні рядка чи стопи окремих складів), так і внутрішнього, на рівні загального звучання цілого твору. Тому і відтворення евфонії, що складається зі звучання всієї фонематичної системи мови у повному поєднанні відповідних груп

голосних і приголосних фонем – дзвінких, глухих, шиплячих, сонорних і т.д., створює автохтонну музикальність у системі ритміки національної мови. Оскільки звукові/ фонематичні системи різних мов ніколи повністю не співпадають, бо навіть ті самі звуки артикують у різних мовах по-різному, то й евфонію/ музичне звучання вони мають в оригіналі і перекладі різне» [57, с. 345-346]. Бувають випадки, коли у мові перекладу відсутні ті, чи інші звуки і перекладач силкується якимсь вигадливим засобом замінити їх.

Для аналізу було обрано десять яскравих алітерацій, десять асонансів та п'ять комбінацій алітерацій та асонансів оригіналу. У Додатку Б представлені результати порівняльного аналізу цих прийомів та їх перекладів трьома мовами: українською, російською, німецькою.

3.5.2. Звукопис в українських перекладах

Розуміючи важливість евфонії для віршів Е. А. По, перекладачі також намагалися наповнити свої інтерпретації алітераціями та асонансами, анафорами та епіфорами. Досить вдалимими у цьому плані є українські переклади, адже евфонія надзвичайно органічна для української поетичної мови, оскільки спирається на визначальну інтонаційну основу української мови – вокалізм, зумовлюючи тяжіння версифікаційних пошуків до музичності, виконує особливу стилістичну функцію у розмаїтті симетричного звукового ладу поетичного мовлення, забезпечує міру кількості, частоти, комбінування та тривання фонем. Українська мова володіє багатьма евфонічними засобами, використання яких щільно зв'язане з стилем мови, темпом, ритмом, а також має свої особливості у окремих авторів.

Як показує порівняльний аналіз, **П. Грабовський** при відтворенні звукопису вдавався до:

- стилістичної відповідності (передавав оригінальний прийом зі збереженням звукового оформлення): *volume of forgotten lore* – (Над) одним старинним твором, / Над забутим мислі взором, / Що велику славу мав;
- стилістичного посилення (вводив фоностилістичний прийом, якого не було в оригіналі): *Eagerly I wished the morrow* – **Ждав** я ранку, **ждав** я світу;

- стилістичного послаблення (частково передавав фоностилістичний прийом): *From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore* – Хоча б звістка об Ленорі, / Що втекла з життя земного;

- стилістичного нівелювання (не передавав оригінальний прийом у перекладі): *home by Horror haunted* – Де панують смерть та зло;

- стилістична індивідуалізація (використання іншого звуку для створення прийому): *doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before* – Така туга дошкульна, / Що ні одна душа в світі, / Не здолає зрозуміти, – / Тії туги світ не зна.

Проте, багато фоностилістичних прийомів П. Грабовський лишив без уваги. Це пояснюється тим, що перекладач, як відомо, робив свій переклад не з оригіналу, а з російського перекладу, і концентрувався перш за все на передачі змісту першотвору.

Переклад Г. Кочура у плані відтворення звукопису помітно точніший за переклад П. Грабовського. При відтворенні звукопису Г. Кочур вдавався до:

- стилістичної відповідності (передавав оригінальний прийом зі збереженням звукового оформлення): *And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore?”* – Тільки слово, мов зітхання, промайнуло ледве чуть;

- стилістичного посилення (вводив фоностилістичний прийом, якого не було в оригіналі): *gently rapping* – тихий стук (алітарація), *late visitor* – пізній гість (асонанс);

- стилістичного послаблення (частково передавав фоностилістичний прийом): *From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore* – Марно я тоді в суворій книзі прагнув збутись горя;

- стилістичного нівелювання (не передавав оригінальний прийом у перекладі): *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain* – Вітер коливав фіранку;

- стилістична індивідуалізація (використання іншого звуку для створення прийому): *it was in the bleak December* – те в похмурім грудні сталось.

А. Онишко був єдиним перекладачем, який сповна врахував домінуючі алітераційні та асонансні особливості твору. Як видно з Додатку Б, А. Онишко лише зрідка вдавався до стилістичного послаблення. Частково чи повністю нехтуючи авторським прийомом, перекладач завжди намагався певним чином його

компенсувати. Так, наприклад, А. Онишко в асонансі “*he will leave me*” замість чотирьох разів лише два повторює звук [i] – «ВІН піде» – проте, замість курсиву використовує капіталізацію, аби зберегти акцент, який був у Е. А. По.

При відтворенні звукопису перекладач в основному вдавався до стилістичних відповідностей, хоча подекуди і змінював звукове оформлення прийому, відшукуючи в українській мові такі звуки, які б справляли на читача ідентичне враження. Прикладів майстерного насичення рядків асонансами, алітераціями, анафорами, епіфорами у А. Онишка чимало: *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain* – *І непевність висне німо, в шовку штор живе незримо* (алітерація); “*Prophet!*” said I, “*thing of evil!* – *prophet still, if bird or devil!* – *О пророче! Зла появо!* – *Ти ж пророк, хоч би й диявол!* (асонанс); *Perched* upon a bust of Pallas just above my chamber door – / *Perched*, and sat, and nothing more – *Знявсь і сів на бюст Паллади, мов нікого тут нема, / Знявсь і сів, мов тінь німа* (анафора); *Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore* – / *Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!* – *Древній Вороне зловісний, з того краю, де Пітьма. / Як Вельможність Вашу звали, де Плутонова Пітьма?* (епіфора).

Здатність А. Онишка відтворити звукові ряди американського романтика засвідчує не тільки особистий перекладацький хист, але й стала доказом невпинного розвитку українського перекладного художнього мовлення і могла б слугувати хрестоматійним прикладом для теорії віршового перекладу.

Як показує порівняльний аналіз, **В. Марач** більше акцентував увагу на відтворенні змісту, а не стилістики оригіналу. Порівняно з оригіналом, він помітно зменшив кількість прийомів звукопису у своєму перекладі і тим самим применшив художню цінність першотвору.

Алітерації та асонанси подекуди було збережено у перекладі (*And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain* – *Ледь вловимий легкий порух, шурхіт в шторах пурпурових*), подекуди замінено фонетично нейтральними відповідниками (*weak and weary* – в зажурі).

3.5.3. Звукопис у російських перекладах

Все, що **С. Андреевський** залишив у своєму перекладі з оригінальної фоностилістики, так це алітерації та асонанси. Їх можна знайти достатньо у творі: *То было в хмуром декабре. / Стояла стужа на дворе; А шорох шёлковых завес / Меня ласкал – и в мир чудес; Пройдут часы, исчезнет ночь – / Уйдёт и он за нею прочь; Я убеждён, уверен в том; Огромный ворон пролетел / Спокойно, медленно – и сел.*

Хоча перекладач інколи і вдавався до стилістичного послаблення та стилістичної індивідуалізації у відтворення звукопису, проте, стилістичні відповідності у його перекладі все ж таки переважають.

Переклад **К. Бальмонта** не поступається оригіналу за кількістю різноманітних прийомів звукопису. Розглянемо третю строфу, де звук [s] домінує над рештою, утворює яскраву алітерацію, що справляє ефект таємничості та гнітюче впливає на читача:

*And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating,
“‘Tis some visitor entreating entrance at my chamber door –
Some late visitor entreating entrance at my chamber door; –
This it is and nothing more”.*

*И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет,
Трепет, лепет, наполнявший темным чувством сердце мне.
Непонятный страх смиряя, встал я с места, повторяя:
«Это только гость, блуждая, постучался в дверь ко мне,
Поздний гость приюта просит в полуночной тишине –
Гость стучится в дверь ко мне».*

У перекладі **В. Брюсова** також алітерації та асонанси було відтворено, проте подекуди вони бідніші за авторські, подекуди, навпаки, яскравіші. У наступному прикладі для створення шарудіння фіранок, яке в оригіналі досягається шляхом багаторазового повторення звуку [s], перекладач використав повтори одразу двох звуків: [ш] та [с].

*And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Шелковистый и не резкий, шорох алой занавески*

Хоча переклади **К. Бальмонта** та **В. Брюсова** і багаті на різноманітні прийоми звукопису, проте, вони не завжди наслідують авторські. Часто у

прийомах звукопису проявляється індивідуальність перекладачів, які на момент створення перекладів вже мали свій сформований стиль.

Прикладом стилістичної індивідуалізації при відтворенні звукопису може бути переклад наступного асонансу: *it was in the bleak December* – *Поздней осени рыдания* (К. Бальмонт); *был декабрь и день ненастный* (В. Брюсов). Обидва перекладача використали асонанси, але замінили звук, на якому будується прийом. К. Бальмонт вдався до заміни на змістовому рівні – замінив пору року (осінь замість зими), а також додав символістської пафосності, властивій Бальмонту-поету.

Переклад **В. Бетакі**, як і оригінал, багатий на алітерації та асонанси. При чому, дуже часто ці прийоми тотожні оригінальним за звучанням та стилістичними функціями: *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain / Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before* – *Шелковое колыханье, шторы пурпурной шуршань / Страх внушало, сердце сжало, и, чтоб страх с души стряхнуть; Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary* – *Мрачной полночью бессонной, беспредельно утомленный; "Prophet!" said I, "thing of evil! – prophet still, if bird or devil! – "O вещун! – вскричал я снова, – птица ужаса ночного!*

Переклад В. Бетакі найточніше з усіх російських перекладів передає звукопис оригіналу, що є явною перевагою цього перекладу.

3.5.4. Звукопис у німецьких перекладах

У перекладі **К. Т. Ебена** передано не всі епіфори та анафори. Хоча перекладач намагався застосовувати різного роду звукові компенсації, аби не зіпсувати загального враження від прочитання твору. Так, наприклад, у сімнадцятій строфі було опущено анафору, а замість неї вжито лексичний повтор. При чому, в оригіналі він зустрічається двічі, а у перекладі тричі, тому така заміна призвела до стилістичного посилення:

*"Be that word our sign of parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting –
 "Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
 Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
 Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!
 Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"*

Quoth the Raven "Nevermore."

*„Sei dies Wort das Trennungszeichen! Vogel, Dämon, Du mußt weichen!
 Fleuch zurück zum Sturmesgrauen, oder zum pluton'schen Heer!
 Keine Feder laß zurücke mir als Zeichen Deiner Tücke;
 Laß allein mich dem Gesckicke – wage nie Dich wieder her!
 Fort und laß mein Herz in Frieden, das gepeinigt Du so sehr!“
 Sprach der Rabe: „Nimmermehr!“*

Хоча у перекладі можна знайти певні недоліки, у більшості випадків К. Т. Ебену вдавалося майстерно відтворювати фоностилестичні прийоми оригіналу. Наприклад: *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain / Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before – Jedes Rauschen der Gardinen, die mir wie Gespenster schienen, / Füllte nun mein Herz mit Schrecken – Schrecken nie gefühlt vorher* (алітерація); *Ghastly grim and ancient Raven – Grimmer, glattgeschor'ner Rabe* (алітерація); *still is sitting, still is sitting – sitzt noch immer, sitzt noch immer* (алітерація та асонанс).

У перекладі Г. Лахман продемонструвала майстерне володіння фоностилестичним художніми засобами. Окрім епіфор та повторів, у її тексті знаходимо алітерації, асонанси, анафори: *Seltsame, phantastisch wilde, unerklärliche Gebilde, / Schwarz und dicht gleich undurchsicht'gen, nächtig dunklen Nebelschwaden* (алітерації); *Schwarz auf Schwarz geschichtet* (алітерація); *Und auf meinem Thürgerüste, auf der bleichen Pallasbüste* (асонанс); *Mit verwildertem Gefieder in's Gemach und gravitatisch / Mit dem ernstesten Kopfe nickend, flüchtig durch das Zimmer blickend* (анафора) тощо.

Проте, звукопис Г. Лахман, як показує порівняльний аналіз, дуже рідко співпадає з оригінальним звукописом. Перекладачка вдалася до стилістичної індивідуалізації у відтворенні звукопису, що вплинуло на адекватність сприйняття першотвору читачами.

Однак, вдалі варіанти відтворення прийомів звукопису у перекладі Г. Лахман також можна знайти. Наприклад, з усіх німецьких перекладів лише у перекладі К. Т. Ебена та у перекладі Г. Лахман перекладено алітерацію *followed fast and followed faster*. Проте, якщо К. Т. Ебену вдалося відшукати абсолютний стилістичний відповідник даному прийому – *Drohten dreist und drohten dreister*, – то Г. Лахман компенсувала лексику – фонетичний повтор словами з однаковими

префіксами – *Nachgegangen*, *nachgelaufen*. Таке перекладацьке рішення є досить вдалим, адже виконує тотожну функцію у тексті та справляє на читача тотожне враження.

Т. Етцелю максимально точно вдалося відтворити основні фоностилістичні прийоми оригіналу: алітерації, асонанси, анафори, епіфори. Порівняємо: *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain / Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before – Die Gardinen rauschten traurig, und ihr Rascheln klang so schaurig, / Füllte mich mit Schreck und Grauen, wie ich nie erschrak zuvor* (алітерація); *This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing – Saß, der Seele Brand beschwichtigend, keine Silbe an ihn richtend* (алітерація); *forget this lost Lenore – Vergessen der verlorenen Lenor* (алітерація та асонанс); *This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing / To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core; / This and more I sat divining, with my head at ease reclining – Saß, der Seele Brand beschwichtigend, keine Silbe an ihn richtend, / Seine Feueraugen wühlten mir das Innerste empor. / Saß und kam zu keinem Wissen, Herz und Hirn schien fortgerissen* (анафора); *It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore – / Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore – ch ein strahlend Mädchen schauen, die bei Engeln heißt Lenor – / Sie, die Himmlische, umarmen, die bei Engeln heißt Lenor* (епіфора).

Проте, під час порівняльного аналізу було помічено, що перекладач також дуже часто додавав власні фоностилістичні прийоми, яких не було в оригіналі. Ймовірно, він це робив задля компенсації тих прийомів, які доводилося випускати, але дане спостереження не є поодиноким випадком. Так, у шістнадцятій строфі знаходимо додаткову анафору:

“Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us – **by** that God we both adore –
 Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
 It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –
 Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.”
 Quoth the Raven “Nevermore.”

“Weiser!” rief ich, sonder Zweifel Weiser! – ob nun Tier ob Teufel. –
Schwör’s beim Himmel uns zu Häupten – **schwör’s** beim Gott, den ich erkor –
Schwör’s der Seele so voll Grauen: soll dort fern in Edens Auen

*Ich ein strahlend Mädchen schauen, die bei Engeln heißt Lenor –
 Sie, die Himmlische, umarmen, die bei Engeln heißt Lenor?“
 Sprach der Rabe: “Nie du Tor.”*

Г. Вольшлегер намагався не нехтувати алітераціями, асонансами, анафорами, епіфорами. Розглянемо такі приклади: *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain – Und das seidig triste Drängen in den purpurnen Behängen* (алітерація); *And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting – Und der Rabe rührt sich nimmer, sitzt noch immer, sitzt noch immer* (алітерація та асонанс); *Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door! / Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!” – Zeugnis! Laß mit meinem Schmerze mich allein! – hinweg Dich scher! / Friß nicht länger mir am Leben! Pack Dich! Fort! Hinweg Dich scher!”* (епіфора).

Якщо перекладач опускав один прийом, то компенсував його іншим. Приклад можна побачити у наступних рядках, де анафору було компенсовано однокореневим словом: *Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken! / Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door! – Keiner einz'gen Feder Schwärze bliebe hier, dem finstern Scherze / Zeugnis! Laß mit meinem Schmerze mich allein! – hinweg Dich scher!*

Цікавим є спостереження, що в усіх німецьких перекладах прослідковуються схожі варіанти відтворення деяких прийомів. Цьому є декілька пояснень. По-перше, перекладачі могли бути ознайомленими з перекладами своїх попередників. По-друге, через близькостпорідненість мов могла виникнути така «універсальність» у перекладах.

Порівняємо алітерацію: *doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before – Träume träumend, die hienieden nie ein Mensch geträumt vorher* (К. Т. Ебен); *Träume träumend, die kein ird'scher Träumer je gewagt zuvor* (Т. Етцель); *Träume träumend, wie kein sterblich Hirn sie träumte je vorher* (Г. Вольшлегер). На цьому прикладі спостерігаємо стилістичну відповідність у плані відтворення фоностилістичного прийому та аналогічні варіанти перекладу.

У наступній комбінації алітерації та асонансу усі перекладачі використали однаковий відповідник, що є повністю тотожним оригінальному прийому і за

звуковим, і за семантичним наповненням: *still is sitting, still is sitting – sitzt noch immer; sitzt noch immer* (К. Т. Ебен, Т. Етцель, Г. Вольшлегер).

3.6. Відтворення звукового символізму у перекладах

3.6.1. Звуковий символізм в оригіналі

В оповіданні «Золотий жук» Е. А. По писав, що в англійській письмовій мові частотність вживання літер наступна (зліва направо – від найуживанішої до найрідше вживаної): *e, a, o, i, d, h, n, r, s, t, u, y, c, f, g, l, m, w, b, k, p, q, x, z*. А найчастіше в англійській мові зустрічається означений артикль *the*. Ці дані допомогли героям оповідання розкрити таємницю загадкового листа, в якому було зашифровано місце знаходження захованих скарбів.

Згідно даним словника англійської мови Macmillan English Dictionary, літера *s* – це літера, з якої найчастіше починаються англійські слова. І дійсно, у цьому словнику словникових статей на літеру *s* набагато більше, ніж на будь-яку іншу літеру.

Е. А. По не писав безпосередньо про звуковий символізм у вірші “The Raven” та не заявляв про «універсальну семантику» звуків, що домінують у цьому творі. Проте, багато дослідників зауважують, що поет використовував сонорні приголосні в особливий спосіб.

Президент Міжнародної фонетичної асоціації (*International Phonetics Association*) Пітер Ладефогед (*Peter Ladefoged*) визначав «сонорність» як «дзвінкість відносно інших звуків з такою ж довготою, наголосом та висотою». За цим визначенням звук [a] у слові *father* більш сонорний, ніж звукосполучення [ɔr] у слові *nevermore*.

У Е. А. По сонорність має «вражаючий та хвилюючий ефект». Який саме, поет не розкрив у своїй критичній статті «Філософія творчості», але наявність звукового символізму у творі є очевидною.

Наскрізними для всього вірша є звуки [r] та [o]. Вони створюють «гіпноотичний ефект», про який йшлося у попередніх підрозділах, загальну атмосферу твору, сприяють наростанню напруги, тривожності та моторошності.

Так, звук [r] знаходимо у назві вірша (“*The Raven*”), він входить до складу рефрену (*Nevermore*), міститься в імені героїні (*Lenore*), а також використаний для

створення яскравих алітерацій (*For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore; Respite – respite and nepenthe from the memories of Lenore*).

Звук [o] також присутній у рефрені (*Nevermore*), імені героїні (*Lenore*), використаний у виразних асонансах (*volume of forgotten lore; by that God we both adore; And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore?”*).

Для досягнення потужних та вражаючих звукових ефектів Е. А. По використовував також і інші звуки. Наприклад, [s], [t], [f].

Продемонструємо, як фонемі [r], [s], [t], [f], [o] було відтворено у перекладах різними мовами. Результати порівняльного аналізу містяться у Додатку В.

3.6.2. Звуковий символізм в українських перекладах

І. В. Корунець звертав увагу на те, що одні й ті самі звуки по-різному артикують у різних мовах [57, с. 345-346]. Саме тому абсолютно повністю відтворити звуковий символізм оригіналу у перекладі неможливо.

Що стосується фонемі [r], всі аналізовані переклади більшою чи меншою мірою відтворюють звуковий символізм вірша завдяки наявності слів, що містять у своєму складі звук [p]. Проте, навіть максимальне збереження домінуючого звуку не може створити звукову картину, тотожну оригінальній, адже за своїм характером англійський та український звуки [r]/ [p] не є абсолютно тотожними.

Так, англійський звук [r] - приголосний, передньоязиковий, щільовий сонант. При його вимові кінчик язика не вдаряється об альвеоли, а залишається нерухомим.

З українським англійський звук [r] можна порівняти лише умовно. Український звук [p] – приголосний, сонорний, передньоязиковий, дрижачий, твердий.

П. Грабовський вдався до стилістичного послаблення та майже впововину зменшив частотність вживання фонемі [p], що призвело до того, що переклад звучить не так різко та трагічно, як оригінал, а отже не передає точного звукового оформлення першотвору.

Очевидною перевагою перекладу **Г. Кочура** є збереження звуку [p] у рефрені, який, як вже зазначалося вище, є наскрізним для всього твору. Проте, як показує порівняльний аналіз звукової картини вірша, частотність вживання

фонемі [p] у перекладі Г. Кочура помітно поступається оригіналу, а отже частково змінює загальний звуковий малюнок першотвору.

Найточніше звуковий символізм оригіналу передано в українському перекладі **А. Онишка**. Цей перекладач намагався максимально точно відшукувати стилістичні відповідності.

Переклад **В. Марача** менше всього наслідує оригінальне звукове оформлення твору, а тому не дає читачам повного уявлення про вдало прораховану фоностилістику Е. А. По. Відтворення звукової картини у цьому перекладі можна зарахувати до стилістичної індивідуалізації.

Що ж до відтворення фонем [s] і [t] усі перекладачі трохи скоротили частотність їх використання.

Фонемі [f] жоден перекладач не приділив належної уваги. П. Грабовський не використав цю фонему жодного разу. Це пояснюється тим, що літера *f* найменш уживана в українській мові, з неї починається найменша кількість слів. Проте, таке нівелювання звукового символізму є невиправданим, адже Е. А. По використав даний звук для створення потужного естетичного впливу на читача. Так, наприклад, знаходимо цей звук в алітерації *Followed fast and followed faster*. Якщо читати цю фразу вголос, можна відчути, як з шаленою швидкістю наростає тривога та сум'яття. Конотація слова *faster* закладена у його звучання. Услід за ліричним героєм читач поступово переходить зі стану стриманої меланхолії до страшних душевних мук.

Частотність використання фонемі [o] було збережено у всіх перекладах.

3.6.3. Звуковий символізм у російських перекладах

Усі російські переклади поступаються оригіналу за частотністю вживання фонемі [p]. Треба враховувати, що англійські та російські звуки не є абсолютно ідентичними за своїми артикуляційними характеристиками.

Англійський звук [r] - приголосний, передньоязиковий, щільовий сонант. При його вимові кінчик язика не вдаряється об альвеоли, а залишається нерухомим.

З російським англійський звук [r] можна порівняти лише умовно. Російський звук [p] – приголосний, дзвінкий, твердий, дрижачий,

передньоязиковий, сонорний. Російський звук [p] – вібруючий, при його вимові розпластаний кінчик язика дрижить, вдаряючись об альвеоли.

З усіх проаналізованих російських перекладів переклад **В. Бетакі** більше всього відповідає оригіналу за звуковим оформленням, зокрема за частотністю використання фонемі [p], що є його безумовною перевагою.

Частотність використання фонемі [p] в усіх інших перекладах порушена, що, безперечно, позначається на створенні загальної атмосфери твору та її адекватному сприйнятті читачами.

С. Андрєєвський, К. Бальмонт та В. Брюсов не відтворили паралель *raven – nevermore*, яка для Е. А. По була стилістично та функціонально важливою.

Проте, у всіх перекладах, як і у оригіналі, помітно домінує різкий та пронизливий звук [o]. Це не випадково, в російській письмовій мові найчастіше зустрічається літера *o*, далі за частотністю йдуть літери *a, u, m, n, c* і т.д.

Кількість фонем [s] і [t] була трохи зменшена у російських перекладах.

Фонема [f] належного відтворення у перекладах не знайшла. Це пов'язано з тим, що у російській мові слова з цією літерою зустрічаються нечасто, зазвичай у запозиченнях.

К. Д. Бальмонт не приховував, що у нього були «улюблені» літери, звуки, слова, які він охоче використовував у своїх творах, зокрема і перекладних. Так, у роботі «Русский язык (Воля как основа творчества)» поет пояснював, що йому більш за все подобається слово *воля*, адже у ньому містяться «В, що справляє враження віяння; О, довге, як поклик далекого хору; пестливе Л, стверджувальне Я». Виходячи з цього, робимо висновок, що К. Д. Бальмонт надавав перевагу приголосним звукам [в], [л] та голосним [o], [a].

Аналіз частотності використання різних звуків у перекладі «Ворон» виявив, що з 4175 друкованих знаків поезії 3832 одиниці складають літери та звуки, що їх позначають. Звук [в] використано 190 разів, [л] - 198, [o] - 411, [a] - 356. Частотності використання цих звуків поступається звук [p], який перекладач вжив 159 разів. Загалом «улюблені» звуки перекладача становлять 31% (1173 одиниці) від загальної кількості.

3.6.4. Звуковий символізм у німецьких перекладах

Абсолютно повністю відтворити звуковий символізм оригіналу у перекладі неможливо. Проте, у близькоспоріднених мовах все ж таки можна досягти максимально точного відтворення.

Англійська та німецька мова належать до однієї мовної групи – германської групи індоєвропейської сім'ї, тому мають багато спільностей у фонетичному устрої. Отже, безсумнівно можна стверджувати, що максимально точно фоносемантику вірша Е. А. По “The Raven” передано у німецьких перекладах.

Англійський звук [r] – приголосний, передньоязиковий, щільовий сонант. При його вимові кінчик язика не вдаряється об альвеоли, а залишається нерухомим.

Німецький звук [r] – приголосний, дзвінкий, дрижачий, щільовий. Вимова німецького звуку відрізняється від вимови англійського, у першу чергу, більш сильним мускульним напруженням мовного апарату, тобто більш сильною артикуляцією. Це робить німецький звук більш інтенсивними та напруженими, ніж англійський, і додає специфічного звучання німецькій мові в цілому. Німецький звук [r] є задньоязиковим, що надає йому специфічної картавості. Вимовляється він переважно на початку слів та складів. У решті випадків відбувається вокалізація приголосного звуку та його відповідна заміна на звук [α], схожий з німецьким та російським звуком [a], проте, язик при його вимові відтягується назад.

З усіх проаналізованих німецьких перекладів переклад **Г. Лахман** більше всього відповідає оригіналу за звуковим оформленням, а саме за частотністю використання фонему [r], що є його безумовною перевагою.

Переклади **К. Т. Ебена** та **Г. Вольшлегера** більше насичені словами, що містять фонему [r], ніж оригінал. Це пов'язано з особливостями фонетики німецької мови. Таке переважання суттєво не впливає на загальне сприйняття першотвору, тому видається повністю прийнятним.

Переклад **Т. Етцеля**, порівняно з усіма проаналізованими, нараховує найбільшу кількість слів, що містять фонему [r]. Частотність використання цієї фонему помітно перевищує ту, що маємо в оригіналі. Це частково пов'язано з особливостями фонетики німецької мови. Проте, таке переважання робить

переклад емоційнішим, напруженішим та насиченішим за першотвір, а отже впливає на адекватне сприйняття звукової картини вірша німецькомовними читачами.

Фонеми [f] та [s], точно відтворені в усіх перекладах.

Фонеми [t] та [o], навпаки, були відтворені у меншій кількості.

Висновки до розділу 3

У даному розділі було проаналізовано синхронічні та діахронічні переклади вірша Е. А. По “The Raven”, виконані трьома цільовими мовами: як спорідненою з мовою оригіналу німецькою мовою, так і дистантними – українською та російською мовами.

Для аналізу було обрано українські переклади П. Грабовського, Г. Кочура, А. Онишка, В. Марача; російські – С. Андреевського, К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Бетакі; німецькі – К. Т. Ебена, Г. Лахман, Т. Етцеля, Г. Вольшлегера.

Було порівняно способи та шляхи відтворення основних фоностилістичних особливостей вірша, а саме: рими (кінцевої та внутрішньої), ритму, віршового розміру, інтонації, лексико-фонетичних повторів, рефрену, прийомів звукопису (алітерацій, асонансів, анафор, епіфор) та загального звукового оформлення.

Перекладознавець М. Стріха зазначає, що перекладати вірш Е. А. По “The Raven” складно, тому що переклад може бути бездоганим з формального погляду, проте, йому чогось бракуватиме.

Під час порівняльного аналізу було помічено, що ранні українські та російські переклади орієнтовані на передачі змісту твору і повністю знехтували формою вірша (П. Грабовський, С. Андреевський). У більш пізніх перекладах формі та змісту першотвору приділено однакову увагу. Передача фоностилістики оригіналу стала одним із пріоритетних завдань перекладача, адже безпосередньо впливає на адекватне сприйняття оригіналу читачами. Максимально точними у фоностилістичному аспекті є українські переклади Г. Кочура і А. Онишка та російські переклади К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Бетакі. Вони є хрестоматійними та відомі широкому загалу.

Проте, незважаючи на високу точність українських та російських перекладів, з усіх аналізованих мов найвдаліше фоностилістика оригіналу відтворена у німецьких перекладах.

Англійська та німецька мова належать до однієї мовної групи – германської групи індоєвропейської сім'ї, саме тому мають багато спільностей у фонетичному устрої.

Німецька мова має схильність до максимально точного відтворення англійської думки. Такої схильності немає в жодній іншій мові. Тому навіть поезія може бути відтворена без великих втрат. Німецька мова багатша на рими, ніж англійська, через наявність складених слів, що пропонують різні комбінації. Проте, складені слова можуть також становити і труднощі, адже через довжину слів їх важче розставляти у рядках.

Під час зіставлення перекладацьких стратегій щодо передачі фоностилістики оригіналу було зроблено висновки про індивідуальний стиль кожного з перекладачів, чії праці аналізувалися. Результати представлені у Додатку Д.

Проаналізувавши переклади вірша “The Raven” українською, російською, німецькою мовами, нами запропоновано методичні рекомендації щодо відтворення фоностилістичних прийомів у перекладі, а саме алгоритм роботи з поетичними творами, багатими на фоностилістичні прийоми; умови адекватного відтворення цих прийомів у перекладі; методика оцінювання якості перекладу фоностилістики поетичних текстів. Рекомендації містяться у Додатку Е.

Основні положення цього розділу викладені у публікаціях автора [87; 91; 96].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У дисертації надано теоретичне узагальнення та нове вирішення актуальної проблеми в галузі фоностилістики щодо способів відтворення фоностилістичних прийомів, таких як рима, ритм, інтонація, рефрен, звукопис та звуковий символізм, у перекладі. Отримані результати дали підстави сформулювати відповідні висновки та рекомендації, що мають теоретичне та практичне значення.

1. У роботі зазначено, що у фоностилістиці є багато суперечливих та нез'ясованих питань. Наразі не існує єдиного визначення фоностилістики та її статусу. Формулювання обумовлюються тим, у якому напрямку вона вивчається і що є предметом її дослідження. Так, у науковій літературі термін «фоностилістика» вживається у широкому та вузькому значенні. У широкому значенні під «фоностилістикою» мається на увазі науковий напрямок, що зародився на перетині двох наук – фонетики та стилістики. Фоностилістика системно почала формуватися у дослідженнях М. С. Трубецького, який визначив її понятійний апарат, дав термінологічне визначення, диференціював її від інших суміжних напрямків у лінгвістиці. Сьогодні деякі терміни М. С. Трубецького дещо змінилися, але сутність фоностилістики як самостійного напрямку у системі мовознавчих наук не змінилася, навпаки, вона значно вдосконалилася. У даному дослідженні оперуємо терміном «фоностилістика» у вузькому значенні, розуміючи під ним фоностилітику тексту, засоби його звукової організації.

2. Науковці виділяють три періоди творчості Е. А. По: ранній, середній та зрілий. Перший період співпадає з виданням перших двох збірок (“Tamerlane and Other Poems”, 1827 p.; “Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems”, 1829 p.), другий – з виданням третьої (“Poems”, 1831 p.), третій – з виданням четвертої (“The Raven and Other Poems”, 1845 p.) Незважаючи на достатньо короткий творчий шлях поета, його індивідуальний стиль у кожному періоді набував нових рис. Характерною особливістю стилю Е. А. По є яскрава, до деталей прорахована фоностилістика. Поет активно вживав фоностилістичні прийоми не лише задля оздоби мовлення. Вони індивідуалізують його мовлення, збагачують емоційними нюансами, увиразнюють художнє зображення. Всі ці прийоми повинні бути

максимально збережені у перекладі, аби якнайточніше передати особливості індивідуального стилю Е. А. По.

3. Е. А. По вважав оригінальність «найвищим позитивним достоїнством». Проте, його вірші відрізняються не новими чи дивакуватими засобами та прийомами, а їх особливим поєднанням. Для яскравішого вираження тем поет використовував у своїх віршах такі фоностилістичні прийоми: різноманітність римування; ритмічне багатство, включаючи ритмічні «збивки»; інтонаційні розділові знаки; рефрени; звукопис (переважно алітерації та асонанси); звуковий символізм.

4. Переглядаючи чернетки Е. А. По та порівнюючи різні редакції художніх творів (“A Dream Within a Dream”, “The Lake”, “The Sleeper”, “The Doomed City”, “Bridal Ballad”), можна простежити, як у процесі авторедагування робота над змістом поєднується з уточненням звукового вираження думки, іде відбір фонетичних засобів мови. Появи нових редакцій не пов’язані зі змінами у розумінні предмета та метода поезії, проте, вони дають уявлення про вдосконалення майстерності автора. У повторних редакціях Е. А. По вдається до таких основних прийомів: зміна обсягу твору; зміна пунктуації; додавання алітерацій; додавання внутрішніх рим; вдосконалення звукового оформлення вірша.

5. Хоча твори Е. А. По були написані у першій половині XIX століття, вже давно стали шедеврами світової літератури і перекладені багатьма мовами, вони все ще привертають увагу сучасних перекладознавців та перекладачів. Нові переклади продовжують з’являтися, і, як правило, кожний новий переклад спростовує попередній. Головний критерій оцінки при цьому – збереження індивідуального стилю автора, близькість до тексту оригіналу та здатність справити на читача той самий естетичний вплив (ефект), що і оригінал. У. Еко дуже влучно про це писав: «Перекладати – означає зрозуміти внутрішню систему тієї чи іншої мови та структуру даного тексту цією мовою і побудувати таку текстуальну систему, яка може справити на читача аналогічний вплив – як у плані семантичному та синтаксичному, так і у плані стилістичному, метричному,

звукосимволічному, – так само як і той емоційний вплив, до якого прагнув текст-джерело».

6. Фоностилістика – дуже цікаве і суперечливе явище з перекладацької точки зору. Фоностилістичні прийоми не завжди можна тлумачити однозначно. Переклад стилістичних прийомів, що несуть образний заряд твору, викликає труднощі у перекладачів через національні особливості стилістичних систем різних мов. Всі лінгвісти підкреслюють необхідність збереження образу оригіналу в перекладі, справедливо вважаючи, що передусім перекладач повинен намагатися відтворити функцію прийому, а не сам прийом. Адекватність перекладу залежить від майстерності перекладача, його володіння певними фоновими знаннями та розуміння мовної картини світу.

7. Абсолютно точна, дослівна передача фоностилістичних прийомів оригіналу засобами мови перекладу є об'єктивно неможливою як технічно, так і стилістично. І. В. Корунець зазначає, що «завжди чи не найважче передати (якщо взагалі в якійсь мові перекладу можна сповна передати) звуково-музикальний характер оригіналу, тобто його евфонію. Причому цей елемент поетичної матриці може виявлятися як зовнішньо (на рівні рядка чи стопи окремих складів), так і внутрішнього, на рівні загального звучання цілого твору. Тому і відтворення евфонії, що складається зі звучання всієї фонематичної системи мови у повному поєднанні відповідних груп голосних і приголосних фонем – дзвінких, глухих, шиплячих, сонорних і т.д., створює автохтонну музикальність у системі ритміки національної мови. Оскільки звукові/ фонематичні системи різних мов ніколи повністю не співпадають, бо навіть ті самі звуки артикують у різних мовах по-різному, то й евфонію/ музичне звучання вони мають в оригіналі і перекладі різне». Аби максимально точно відтворити фоностилістику оригіналу, перекладачі вдаються до різноманітних перекладацьких операцій та трансформацій: замінь, опущень та додавань.

8. Серед основних способів перекладу фоностилістичних прийомів виділяємо наступні: стилістична відповідність, яка дозволяє максимально точно відтворити форму, зміст, стилістичний ефект та естетичний вплив певного прийому; стилістичне посилення, яке означає переклад за допомогою більш

емоційно забарвленого відповідника; стилістичне послаблення – приглушення виразних фоностилістичних прийомів і заміна їх менш сильними, або ж нейтральними; стилістична індивідуалізація, при якій проявляється індивідуальний стиль перекладача (наприклад, зміна строфної організації вірша або зміна ритму); стилістична субституція, яка полягає у перекодуванні на рівні стилю; стилістичне нівелювання, яке виникає тоді, коли при перекладі проходить стирання характерних рис побудови оригіналу.

9. Основними фоностилістичними прийомами найвідомішого вірша Е. А. По “The Raven” є рима (кінцева та внутрішня), ритм, інтонація (зокрема, інтонаційні розділові знаки), рефрен, звукопис (алітерації, асонанси), та звуковий символізм (звуки [r] та [o] є наскрізними для всього твору).

10. Італійський письменник та лінгвіст У. Еко називав переклад вірша “The Raven” складним та відповідальним викликом, оскільки автор сам розказав нам у статті «Філософія творчості» про те, які, на його думку, основні характеристики його тексту. У. Еко був переконаний, що Е. А. По хотів спровокувати нас, заявивши, що у вірші «жоден елемент твору не виник завдяки щасливому випадку чи інтуїції», і що «робота крок за кроком рухалася до свого завершення з точністю та суворою послідовністю, з якими вирішують математичні задачі». Дійсно, позиція – дуже провокаційна, оскільки Е. А. По «вводив елемент формального розрахунку у те середовище, де панувала романтична концепція поезії як результату раптового натхнення». Одночасно ця позиція – дуже цікава, якщо врахувати те, що Е. А. По був одним з тих, хто ставив перед собою проблему впливу, який текст повинен справляти на читача. Перекладознавець М. Стріха зазначає, що перекладати вірш Е. А. По “The Raven” складно тому що переклад може бути бездоганим з формального погляду, проте, йому чогось бракуватиме.

11. Під час порівняльного аналізу вірша Е. А. По “The Raven” та його українських, російських і німецьких перекладів було помічено, що ранні переклади, зокрема українські та російські, орієнтовані на передачу змісту твору і повністю знехтували формою вірша (переклади П. Грабовського та С. Андреевського). У більш пізніх перекладах формі та змісту першотвору

приділено однакову увагу. Передача фоностилістики оригіналу стала одним із пріоритетних завдань перекладача, адже фоностилістика безпосередньо впливає на адекватне сприйняття оригіналу читачами.

12. Максимально точними у фоностилістичному аспекті є українські переклади Г. Кочура і А. Онишка та російські переклади К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Бетакі. Проте, незважаючи на високу точність українських та російських перекладів, з усіх аналізованих мов найвдаліше фоностилістика оригіналу відтворена у німецьких перекладах. Англійська та німецька мова мають багато спільностей у фонетичному устрої, тому що належать до однієї мовної групи – германської групи індоєвропейської сім'ї.

13. У перекладах, виконаних знаними поетами (наприклад, Г. Кочуром, К. Бальмонтом, Г. Лахман) яскраво проявився індивідуальний стиль самих поетів, тому адекватність передачі фоностилістичних прийомів Е. А. По була порушена.

14. Порівняльний аналіз вірша Е. А. По “The Raven” та його синхронічних і діахронічних перекладів українською, російською і німецькою мовами дозволив дійти висновку про основні недоліки та помилки, які роблять перекладачі при відтворенні фоностилістичних прийомів. Серед них виділяємо: домінування індивідуального стилю перекладача над індивідуальним стилем автора; нехтування авторськими фоностилістичними прийомами, що призводить до знебарвлення оригіналу; додавання власних прийомів, що веде до надмірної емоційності та експресивності.

15. Комплексний порівняльний аналіз оригіналу та перекладів вірша “The Raven” дозволив розробити алгоритм роботи з поетичними творами, багатими на фоностилістичні прийоми, а також розробити методику оцінювання якості перекладу фоностилістичних прийомів. Це дасть змогу уникнути типових помилок та недоліків при відтворенні фоностилістичних прийомів, на які неодноразово зверталася увага перекладознавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алимов В. В. Теория перевода. Перевод в сфере профессиональной коммуникации. Москва : Едиториал УРСС, 2005. 160 с.
2. Андреев В. С. Динамика стиля Э. А. По (на материале лирики). *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2008. № 11 (72). С. 168 – 174.
3. Анисимова Р. В. Роль фонетических параметров при передаче художественно-эстетической информации в поэтическом тексте (экспериментально-фонетическое исследование на материале французского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1989. 17 с.
4. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. Москва : ЛКИ, 2010. 240 с.
5. Беленкова Ю. С. Стилистические аспекты хронологического перевода (на материале памфлетов Джонотана Свифта). *Вестник Московского государственного областного университета*. 2010. № 6. С. 81 – 85.
6. Беценко Т. П. Стилїстика сучасної української мови. Фоніка. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. 146 с.
7. Беценко Т., Голуб І. Стилїстика сучасної української мови. Фоніка. Суми : ВВП «Мрія», 2015. 324с.
8. Бондарь С. В. Звуковая стилистика : аспекты фонетического значения : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2001. 31 с.
9. Брандес М. П., Провоторов В. И. Предпереводческий анализ текста. Москва : НВИ – ТЕЗАУРУС, 2001. 222 с.
10. Брандес М. П. Стилїстика немецкого языка. Москва : Высшая школа, 1983. 271 с.
11. Брандес М. П. Стилї и перевод (на материале немецкого языка) : Учебное пособие. Москва : Высшая школа, 1988. 127 с.
12. Бровченко Т. О., Корольова Т. М. Фонетика англійської мови (контрастивний аналіз англійської і української вимови). Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2005. 208 с.
13. Векшин Г. В. Очерк фоностилїстики текста : звуковой повтор в перспективе смыслообразования : [монография]. Москва : Изд-во МГУП, 2006. 462с.

14. 27. Векшин Г. В. Фоностилистика текста : звуковой повтор в перспективе смыслообразования : автореф. дис. ... док. филол. наук. Москва. 2006. 47 с.
15. Векшин Г. В. Фоностилистика текста : звуковой повтор в перспективе смыслообразования : дис. ... док. филол. наук : 10.02.01 – русский язык / Рос. ун-т дружбы народов. Москва, 2006. 507 с.
16. Великая О. В. Просодия в стилевой дифференциации языка: монография. Москва : «Прометей» МПГУ, 2008. 163 с.
17. Виноградов В. С. Перевод. Общие и лексические вопросы. Москва : КДУ, 2004. 240 с.
18. Воронин С. В. Основы фоносемантики Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1982. 244 с.
19. Воронин С. В. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании : (очерки и извлечения) : учеб. пособие. Ленинград : Изд-во Ленингр. Ун-та, 1990. 200 с.
20. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. Москва : РГГУ, 1999. 297 с.
21. Гаценко І. О. Типологічні особливості звуконаслідувальних слів (на матеріалі української, російської та англійської мов) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2003. 19 с.
22. Гливінська Л. Звукосимволізм : «за» і «проти». *Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2008. № 19. С.37-42.
23. Голуб И. Б. Стилистика русского языка : Учеб. пособие. Москва : Рольф; Айрис-пресс, 1997. 448 с.
24. Голубев А. П. Сравнительная фонетика английского, немецкого и французского языков : Учеб. пособие для студ. лингв. фак. высш. учеб. заведений. Москва : Издательский центр «Академия», 2005. 208 с.
25. Джусупов М., Маркунас А., Сапарова К. Современный русский язык. Фоностилистика. Познань : Университет им. Адама Мицкевича, 2006. 248 с.
26. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика. Дрогобич : Видавнича фірма : «Відродження», 2008. 488 с.
27. Дудик П. С. Стилiстика української мови : Навчальний посiбник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2005. 368 с.
28. Жирмунский В. Мелодика стиха. *Поэтика русской поэзии* / В. Жирмунский. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. С. 111-161

29. Жирмунский В. М. Рифма, её история и теория. *Теория стиха* / В. Жирмунский. Ленинград : Советский писатель, 1975. 664 с.
30. Журавлёв А. П. Звук и смысл. Москва : Просвещение, 1991. 248 с.
31. Журавлёв А. П. Фонетическое значение. Ленинград : Изд-во Ленинград. ун-та, 1974. 159 с.
32. Забаева Е. Ю. Эдгар Аллан По и «старшие» русские символисты : проблема рецепции : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2011. 29 с.
33. Зубова Л. В. Звуки поэзии (к статье Г. В. Векшина «Метафония в звуковом повторе»). *Новое литературное обозрение*. 2008. № 90. С. 251 – 256.
34. Зырянова Т. Средства создания звуковой экспрессии. *Зелёная лампа*. 2004. № 1. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/express.htm> (дата звернення : 2.03.2018).
35. Ившин В. Д. О проблеме художественного перевода во времени. *Теория и практика перевода. Научно-практический журнал*. 2005. № 1. С. 3 – 6.
36. Іваницька М. Особистість перекладача в українсько-німецьких літературних взаєминах : монографія. Чернівці : Книги – ХХІ, 2015. 604 с.
37. Йогансен М. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2009. 766 с.
38. Кабиш М. Ю. До проблеми дослідження звукотропів. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія» : збірник наукових праць українською, російською та англійською мовами*. Харків, 2010. Вип. 60. Ч. 1. С. 179 – 184.
39. Кабиш М. Ю. Звукопис в українській поезії першої половини ХХ ст. : семантика, функції : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 – українська мова / Національна академія наук України. Київ, 2015. 267 с.
40. Казакова Т. А. Практические основы перевода. English – Russian : [учебное пособие]. Санкт-Петербург : Лениздат; Издательство «Союз», 2002. 320 с.
41. Казарин Ю. В. Проблемы фоносемантики поэтического текста : учеб. пособие. Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2000. 171 с.
42. Калита А. А. Аналіз проблеми співвідношення між звуком та значенням. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету. Серія : Філологія. Педагогіка. Психологія*. Вип. 4. Мова, освіта, культура : наукові парадигми і сучасний світ. 2001. С. 26 – 36.
43. Карелова О. В. К вопросу изучения индивидуального стиля автора. *Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2006. № 20. Т.3. С. 24 – 29.

44. Качуровський І. В. Фоніка : [підручник]. Київ: Либідь, 1994. 168 с.
45. Ковалёв Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт : Монография. Ленинград : Худож.лит., 1984. 296 с.
46. Ковалёв Ю. В. Эдгар По. URL: <http://www.philology.ru/literature3/kovalev-89a.htm> (дата звернення : 2.03.2018).
47. Колмогоров А. Н. Строка, строфа и стих как ритмическая система. Материалы XXXI Всерос. науч.-метод. конф. препод. и аспирантов филол. ф-та СПбГУ. Санкт-Петербург, 2002. Вып. 4, ч. 2. С. 12 – 28.
48. Коломієць Л. В. Григорій Кочур і художній переклад : життєвими і творчими стежками майстра. Черкаси : Брама-Україна, 2008. 124 с.
49. Коломієць Л. В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу : монографія. Київ : ВПЦ Київський університет, 2004. 522 с.
50. Коломієць Л. В. Перекладознавчі семінари : методологічно-стильові орієнтири в українському поетичному перекладі від кінця ХІХ до початку ХХІ століття (на матеріалі перекладів англомовної поезії та поетичної драми) : Навчальний посібник. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2011. 495 с.
51. Колчева Т. В. Мистицизм поэтического ритма Эдгара По в восприятии К. Бальмонта : (На основе анализа стихотворения Э. По “The Bells” и перевода К. Бальмонта «Колокольчики и колокола»). *Русский символизм и мировая культура*. Москва, 2004. Вып. 2. С. 68 – 78.
52. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Москва : Изд-во "ЭТС", 2001. 278 с.
53. Комиссаров В. Н. Теория перевода. Лингвистический аспект. Москва : Просвещение, 1988. 128 с.
54. Коноваленко А. Г. Баллады Э. По в переводе В. Брюсова: автореф. дис. канд. филол. наук. Томск, 2007. 22 с.
55. Коптилов В. В. И вширь и вглубь. *Мастерство перевода*. 1973. В.9. 150с.
56. Коптилов В. В. Фоностилістика. *Сучасна українська літературна мова. Стилістика* / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1973. С. 211-243.
57. Корунець І. В. Вступ до перекладознавства. [англ./укр.]. : Підручник. Вінниця : Нова Книга, 2008. 512 с.

58. Кравчук І. В. Лексико-стилістичні трансформації при перекладі художньої літератури. URL: http://www.rusnauka.com/6_PNI_2011/Philologia/6_80096.doc.htm. (дата звернення : 26.05.2017).
59. Кравчук І. В. Спеціальні прийоми перекладу стилістично забарвлених лексичних одиниць з англійської на українську мову. URL: http://www.rusnauka.com/6_NITSHB_2011/Philologia/6_80415.doc.htm. (дата звернення : 26.05.2017).
60. Кузьмин Д. В. Рифма и звуковой повтор : внутри единого процесса. *Новое литературное обозрение*. 2008. № 90. URL: <http://www.litkarta.ru:8080/russia/moscow/persons/kuzmin-d/rifma/> (дата звернення : 26.05.2017).
61. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. Вінниця : Нова Книга, 2004. 272 с.
62. Кушнерик В. І. Фоносемантизм у германських і слов'янських мовах. Чернівці : Рута, 2004. 416 с.
63. Лазебник Ю. С. Поет у мові та мова в поеті. *Мовознавство*. 1992. № 1. С. 63 – 69.
64. Левик В. В. О точности и верности. *Перевод – средство взаимного сближения народов*. Москва, 1987. 439 с.
65. Левин Ю. И. Избранные труды : Поэтика. Семиотика. Москва : Языки русской культуры, 1998. 824 с.
66. Левицький В. В. Звуковой символизм: мифы и реальность. Черновцы : Черновецкий национальный университет, 2009. 264 с.
67. Левицький В. В. Семантика и фонетика. Пособие, подготовленное на материале исследований. Черновцы : Изд-во Чернов. ун-та, 1973. 102 с.
68. Лейзерович А. Поэты США по-русски : Эдгар По и Эмили Диккинсон. *Вестник Online*. 2002. № 9. URL: <http://www.vestnik.com/issues/2002/0429/win/leyzerovich.htm#@p1> (дата звернення : 2.03.2018).
69. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
70. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. *О поэтах и поэзии* / Ю. М. Лотман. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1996. С. 18 – 253.

71. Логинова И. М. Правомерно ли говорить о стилистической функции интонации? *Функциональная лингвистика. Язык. Культура. Общество* : Материалы конференции. Симферополь, 2000. С. 209 – 214.
72. Мазур О. В. Методологія вивчення творчої особистості перекладача: інструментарій теорії контекстів. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя*. 2016. Т. 2. С. 42-48.
73. Мазур О. В. Робота з оригіналом художнього тексту (секрети творчої майстерні перекладача А. В. Онишка). *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя*. 2017. Т.1. С. 171– 177.
74. Мазур О. В. Перекладацький метод Анатолія Онишка / дис.. ... канд. філол. наук : 10.02.16 – перекладознавство. / Київський національний ун-т імені Тараса Шевченка. Київ, 2011. 279 с.
75. Мазур О. В. Українські переклади вірша Е. По "Ельдорадо" як варіанти прочитання поетичної структури: критична думка та перекладацька практика. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету*. 2012. Т. 2. Вип. 1. С. 84 – 89.
76. Максимов С. Є. Практичний курс перекладу (англійська та українська мови). Теорія та практика перекладацького аналізу тексту для студентів факультету перекладачів та факультету заочного та вечірнього навчання : Навчальний посібник. Київ : Ленвіт, 2006. 157 с.
77. Маленовський Ю. Л. Фоносемантична організація поетичного твору : аспект рецепції (на матеріалі поезії Павла Тичини) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 – українська мова / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2003. 212 с.
78. Маслова В. А. Филологический анализ поэтического текста : [монография]. Минск, 1999. 209 с.
79. Мацько Л. І. Стилїстика української мови: [підручник]. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.
80. Михалёв А. Б. Теория фоносемантического поля : монография. Краснодар : Изд-во Пятигор. гос. лингв. ун-та, 1995. 213 с.
81. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту : Декодування Шевченкового вірша. Київ : Правда Ярославичів, 1997. 200 с.
82. Науменко А. М. Зібрання творів у 7 т. Миколаїв : Вид-во ЧДУ імені Петра Могили, 2014. Т. 4. Перекладознавство. 472 с.

83. Науменко А. М. Складові індивідуального стилю перекладача. *Новітня філологія*. 2009. Вип. 13 (33). С. 141 – 152.
84. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту : Навчальний посібник для ВНЗ. Вінниця : Нова Книга, 2005. 416 с.
85. Науменко О. В. Збереження фоностилістики оригіналу у перекладі. *Zbiór artykułów naukowych. "Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Współczesne problemy i perspektywy rozwoju"*. (29.04.2016 – 30.04.2016). Warszawa. 2016. С. 59 – 63.
86. Науменко О. В. Звуковий символізм у поезії Е. А. По. Матеріали міжнародної науково – методичної конференції «Ольвійський форум – 2016 : стратегії країн Причорноморського регіону в геополітичному просторі». Миколаїв, 2016. Тези. Т. 2. С. 102 – 104.
87. Науменко О. В. Індивідуальний стиль Анатолія Онишка (на матеріалі перекладів поезій Е. А. По). *Вісник Запорізького національного університету*. 2017. № 2. С. 144 – 151.
88. Науменко О. В. Інтонація в поетичних творах різноспоріднених мов. Матеріали всеукраїнської науково – методичної конференції «Могилянські читання – 2015 : Досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти». Миколаїв, 2015. Тези № 6. С. 146 – 149.
89. Науменко О. В. Особливості передачі фоностилістики оригіналу у перекладі. *Фаховий та художній переклад : теорія, методологія, практика: збірник наукових праць*. Київ. 2017. С. 247 – 251.
90. Науменко О. В. Проблема збереження звукового символізму у перекладі. Матеріали всеукраїнської науково – методичної конференції «Могилянські читання – 2016 : Досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти». Миколаїв, 2016. Т. 3. С. 170 – 172.
91. Науменко О. В. Способи передачі фоностилістичних прийомів у перекладі. Матеріали міжнародної науково – методичної конференції «Ольвійський форум – 2017 : стратегії країн Причорноморського регіону в геополітичному просторі». Миколаїв, 2017. С. 64 – 66.

92. Науменко О. В. Стиль перекладу та стиль перекладача. *Zbiór artykułów naukowych. "Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Priorytetowe obszary badawcze: od teorii do praktyki"* (28.02.2017). Warszawa. 2017. С. 69 – 72.
93. Науменко О. В. Традиційне та нове у фоностилістиці. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2017. С. 141 – 143.
94. Науменко О. В. Фоностилістика вірша Едгара Аллана По "A dream within a dream" та її відтворення в українському та російському перекладах. *Мандрівець*. 2016. № 1. С. 60 – 62.
95. Науменко О. В. Фоностилістика вірша Е. А. По "Annabel Lee" та її відтворення в перекладі. *Новітня філологія*. 2016. № 51. С. 123 – 131.
96. Науменко О. В. Фоностилістика вірша Е. А. По "The Raven" та її відтворення в українських перекладах. *Science and Education a New Dimension. Philology, VI (46)*. 2018. Вип. 159. С. 52 – 55.
97. Невзглядова Е. В. Звуковая организация и звуковая интерпретация стихотворной речи (поэтический слух с филологической точки зрения). *Известия АН. Серия литературы и языка*. 2002. № 5. Т. 62. № 3. С. 24 – 37.
98. Невзглядова Е. Знаки препинания в стихотворной речи. *Журнал «Звезда»*. № 10. 2016. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2016/10/znaki-prepinaniya-v-stihotvornoj-rechi.html> (дата звернення : 19.11.2017).
99. Невзглядова Е. В. Интонационная теория стиха. Москва : Нестор-История, 2015. 160 с.
100. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. Москва : Флинта : Наука, 2003. 320 с.
101. Нурахметов Е. Н. Проблемы супraseгментной фоностилистики : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Москва, 1997. 42 с.
102. Польшикова Л. Д. Интонация как проблема поэтики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2002. 215 с.
103. Прокофьева Л. П. Индивидуальные особенности звуко-цветовой ассоциативности в творчестве Эдгара Аллана По. *ACTA LINGUISTICA*. 2007. Т. 1. № 1. С. 69 – 78.
104. Пронникова Н. В. К вопросу о функциях интонации. URL: <https://sinp.com.ua/work/661691/K-voprosu-o-funkciyax> (дата звернення : 12.05.2017).

105. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : [монографія].
Харьков : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
106. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. Москва : „Р.Валент”, 2007. 244 с.
107. Рихло О. П. Відтворення мовностилістичних особливостей творів Е. А. По в українських перекладах : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2002. 15 с.
108. Рогов В. В. Что нужно знать переводчику о некоторых особенностях английского стихосложения. URL: <http://rus.1september.ru/article.php?ID=200103102> (дата звернення : 24.12.2017).
109. Рожкова Н. А. Особенности стихотворной системы английского и русского языка (на материале двух стихотворений Р. Л. Стивенсона и их переводов). *Концепт*. 2014. Спецвыпуск № 01. URL: <http://e-koncept.ru/2014/14513.htm> (дата звернення : 23.09.2017).
110. Санжаров Л. Н. Фоносемантический анализ как средство паспортизации индивидуального стиля писателя. История языкознания, литературоведения и журналистики как основа современного филологического знания : материалы Международной научной конференции «Семантика. Грамматика. Стил. Текст». 2003. Выпуск 3. С. 146 – 148.
111. Сдобников В. В., Петрова О. В. Теория перевода. Москва : АСТ : Восток – Запад, 2006. 448 с.
112. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: Монографическое учебное пособие. Киев : Брама, 2004. 253 с.
113. Ситдикова І. В. Перспективизм наукових досліджень: від фоностилістики до графостилістики. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2012. Вип. 22. С. 261 – 266.
114. Ситников К. Симфония колоколов и колокольчиков: [стихи Э. А. По «Колокола» в рус. пер.]. *Лит.учёба*. 2000. № 1. С.206 – 224.
115. Смуцинська І. В. Суб'єктивна модальність французької прози. Київ : Видав.-поліграф. центр «Київський університет», 2001. 253 с.
116. Сологуб Н. М. Поняття «індивідуальний стиль письменника» в контексті сучасної лінгвістики. *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. Чернівці, 2001. Вип. 117-118. С. 34 – 39.

117. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. 432 с.
118. Ставицька Л. О. Про термін ідіолект. *Українська мова*. 2009. № 4. С. 3 – 17.
119. Степанова С. В. Характер проявления фоносемантических особенностей звуков в различных стилях речи : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 – русский язык / Калужский государственный педагогический университет имени К. Э. Циолковского. Калуга, 1998. 211 с.
120. Стріха М. Американський класик та українські перекладачі. *Ельдорадо: Поетичні твори* / Упоряд. А. Онишко. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2004. С. 7 – 10.
121. Сюта Г. М. Фоностилістична норма в українській поетичній мові другої половини ХХ століття. *Мовознавство : науково-теор. журнал Ін-ту мовознавства ім. О. О. Потебні*. 2012. № 3. С. 80 – 87.
122. Тимошенко П. Д. Засоби милозвучності (евфонії) української мови. URL: // <https://zbruc.eu/node/41915> (дата звернення : 11.12.2017).
123. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : [учеб. пособие.]. Москва : Аспект Пресс, 2002. 334 с.
124. Торсуева И. Г. Интонация и картина мира художественного текста. *Текст как отображение картины мира : сборник научных трудов*. Выпуск 341. Москва : Моск. гос. ин-т ин. яз., 1989. С. 5 – 11.
125. Трубецкой Н. С. Основы фонологии. Москва : Аспект пресс, 2000. 352с.
126. Тураева З. Я. Лингвистика текста (Текст : структура и семантика). Москва : Просвещение, 1986. 127 с.
127. Українець Л. Ф. Фонетична конотація в українській поетичній мові ХХ-ХХІ ст. : семантико-прагматичний вимір : монографія. Київ; Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2014. 380 с.
128. Фадеева Е. Н. Фоносемантическая характеристика индивидуального стиля автора : На примере поэтической речи ХХ века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тула, 2004. 18 с.
129. Фёдоров А. В. О звуко-смысловых связях в стихе. Язык. Литература, эпос : (к 100-летию со дня рождения акад. В. М. Жирмунского). Санкт-Петербург, 2001. С. 364 – 370.

130. Фёдоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). Москва : ООО «Издательский Дом «Филология три», Санкт-Петербург : Филологический факультет СПбГУ, 2002. 416 с.
131. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови : [монографія]. Запоріжжя : Видавництво ЗДУ, 2002. 351 с
132. Шамова Н. В. Диахронический перевод как адаптация текста, дистанцированного во времени. *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. 2008. С.82 – 85.
133. Шахова К. О. Едгар По : Начерки до портрета. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/shakhova_poe_ua.htm (дата звернення : 21.04.2017).
134. Швейцер А. Д. Теория перевода : Статус, проблемы, аспекты. Москва : Книжный дом „ЛИБРОКОН”, 2009. 216 с.
135. Шевченко Н. В. Основы лингвистики текста: Учеб. пособие. Москва : Приор-издат, 2003. 160 с.
136. Шиприкевич В. В. Питання фоностилїстики. Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1972. 88 с.
137. Штихно І. В. Фоностилїстичний ресурс мови як засіб створення художності. Лінгвістичні дослідження : Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. 2012. Вип.34. С. 215 – 218.
138. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2006. 574 с.
139. Эткинд Е. Г. Теория звукового символизма. *Материя стиха* / Е. Г. Эткинд. Санкт-Петербург, 1998. С. 254 – 267.
140. Якобсон Р. О. Звук и значение. *Избранные работы* / Р. О. Якобсон. Москва : Прогресс, 1985. 460 с.
141. Abelin Asa. Studies in Sound Symbolism : a thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy / Göteborg University. Göteborg, 1999. 233 pp.
142. Allan K. The Oxford Handbook of the History of Linguistics. Oxford : Oxford University Press, 2013. 924 pp.
143. Arrojo R. The “death” of the author and the limits of the translator’s visibility. *Translation as Intercultural Communication* : selected papers from the EST Congress / Eds. M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová and K. Kaindl. Prague : Charles University, 1995. P. 21 – 33.
144. Baker M. A Corpus-Based View of Similarity and Difference in Translation. *International Journal of Corpus Linguistics*. 2004. № 9 (2). P. 167 – 193.

145. Baker M. *In other words: a coursebook of translation*. Oxon : Routledge, 2011. 332 pp.
146. Baker M. *Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator*. *Target*. 2000. Iss. 12:2. P. 241 – 266.
147. Barnstone W. *The Poetics of Translation : History, Theory, Practice*. New Haven; London : Yale University Press. 1993. 314 pp.
148. Bassnett S. *Translation studies*. New York : New accents, 2014. 190 pp.
149. Boase-Beier J. *Saying what someone else meant : style, relevance and translation*. *International Journal of Applied Linguistics*. 2004. Iss.14(2). P. 276–286.
150. Boase-Beier J. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester : Routledge, 2014. 184 pp.
151. Burridge K. *Gift of the Gob : Morsels of English Language History*. Harper Collins, Australia. 2011. 314 pp.
152. Carlson Eric W. A. *Companion to Poe Studies*. Greenwood Publishing Group, 1996. 604 pp.
153. Coleman J. *Phonetic Representations in the Mental Lexicon*. *Oxford Studies in Theoretical Linguistics*. New York, 2001. P. 96 – 131.
154. Coupland N. *Style : Language Variation and Identity*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 209 pp.
155. Crystal D. *Language Play*. Chicago : University of Chicago Press, 1998. 274pp.
156. Crystal D. *Little Book of Language*. Yale University Press, 2010 260 pp.
157. Dimšić M. *The Analysis of Rhyming Patterns in Edgar Allan Poe's Poem The Raven and Its German and Croatian Translations : Master's Thesis*. Osijek, 2017. 62pp.
158. Durand J. *Phonology, Phonetics and Cognition*. *Oxford Studies in Theoretical Linguistics*. New York : Oxford University Press, 2001. P. 10 – 51.
159. Erkazanci H. *Jean Boase-Beier: stylistic approaches to translation (translation theories explored)*. *The Translator*. 2008. № 14 (1). P. 179 – 183.
160. Finegan E. *Language : Its Structure and Use*. USA : Thompson Wadsworth, 2008. 574 pp.
161. Finegan E. *Looking at Languages : A Workbook in Elementary Linguistics*. USA : Cengage Learning, 2013. 400 pp.
162. Gentzler E. *Contemporary Translation Theories*. Clevedon : Multilingual Matters, 2001. 230 pp.

163. Gobeil A. Sound Devices Discovered in “The Raven”. URL: <https://freebooksummary.com/sound-devices-discovered-in-the-raven-13359/> (дата звернення : 12.02.2018).
164. Grein D., Mantyk E. How to Write a Poem Like Edgar Allan Poe’s “The Raven”. URL: <https://classicalpoets.org/the-genius-behind-the-raven-by-edgar-allan-poe/> (дата звернення : 28.02.2018).
165. Harits& Sari. Myths in Edgar Allan Poe “The Raven”. 2016. № 2(4). P. 125 – 132
166. Hatim B., Mason I. Discourse and the Translator. *Language in Social Life Series*. London : Longman, 1990. 258 pp.
167. Hermans T. The Translator’s Voice in Translated Narrative. *Target*. 1996. Iss. 8 (1). P. 23 – 48.
168. Huang Xiaocong. Stylistic Approaches in Literary Translation : with Particular Reference to English-Chinese and Chinese-English Translation : a thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy / The University of Birmingham. Birmingham, 2011. 317 pp.
169. Jeffries L. What Makes English into an Art? *Using English: From Conversation to Canon*. Dublin : The Open University, 2002. P. 163 – 173.
170. Jones F. “Literary translation”, in Baker, M. & G. Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. London : Routledge, 2009. P. 152 – 157.
171. Jones F. Poetry translating as expert action : processes, priorities and networks. Philadelphia : John Benjamins Pub. Co., 2011. 227 p.
172. Kabysh M. Phonosemantic tonality as means of expression in poetry first half of the twentieth century. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. Scientific Journal*. 2014. № 1. Vol. 2. P. 77 – 82.
173. Kopley R., Hayes K. J. Two Verse Masterworks : “The Raven” and “Ulalume”. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. P. 191 – 204.
174. Kročilová J. Poetic Licence and its Interpretation : Diploma Thesis. Brno, 2008. 68 pp.
175. Laviosa-Braithwaite S. Universals of Translation. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / Ed. M. Baker. London. : Routledge, 1998. P. 288 – 291.

176. Lennard J. *The Poetry Handbook : A Guide to Reading Poetry for Pleasure and Practical Criticism*. Oxford : Oxford University Press, 2005. 448 pp.
177. Leon P. *Precis de phonostylistique. Parole et expressivité*. Paris : Nathan, 1993. 335 pp.
178. Levy J. *The Art of Translation*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Co., 2011. 322 pp.
179. Liberman A. *Word Origins and How We Know Them : Etymology for Everyone*. Oxford : Oxford University Press, 2005. 320 pp.
180. Lippmann B. Edgar Allen Poe – “The Philosophy of Composition”. An Analysis of his work : Term Paper. 2005. 31 pp.
181. Littschwager M. Poe in Germany : A Panoramic and Historical View of His Works Translated into the German language. *Translated Poe*. / Ed. by Emron Esplin, Margarida Vale de Gato. Bethlehem, PA : Lehigh University Press, 2014. P.55 – 64.
182. Lynch G. Identifying Translation Effects in English Natural Language Text. Thesis. 2013. 164 pp.
183. Magnus M. A History of Sound Symbolism. *The Oxford Handbook of the History of Linguistics* / ed. by Keith Allan. Oxford : Oxford University Press, 2013.
184. Malmkjaer K. Norms and nature in translation studies. *Synaps*. 2005. Iss. 16. P. 13 – 20.
185. Malmkjaer K. What Happened to God and the Angels: An Exercise in Translational Stylistics. *Target*. 2003. Is.15 (1). P. 37 – 58
186. Marco J. Translating Style and Styles of Translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan. *Language and Literature*. 2004. Iss. 13 (1). P. 73 – 90.
187. Matevossian A. I, Gasparian, L. A. Repetition: Its Aesthetic Value in Edgar Poe’s Mystic Poetry. *SKASE Journals*. 2006. URL: <http://www.pulib.sk/skase/Volumes/JTL05/5.pdf> (дата звернення : 2.03.2018).
188. Mauranen A., Kujamäki P. *Translation Universals. Do They Exist*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2004. 224 pp.
189. Mikhailov M., Villikka M. Is there such a thing as a translator’s style? URL: <https://pdfs.semanticscholar.org> (дата звернення : 21.02.2017).
190. Munday J. *Introducing Translation Studies*, London: Routledge., 2001. 236 pp.
191. Newmark P. *About translation*. Philadelphia: Multilingual Matters, 1991. 184 pp.

192. Newmark P. A textbook of translation. New-York : Prentice Hall, 2004. 292 pp.
193. Newmark P. More Paragraphs on Translation. Clevedon: Multilingual matters Ltd, 1998. 226 pp.
194. Newmark P. Paragraphs on translation. UK Clevedon : Multilingual Matters Ltd, 1993. 176 pp.
195. Osipova E. The History of Poe Translations in Russia. *Translated Poe.* / Ed. by Emron Esplin, Margarida Vale de Gato. Bethlehem, PA : Lehigh University Press, 2014. P. 65 – 74.
196. Pekkanen Hilikka. The Duet of the Author and the Translator: Looking at Style through Shifts in Literary Translation. *New Voices in Translation Studies.* 2007. Iss. 3. P. 1 – 18.
197. Peters J. Poe and the All-Important Dash. URL: www.newsandtimes.com/2016/12/poe-and-the-all-important-dash/ (дата звернення : 10.02.2018).
198. Pilkington A. Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective. Amsterdam: Benjamins, 2000. 214 pp.
199. Poe E. A. The Philosophy of Composition. URL: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69390/the-philosophy-of-composition> (дата звернення : 1.03.2018).
200. Poe E. A. The Poetic Principle. URL: <http://xroads.virginia.edu/~hyper/poe/poetic.html> (дата звернення : 1.03.2018).
201. Pym A. Exploring Translation Theories. London: Routledge, 2010. 178 pp.
202. Pym A. Venuti's Visibility. 2006. Target. № 8(1). P. 165 – 177.
203. Roach P. English phonetics and phonology : a practical course. New York : Cambridge University Press, 1998. 212 pp.
204. Saldanha G. Style of translation : An exploration of stylistic patterns in the translations of Margaret Jull Costa and Peter Bush : a thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy / Dublin City University. Dublin, 2005. 235 pp.
205. Scher Steven Paul. Comparing Literature and Music : Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology. Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967-2004) / Eds. Walter Bernhart and Werner Wolf. Amsterdam : Rodopi, 2004. P. 159 – 172.
206. Seago K. Boase-Beier, Jean (2006). Stylistic approaches to translation. Translation Theories Explored. *The Journal of Specialised Translation.* 2006. Iss. 10. P. 144 – 145.

207. Short Michael H. Exploring the Language of Poems, Plays, and Prose. London and New York : Longman, 1996. 399 pp.
208. Sound Symbolism / Ed. by L. Hinton, J. Nichols, J. J. Ohala. Berkeley : University of California, 2006. 384 pp.
209. Stevens D. Disturbing Sound Effects in Edgar Allan Poe's "The Raven". URL: <https://tennyson888.wordpress.com/2013/10/15/disturbing-sound-effects-in-edgar-allan-poes-the-raven/> (дата звернення : 10.02.2018).
210. Stockwell P. Cognitive Poetics : An Introduction. London : Routledge, 2002. 193 pp.
211. Taylor Insup K., Taylor Maurice M. Another Look at Phonetic Symbolism. *Psychological Bulletin*. 1965. Vol. 64(6). P. 413 – 427.
212. The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. URL: <https://www.eapoe.org> (дата звернення : 1.03.2018).
213. The Raven A Lesson in Punctuation. URL: <https://sites.nd.edu/rscoutreach/2015/07/27/the-raven-a-lesson-in-punctuation/> (дата звернення : 21.01.2018).
214. The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation. *Proceedings of the International Conference* / Ed. by C. Buffagni, B. Garzelli, S. Zanotti. Siena, 2009. 248 pp.
215. The Translator as Writer / Ed. by S. Bassnett, P. Bush. London, New York : Continuum, 2006. 221 pp.
216. Translated Poe / Ed. by Emron Esplin, Margarida Vale de Gato. Bethlehem, PA : Lehigh University Press, 2014. 464 pp.
217. Venuti L. The Translation Studies Reader. London : Routledge, 2000. 524 pp.
218. Venuti L. The Translator's Invisibility, London : Routledge, 1995. 353 pp.
219. Venuti L. Translation, heterogeneity, linguistics. *The Translator*. 1996. 1(1). P.1-24.
220. Zeller B. On Translation and Authorship. *Meta*. 45 (1). P. 134 – 139.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

221. Ельдорадо : Поетичні твори / Упоряд. А. Онишко. Англ.мовою з паралельним українським перекладом. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2004. 304 с.
222. По Е. А. Ворон (Переклад Марача В.) URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=9277> (дата звернення : 5.01.2018).

223. По Е. А. Крук (Переклад Грабовського П.) URL: [https://uk.wikisource.org/wiki/ Доля_\(збірка\)/Крук](https://uk.wikisource.org/wiki/Доля_(збірка)/Крук) (дата звернення : 5.01.2018).
224. По Е. А. Крук (Переклад Кочура Г.) URL: <https://litlife.club/br/?b=287154&p=2> (дата звернення : 5.01.2018).
225. По Е. А. Крук (Переклад Онишка А.) URL: <http://blog.meta.ua/communities/ukrainske-slovo/posts/i1307751/ua/> (дата звернення : 5.01.2018).
226. По Э. А. Ворон (Перевод Андриевского С.) URL: <http://artsportal.ru/poetry/16452>(дата звернення : 5.01.2018).
227. По Э. А. Ворон (Перевод Бальмонта К.) URL: <http://artsportal.ru/poetry/20712> (дата звернення : 5.01.2018).
228. По Э. А. Ворон (Перевод Бетаки В.) URL: <http://artsportal.ru/poetry/20713> (дата звернення : 5.01.2018).
229. По Э. А. Ворон (Перевод Брюсова В.) URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/crown3.txt> (дата звернення : 5.01.2018).
230. Пое Е. А. Der Rabe (Übersetzung von Eben К.Т.) URL: [https://de.wikisource.org/wiki/Der_Rabe_\(%C3%9Cbersetzung_Eben\)](https://de.wikisource.org/wiki/Der_Rabe_(%C3%9Cbersetzung_Eben)) (дата звернення : 5.01.2018).
231. Пое Е. А. Der Rabe (Übersetzung von Etzel Т.) URL: [https://de.wikisource.org/wiki/Der_Rabe_\(%C3%9Cbersetzung_Etzel\)](https://de.wikisource.org/wiki/Der_Rabe_(%C3%9Cbersetzung_Etzel)) (дата звернення : 5.01.2018).
232. Пое Е. А. Der Rabe (Übersetzung von Lachmann Н.) URL: [https://de.wikisource.org/wiki/Der_Rabe_\(%C3%9Cbersetzung_Lachmann\)](https://de.wikisource.org/wiki/Der_Rabe_(%C3%9Cbersetzung_Lachmann)) (дата звернення : 5.01.2018).
233. Пое Е. А. Der Rabe (Übersetzung von Wollschläger Н.) URL: <https://www.cordula.ws/poems/ravende.html>(дата звернення : 5.01.2018).
234. Пое Е. А. The Raven URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48860/the-raven> (дата звернення : 5.01.2018).

ДОДАТОК А

ІНТОНАЦІЙНІСТЬ РОЗДІЛОВИХ ЗНАКІВ У ВІРШІ “THE RAVEN” ТА ЇХ
ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДАХ

Таблиця А.1

Частотність вживання інтонаційних розділових знаків в оригіналі

Мова оригіналу	Ім'я автора	Частотність вживання знаку оклику	Частотність вживання знаку питання	Частотність вживання тире
Англійська	Е. А. По	19	2	42

Таблиця А.2

Частотність вживання інтонаційних розділових знаків у перекладах

Мова перекладу	Ім'я перекладача	Частотність вживання знаку оклику	Частотність вживання знаку питання	Частотність вживання тире
Українська	П. Грабовський	15	13	15
	Г. Кочур	5	4	29
	А. Онишко	28	7	37
	В. Марач	16	3	39
Російська	С.Андреєвський	28	11	35
	К. Бальмонт	11	4	36
	В. Брюсов	31	11	38
	В. Бетакі	32	11	23

Продовження таблиці А.2

Німецька	К. Т. Ебен	27	3	27
	Г. Лахман	8	5	2
	Т. Етцель	17	4	21
	Г. Вольшлегер	22	4	23

ДОДАТОК Б

ЗВУКОПИС У ВІРШІ “THE RAVEN” ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДАХ

Додаток Б.1

Алітерації в оригіналі та їх відтворення у перекладах

Таблиця Б.1.1

Алітерації в українських перекладах

№	Оригінал	Переклад П. Грабовського	Переклад Г. Кочура	Переклад А. Онишка	Переклад В. Марача
1.	weak and weary	Вкінець змучений журбою	так знемігся	ослаблі очі	в зажурі
2.	I nodded, nearly napping	Я схилився, задрімав	Аж куняв я	Я дрімав уже з утоми	І в дримоту вже поринув
3.	rare and radiant	(Об) ясній зорі	ясну	чиста й свята	ту, яку любив завжди
4.	doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before	Така туга дошкульна, / Що ні одна душа в світі, / Не здолає зрозуміти, - / Тії туги світ не зна	Нерішучість поборовши, я вже не вагався довше	Дивнії думки мерезив, / Смертним досі невідомі	Сумнівавсь – чудних видінь тих свіжі в пам'яті сліди

Продовження таблиці Б.1.1

5.	stepped a stately Raven of the saintly days of yore	Крук днедавній, крук одвічний, / З-за віконниці вліта	крук величний встиг стрибнуть	Увійшов статечний Ворон, мов минувши сама	Так велично и гордо, Ворон з днів, що зникли назавжди
6.	nothing farther then he uttered—not a feather then he fluttered	А сидів – не ворухнеться, / Пером злегка не тріпнеться	Крукнув, більше не озвався, ні пером не сколивався	Знову стало німо й тихо, скам'янів, немов не диха	Як завмер він, дзьоб зімкнувши й ні пером не ворухнувши
7.	followed fast and followed faster	що збороли, / Як у повідь хвилі бурні	_____	лихом гнаного	що тікав
8.	grim, ungainly, ghastly, gaunt	Страшний Крук, що чинить болі, / Що труїть всі людські мислі, / Простирає зла приполи	Вісник лиховісний, хто він, туги навісної повен, / Із яких підземних сховин міг до мене він прибуть / З криком диким, загадковим, звідкіля він міг прибуть	древній крук незвісний, лиховісний, мов пільма	зловісний, хмурий, грузний

Продовження таблиці Б.1.1

9.	home by Horror	Де панують смерть та	На цю землю, де без	В Хижу, Жахом	скорботний дім
----	----------------	----------------------	---------------------	---------------	----------------

	haunted	зло	краю жах розлігсь, в цей дім одчаю	вічним гнанк	
10.	leave my loneliness	Геть	Поверни колишній спокій	Поверни мою самотність	Хай скорботи знов огорнуть

Таблиця Б.1.2

Алітерації у російських перекладах

№	Оригінал	Переклад С. Андрєєвського	Переклад К. Бальмонта	Переклад В. Брюсова	Переклад В. Бетакі
1.	weak and weary	бледный и больной	полный тягостною думой	унав, без сили	беспредельно утомлённый
2.	I nodded, nearly napping	в минуту забытья	я склонялся в полусне		задремал
3.	rare and radiant	(подруги) светлой, неземной	что блистала ярче всех земных огней		_____
4.	doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before	Передо мной витали сны, / Каких в обитатели земной / Не знал никто – никто живой!	Снам отдавшись, недоступным на земле ни для кого	Полный грёз, что ведать смертным не давалось до того!	Так мечтають наш смертний разум нікогда не мог дерзнуть

Продовження таблиці Б.1.2

5.	stepped a stately Raven of the saintly days of yore	О громный в орон пролетел / Спокойно, медленно	Из-за с тавной вышел Ворон, гордый Ворон с тарых дней	Статный, древний Ворон, шумом крыльев славя	Ш агом вышел из-за ш тор он, с видом лорда д ревний
----	---	--	---	---	--

				торжество	ворон
6.	nothing farther then he uttered – not a feather then he fluttered	Не мог добавить ничего. / Он всё недвижимым пребывал	И крылами не взмахнул он, и пером не шевельнул он	Их твердя, он словно стынул	Чтоб опять молчать сурово и пером не шелохнуть
7.	followed fast and followed faster	Гонимый горем целый век	(мученья) возрастали, как течение / Рек весной	Гнали в даль и дальше гнали	За (хозяином несчастным)
8.	grim, ungainly, ghastly, gaunt	Худой, уродливый	зловещий	вещий, тощий, живший в старые года	Древний, тощий, тёмный
9.	home by Horror haunted	Страна скорбей	В край, Тоскою одержимый	Здесь, где правит ужас ныне	дом, где ужас правит ныне
10.	leave my loneliness	сгинь скорей	Быть хочу – один всегда!	_____	Одиночество былое дай вернуть

Таблица Б.1.3

Алітерації у німецьких перекладах

№	Оригінал	Переклад К. Т. Ебена	Переклад Г. Лахман	Переклад Т. Етцеля	Переклад Г. Вольшлегера
1.	weak and weary	trüb und traurig	Müde in die Zeilen blickend	als ich in entschw <u>und</u> ner <u>Kunde</u>	sann und traulich
2.	I nodded, nearly	Als ich schon mit	zuletzt im Schlafe	bis mein Geist die	da der Schlaf schon

	napping	matten Blicken im Begriff, in Schlaf zu nicken	nickend	Kraft verlor / Und mir's trübe ward im Kopfe	kam gekrochen
3.	rare and radiant			einzig	wohl selig wär'
4.	doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before	Träume träumend, die hienieden nie ein Mensch geträumt vorher	Fürchtend, harrend, zweifelnd, staunend, meine ganze Seel' im Ohre	Träume träumend, die kein ird'scher Träumer je gewagt zuvor	Träume träumend, wie kein sterblich Hirn sie träumte je vorher
5.	stepped a stately Raven of the saintly days of yore	Ein gewalt'ger, hochbejahrter Rabe schwirrend zu mir her	Bedächtig schritt ein Rabe groß und nächtig	Stattlich großer schwarzer Rabe, wie aus heiliger Zeit hervor	schrift ein stattlich stolzer Rabe wie aus Sagenzeiten her

Продовження таблиці Б.1.3

6.	nothing farther than he uttered – not a feather then he fluttered	Weiter Nichts ward dann gesprochen, nur mein Herz noch hört' ich pochen	Doch mein düsterer Gefährte sprach nichts weiter und gewährte	Unbeweglich sah er nieder, rührte Kopf nicht noch Gefieder	keine Silbe sonst entriß sich seinem düstren Innern
7.	followed fast and followed faster	Drohten dreist und drohten dreister	Nachgegangen, nachgelaufen	dessen Pfad ein Unstern rauschte	als Refrain beschloß so schwer
8.	grim, ungainly, ghastly, gaunt	grimme, finst're	grimmen, dürrer, ominösen, schlimmen	alte finstergrimme	wie dies grimme
9.	home by Horror	Schreckenlande	dieser Stätte geiler	Hier in dies der Höll'	Haus, von Graun

	haunted		Lüste	verwandte Haus	umfangen
10.	leave my loneliness	Laß allein mich dem Geschicke	_____	Laß mein Schweigen ungebrochen!	Laß mit meinem Schmerze mich allein!

Додаток Б.2

Асонанси в оригіналі та їх відтворення у перекладах

Таблиця Б.2.1

Асонанси в українських перекладах

№	Оригінал	Переклад П. Грабовського	Переклад Г. Кочура	Переклад А. Онишка	Переклад В. Марача
1.	volume of forgotten lore	(Над) одним старинним твором, / Над забутим мислі взором, / Що велику славу мав	(над) книгою старою / Силкува ^в всь наук пра ^д авніх осягти та ^є мну суть	книги давнього письма	(над) фоліантом, що в нім мудрості плоди
2.	tapping at my chamber door	Та прибивсь до двору мого	стук у двері чуть	_____	і прямує він сюди
3.	it was in the bleak December	Близько грудня се творилось	те в похмурім грудні сталось	грудня зимні круговерті	це було в похмурім грудні
4.	'Tis some visitor entreating	Гість лучився	Певно, гість якийсь побути хоче в мене й відітхнуть	Просить гість якийсь пустити	Гість це

Продовження таблиці Б.2.1

5.	And so faintly you came	Тихий гук донісся	Чи хто стукав до	стукіт ваш був	Стуку в двері, і
----	-------------------------	-------------------	------------------	----------------	------------------

	tapping, tapping at my chamber door	глухо	кімнати, чи могло що інше бути	невагомий	достоту чи ж вловить міг звук ходи
6.	And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"	Враз «Ленора» віддалося - / Любе мення сонця мого...	Тільки слово, мов зітхання, промайнуло ледве чуть	І «Ленор!» щонайтихіше прошептав я крадькома	«О, Ленор!» - моє зітхання; слово, любе так завжди
7.	shorn and shaven and ancient Raven	_____	_____	Древній Вороне зловісний	звабливий
8.	For we cannot help agreeing that no living human being	Понять віри навіть трудно, / Непостижно для ума	тільки ж мусив кожен бути / Вражений	Та скажіть, хіба не диво, крукові хіба властиво	Певне, згодні й ви: донині не траплялось ще людині
9.	he will leave me	Так і він мене покине	зникне й крук	ВІН піде	зникне
10.	by that God we both adore	Богом, скритим від усіх	Ради неба, до якого наші помисли ведуть	Богом, що над усіма	Богом закликаю

Асонанси у російських перекладах

№	Оригінал	Переклад С. Андрєєвського	Переклад К. Бальмонта	Переклад В. Брюсова	Переклад В. Бетакі
1.	volume of forgotten lore	(над) грудой книг	(Над) старинными томами	Меж томов старинных, в строки рассужденья одного / По отвергнутой науке	В книги древние ... / Над старинным странным томом
2.	tapping at my chamber door	Стучится в дверь, стучит ко мне	стучится в дверь	там, у входа моего	хочет в гости заглянуть
3.	it was in the bleak December	То было в хмуром декабре	Поздней осени рыданья	был декабрь и день ненастный	был декабрь, глухой и тёмный
4.	'Tis some visitor entreating	То поздний гость стучит ко мне / И робко просится извне	Это только гость, блуждая	То – посещение просто друга одного	Кто-то там стучится в двери
5.	And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door	ваш лёгкий стук / Имел такой неясный звук	и стук неясный / Слишком тих был, стук неясный	Слабый стук не разобрал я, стук у входа моего	так вы тихо постучали, / Так вы робко постучали

Продовження таблиці Б.1.2

6.	And the only word there	Лишь звук один я	Лишь – «Ленора!» -	Раздалось одно	Только слово
----	-------------------------	------------------	--------------------	----------------	--------------

	spoken was the whispered word, “Lenore?”	услыхал: / «Ленора!» - кто-то прошептал...	прозвучало имя солнца моего	лишь слово: шепчут ангелы его	прозвучало – кто мне мог его шепнуть?
7.	shorn and shaven and ancient Raven	«Старинный ворон!» ... Хоть ты без шлема и щита	_____	Древний, мрачный Ворон	Древний ворон из Аида
8.	For we cannot help agreeing that no living human being	Но кто- же видел из людей	Да и кто не подивится, кто с такой мечтой сроднится, / Кто поверить согласится	Но не всем (благословенье) было	Но поверят все, пожалуй, что обычного тут мало
9.	he will leave me	Увы, и он уйдёт туда!..	он меня покинет	ты ... сгинешь	Завтра он в Аид вернётся
10.	by that God we both adore	Во имя божества, / Перед которым оба мы / Склоняем гордые главы	богом, скрытым навсегда	часа страшного суда	Заклинаю ... богом

Таблица Б.2.3.

Асонанси у німецьких перекладах

№	Оригінал	Переклад К. Т. Ебена	Переклад Г. Лахман	Переклад Т. Етцеля	Переклад Г. Вольшлегера
1.	volume of forgotten lore	längstverklung'nen	von des Zeitenmeers	Bücher	alten Folio lang

		Mähr' und Lehr'	Gestaden		vergess'ner Lehr'
2.	tapping at my chamber door	den der Zufall führet her	-----	pocht zur Nachtzeit noch ans Tor	was da pocht so knöchern zu mir her
3.	it was in the bleak December	im Dezember war's, im kalten	In dem letzten Mond des Jahres	es war in grimmer Winternacht	im Dezember war's, dem grimmen
4.	'Tis some visitor entreating	Ein Besuch wohl, der es wagte	Einer von den Kameraden	Ein Besucher klopft ans Tor	's ist Besuch nur
5.	And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door	Und so leis scholl Euer Ticken an die Zimmerthüre her	Daß ich Sie nicht gleich vernommen, seien Sie mir hochwillkommen	Und Sie sind so sanft gekommen – sanft gekommen an mein Tor	und Ihr Klopfen klang so sachte / ... sachte von der Türe her
6.	And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"	Nur das eine Wort man hörte, nur „Lenore?“ klang es her	Und das Schweigen ungebrochen, und nichts weiter ward gesprochen, / Als das Eine flüsternd, raunend: das gehauchte Wort „Leonore“	Keine Zeichen, und gesprochen ward nur zart das Wort "Lenor"	das mich erleichen ließ: das Wort "Lenor?" so schwer

Продовження таблиці Б.1.3

7.	shorn and shaven and ancient Raven	Grimmer, glattgeschor'ner Rabe	_____	_____	grauslich grimmer alter Rabe
8.	For we cannot help agreeing that no living	Denn wohl Keiner könnte sagen, daß ihm	_____	Denn noch nie war dies geschehen: Über	denn wir dürfen wohl gestehen, daß

	human being	je in seinen Tagen		seiner Türe stehen / Hat wohl keiner noch	es keinem noch geschehen
9.	<i>he will leave me</i>	wird auch er mich fliehen	hebt auch er die Schwingen	Werd ich ihn verlieren	wird er mich verlassen
10.	by that God we both adore	bei dem Gott, den ich verehr'	Bei dem göttlichen Erbarmen, lösch nicht diesen letzten Schimmer	schwör's beim Gott, den ich erkor	bei Gottes Ehr'

Додаток Б.3

Комбінації алітерацій та асонансів в оригіналі та їх відтворення у перекладах

Таблиця Б.3.1.

Комбінації алітерацій та асонансів в українських перекладах

№	Оригінал	Переклад П. Грабовського	Переклад Г. Кочура	Переклад А. Онишка	Переклад В. Марача
1.	From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore	Хоча б звістка об Ленорі, / Що втекла з життя земно го	Марно я тоді в суворій книзі прагнув збутись горя	Не зарадять книги горю, горю, що Ленор нема	смутком повний до останку
2.	And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain	Розвівалася запина / Пурпурова на вікні, / Шамотіла, ляк будила	Вітер коливав фіранку	І непевність висне німо , в шовку штор живе незримо	Ледь вловимий легкий порух , шурхіт в шторах пурпурових
3.	Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before	Що за враг? Страхи дурні	Серце ранив жах казковий, жах , якого не збагнуть	Душу сповнює тривога, страхом трепетним пройма	Страхом, жахом груди стисли, наче й сам я вмерз в льоди
4.	still is sitting, still is sitting	накуплений сидить	все сидить він, все сидить він	І маячить перед зором чорний Ворон, чорний Ворон	І сидить, сидить
5.	seeming of a demon's that is dreaming	Сонним Демоном глядиць	з темним демоном він схожий	І подібний погляд має тільки демон, що дрімає	(очі) зблискують зловісно

Таблиця Б.3.2

Комбінації алітерацій та асонансів у російських перекладах

№	Оригінал	Переклад С. Андрєєвського	Переклад К. Бальмонта	Переклад В. Брюсова	Переклад В. Бетакі
1.	From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore	но я не мог / Увлечься мудростью страниц	На страданье без привета, на вопрос о ней, о ней	В книгах тщетно утешенье / Я искал в ту ночь мученья, - бденья ночь, без той, кого / Звали здесь Ленор	в книгах не было ответа, / Как на свете жить без света той, кого уж не вернуть
2.	And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain	А шорох шёлковых завес	И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет, / Трепет, лепет, наполнявший тёмным чувством сердце мне	Шелковистый и не резкий, шорох алой занавески	Шёлковое колыханье, шторы пурпурной шуршанье
3.	Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before	Меня ласкал – и в мир чудес / Я, будто сонный, улетал, / И страх, мне чуждый, проникал	Непонятный страх смирять, встал я с места, повторяя	Мучил, полнил тёмным страхом, что не знал я до того	Страх внушало, сердце сжало, и, чтоб страх с души страхнуть

Продовження таблиці Б.3.2

4.	still is sitting, still is sitting	всё ещё сидит , / Ещё сидит	И сидит, сидит	всё сидит он, всё сидит он	всё сидит он, всё сидит он
5.	seeming of a demon's that is dreaming	Как демон злобный и немой	точно Демон полусонный	словно демон сонный	Словно демон в дре́ме мрачн ой

Комбінації алітерацій та асонансів у німецьких перекладах

№	Оригінал	Переклад К. Т. Ебена	Переклад Г. Лахман	Переклад Т. Етцеля	Переклад Г. Вольшлегера
1.	From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore	Aus den Büchern für die Sorgen – für die Sorgen tief und schwer	In das Buch vor mir versenken wollt' ich all mein trüb' Gedenken	Aus den Büchern für das Sorgen um die einzigste Lenor'	von den Büchern Trost dem Sorgen, ob Lenor' wohl selig wär'
2.	And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain	Jedes Rauschen der Gardinen, die mir wie Gespenster schienen	Seltsame, phantastisch wilde, unerklärliche Gebilde, / Schwarz und dicht gleich undurchsicht'gen, nächtig dunklen Nebelschwaden / Huschten aus den Zimmerecken	Die Gardinen rauschten traurig, und ihr Rascheln klang so schaurig	Und das seidig triste Drängen in den purpurnen Behängen

Продовження таблиці Б.3.3.

3.	Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before	Füllte nun mein Herz mit Schrecken – Schrecken nie gefühlt vorher	füllten mich mit tausend Schrecken	Füllte mich mit Schreck und Grauen, wie ich nie erschrak zuvor	füllt', durchwühlt' mich mit Beengen, wie ich's nie gefühlt vorher
4.	still is sitting, still is sitting	sitzt noch immer, sitzt noch immer	sitzt mein dunkler Gast noch immer	sitzt noch immer, sitzt noch immer	sitzt noch immer, sitzt noch immer
5.	seeming of a demon's that is dreaming	Gar dämonisch aus dem dunkeln	Sein Dämonenauge funkelt	wie Dämonen traumversunken	eines Dämons Träume schwelen

ДОДАТОК В

ЗВУКОВИЙ СИМВОЛІЗМ У ВІРШІ “THE RAVEN” ТА ЙОГО
ВІДТВОРЕННЯ У ПЕРЕКЛАДАХ

Додаток В.1

Частотність вживання фонему “R” в оригіналі та перекладах

Таблиця В.1.1

Частотність вживання фонему “R” в оригіналі

Мова оригіналу	Ім'я автора	Кількість друкованих знаків у тексті	Частотність вживання фонему “R”	Частотність вживання фонему “R” у відсотковому співвідношенні
Англійська	Е. А. По	5149	341	6,6

Таблиця В.1.2

Частотність вживання фонему “P/R” у перекладах

Мова перекладу	Ім'я перекладача	Кількість друкованих знаків у тексті	Частотність вживання фонему “P/R”	Частотність вживання фонему “P/R” у відсотковому співвідношенні
Українська	П. Грабовський	4215	168	3,98
	Г. Кочур	4203	171	4,1
	А. Онишко	3877	183	4,7
	В. Марач	4286	159	3,7
Російська	С.Андреєвський	5205	216	4,15
	й			
	К. Бальмонт	4175	159	3,8
	В. Брюсов	4195	165	3,9
	В. Бетакі	4282	204	4,76

Продовження таблиці В.1.2

Німецька	К. Т. Ебен	5151	404	7,8
	Г. Лахман	5190	346	6,7
	Т. Етцель	5121	459	8,96
	Г. Вольшлегер	5239	402	7,67

Додаток В.2

Частотність вживання фонему "F" в оригіналі та перекладах

Таблиця В.2.1

Частотність вживання фонему "F" в оригіналі

Мова оригіналу	Ім'я автора	Кількість друкованих знаків у тексті	Частотність вживання фонему "F"	Частотність вживання фонему "F" у відсотковому співвідношенні
Англійська	Е. А. По	5149	94	1,8

Таблиця В.2.2

Частотність вживання фонему "Ф/F" у перекладах

Мова перекладу	Ім'я перекладача	Кількість друкованих знаків у тексті	Частотність вживання фонему "Ф/F"	Частотність вживання фонему "Ф/F" у відсотковому співвідношенні
Українська	П. Грабовський	4215	0	0
	Г. Кочур	4203	3	
	А. Онишко	3877	1	0,026
	В. Марач	4286	2	0,047

Продовження таблиці В.2.2

Російська	С. Андреевський	5205	0	0
	К. Бальмонт	4175	2	0,048
	В. Брюсов	4195	1	0,024

	В. Бетакі	4282	2	0,047
Німецька	К. Т. Ебен	5151	70	1,36
	Г. Лахман	5190	75	1,44
	Т. Етцель	5121	62	1,21
	Г. Вольшлегер	5239	63	1,2

Додаток В.3

Частотність вживання фонему "S" в оригіналі та перекладах

Таблиця В.3.1

Частотність вживання фонему "S" в оригіналі

Мова оригіналу	Ім'я автора	Кількість друкованих знаків у тексті	Частотність вживання фонему "S"	Частотність вживання фонему "S" у відсотковому співвідношенні
Англійська	Е. А. По	5149	278	5,4

Таблиця В.3.2

Частотність вживання фонему "C/S" у перекладах

Мова перекладу	Ім'я перекладача	Кількість друкованих знаків у тексті	Частотність вживання фонему "C/S"	Частотність вживання фонему "C/S" у відсотковому співвідношенні
Українська	П. Грабовський	4215	159	3,8
	Г. Кочур	4203	155	3,68
	А. Онишко	3877	140	3,6
	В. Марач	4286	181	4,2

Продовження таблиці В.3.2

Російська	С. Андреевський	5205	232	4,46
	К. Бальмонт	4175	213	5,1
	В. Брюсов	4195	200	4,77
	В. Бетакі	4282	188	4,4
Німецька	К. Т. Ебен	5151	291	5,65

	Г. Лахман	5190	291	5,6
	Т. Етцель	5121	316	6,17
	Г. Вольшлегер	5239	335	6,39

Додаток В.4

Частотність вживання фонему “Т” в оригіналі та перекладах

Таблиця В.4.1

Частотність вживання фонему “Т” в оригіналі

Мова оригіналу	Ім'я автора	Кількість друкованих знаків у тексті	Частотність вживання фонему “Т”	Частотність вживання фонему “Т” у відсотковому співвідношенні
Англійська	Е. А. По	5149	444	8,6

Таблиця В.4.2

Частотність вживання фонему “Т” у перекладах

Мова перекладу	Ім'я перекладача	Кількість друкованих знаків у тексті	Частотність вживання фонему “Т”	Частотність вживання фонему “Т” у відсотковому співвідношенні
Українська	П. Грабовський	4215	190	4,5
	Г. Кочур	4203	239	5,68
	А. Онишко	3877	196	5
	В. Марач	4286	159	3,7

Продовження таблиці В.4.2

Російська	С. Андреевський	5205	285	5,47
	К. Бальмонт	4175	229	5,48
	В. Брюсов	4195	203	4,8
	В. Бетакі	4282	275	6,4
Німецька	К. Т. Ебен	5151	258	5
	Г. Лахман	5190	268	5,16
	Т. Етцель	5121	255	4,98

	Г. Вольшлегер	5239	253	4,8
--	---------------	------	-----	-----

Додаток В.5

Частотність вживання фонему "О" в оригіналі та перекладах

Таблиця В.5.1

Частотність вживання фонему "О" в оригіналі

Мова оригіналу	Ім'я автора	Кількість друкованих знаків у тексті	Частотність вживання фонему "О"	Частотність вживання фонему "О" у відсотковому співвідношенні
Англійська	Е. А. По	5149	372	7,2

Таблиця В.5.2

Частотність вживання фонему "О" у перекладах

Мова перекладу	Ім'я перекладача	Кількість друкованих знаків у тексті	Частотність вживання фонему "О"	Частотність вживання фонему "О" у відсотковому співвідношенні
Українська	П. Грабовський	4215	332	7,88
	Г. Кочур	4203	325	7,7
	А. Онишко	3877	352	9,08
	В. Марач	4286	317	7,4

Продовження таблиці В.5.2

Російська	С. Андреевський	5205	522	10
	К. Бальмонт	4175	411	9,8
	В. Брюсов	4195	413	9,8
	В. Бетакі	4282	381	8,9
Німецька	К. Т. Ебен	5151	142	2,75
	Г. Лахман	5190	139	2,68
	Т. Етцель	5121	211	4,12
	Г. Вольшлегер	5239	142	2,71

ДОДАТОК Г

ДО ІСТОРІЇ ПЕРЕКЛАДІВ ВІРШІВ Е. А. ПО

Поезія Е. А. По в українських перекладах

Вітчизняні дослідники (І. Корунець, Р. Зорівчак) відзначають, що перекладів американської літератури українською мовою до другої половини ХІХ століття не існувало. Саме тому необхідність вибірковості авторів у цей період поставала з особливою гостротою. Тим вагомішим є звертання українських перекладачів до творчості Е. А. По, яка однією з перших отримала перекладацьке визнання в Україні.

Перші переклади творів Е. А. По, як і перші згадки про нього в українській періодиці, з'явилися на зламі ХІХ – ХХ ст. і належать перу П. Грабовського (“The Raven” і “Annabel Lee”, 1897 р.; “Eldorado”, 1899 р.) та В. Щурата (“The Bells”, 1901 р.). В наступні десятиліття ім'я поета майже повністю зникає з літературного обігу, що пояснюється насамперед догматизацією культурної політики СРСР 30 – 50-х рр. В цей час з'являються лише два нових переклади вірша “The Raven” (Г. Кочур, С. Гординський). Тільки на початку 70-х рр. були опубліковані переклади поезій “The Raven” А. Онишка, “Eldorado” Г. Кочура та “The Bells” В. Коптілова. У 80 – 90-х рр. вийшли друком нові поетичні інтерпретації Д. Павличка, Є. Крижевича, Г. Гордасевич, М. Тупайла, А. Онишка, М. Стріхи, що супроводжувалися літературознавчими розвідками (І. Карабутенко, Г. Гордасевич, В. Проненко, М. Стріха).

Ранні переклади поезій Е. А. По мали характер вільних перекладів і версій. Переклади пізнішої доби відзначаються високим ступенем дотримання змістовно-концептуальних і версифікаційних параметрів. Переклади творів Е. А. По відіграли значну роль у виявленні потенцій української мови для відтворення особливостей евфонії та фоносемантики. Іншими жанрами віршового перекладу при засвоєнні поетичної спадщини Е. А. По є вільна варіація, наслідування, пародійне наслідування або стилізація, що є «параперекладними» явищами.

Сплеск зацікавлення творчістю Е. А. По розпочався в 70-ті роки і триває донині. Переклади творів Е. А. По органічно ввійшли в контекст української літератури і сприяли увиразненню жанрових різновидів художнього перекладу.

Переклади творів американського романтика стали джерелом запозичень мотивів та образів, тематичних паралелей та ремінісценцій.

Поезія Е. А. По у російських перекладах

Перший російський переклад вірша “The Raven” (у російських версіях «Ворон») з’явився лише через тридцять три роки після оригінальної публікації. Це видається дивним, адже тодішня Росія доволі швидко реагувала на зарубіжні літературні досягнення. Проте, на це є вагомі причини. Вже у 1843 році В. Г. Белінський відмічав спад зацікавленості до ліричної поезії у країні. Також існувала тенденція несерйозного сприйняття молодого американської літератури як у Росії, так і у Європі. Ще однією причиною був доволі високий рівень складності поезії Е. А. По, зокрема через яскраву, вдало прораховану фоностилістику, переклад якої вимагав від спеціаліста неабиякої майстерності.

Усі ранні переклади вірша (С. А. Андреевського, 1878 р.; Л. І. Пальміна, 1878 р.; Л. Є. Оболенського, 1879 р.; І. К. Кондратьєва, 1880 р.; Л. І. Уманця, 1886 р.) дуже відрізняються від оригіналу. Незважаючи на те, що у деяких з них досить вдало передано сюжет, майже всі переклади цього періоду характеризуються відмовою від оригінального розміру та внутрішніх рим. Основна причина цього – це те, що у російській поезії восьмистопний хорей не вживався. Найбільша невдача усіх вищезгаданих перекладачів у тому, що вони не передали ідею та задум автора оригіналу, і це призвело до викривлення художньої картини світу вірша “The Raven”.

Найпродуктивнішим періодом в історії російських перекладів вірша “The Raven” є Срібний вік. До нього відносять роботи Д. С. Мережковського (1890 р.), К. Д. Бальмонта (1894 р.), В. Є. Жаботинського (1903 р.), В. Я. Брюсова (1905 р.). Всі вони у значній мірі добилися непоганих результатів у спробі передати істотні особливості оригіналу, але жодному не вдалося створити текст конгеніальний оригінальному. Сучасний перекладач О. Лейзерович називає інтерпретації К. Д. Бальмонта та В. Брюсова «високопрофесійними роботами».

Тривалий час протягом післявоєнного періоду перекладачі не проявляли особливої зацікавленості до віршів Е. А. По. Але у 1946 р. з’явився переклад

М. О. Зенкевича, який з часом набув статус класичного. Також до післявоєнного періоду належить робота В. П. Бетакі (1972 р.).

У пострадянський період переклади виконувалися переважно у традиційному стилі, тяжіли до поезики Срібного віку (В. К. Сарішвілі), або ж були виконані у руслі академічної традиції (О. Ю. Мілітарьов), також з'явилися переклади, орієнтовані на поезику постмодернізму (В. Л. Топоров), що по суті є перекладами нового типу. У цих перекладах проблема передачі формально-змістових сторін оригіналу вже не є метою перекладача, тим не менш, їх не можна назвати повністю вільними переспівами сюжету.

Поезія Е. А. По у німецьких перекладах

У Німеччині знайомство з творчістю Е. А. По припало на середину ХІХ століття, коли на сторінках німецьких газет та журналів почали з'являтися його прозові та поетичні твори. Саме у той час про Е. А. По дізналися і у Франції, тож перші німецькі переклади було зроблено не без впливу французьких. Так, перший переклад вірша "The Raven" було надруковано у престижному журналі "Magazin für die Literatur des Auslandes" у 1853 році. Проте, перша збірка творів американського романтика вийшла лише через тридцять років після цієї дати.

Через те, що перші переклади віршів робилися не завжди з оригіналів та під впливом французьких, їм бракувало точності, зокрема при передачі фоностилістики. Наприклад, про переклад А. Штротмана (Adolf Strodtmann) А. П. Франк (Armin Paul Frank) та Е. Хулпке (Erika Hulpke) писали: «Німецька версія «Ворона» Штротмана дуже відрізняється від «Ворона» Е. А. По та поступається йому за розміром та римою. Переклад, зроблений Штротманом, є суцільним проявом меланхолії, тому що намагаючись підкреслити елементи, що створюють цей ефект, він знехтував іншими елементами, що не відповідали цій перекладацькій моделі».

До початку ХХ століття існувала досить обмежена за тематикою кількість творів Е. А. По, що заслуговували на увагу німецьких перекладачів та видавців. Вони сприймалися як прояви «фантастичного та моторошного». Шведський критик Ола Хансон (Ola Hansson) подивився на твори під новим кутом зору, він наголошував на їх психологічному аспекті, називав Е. А. По «справжнім сучасним

духом» та розглядав його творчість як щось проміжне між французьким декадентством та німецьким романтизмом.

На початку ХХ століття почали з'являтися нові збірки творів Е. А. По з новими перекладами. Найвідоміші з них належать Г. Лахман (Hedwig Lachmann) та Т. Етцелю (Theodor Etzel).

У період з 1930 по 1960 роки Е. А. По дуже мало перекладали (те, що виходило друком, проходило ретельний відбір та перевірку), це було пов'язано з нацистським режимом, який впливав на усі сфери життя, зокрема і на перекладацький процес у країні.

У післявоєнний час цікавість до творчості Е. А. По знову поновилася. У 1973 році К. Шуман (Kuno Schuhmann) та Г. Д. Мюлер (Hans Dieter Müller) видали збірку творів Е. А. По у чотирьох томах. Ця збірка і досі вважається найповнішою збіркою творів Е. А. По німецькою мовою. Особливої уваги заслуговують переклади А. Шмідта (Arno Schmidt) та Г. Вольшлегера (Hans Wollschläger).

ДОДАТОК Д

ПЕРЕКЛАДАЧІ ПОЕЗІЇ Е. А. ПО

Додаток Д.1

Українські перекладачі

П. А. Грабовський (1864 – 1902) – поет, публіцист, перекладач. Упродовж усього творчого життя П. Грабовський активно перекладав твори світової поезії та видавав їх у збірках.

Перекладна діяльність П. Грабовського – це справжній подвиг поета, якщо враховувати час і умови, в яких він працював. На початку 1888 року П. Грабовський був засуджений на п'ятирічне заслання до Сибіру за причетність до революційної групи народників та розповсюдження політичної літератури. Багато перекладів було здійснено у «Бутирках», Московській пересильній в'язниці (1888) та під час ув'язнення в іркутській тюрмі (1889 – 1892).

Переклади П. Грабовського мають різний рівень відповідності оригіналам. Неусталеність перекладацьких принципів і брак першоджерел, спричинені злигоднями заслання, позначилися на якості перекладів, але не применшують їх значення, особливо для свого часу. Своєрідністю перекладацької діяльності П. Грабовського є й те, що поет здебільшого щедро наснажував перекладний твір пафосом та ідеями власної творчості.

Багато своїх перекладів поет називав переспівами, бо в деяких поетів він «брав тільки мотив, переймався настроєм, а переспівував цілком по-своєму».

Говорячи про принципи своєї перекладацької діяльності, П. Грабовський зазначав: «Всякий добрий переклад, по моїй думці, повинен віддавати правдиво цілий дух і художницьку красу первотвору, вибрати все, що надає останньому вартості та оригінальності, бути не менш характерним, як він».

Завдяки цьому перекладачу в Україні дізналися і про Е. А. По, адже саме він першим переклав вибрані вірші американського поета українською. Очевидно, не без впливу «моди на По» в середовищі тодішніх російських декадентів. Серед цих віршів був і славнозвісний вірш “The Raven”. Проте, цей зроблений не з оригіналу переклад, скоріше можна назвати переспівом, і він сьогодні має здебільшого історичне значення.

У перекладі вірша “The Raven” Е. А. По, а саме при відтворенні фоностилістики оригіналу, П. Грабовський припустився таких помилко:

- повністю змінив форму вірша (кількість рядків у строфах);
- не дотримався віршового розміру;
- змінив систему римування;
- знехтував внутрішніми римами;
- змінив ритміку;
- змінив інтонаційний малюнок першотвору;
- змінив звукове оформлення оригіналу.

Вищепераховані зміни однозначно вплинули на загальне сприйняття твору. Перекладачу не вдалося адекватно відтворити фоностилістику та поетику віршу Е. А. По.

Серед основних рис індивідуального стилю П. Грабовського як перекладача (у плані фоностилістики) варто зазначити наступні:

- використання простого віршованого розміру (ямб);
- вміле використання алітерацій та асонансів;
- використання лексичних повторів;
- використання рідковживаної лексики, що впливає на загальне

звучання твору.

Г. П. Кочур (1908 – 1994) – український перекладач, поет, літературознавець та громадський діяч. Він заклав підвалини сучасної історії українського художнього перекладу. Г. П. Кочура цікавили не тільки результати, а й сам цілісний перекладацький процес в Україні.

Як теоретик перекладу, Г. П. Кочур обґрунтував тезу про множинність перекладацьких інтерпретацій, яка зумовлена низкою об’єктивних (складність об’єкта і історико-культурний контекст перекладу) та суб’єктивних чинників (інтерпретаційна позиція та індивідуальний стиль перекладача). У статті «Майстри перекладу» він вжив порівняння художнього перекладу з виконанням музичного твору, який є єдиним, проте виконується кожним музикантом по-різному.

Теоретично вагомим є висновок Г. П. Кочура про потребу збереження національної своєрідності оригіналу в поетичному перекладі, зокрема при відтворенні ритміки вірша.

Г. П. Кочур сповідував принцип джерелоцентричного перекладу (sourceoriented translation), який передбачає максимально можливе наближення

читача перекладу до оригіналу. Такий підхід спонукає перекладача до самообмеження, стримання власного «Я» для точного наслідування образно-сміслової структури та стильової форми оригіналу.

Г. П. Кочур не виключав адаптацію як форму перекладу оригіналу в перекладі. Проте, він не був прихильником цього способу перекладу, адже вбачав у ньому доконечну форму переробки оригіналу на кшталт травестії.

Що стосується перекладу вірша “The Raven” Е. А. По, сам Г. Кочур зізнавався: «Я маю належну пошану до його [Е. А. По] прославленого «Крука», проте не належу до надто запальних його почитувачів – надто це раціоналізований твір, у ньому є чимало театральності. ...Отже, я переклав «Крука» з міркувань престижу, – це ж таки ганьба, що в українській літературі є тільки один переклад, та і той застарілий». На момент, коли Г. П. Кочур переклав у 1949 році в інтинському таборі вірш “The Raven” Е. А. По, він знав про існування тільки давнього перекладу П. Грабовського. Перекладач зауважував: «Але існує одна стаття, в якій дослідниця, віддавши належне точності мого перекладу зауважує, що зроблений він без захоплення, надто холоднокровно. То я роблю тепер здогади – чи написала б так дослідниця, якби я сам не розповів їй про своє ставлення до оригіналу й про мотиви, що спонукали мене взятися за цей переклад».

У вищезгаданій цитаті мова йде про статтю М. О. Новикової, яку М. Стріха називає «чи не найвдумливішим нашим перекладознавцем». Дослідниця писала: «Крук» показує нам, що може й чого не може професійно бездоганний перекладач, маючи справу з автором, якому він не вірить. Може виплести такий самий витончений візерунок рим, заколисати вірш такими ж повторами і паралелізмами. Може відшукати майже неможливий еквівалент зловісному крикові Крука: “Nevermore” – «Не вернуть», та не може найголовнішого: повірити самому й переконати читача в серйозності того, що відбувається. Тонка симуляція трагізму в першотворі викликає в Кочура не менш тонку симуляцію співпереживання, а відтак – і симуляція стилю...

В Едгара По стилем керує не зрозуміле й визначене, а плинне й невловиме. Кожна кочурівська подробиця відповідає оригіналу. Та інформаційна вартість цих

деталей для По, звичайно, нічого не важить. Так: грудень, ніч, гра світлотіні, книга, Ленора – це лише контури подій. Подія ж – передчуття і втілення жаху, «видіння гробового».

Жах неможливо описати, його треба навіяти. Тому тут важливі не так слова, як ритм – заколисуючий, заокруглений, безвихідний: період вміщено в магичні кола рим, а розвиток думки по-справжньому так і не відбувається. Зате першорядного значення набуває незвичайність мови. Звук керує змістом».

М. Стріха не погоджується з М. О. Новиковою та вважає, що «Крукові» Г. Кочура повною мірою властива та «незвичайність мови і магичний ритм, уміщений у заколисувальні кола рим». Проте, перекладознавець погоджується, що головні вимоги, поставлені М. О. Новиковою до перекладачів Е. А. По, безумовно, слушні.

На основі здійсненого аналізу можна зробити висновок, що попри деякі розбіжності в структурі і ритміці оригіналу та перекладу, Г. Кочур зумів зберегти поетичний потенціал і образність вірша, передати емоційний настрій, знайти компроміс між точною передачею змісту оригіналу та стилістичними вимогами української мови, а отже, йому вдалося адекватно відтворити фоностилістику та поезику віршів Е. А. По.

Л. В. Коломієць дуже влучно схарактеризувала індивідуальний стиль Г. П. Кочура: «У перекладацькій індивідуальності Г. П. Кочура поєднався академічний естетизм українських неокласиків з інтелектуалізмом західної джерелоцентричної школи перекладу, яка своїм завданням вбачає максимальне наближення до семантики першотвору, точне наслідування його образної структури та стильової тональності».

Серед основних рис індивідуального стилю Г. П. Кочура як перекладача (у плані фоностилістики) варто зазначити наступні:

- максимально чітке дотримання фоностилістичних особливостей оригіналу;
- неактивне використання інтонаційних розділових знаків, зокрема знаків оклику;
- використання різноманітних трансформацій, спрямованих на адаптацію іншомовного твору до норм мови перекладу і потреб культури сприймача;

- широке використання тактики заміни для пристосування перекладеного тексту до норм цільової мови;
- вилучення незначних деталей, які не впливають на збереження смислової і жанрово-стилістичної домінант першотвору;
- подекуди свідомо деформація літературної норми, якщо вона здатна зберегти риму і ритм оригіналу.

А. В. Онишко (1940 – 2006) – український перекладач та поет. Його друкованим дебютом був вірш Е. А. По “The Raven”, який з’явився у 1972 році у тодішньому львівському часописі «Жовтень» (сучасна назва – «Дзвін»). А. В. Онишко був найбільшим шанувальником і найвідданішим популяризатором поетичної спадщини Е. А. По в Україні. У 2004 році він зібрав українські переклади віршів цього американського поета в одне видання під назвою «Ельдорадо: Поетичні твори». Переважну більшість представили його власні переклади.

А. В. Онишко відомий своїм талантом вдало відтворювати особливості поезії Е. А. По. Прикладом цього може служити його доленосний переклад вірша “The Raven”. Про цей переклад Г. Кочур писав: «Наскільки мені відомо, це четверта спроба відтворити українською мовою цю річ. Мені, що й сам колись робив таку спробу, більш ніж будь-кому, відомо, які труднощі виникають у перекладача цієї поезії. Тим приємніше, що Онишкові пощастило дати цікаву інтерпретацію, не позбавлену яскравості, поетичності й винахідливості».

Перекладач висловив переконання, що вірш Е. А. По у перекладі А. В. Онишка «матиме гідне місце серед інших версій «Крука»».

В А. В. Онишка трапляються певні відхилення у системі римування (чоловічі рими подекуди замінюються жіночими і навпаки) та вони не псують загального позитивного враження від перекладу.

Що стосується змісту, то у перекладі А. В. Онишка зміст першотвору, досить скрупульозно дотримано. За рахунок економного використання мовних ресурсів у поєднанні з їх максимальною концентрацією у рядках та строфах перекладач досягає мало не стовідсоткового охоплення ідей та семантики оригіналу в деталях. Іноді точність та повнота образів, які перекладач переносить у строфи своїх

інтерпретацій, просто вражає. І це не поодинокий випадок майже повної адекватності строфи, а цілком типовий приклад.

Переклад А. В. Онишка має безумовну естетично-пізнавальну цінність. Він залишає враження обдуманого, виваженого, виконаного майстерно і талановито, з максимальним урахуванням всіх лексичних, семантичних, метричних особливостей творчої манери Е. А. По.

До недоліків перекладу А. Онишка можна віднести:

- нехтування деякими повторами;
- незначні зміни у системі римування та ритміці;
- незначна зміна інтонаційного малюнку першотвору за рахунок зміни

розділових знаків.

Вищеперераховані зміни не применшили художньої цінності оригіналу, отже можна стверджувати, що перекладачу вдалося адекватно відтворити фоностилістику та поетику віршів Е. А. По.

Серед основних рис індивідуального стилю А. Онишка як перекладача (у плані фоностилістики) варто зазначити наступні:

- використання простого віршованого розміру (ямб, хорей);
- використання традиційної системи римування;
- дотримання стрункої ритмо-метричної організації;
- динамічна інтонація;
- вміле використання алітерацій та асонансів;
- використання лексичних повторів.

В. Марач (1955) – сучасний український перекладач.

У своєму перекладі поезії “The Raven” Е. А. По, а саме при відтворенні фоностилістики оригіналу, В. Марач припустився таких помилочок:

- змінив звукопис, додаючи власні фоностилістичні прийоми та нехтуючи оригінальними;
- змінив ритміку;
- змінив інтонаційний малюнок першотвору;
- неадекватно передав рефрен;
- не зберіг наскрізний звук твору.

Вищеперераховані зміни однозначно впливають на сприйняття фоностилістики оригіналу та розуміння індивідуального стилю автора. Перекладачу не вдалося адекватно відтворити усю фоностилістику та поетику віршів Е. А. По.

Серед основних рис індивідуального стилю В. Марача як перекладача (у плані фоностилістики) варто зазначити наступні:

- досить вміле використання алітерацій та асонансів;
- використання лексичних повторів;
- динамічна інтонація;
- чітке дотримання розділових знаків оригіналу;
- подекуди надмірна пафосність, що проявляється у використанні русизмів та рідковживаних слів.

Додаток Д.2

Російські перекладачі

С. А. Андрєєвський (1847 – 1918) – передовсім відомий широкому загалу як російський поет та критик. Проте, його літературна діяльність розпочалася як раз з перекладів, які переважно друкувалися у журналі «Вісник Європи». Переклад вірша “The Raven” був одним з перших, які виконав та оприлюднив С. А. Андрєєвський. Він з’явився на сторінках «Вісника Європи» у 1878 році. Цей переклад є першим російським перекладом з усіх відомих.

У своєму перекладі поезії “The Raven” Е. А. По, а саме при відтворенні фоностилїстики оригіналу, С. А. Андрєєвський припустився таких помилоч:

- повністю змінив форму вірша (кількість рядків у строфах);
- не дотримався віршового розміру;
- змінив систему римування;
- знехтував внутрішніми римами;
- змінив ритміку;
- змінив звукопис, додаючи власні фоностилїстичні прийоми та

нехтуючи оригінальними;

- змінив інтонаційний малюнок першотвору;
- частково змінив звукову картину оригіналу.

Вищеперераховані зміни однозначно применшили художню цінність оригіналу, помітно спростили його. Перекладачу не вдалося адекватно відтворити фоностилїстику та поетику віршів Е. А. По.

Тим не менш, хоча роботу С. А. Андрєєвського скоріше можна назвати переспівом, а не перекладом, цей перекладач був першим, хто наважився на вирішення досить складного завдання. Сьогодні переклад С. А. Андрєєвського представляє цінність переважно для порівняльно історичного аналізу перекладів творів Е. А. По російською мовою.

Серед основних рис індивідуального стилю С. А. Андрєєвського як перекладача (у плані фоностилїстики) варто зазначити наступні:

- використання простого віршованого розміру (ямб);
- використання традиційної системи римування;
- вміле використання алітерацій та асонансів;
- використання лексичних повторів;
- динамічна інтонація;
- яскраво виражена емоційність та експресивність;
- подекуди надмірна пафосність.

К. Д. Бальмонт (1867 – 1942) – російський поет, критик, перекладач. Він довгий час займався перекладами прози та поезії Е. А. По. Переклади творів Е. А. По, виконані К. Бальмонтом, зібрані у п'ятитомне видання. Вони вважаються найкращими російськими перекладами. Сучасниця К. Д. Бальмонта, поетеса та перекладачка Н. О. Теффі писала так: «Переклади Бальмонта були взагалі бездоганні. Не можна не згадати Оскара Уайльда чи Едгара По». Переклад вірша “The Raven” К. Д. Бальмонта співпав з зародженням хвилі зацікавленості до творчості Е. А. По у Росії. В цілому, критики поблажливо поставилися до цього перекладу, за винятком В. Я. Брюсова. Поет дорікав колезі в тому, що той перекладав окремі слова, через це загальний зміст залишився незрозумілим. Проте, переклад К. Д. Бальмонта витримав випробування часом: сьогодні він вважається класичним та включений до багатьох збірок.

У своєму перекладі поезії Е. А. По, а саме при відтворенні фоностилістики оригіналу, К. Д. Бальмонт припустився таких помилко:

- змінював систему римування оригіналу;
- не завжди дотримувався віршового розміру;
- змінював ритміку;
- унікав деяких функціонально та стилістично важливих авторських прийомів;
- змінював звукопис, додаючи власні фоностилістичні прийоми, яких не було в оригіналі;
- вводив зайві внутрішні рими;
- частково змінював інтонаційний малюнок першотвору.

Усі вищезгадані зміни сприяли применшенню художньої цінності оригіналу, а часом робили першотвір навіть багатшим на фоностилістичні прийоми. В обох випадках перекладачу не вдавалося адекватно відтворити фоностилістику та поетику віршів Е. А. По.

Серед основних рис індивідуального стилю К. Д. Бальмонта як перекладача (у плані фоностилістики) варто зазначити наступні:

- імпресіоністична поетика;
- експресивність не позбавлена суб'єктивного ставлення;
- музичність подекуди важливіша за зміст;
- фонетично мотивований вибір лексики;
- вмиле, але подекуди надмірне, використання алітерацій та асонансів;
- часте використання анафор;

- тяжіння до використання слів, що містять приголосні звуки [в], [л] та голосні [о], [а];
- до деталей виважена інтонація.

В. Брюсов (1873 – 1924) – один з найблисучіших майстрів і теоретиків російського перекладу, блисучий версифікатор.

В особі В. Брюсова поезія Е. А. По знайшла «палкого прихильника та активного перекладача». Знайомство В. Брюсова з творчістю американського поета припадає на 1890-і роки. Потім перекладач неодноразово звертався до спадщини Е. А. По, а на схилі віку видав збірку його поем та віршів у своєму перекладі (1924 р.)

Знайомство В. Брюсова з поезією Е. А. По розпочалося з вірша “The Raven”. Це не дивно, адже саме з цього твору почалося освоєння поезії цього американського поета у Росії. Відомо три переклади цього вірша, виконаних В. Брюсовим. У 1895 році з’явилася чернетка першої строфи, повний перший переклад датовано 1905 р., другий – 1913 р., третій – 1915 р. Ці три версії мають певні розбіжності, які свідчать про еволюцію індивідуального стилю перекладача. У даному дослідженні розглянемо найпопулярніший переклад, що увійшов до збірки.

У своєму перекладі поезії Е. А. По, а саме при відтворенні фоностилістики оригіналу, В. Я. Брюсов припустився таких помилоч:

- уникнув деяких функціонально та стилістично важливих авторських алітерацій та асонансів;
- додав власні звукові повтори;
- неточно передав наскрізний рефрен;
- неточно передав звукову картину вірша.

Переклад В. Я. Брюсова поступається перекладу К. Д. Бальмонта. У ньому проявилось забагато символістської образності. Проте, В. Я. Брюсов не припиняв працювати над перекладом «Ворона», в результаті чого з’явилися редакції 1915 та 1924 років. Протягом тривалого часу переклади В. Я. Брюсова вважалися еталоном точності, про значення якої сам перекладач говорив: «Ворон» не лише імпресіоністська лірична поема, але і створення глибокої думки, в якій продумане буквально кожне слово. Тому російська література потребує точний варіант «Ворона», який буде передавати саме те, що сказав його автор. Дати такий

переклад і було моєю задачею, причому я свідомо не дозволяв собі замінювати образи По іншими, хоча б рівносильними, намагався нічого за нього не видумувати і, наскільки це можливо у римованому перекладі, зберегти все, що є в англійському оригіналі».

Серед основних рис індивідуального стилю В. Я. Брюсова як перекладача (у плані фоностилістики) варто зазначити наступні:

- фонетично мотивований вибір лексики;
- вмiле, але подекуди надмірне, використання алітерацій та асонансів;
- експресивність;
- музичність;
- до деталей виражена інтонація.

В. П. Бетакі (1930 – 2013) – російський поет, перекладач, літературний критик. Переклади віршів Е. А. По, зокрема вірш “The Raven”, стали знаковими для В. П. Бетакі, адже у 1971 році він став переможцем конкурсу перекладу трьох «головних» віршів американського поета (“The Raven”, “The Bells”, “Ulalume”), які були опубліковані у двотомному виданні творів. Не дарма роботи перекладача отримали визнання широкого загалу: вони виконані на досить високому рівні.

У своєму перекладі вірша “The Raven” Е. А. По, а саме при відтворенні фоностилістики оригіналу, В. П. Бетакі припустився таких помилоч:

- не завжди зберігав внутрішні рими;
- змінив інтонаційний малюнок першотвору;
- додав віршу більшої емоційності та експресивності;
- уникнув деяких функціонально та стилістично важливих авторських прийомів;
- подекуди змінив звукопис.

Усі вищезгадані відхилення від оригіналу суттєво не вплинули на загальне сприйняття змісту та не применшили художньої цінності оригіналу. За наявності фоностилістичних прийомів переклад майже рівноцінний першотвору. В цілому, перекладачу вдалося адекватно відтворити фоностилістику та поетику вірша Е. А. По.

Серед основних рис індивідуального стилю В. П. Бетакі як перекладача (у плані фоностилістики) варто зазначити наступні:

- фонетично мотивований вибір лексики;
- вмiле використання алітерацій та асонансів;
- використання гри слів;
- музичність;

- до деталей виважена інтонація.

Додаток Д.3

Німецькі перекладачі

К. Т. Ебен (Carl Theodor Eben, 1836 – 1909) – німецький перекладач. Він переклав вірш “The Raven” у 1869 році.

У своєму перекладі К. Т. Ебен вдавався до різного роду трансформацій (опущень, замін, компенсацій тощо). Загалом перекладачу вдавалося адекватно відтворювати прийоми оригіналу та їх функції у тексті. Проте, подекуди перекладацькі трансформації призводили до стилістичного послаблення, а інколи, навпаки, посилення. В цілому, переклад дає правильне уявлення про фоностилістику оригіналу та індивідуальний стиль автора, тому його можна вважати адекватним.

Серед основних рис індивідуального стилю К. Т. Ебена як перекладача (у плані фоностилістики) варто зазначити наступні:

- вмiле використання алітерацій та асонансів;
- використання лексичних повторів;
- намагання слідувати прийомам оригіналу;
- стилістичне посилення чи послаблення прийомів оригіналу.

Г. Лахман (Hedwig Lachmann, 1865 – 1918) – німецька перекладачка та поетеса. Її переклад “The Raven” датується 1891 роком.

Можна виділити такі недоліки перекладу вірша Е. А. По, яких припустилася Г. Лахман при відтворенні фоностилістики оригіналу:

- не дотрималася основних фоностилістичних особливостей першотвору;
- використала забагато власних прийомів, що зробили твір емоційно насиченішим за оригінал;
- дуже яскраво проявила власний індивідуальний стиль у перекладі.

Вищеперераховані зміни суттєво вплинули на загальне сприйняття оригіналу, розуміння його фоностилістики та індивідуального стилю Е. А. По. Через надмірне використання власних фоностилістичних прийомів переклад став набагато емоційнішим та експресивнішим за оригінал. З огляду на це, можна зробити висновок, що Г. Лахман не вдалося адекватно відтворити фоностилістику та поетику вірша Е. А. По.

Серед основних рис індивідуального стилю Г. Лахман як перекладача (у плані фоностилістики) варто зазначити наступні:

- активне використання фоностилістичних прийомів;
- використання лексичних повторів;
- часте використання римованих слів.

Т. Етцель (Theodor Etzel, 1873 – 1930) – німецький письменник та перекладач. Він багато перекладав Е. А. По та зібрав його роботи в окремі збірки. Зокрема, переклад вірша “The Raven” побачив світ у 1908 році.

У перекладі вірша “The Raven” Е. А. По, а саме при відтворенні фоностилістики оригіналу, Т. Етцель припустилася таких помилко:

- подекуди нехтував авторськими фоностилістичними прийомами;
- додавав власні фоностилістичні прийоми;
- часто застосовував прийом стилістичного посилення

фоностилістичного прийому, за рахунок чого переклад здається навіть трохи яскравішим за оригінал.

Трансформації Т. Етцеля суттєво не применшили художньої цінності, оригіналу, проте, склалося враження, що вони інколи навіть перебільшили її. Стилістичне посилення ефекту від прийому, так само як і послаблення, впливає на адекватність сприйняття оригіналу та розуміння індивідуального стилю автора.

Серед основних рис індивідуального стилю Т. Етцеля як перекладача (у плані фоностилістики) варто зазначити наступні:

- майстерне використання фоностилістичних прийомів, таких як алітерації, асонанси, анафори, епіфори;
- використання лексичних повторів;
- тяжіння до використання слів, що містять звук [p];
- суб’єктивність інтерпретації.

Г. Вольшлегер (Hans Wollschläger, 1935 – 2007) – німецький письменник, перекладач, історик та видавець. Його переклад вірша “The Raven” з’явився у 1973 році і є найвідомішим серед усіх існуючих. Таку славу перекладу можна легко пояснити: його виконано дуже якісно, з максимальним дотриманням усіх авторських прийомів та технік.

З усього вищезазначеного робимо висновок, що Г. Вольшлегер дуже вдало відтворив фоностилістику та поезику вірша Е. А. По. Його переклад відповідає оригіналу як за семантикою, так і за звуковим оформленням та символічним навантаженням. Переклад Г. Вольшлегера є адекватним в усіх відношеннях.

Серед основних рис індивідуального стилю Г. Вольшлегера як перекладача (у плані фоностилістики) варто зазначити наступні:

- вмиле використання алітерацій та асонансів;

- використання лексичних повторів;
- максимально точне слідування прийомам оригіналу.

ДОДАТОК Е

ВІДТВОРЕННЯ ФОНОСТИЛІСТИЧНИХ ПРИЙОМІВ У ПЕРЕКЛАДІ

Додаток Е.1

Алгоритм роботи з поетичними творами, багатими на фоностилїстичні прийоми

- 1) Ознайомитися з текстом, біографією поета, історичною епохою, коли було створено оригінал.
- 2) Визначити емоційно-психологічний вплив (ефект) твору.
- 3) Виділити основні фоностилїстичні риси тексту, що сприяють цьому особливому впливу на читача.
- 4) Перекласти твір з урахуванням усіх фоностилїстичних рис, дотримуючись їх єдності.

Додаток Е.2

Умови адекватного відтворення фоностилїстичних прийомів у перекладі

- 1) Застосування у перекладі оригінального метру/ розміру.
- 2) Добір рим (кінцевих та внутрішніх), які б за звуковим оформленням та типом максимально співпадали з оригінальними.
- 3) Відтворення звукового оформлення оригіналу, шляхом підбору фоностилїстичних фігур (алїтерацій, асонансів тощо), співзвучних з оригінальними.
- 4) Максимально точне відтворення інтонації твору, завдяки адекватному застосуванню розділових знаків, що сприяють передачі інтонації оригіналу (знаки питання, знаки оклику, тире тощо).

Додаток Е.3

Методика оцінювання якості перекладу фоностилістики поетичних текстів

- 1) Встановити, чи перекладено усі фоностилістичні прийоми.
- 2) Встановити, чи справляють фоностилістичні прийоми перекладу емоційно-психологічний вплив (ефект), який справляють прийоми оригіналу.
- 3) Проаналізувати, чи відтворено риму, чи збережено її тип та звукове оформлення.
- 4) Проаналізувати, чи відтворено ритм, чи співпадає розмір строфи у перекладі та оригіналі.
- 5) Проаналізувати, чи відтворено інтонацію, основні розділові знаки, що їй сприяють.
- 6) Проаналізувати, чи відтворено звукопис оригіналу (алітерації, асонанси тощо) з урахуванням семантичної складової та звукового оформлення.
- 7) Проаналізувати, чи відтворено загальне звукове оформлення та звукосимволізм оригіналу.

ДОДАТОК Ж

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації, у фахових виданнях України:

1. Науменко О. В. Фоностилїстика вірша Е. А. По “Annabel Lee” та її відтворення в перекладі. *Новітня філологія*. 2016. № 51. С. 123 – 131.
2. Науменко О. В. Фоностилїстика вірша Едгара Аллана По “A dream within a dream” та її відтворення в українському та російському перекладах. *Мандрівець*. 2016. № 1. С. 60 – 62.
3. Науменко О. В. Традиційне та нове у фоностилїстиці. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2016. Випуск 25. Т.1. С.141 – 143.
4. Науменко О. В. Індивідуальний стиль Анатолія Онішка (на матеріалі перекладів поезій Е. А. По). *Вісник Запорізького національного університету*. 2017. № 2. С. 144 – 151.

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації, у зарубіжних спеціалізованих виданнях:

5. Науменко О. В. Збереження фоностилїстики оригіналу у перекладі. *Zbiór artykułów naukowych. “Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Współczesne problemy i perspektywy rozwoju”*. 2016. С. 59 – 63.
6. Науменко О. В. Стиль перекладу та стиль перекладача. *Zbiór artykułów naukowych. “Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Priorytetowe obszary badawcze: od teorii do praktyki”*. 2017. С. 69 – 72.
7. Науменко О. В. Фоностилїстика вірша Е. А. По “The Raven” та її відтворення в українських перекладах. *Science and Education a New Dimension. Philology, VI (46)*. 2018. Вип. 159. С. 52 – 55.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

8. Науменко О. В. Інтонація в поетичних творах різноспоріднених мов. Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції «Могилянські читання – 2015 : Досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти». Миколаїв, 2015. Тези № 6. С. 146 – 149.

9. Науменко О. В. Проблема збереження звукового символізму у перекладі. Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції «Могилянські читання – 2016 : Досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти». Миколаїв, 2016. Т. 3. С. 170 – 172.
10. Науменко О. В. Звуковий символізм у поезії Е. А. По. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ольвійський форум – 2016 : стратегії країн Причорноморського регіону в геополітичному просторі». Миколаїв, 2016. Тези. Т. 2. С. 102 – 104.
11. Науменко О. В. Способи передачі фоностилістичних прийомів у перекладі. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ольвійський форум – 2017 : стратегії країн Причорноморського регіону в геополітичному просторі». Миколаїв, 2017. С. 64 – 66.

**Наукові праці, які додатково відображають наукові результати
дисертації:**

12. Науменко О. В. Особливості передачі фоностилістики оригіналу у перекладі. Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика: збірник наукових праць. 2017. С. 247 – 251.

ДОДАТОК И

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ І ВПРОВАДЖЕННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Результати дослідження були представлені здобувачем на 8-ми наукових, науково-практичних і науково-методичних конференціях, з них на 3-х міжнародних, зокрема: Міжнародна науково-практична конференція «Ольвійський форум – 2016: стратегії країн Причорноморського регіону в геополітичному просторі» (Миколаїв, 9 – 12.06.2016, очна форма участі), Міжнародна науково-практична конференція «Ольвійський форум – 2017: стратегії країн Причорноморського регіону в геополітичному просторі» (Миколаїв, 8 – 11.06.2017, очна форма участі), Міжнародна науково-практична конференція «Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика» (Київ, 7 – 8.04.2017, заочна форма участі); 2-х всеукраїнських, зокрема: Всеукраїнська науково-методична конференція «Могилянські читання – 2015: Досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти» (Миколаїв, 12 – 20.11.2015, очна форма участі), Всеукраїнська науково-методична конференція «Могилянські читання – 2016: Досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти» (Миколаїв, 14 – 18.11.2016, очна форма участі); 3-х міжнародних онлайн конференціях, зокрема: “Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Współczesne problemy i perspektywy rozwoju” (Краків, 29 – 30.04.2016, заочна форма участі); “Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Priorytetowe obszary badawcze: od teorii do praktyki” (Люблін, 28.02.2017, заочна форма участі); “Philology and Linguistics in the Digital Age FiLiDA – 2018” (Будапешт, 31.03.2018, заочна форма участі).