Шифр: «Вступ»

«Збереження стилістичної організації тексту при перекладі з англійської мови українською (на матеріалі вірша В. Блейка «Introduction»)»

**ЗМІСТ**

ВСТУП 2

РОЗДІЛ 1. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІРШОВАНОГО ТЕКСТУ 3

1.1. Стилістика версифікації 3

1.2. Проблематика класифікації стилістичних фігур ..5

1.3. Стилістика внутрішньої організації вірша 6

РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ТА ЙОГО ПЕРЕКЛАД З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОЮ (НА МАТЕРІАЛІ ВІРША ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА «INTRODUCTION» І ЙОГО ПЕРЕКЛАДУ) 12

2.1. Характеристика стилістичної організації вірша «Introduction» 12

2.2. Характеристика стилістичної організації перекладу вірша «Introduction» («Вступ») 20

ВИСНОВКИ 28

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 30

**ВСТУП**

Текст віддавна був об’єктом стилістики, оскільки стиль – це властивість тексту. Основи і теоретичні розробки стилістики тексту та його стилістичної організації були закладені в працях М. М. Бахтіна, В. В. Виноградова, Б. О. Ларіна та ін. Найважливішим у стилістичній організації поетичного тексту є не структурно-граматичний, а функціональний аспект, який передбачає єдність форми і змісту та, почасти, його стилістичну наповненість.

Стилістична організація тексту є важливим аспектом під час будь-якого дослідження, насамперед під час порівняльного аналізу перекладних текстів з оригіналом. Проблеми стилістики тексту та її організації порушувалися багатьма вітчизняними та зарубіжними дослідниками, проте не можна з упевненістю заявити, що вони вже вирішені.

Кінець XVIII – початок XIX століть ознаменувався творчістю в англійській поезії поета-романтика Вільяма Блейка, чий творчий доробок був відразу позитивно оцінений сучасниками, адже його вірші мають незвичайну версифікаційну побудову та переповнені образами-символами і фігурами мовлення. Дотепер існує незгасаючий інтерес зарубіжних лінгвістів та літературознавців до праць поета, які, на жаль, залишаються поза увагою вітчизняних науковців. Отже, усе це зумовлює вектор дослідження цієї роботи, яка присвячена вивченню стилістичної наповненості поезії В. Блейка.

**РОЗДІЛ 1. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІРШОВАНОГО ТЕКСТУ**

* 1. **Стилістика версифікації**

**Версифікація,** або віршування – це система організації поетичного мовлення, яке базується на закономірному повторенні певних мовних елементів (у силабо-тонічному віршуванні, яке притаманне англійській та українській мовам, – це чергування наголошених і ненаголошених складів) [4, с. 192, 318]. Результатом версифікації є вірш, зовнішньою стилістичною організацією якого є стопи, строфи та римування.

**Стопа** – найпростіша ритмічна одиниця у віршованій мові, яка твориться за допомогою поєднання одного наголошеного та одного, або двох ненаголошених складів [2, с. 707-708]. Бувають стопи дво- та трискладові:

* Хорей – двоскладова стопа з першим наголошеним складом [6, с. 170]:
* Ямб – двоскладова стопа з другим наголошеним складом [6, с. 507]:
* Дактиль – трискладова стопа з наголосом на першому складі [5, с. 232]:
* Амфібрахій – трискладова стопа з середнім наголошеним складом [3, с. 169]:
* Анапест – трискладова стопа з третім ненаголошеним складом [3, с. 176]:

Пов’язані з розміром стоп такі розділи метрики: ***каталектика*** [10, c. 330], ***акаталектика*** [10, c. 18] та ***гіперкаталектика*** [10, с. 159]. Перший характеризує рядок усіченням ненаголошених складів у його кінці: «*Осінь звучить, наче скрипка*» (Б. Бунчук). Наведений приклад є тристопним дактилем, у якому відсутній останній склад: \_UU | \_UU | \_U, отже, таку стопу називають каталектичною. Акаталектика розглядає стопи, які не є усіченими: «*Машини, шини, стрес, експрес*» (Л. Костенко). Ця ілюстрація має таку схему: U\_ | U\_ | U\_ | U\_, тому йменуємо її акаталектичним ямбічним тетраметром. Наступна стопа цього ж вірша («*Кермо, гальмо, впритул, з-за рогу!*») має один надлишковий ненаголошений склад, тобто є гіперкаталектичним чотиристопним ямбом: U\_ | U\_ | U\_ | U\_ | **U**.

**Строфа**– це повторювана фонічно завершена віршова сполука, що має здебільшого спільне римування та певну метричну й інтонаційно-синтаксичну будову. Найменшим прикладом такого поєднання є лвовірш, або дистих; найпоширеніша строфа – чотиривірш, або катрен. Крім того, літературознавці виокремлюють: тривірш (терцет/терцина), п’ятивірш (квінтет), шестивірш (секстина), семивірш (септима), восьмивірш (октава), дев’ятивірш (нона), десятивірш (децима) [29, c. 99-101].

**Рима** – співзвучність закінчень двох або декількох слів. Найчастіше нею послуговуються в поезії, де вона може посідати місце клаузули, або стояти всередині рядка (інколи перед цезурою). Інтервал між римами та інші особливості їхнього розташування у вірші називають ***римуванням***. Найпростішою формою римування вважається суміжна або парна рима (ААВВ). Найуживанішим у силабо-тоніці є перехресне римування, коли заримовано парні рядки з парними, а непарні – з непарними (АВАВ). Часто в катренах застосовують кільцеве римування (АВВА) [10, с. 581-582]. Часткова відсутність рими всередині строфи, найчастіше у першому і третьому рядках, називається холостою римою (АВСВ) [10, с. 710].

Зазначимо, що **клаузула** – ширше поняття, ніж рима, оскільки є кінцевою частиною вірша або строфи, навіть коли мова не йде про їхнє суголосся. У силабо-тонічному віршуванні її початок припадає на останній ненаголошений склад. За місцем наголосу клаузули (а відповідно і рими) поділяють на чотири види: чоловічу, жіночу, дактилічну та гіпердактилічну [26, с. 50].

* Чоловіча, або окситонна, клаузула має наголос на останньому складі:

*I was angry with my friend:*

*I told my wrath, my wrath did end.* (W. Blake)

* Жіноча, або парокситонна, клаузула має наголос на передостанньому складі:

*А декого вітри уже зломили.*

*А декому і світ уже не милий.* (Л. Костенко)

* Дактилічна, або пропарокситонна, клаузула має наголос на третьому складі з кінця:

*На мосту над Сеною*

*стоїть єгипетська мумія* (Л. Костенко)

* Гіпердактилічна клаузула має наголос на четвертий, п’ятий або шостий від кінця склад. До того ж рима такого виду наявна не у всіх мовах, а переважно в тих, де є перехідний наголос. зокрема в російській поезії:

*Когда святым ставят памятники*

*и те становятся идолами,*

*которым молятся праведники,*

*руководимые риторами…* (Г. Миронов)

* 1. **Проблематика класифікації стилістичних фігур**

Внутрішньою формою стилістичної організації вірша є його лексична наповненість та значущість. У цьому випадку мова йде про стилістичні фігури, або фігури мовлення, які допомагають увиразнити художнє зображення, індивідуалізувати мовлення автора, збагатити його емоційними нюансами.

Термін «фігура» вперше використав давньогрецький філософ Анаксімен у IV ст. до н. е., надалі питання було ретельно опрацьовано Аристотелем [1], учні якого (зокрема Деметрій Фалерський) запропонували поділ на «*фігури мовлення*», або «*фігури слова*», та «*фігури думки*» [11]. Риторика, яка активно розвивалася в Давньому Римі була поштовхом для подальшої глибшої класифікації фігур. У І ст. до н. е. фігури та вживання слів у переносному значенні було розглянуто Цицероном у його філософській праці «Про оратора», де він дотримується поділу фігур на «фігури мовлення» та «фігури думки», не роблячи спроб детальної та систематичної їх класифікації [17].

У І ст. н. е. Квінтиліан поділяє фігури на чотири види: додавання, вилучення, заміна (одного слова іншим), перестановка (слова на інше місце). За Квінтиліаном, фігури (переважно фігури слова) поділили на чотири групи («Quadripartita ratio»), виокремлюючи фігури, що утворені шляхом: додавання (adiectio), вилучення (detractio), заміни (immutatio) та перестановки (transmutatio) [41, с. 81]. Виходячи з цього було сформульовано традиційну класифікацію:

1. **Фігури:**
	1. ***Фігури слова:***
		1. *Фігури додавання* (різного роду повтори, точні і неточні);
		2. *Фігури вилучення*;
		3. *Фігури перестановки*;
	2. ***Фігури думки***: риторичне питання, риторичний оклик, риторичне звертання, умовчання.
2. **Тропи.**

За О. О. Потебнею, троп – це слово, яке вживають у переносному значенні для характеристики будь-якого явища за допомогою вторинних смислових значень та актуалізації його «внутрішньої форми» [21].

За Л. І. Мацько, поняття «стилістичні фігури» *у вузькому тлумаченні* (синтаксичні фігури поетичного мовлення) не включає тропів, які являють собою вживання слів у переносному значенні. У *широкому тлумаченні* поняття «стилістичні фігури» або «фігури мовлення» включає тропи і власне синтаксичні фігури [18, с. 318-328].

Автори «Короткого тлумачного словника лінгвістичних термінів» ототожнюють стилістичні фігури з риторичними і витлумачують їх як мовний зворот, що орієнтований на незвичність слововживання, посилення емоційності та образності вислову [13, с. 175]. Зі «Словника лінгвістичних термінів» за редакцією Д. І. Ганича дізнаємося, що стилістична фігура – це будь-які мовні засоби, включаючи тропи, що надають мовленню виразності та образності [8, с. 319].

* 1. **Стилістика внутрішньої організації вірша**

Враховуючи відсутність єдиної чіткої загальноприйнятої класифікації стилістичних фігур, у нашій роботі ми вирішили опиратися на твердження, подане у «Словнику лінгвістичних термінів», не розмежовуючи фігури та тропи. Нижче, в алфавітному порядку, подано список стилістичних фігур, якими послуговуватимемося під час дослідження оригіналу та перекладу вірша.

* **Алітерація****–** стилістичний прийом, який полягає в повторенні однорідних приголосних з метою підсилення звукової та інтонаційної виразності поетичної мови [3, с 138].

***Т****уман,* ***т****уман* ***т****а пус****т****о****т****а...* (Т. Шевченко)

У зарубіжному літературознавстві алітерацію детермінують як повторення однакових або подібних звуків на початку слова чи наголошеного складу [32, c. 8]: «*The* ***f****air* ***b****reeze* ***b****lew, the white* ***f****oam* ***f****lew, / The* ***f****urrow* ***f****ollowed* ***f****ree*»(S. T. Coleridge). Повторення приголосних звуків у будь-якому місці слова називають літературним консонансом [32, c. 68]: «*And the* ***s****ilken* ***s****ad un****c****ertain ru****s****tling of each purple curtain*» (E. A. Poe).

* **Алюзія** – стилістична фігура, що містить вказівку, аналогію чи натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт [10, с. 29-30].

*У вірші Л. В. Костенко «І жах, і кров...» «маленький сірий чоловічок», «звір огидної породи» та «Лох-Несс холодної Неви» є натяком на президента Росії В. В. Путіна.*

* **Ампліфікація** – стилістична фігура, що полягає у нагромадженні однорідних елементів мови (сполучників, прийменників тощо) [10, с. 32-33].

*І жах, і кров, і смерть, і відчай, і клекіт хижої орди ...* (Л. Костенко)

* **Анафора** – єдинопочаток; стилістична фігура, що полягає у вживанні однакових звуків, слів та більших синтаксичних конструкції на початку кожного паралельного рядка [10, с. 40-41].

***Хай буде*** *легко. Дотиком пера.*

***Хай буде*** *вічно. Спомином пресвітлим.* (Л. Костенко)

* **Антитеза** – стилістична фігура, що полягає у протиставленні контрастних явищ, образів і понять. В основі антитези лежать антоніми [10, с. 48].

***Many*** *are called, but* ***few*** *are chosen.* (Matthew 22:14)

* **Антитетон** – стилістична фігура, що протиставляє дві думки, поєднуючи формально не однаково протилежні чи контрастні думки, а такі, у яких наявні разом неоднаковість і подібність [40, c. 134].

*Це один маленький крок для людини, один велетенський стрибок для людства.* (Н. Армстронґ)

* **Асиндетон (безсполучниковість)** – стилістична фігура, яка полягає у пропуску сполучників, що зв’язують окремі слова й частини фраз [13, с. 19, 23].

*Зникають зубри, вивелися коні,*

*зникають річечки і оболоні.* (Л. Костенко)

* **Гомеотелевтон** – вид морфемного повтору, коли на невеликому відрізку тексту зустрічається значна кількість слів з однаковим закінченням [23, с. 4].

*Тоді її пригорн****уть*** *і обнім****уть****,*

*Тоді її розгорн****уть*** *і однім****уть****.* (Л. Костенко)

Вперше термін ужив Аристотель у своїй «Риториці», де витлумачив його як два рядки вірша, що мають однакове закінчення [1]. У сучасній стилістиці його значення було уточнене. Так, російська дослідниця Н. В. Толстоус зауважує, що варто відрізняти гомеотелевтон від рими, оскільки обов’язковою умовою реалізації цієї фігури є повна морфологічна та синтаксична однорідність її структурних елементів [23, с. 6].

* **Гомойарктон** – «згущення» слів з однаковими префіксами [28, с. 216]

*Той перший віршик,* ***при****тулившись скраю,*

*Що* ***при****світила поночі війна.* (Л. Костенко)

* **Епанафора** – повторення того ж самого слова в середині двох суміжних рядків на відповідних місцях [30, с. 146].

*Ты не думай, милый мой,*

*Что* ***гуляю*** *я с тобой:*

*Я* ***гуляю*** *и сержусь…* (Російська народна творчість).

* **Епітет** – слово, чи словосполучення, яке завдяки особливій функції в тесті допомагає слову набути нового значення, або смислового відтінку [10, с. 238].

*Покличу тебе до* ***зеленого******шлюбу***(Д. Чередниченко)

* **Ізоколон** – стилістична фігура, що містить дві або більше частин (колонів), які однакові по структурі, довжині і ритму. У залежності від кількості колонів, фігура має назву: біколон (2), триколон (3) або тетраколон (4) [31, c. 105].

*We cannot dedicate – we cannot consecrate – we cannot hallow…* (A. Lincoln)

* **Інверсія** – одна із стилістичних фігур поетичного мовлення, яка полягає в незвичному розташуванні слів у реченні з очевидним порушенням синтаксичної конструкції [10, с. 302].

*І не знало міщанське кодло,*

*коли я захлиналась лихом,*

*що душа між люди виходила*

*забинтована білим сміхом.* (Л. Костенко)

* **Мейозис** – троп, що полягає в навмисному применшенні інтенсивності вияву ознаки або перебігу дії, розміру та кількості предметів, значущості чого-небудь [7, с. 657].

*Торкне ті струни* ***пальчиком*** *верба.* (Л. Костенко)

* **Металепсис** – складний троп, у якому слово вжито в переносному значенні, утворене через одне або декілька найменувань.

*Христос – син Авраама (під Авраамом розуміється спочатку Ісаак, під Ісааком – Іаков, під Іаковом – Давид, під Давидом – інший, і так аж до Іосифа)* [12, с. 313]*.*

* **Оксиморон** – стилістична фігура, що полягає у поєднанні протилежних за змістом, контрастних понять, які разом дають нове уявлення [13, с. 114].

*На нашій – не своїй землі* (Т. Шевченко)

* **Паралелізм** – поетичний прийом, заснований на однаковій синтаксичній та інтонаційній побудові кількох речень [7, с. 885], який зіставляє або порівнює характерні риси або дії, однак, на відміну від порівняння, виконує композиційну функцію, пов’язуючи певні мотиви чи елементи стилю у художньому творі [10, с. 520-521].

*В синем небе звезды блещут,*

*В синем море волны хлещут,*

*Туча по небу идет,*

*Бочка по морю плывет.* (А. Пушкин)

* **Парегменон** – нагнітання одного і того ж слова з різними префіксами [24, с. 220].

*Тоді її* ***при****горнуть і* ***об****німуть,*

*Тоді її* ***роз****горнуть і* ***од****німуть.* (Л. Костенко)

* **Парембола** – вид парентези, коли наявний дуже тісний тематичний зв’язок між головною і вставленою фразами [19, с. 263].

*Сумна арфістко –* ***рученьки вербові!*** *–*

*По самі плечі вкутана в туман.* (Л. Костенко)

* **Парцеляція** – стилістична фігура, у якій частини єдиного речення інтонаційно розмежовуються як самостійні речення [13, с. 122].

*Я лісу не впізнала. Він горів. Ще ж був живий. Недавно. Позавчора.* (Л. Костенко)

* **Плеоназм** – надлишковість засобів, що базується на синонімічному повторі; вживається для передачі лексичного чи граматичного змісту висловлювання [22, с. 32-34].

*Серед мороку,* ***бурі-негоди***

*Цілу ніч буде човен блукати.* (Леся Українка)

* **Поліптотон** – повторення в межах речення чи фрази іменника або займенника в різних відмінках у тому самому значенні [25, с. 265; 28, с. 216]. Зазначимо, що в ширшому значенні до фігури уналежнюють спільнокореневі слова, незалежно від частини мови, до якої вони належать [37, с. 63]; така дефініція переважає в аналітичних мовах, до яких належить й англійська.

*Він мене таки спіймав, цей* ***світ****, добре хоч, що на тому* ***світі****.* (Л. Костенко)

* **Полісиндетон** (багатосполучниковість) – стилістична фігура, що полягає в такій побудові фрази, коли всі або майже всі однорідні члени речення пов’язані між собою одним і тим самим сполучником [10, с. 545].

*І тільки степ, і тільки спека, спека,*

*і озерявин проблески скупі.*

*І той у небі зморений лелека,*

*і те гніздо лелече на стовпі.* (Л. Костенко)

* **Пролепсис** – стилістична фігура, що означає відновлення існуючого на початку речення іменника, який проявляється через займенник або прислівник [15, с. 12].

*У* ***груші*** *був тоненький голосочок,*

***вона*** *в дитинство кликала мене.* (Л. Костенко)

* **Синкопа** – випадання звука або групи звуків у слові, найчастіше це випадання ненаголошеного голосного між приголосними [27, с. 10].

*The humble sheep a* ***threat’ning*** *horn…* (W. Blake)

* **Солецизм** – неправильний елемент мови як елемент стилю [8, с. 278], що полягає у порушенні правил синтаксису або граматики [14, с. 350]. Крім того, до солецизму в широкому значенні можна віднести використання нелітературних слів: варваризмів, діалектизмів чи вульгаризмів [20, с. 1008].

*Ти теж, набрався,* ***што*** *та* ***што,*** *та* ***ето****.* (Л. Костенко)

* **Тавтологія** – невиправдані повтори в одному реченні: того самого або спільнокореневого слова; того самого змісту іншим словом або іншими словами [22, с. 30].

*Оселюся в* ***дальній далині*** (Л. Костенко)

* **Тмезис** (...А...А...) – стилістична фігура, що полягає в повторенні слова чи словосполучення, які стоять окремо та мають однаковий відмінок. Подеколи тмезис вживають у різних відмінках, проте зовнішня форма слів залишається незмінною [16, с. 105].

*Білі, білі* ***обличчя*** *у чорній воді,*

*Неповторні* ***обличчя*** *навік зостаються. (Л. Костенко)*

* Повторення поряд кількох однакових слів, словосполучень або більших синтаксичних конструкцій має назву **гемінація** [9, с. 3] або **епізевксис** [16, с. 105]. Вважаємо, що гемінацією доречно називати повторення лише двох конструкцій (враховуючи етимологію слова), тоді як епізевксисом – повторення трьох і більше.

***А я тебе, а я тебе, а я тебе*** *люблю.* (Л. Костенко)

**РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ТА ЙОГО ПЕРЕКЛАД З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОЮ (НА МАТЕРІАЛІ ВІРША ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА «INTRODUCTION» І ЙОГО ПЕРЕКЛАДУ)**

* 1. **Характеристика стилістичної організації вірша «Introduction»**

«Introduction» – вірш англійського поета-романтика Вільяма Блейка; перший у його збірці «Songs of Innocence», що побачила світ у 1789 році. Імовірно, що цей поетичний твір є вступом до всього циклу «Songs of Innocence and of Experience Shewing the Two Contrary States of the Human Soul», який вийшов друком у 1794 році.

*Piping down the valleys wild*

*Piping songs of pleasant glee*

*On a cloud I saw a child.*

*And he laughing said to me.  4*

*Pipe a song about a Lamb;*

*So I piped with merry chear,*

*Piper pipe that song again –*

*So I piped, he wept to hear.  8*

*Drop thy pipe thy happy pipe*

*Sing thy songs of happy chear,*

*So I sung the same again*

*While he wept with joy to hear  12*

*Piper sit thee down and write*

*In a book that all may read –*

*So he vanish'd from my sight.*

*And I pluck'd a hollow reed.  16*

*And I made a rural pen,*

*And I stain'd the water clear,*

*And I wrote my happy songs,*

*Every child may joy to hear* [Додаток 1] *20*

Цей поетичний твір містить п’ять катренів, кожен з яких написано чотиристопним хореєм, у якому усічений останній склад, тому вірш має таку схему: \_U | \_U | \_U | \_, що робить його каталектичним. Автор послуговується перехресною римою з окситонною клаузулою, однак не дотримується співзвуччя першого та третього рядків у другому, третьому та останньому катренах, тобто п’ятий і сьомий, дев’ятий і одинадцятий та сімнадцятий і дев’ятнадцятий рядки не римуються, що дає змогу розглядати їх, як приклади холостої рими.

Символи, що наявні в поезії, слугують джерелом **алюзій** на біблійну тематику, облюбовану поетом. Символіка вірша така: хмара – свого роду колісниця, на якій рухається божество; немовля – символ невинності, а також немовля-Ісус і одночасно дух поезії, що велить поету творити; ягня – символ невинності та уособлення Ісуса.

Майже кожна книга про творчість поета приділяє увагу цьому твору. Так, філолог-фонетик О. Дж. Елліc зазначає, що вірш «навчає безпосередньо складанню пісень, і, певна річ, є у Блейка одним із найвизначніших, не дивлячись на розмір, Есе про Поезію... Спочатку намір, потім мелодія, далі слова, і зрештою запис пером» [33, c. VIII]. Продовжує розвивати цю тему американський академік С. Ф. Деймон, стверджуючи, що «він [Блейк] заявляє про своє божественне призначення писати для немовляти, яке є одночасно і Ісусом, і Духом поезії. Це сміливе ототожнення згодом стане наріжним каменем у його метафізиці. Третій куплет чітко вказує на те, що будь-який об’єкт має два боки – Невинність та Досвід» [36, c. 268]. Дослідник зауважує, що вірш ретельно продумано, аби показати: перше – божественне веління; друге – розкриття внутрішнього смислу пісні; третє – співвіднесення слів із безсловесною мелодією; і, нарешті, її появу у видимій формі [36, c. 268].

Науковець Г. Джастін вважає, що вірш є роз’ясненням навмисно двозначного рядка: «*And I stain’d the water clear*», яку можна трактувати як «вмочивши перо у воду, я заплямував її», а також, «зафарбувавши воду, я її очистив». Він витлумачує «перо» як мистецтво, а «воду» – як природу. У такий спосіб В. Блейк показує, що мистецтво залишає плями на природі, однак воно ж, забарвлюючи природу, її очищає [39, c. 1].

Британський академік Дж. Голловей, навпаки, не вбачає двозначності в цьому рядку, але вважає його джерелом усієї гармонічної єдності вірша. Слово «вода» відсилає нас до сліз немовляти, а оскільки вони ллються із хмари, то їх слід трактувати, як «радісні зливи дощу». Гармонічна єдність вірша у цьому разі виступає в подвійному образі, як пояснює В. Блейк, у вигляді духовного образу поета, який співає в присутності божества (немовляти), і одночасно – у вигляді «іншого, але не інакшого» («different but not different») природнього образу весняного пейзажу, у якому присутні і ягнята на галявині, і дощові хмари над ними [38, с. 60].

Наведемо коментар Дж. Кейнса, який припускає, що в цьому вступному вірші Блейк створює сцену для своїх «Пісень», зображуючи себе у вигляді поета, який ходить долинами і грає на дудці. Дослідник також запевняє: «Останній рядок указує на дітей, як адресатів його пісень, хоча Блейк має на увазі людей з невинністю в серці незалежно від того, діти вони чи дорослі» [34, c. 132].

Спираючись на вищезазначені коментарі, ми пересвідчилися, що цей твір написаний за вищими зразками майстерності, і його можна потрактовувати по-різному. Ми вважаємо, що є два шляхи тлумачення вірша. Перший – експліцитний – розкриває зовнішній, несхований, зміст поезії, де мова йде про звичайну людину, яка грає на дудці. Їй з’являється немовля на хмарині, яке наполягає кілька разів зіграти про ягня і згодом вилити мелодію у слова заради насолоди дітей. На цьому рівні дитину, яка настільки захоплена мелодією, що аж заливається сльозами радості, можна інтерпретувати як янгола, музу в дитячій подобі, яка надихає гравця повторити свої дії і увіковічити почуте, змусивши його «зробити перо, забарвити воду і записати свої пісні щастя». Ця думка відкидає будь-які натяки, роблячи вірш якомога зрозумілим для будь-кого, хто його читає; і в той же час дещо вторить більшості вищенаведених домислів щодо процесу еволюції мелодії через реіфікацію та подальше її перетворення в повноцінний витвір мистецтва в письмовій формі.

Другий спосіб – імпліцитний – висвітлює прихований зміст поезії, який неможливо однозначно трактувати, однак наявні в ньому алюзії наближують читача до розуміння смислу, вкладеного автором. Ми вбачаємо тут такі образи-символи: дитина на хмарині (*child*) та ягня (*Lamb*) уособлюють Ісуса, а ліричний герой (*piper*) – апостолів, зокрема чотирьох євангелістів. Відомо, що до знайомства та слідування за сином Божим кожен з його майбутніх учнів займався певним видом діяльності, далеким від проповідництва. Дудар же у вірші грає пісню, яку за наказом янгола записує, тобто майже не змінює вид поденщини до і після зустрічі з «наставником», на відміну від апостолів, які лише після покликання стали слідувати за вчителем. Вважаємо, що у такий спосіб В. Блейк хотів показати, що незважаючи на те, чим займалися учні Христа до свого нового життя, їх уже давно було обрано вищими силами виконати своє призначення перед Богом і людством загалом. Янгол-немовля символізує не просто Ісуса, а його антропоморфну теофанію. Він з’являється на хмарині над головним героєм, поєднуючи у такий спосіб реальний світ із трансцендентним, і показуючи переконання автора у божественній природі сина Божого навіть впродовж його земного життя. Таке обожування є вкрай виправданим, оскільки В. Блейк вважав, що «все має одну мову і одну релігію: це була релігія Ісуса» [35, с. 344].

Прохання немовляти зіграти пісню про Ягня – це прохання Сина Людського повідати світу про Сина Божого, адже Агнця ототожнено з Ісусом ще в Євангелії від Івана, де Іван Хреститель говорить своїм учням, указуючи на Ісуса: «Оце Агнець Божий, шо на Себе гріх світу бере!» (Ів. 1:29). Відтак образ невинного ягняти є ключовим у християнстві, символізуючи апофеоз Месії через принесення себе в жертву заради спасіння людства. Наказ дитини відкинути дудочку – це ніщо інше, як наказ Христа учням залишити свою справу і слідувати за ним, а повеління записати в книгу, те що грав, тобто лише трохи змінити вектор діяльності співця, відразу ж змушують згадати слова Ісуса: «Ідіть за Мною, Я зроблю вас ловцями людей!» (Мат. 4:19). У такий спосіб В. Блейк проводить паралель між головним героєм вірша та апостолами, більшість з яких були ловцями риби, а стануть ловцями людей. Після настанови писати дитина на хмарині «*vanished from my sight*», але зникає саме з поля зору, де ми вбачаємо розп’яття Ісуса, адже він зникає з фізичного світу, але залишаться в духовному.

Дудар робить собі «*rural pen*» (сільське перо), що є ще одним натяком на учнів Месії, яких той відібрав не в Єрусалимі чи палаці царя, а серед бідних і неосвічених, проте роботящих людей з околиць Галілеї. Ліричний герой задля написання книги зафарбовує воду; поет не пояснює, що саме використано для забарвлення, тому ми допускаємо, що тут може йти мова про кров співця, і вбачаємо тут алюзію на подальші гоніння та мучеництва послідовників Христа, які проллють власну кров та покладуть голови заради книг, написаних на честь Агнця Божого. Книга, що містить у собі щасливі пісні про Ягня, написана для насолоди і радості дітей – це Новий заповіт, створений для всіх людей, які «тепер діти Божі» (1 Ів. 3:2), аби вони могли отримували душевне піднесення та відраду читаючи тестамент.

У вірші наявне внутрішнє римування, що простежуємо у таких рядках: № 3 (*On a* ***cloud*** *I saw a* ***child***), № 17 та № 18 (*And I* ***made*** *a rural pen, / And I* ***stain'd*** *the water clear*). Ці приклади не можна уналежнити до гомеотелевтону, хоча й в обох випадках римовані лексеми є морфологічно та синтаксично однорідними, що задовольняє деякі умови реалізації цього стилістичного прийому. У першому прикладі – іменники в ролі другорядних членів речення; у другому – дієслова, що виступають у реченні в ролі однорідних присудків. Проте зауважимо, що головним чинником творення повтору є повний графічний збіг закінчень.

Відповідно до первинного визначення **гомеотелевтону**, наданого Аристотелем, чотири римовані пари (*wild – child; chear – hear (*вжито двічі*); clear – hear*) можемо розглядати, як приклади цієї фігури додавання. Утім, якщо брати до уваги більш сучасні його дефініції, зокрема дослідниці Н. В. Толстоус, то жодну із запропонованих пар не можна уналежнити до гомеотелевту. Крім того, маємо три випадки вживання холостої рими: рядки № 5 і № 7 (*Lamb – again*), № 9 і № 11 (*pipe – again*), № 17 і № 19 (*pen – songs*).

Наступний стилістичний прийом, що простежуємо майже по всьому віршу – **алітерація**. Під час дослідження ми вирішили не розмежовувати її та літературний консонанс, який виокремлюють у зарубіжному, однак не виділяють у вітчизняному літературознавстві. Достеменно невідомо, чи задумував Блейк особливу схему використання цього засобу, однак він вартий уваги дослідника, адже кінець кожного його виду припадає на певний логічно завершений момент вірша. Тож, алітерація тут виражена повторенням таких приголосних звуків:

* **«л»**: *Piping down the va****ll****eys wi****l****d / Piping songs of p****l****easant g****l****ee / On a c****l****oud I saw a chi****l****d. / And he* ***l****aughing said to me. // Pipe a song about a* ***L****amb*.
* **«в»** (як лабіо-дентальний, так і велярний): *Piping down the* ***v****alleys* ***w****ild ...* ***Wh****ile he* ***w****ept* ***w****ith joy to hear*. Слово «***v****anish'd*» має цей самий звук що і останній приклад такої алітерації, однак ми вважаємо, недоречним розглядати його як приклад цього стилістичного прийому з огляду на частотність його вживання (відстань два рядки).
* **«п»**: ***P****i****p****ing down the valleys wild /* ***P****i****p****ing songs of* ***p****leasant glee ...* ***P****i****p****e a song about a Lamb; / So I* ***p****i****p****ed with merry chear, /* ***P****i****p****er* ***p****i****p****e that song again – / So I* ***p****i****p****ed, he we****p****t to hear. // Dro****p*** *thy* ***p****i****p****e thy ha****pp****y* ***p****i****p****e ...* ***P****i****p****er sit thee down and write*.
* **«с»** та **«з»** (як альвеолярні, так і дентальні): *Piping down* ***th****e valleys wild /* *Piping* ***s****ong****s*** *of plea****s****ant glee / On a cloud I* ***s****aw a child. / And he laughing* ***s****aid to me. // Pipe a* ***s****ong about a Lamb; /* ***S****o I piped wi****th*** *merry chear, / Piper pipe* ***th****at* ***s****ong again – /* ***S****o I piped, he wept to hear. // Drop* ***th****y pipe* ***th****y happy pipe /* ***S****ing* ***th****y* ***s****ong****s*** *of happy chear, /* ***S****o I* ***s****ung* ***th****e* ***s****ame again ... Piper* ***s****it* ***th****ee down and write / In a book* ***th****at all may read – /* ***S****o he vanish'd from my* ***s****ight*.

Вірш розпочато **лексичною** **анафорою**, яка утворена дієсловом у формі Present Participle Active (*piping*), що виступає в реченні у ролі обставини, вираженої дієприслівниковими зворотами. Використання цієї словоформи акцентує увагу на занятті ліричного героя – грі на духовому музичному інструменті. У першому рядку знаходимо словосполучення «*wild valleys*», де прикметник слугує **епітетом**. Нижче наявний **плеоназм**, що проглядаємо у фразі «*pleasant glee*», яку можна дослівно перекласти, як «радісні веселощі», тобто автор дублює синонімічні, але не спільнокореневі, лексеми, тому вважаємо, що недоречно потрактовувати цей стилістичний прийом, як тавтологію, крім того, його вживання можна виправдати експресивною та стилістичною необхідністю у вірші. Невідомо, чому поет не поєднує звороти жодним пунктуаційним знаком, але відсутність сполучника сурядності між цими та наступним рядками є прикладом **асиндетону**, що надає картині динамічності. Головні члени речення з’являються аж у третьому рядку, що слугує доказом **інверсії**, яку також спостерігаємо в наступному реченні, бо місце присудка посідає дієприкметник «*laughing*». Останній стилістичний засіб, який віднаходимо в катрені – **парцеляція**, адже сегмент «*and he laughing said to me*» є відокремленим, проте має інтонаційно-смислову залежність від попереднього речення.

У першому та третьому рядках наступного куплету проглядаємо **морфемну анафору** (***pipe*** *a song about a Lamb –* ***pipe****r pipe that song again*), а в другому та четвертому – лексичну (*so I piped*). Обидва види вищенаведеної фігури мають не лише інтонаційну, а й смислову функцію, акцентуючи почергово увагу на заклик немовляти та результат його прохання, а отже, роблять гру на музичному інструменті лейтмотивом цього чотиривірша. Три граматичні форми лексеми «pipe», що наявні в катрені (*pipe, piped, piper*) утворюють **поліптотон** у його ширшому значенні. У той же час фраза «*piper pipe»,* хоча і слугує засобом творення алітерації, однак, з огляду риторики, вона є надлишковим вживанням спільнокореневих слів, що дублюють зміст один одного, – **тавтологією**.

Словосполучення «*merry chear*» – ще один приклад **плеоназму** у вірші, оскільки саме головне слово має значення «веселий настрій». Крім того, іменник «*chear*» вжито у своїй архаїчній формі, що слугує стилістичним засобом художної характеристики давнішої епохи. Ми вважаємо, що це може бути доказом нашого тлумачення імпліцитного змісту вірша, оскільки хронос описаних подій літерально автором не окреслено. До того ж наявна тут **антитеза**, яку утворено за допомогою протиставлення ліричного героя з малюком на хмарині під час гри на дудці: перший граючи перебуває в піднесеному щасливому настрої (*with merry cheer*), тоді як другий слухаючи заливається сльозами (*weep*). Вищезазначена фігура є смисловою домінантою цього катрену і слугує композиційно-стилістичним принципом його побудови. Четвертий рядок містить дві граматичних основи, які розділено комою, що є прикладом **асиндетону**: *So I piped****,*** *he wept to hear****.***

Третій катрен розпочато закликом немовляти до головного героя, аби той відкинув дудку та заспівав пісні, який реалізовано за допомогою **антитетону**, де протиставлено різні думки, однак відсутнє їх протиріччя (*drop thy pipe – sing thy songs*). Задля зосередження уваги на музичному інструменті автор вдається до **гемінації** (*drop* ***thy pipe thy*** *happy* ***pipe***), однак другий її компонент розділено лексемою «*happy*», що можемо розглядати, як приклад **тмезису**, який дає позитивну оцінку предмета. Ці два прийоми підсилюють зміст повідомлюваного щодо початку реіфікації зіграного.

Виявляємо у перших двох рядках **епанафору** (*drop* ***thy*** *pipe thy* ***happy*** *pipe / sing* ***thy*** *songs of* ***happy*** *chear*), однак варто зазначити, що це два окремі приклади такого повтору: 1) займенник другої особи однини «*thy*» збагачує стилістику вірша, посідаючи друге місце в рядках; 2) на п’ятій позиції знаходимо якісний прикметник «*happy*», який у першому випадку відіграє роль **епітета**, а в другому є складовою частиною **плеоназму** «*happy chear*». Крім того, у вищенаведених рядках віднаходимо асиндетон, оскільки ці дві частини містять у собі однорідні присудки, але не об’єднані жодним сполучником.

Словоформи «*sing*» (Infinitive) та «*sung*» (Past Participle) можна назвати ілюстрацією **поліптотону** у його широкому значенні, однак їх вживання в межах одного речення дають змогу говорити про них, як про приклад **тавтології**. Пов’язана з останнім словом ще одна стилістична фігура – **солецизм** (*I sung*), адже замість належного слова «*sang*» (Present Participle) використано форму «*sung*», вживання якої неможливе без допоміжного дієслова відповідно до граматичних норм. Поет завершує катрен, послуговуючись **паралелізмом**, де зіставляє заняття ліричного героя (*sing the same again*) та немовляти (*weep with joy to hear*). До того ж останній приклад є **оксимороном**, бо дієслово «*weep*» має негативне емоційно-стилістичне забарвлення – «ридати, гірко плакати», і поєднання його зі словом «*joy*» взаємовиключають одне одного, створюючи ефект смислового парадоксу.

Передостанній катрен є продовженням речення, розпочатого у попередньому куплеті. У звертанні до дударя знаходимо **пролепсис** (***piper*** *sit* ***thee*** *down*), де іменник «*piper*» відновлено за допомогою займенника другої особи однини в непрямому відмінку «*thee*». Ця ж парадигматична форма парцелює фразове дієслово «*sit down»*, утворюючи **тмезис**. У третьому та четвертому рядках знаходимо **синкопу** (*vanish’d, pluck’d*), де в обох випадках опущено літеру «*е*» в закінченні «*-ed*», яке використовують задля творення Past Simple та Past Participle. Використання цього фонетичного явища зумовлене збереженням необхідної кількості складів, аби не порушити ритмомелодику вірша. Останній рядок є окремим реченням (*And I pluck’d a hollow reed*), що розпочато сполучником сурядності та особовим займенником першої особи однини (*and I)*, які будуть повторені надалі, утворюючи в такий спосіб **лексичну анафору**. У зв’язку з тим, що наприкінці цієї синтаксичної конструкції стоїть крапка, ми можемо стверджувати про наявність **парцеляції**, оскільки подальші предикативні частини є однорідними із зазначеною, та, перераховуючи послідовність дій головного героя, не розмежовуються цим розділовим знаком. Слова, які творять риму у другому та четвертому рядках (*read – reed*), уналежнюємо до **антанаклази**, оскільки окрім схожої морфемної будови вони мають ідентичне звучання.

В останньому, п’ятому, катрені продовжено використання **лексичної анафори** «*and I*», перше слово якої (єднальний сполучник «і»), поєднуючи разом предикативні частини одного складного речення із сурядним і підрядним типами зв’язку, слугує засобом перелічення дій головного героя і розвиває динамізм сюжету. Отже, доцільно стверджувати по наявність у вірші **ампліфікації**: ***And*** *I made a rural pen, /* ***And*** *I stain'd the water clear, /* ***And*** *I wrote my happy songs*. Наведені прості речення з прямим порядком слів чудово поєднуються за структурою та ритмом, тому їх можна розглядати як приклад **триколону**. Така градація подій підсилює емоційну напругу читача завдяки тому, що поет послуговується **полісиндетоном**, повторюючи уже згаданий сполучник «і». У цей куплет, як і в перший та третій, автор привносить **епітет** (***rural*** *pen*), акцентуючи увагу на характеристиці засобу для письма, який є важливим символом під час тлумачення алюзій.

* 1. **Характеристика стилістичної організації перекладу вірша «Introduction» («Вступ»)**

В українській перекладній літературі відсутній перший вірш В. Блейка зі збірки «Songs of Innocence», тому у нашій науковій розвідці запропоновано власний переклад, який отримав однойменну з оригіналом назву – «Вступ».

*Грав на дудочці в долині*

*Грав веселі я пісні*

*І малюк (що на хмарині)*

*Мовив сміючись мені. 4*

*Пісню про Ягня зіграй;*

*З радістю таку заграв,*

*Грай дударю пісню знов –*

*Я заграв, а він ридав. 8*

*Дудочку свою відкинь*

*Зараз заспівай, що грав,*

*Пісню сю співав тепер*

*Він від радості ридав 12*

*Сядь дударю і пиши*

*Книгу кожен щоб читав –*

*Мовив й сліду не лишив.*

*Я рогіз тоді зірвав. 16*

*І зробив сільське перо,*

*Чисту воду забарвив,*

*Записав свої пісні,*

*Кожен щоб від них радів 20*

Перед початком перекладу ми поставили собі за мету два завдання: 1) зберегти якомога точніше зовнішню організацію вірша: його метричний розмір, версифікаційні особливості та пунктуацію; 2) підібрати якомога влучні відповідники слів з огляду на розмаїття думок щодо образів-символів, які творять алюзію, аби в кінцевому результаті було можливо прочитати той самий смисл, що і в його англомовній версії.

У перекладі ми зберегли п’ять катренів, як і в першоджерелі. Вдалося дотриматися оригінального розміру, чотиристопного хорею, у якому усічений останній склад: \_U | \_U | \_U | \_, однак перший та третій рядки першого куплету побудовані акаталектичним хореєм, тобто без усічення останнього складу. Їхня схема така: \_U | \_U | \_U | \_ U. Як і сам В. Блейк, ми послуговувалися перехресною римою з окситонною клаузулою, окрім двох вищезгаданих рядків, де маємо паракситонне закінчення. Щоб якнайточніше відтворити оригінал, ми не додержувалися співзвуччя першого та третього рядків у другому, третьому та останньому катренах, тобто 5-й і 7-й, 9-й і 11-й та 17-й і 19-й рядки не заримовано.

Чи не найголовнішим завданням під час перекладу саме цього вірша було відтворення максимально наближеної до оригіналу внутрішньої організації вірша, яка є наріжним каменем у витлумаченні **алюзій**. Так, можемо з гордістю стверджувати, що вдалося зобразити процес реіфікації мелодії у такий же спосіб, про який говорили у своїх роботах дослідники творчості В. Блейка, зокрема О. Дж. Елліc [33, c. VIII], С. Ф. Деймон [36, c. 268]. Справжнім викликом став переклад 18-го рядка («*And I stain’d the water clear*»), на який звертали увагу Г. Джастін [39, c.1] та Дж. Голловей [38, с. 60], – треба було відтворити його так, щоб двозначність можна було вбачити і в українськомовному варіанті. Результатом стало: «*Чисту воду забарвив*», що є майже дослівним перекладом. Вважаємо, що «забарвити» є чудовим вибором задля передачі слова «stain», оскільки воно має нейтральне значення, тому його можна вжити в обох тлумаченнях, про які зазначає Г. Джастін [39, c.1]. Єдиний науковець, чию думку можна не повністю вгледіти в перекладі, – це Дж. Кейнс і його коментар останнього рядка, де він стверджує, що під дітьми поет розуміє «усіх людей з невинністю в серці» [34, c. 132]. Беручи це до уваги, можна сказати, що наш варіант перекладу більше задовольняє твердження дослідника, аніж його заперечує: «***Кожен*** щоб від них радів».

Переклад повністю передає ті образи-символи, які ми вбачили під час дослідження дослідженні оригіналу як в експліцитному, так і в імпліцитному варіантах тлумачення вірша. Єдиний момент, що трохи не відповідає нашому баченню змісту, – це останній рядок, де замість словосполучення «*every child*» було використано означальний займенник «кожен». Така заміна в жодному випадку не порушує смислу вірша, однак робить його буквальнішим, адже в оригіналі ще треба зрозуміти, що діти – це всі люди (які вірять в Ісуса), а в перекладі це вже констатовано.

На жаль, не вдалося відтворити приклади внутрішнього римування, оскільки в англомовному варіанті вірша середня довжина слів складає один-два склади, тоді як в українськомовному – два-три, через що під час перекладу нерідко доводилося офірувати багатьма лексемами. З іншого боку, ми спромоглися компенсувати це більшою кількістю **гомеотелевтів**. Так, за Аристотелем, сюди уналежнюємо такі пари: *дол****ині*** *– хмар****ині****, піс****ні*** *– ме****ні****, загр****ав*** *– рид****ав****, гр****ав*** *– рид****ав***. У вузькому сенсі лише дві останні пари задовольняють усі умови реалізації цієї стилістичної фігури: морфологічна й синтаксична однорідності та повна графічна відповідність закінчень.Крім того, маємо три випадки вживання холостої рими: рядки № 5 і № 7 (*зіграй – знов*), № 9 і № 11 (*відкинь – тепер*), № 17 і № 19 (*перо – пісні*).

Ще один стилістичний прийом, що простежуємо майже по всьому оригіналі вірша, – **алітерація**. Під час перекладу ми не ставили на меті передати це фонетичне явище, проте поодинокі його випадки знаходимо в українськомовному варіанті:

* [**д**]: *Грав на* ***д****у****д****очці в* ***д****олині*;
* [**м**]: *І* ***м****алюк, що на х****м****арині, /* ***М****овив с****м****іючись* ***м****ені*;
* [**р**]: *Пісню п****р****о Ягня зіг****р****ай; / З* ***р****адістю таку заг****р****ав, / Г****р****ай дуда****р****ю пісню знов – / Я заг****р****ав, а він* ***р****идав.* Проглядаємо тут чотири випадки алітерації, утворених за допомогою поєднання двох звуків: «г» та «р»;
* [**с**]: *Пі****с****ню* ***с****ю* ***с****півав тепер ... Запи****с****ав* ***с****вої пі****с****ні.*

Перший катрен розпочато **лексичною анафорою**, яка утворена дієсловом у формі минулого часу недоконаного виду «*грав*», що виступає в ролі присудка. З метою збереження метричного розміру нам довелося вдатися до прийому генералізації під час відтворення словоформи «*piping*», оскільки її пряма дефініція – «граючи на дудці, сопілці». Перші два рядки, як і в оригіналі, не розділені комою, а відсутність єднального сполучника між однорідними предикативними частинами дає змогу стверджувати про вдале відтворення **асиндетону**. Ці ж дві синтаксичні конструкції порізно є прикладами **інверсії**: ***Грав*** *на дудочці в долині /* ***Грав*** *веселі я пісні.* У першій частині вказано назву музичного інструменту, який утворено за допомогою **мейозису** (*дуд****очк****а*), однак тут довелося знехтувати епітетом. У другому рядку не відображено плеоназм, однак відсутність надлишкової редуплікації, на нашу думку, не є проблемою. Крім того, втрачено парцеляцію, оскільки під час перекладу цієї частини катрену було змінено семантико-синтаксичну структуру речення: синтаксема об’єкта (*I saw* ***a child***) стала синтаксемою суб’єкта (*І* ***малюк*** *мовив*). Ще один засіб увиразнення мови, який знаходимо в цьому куплеті, – **пролепсис**. Його виражено іменником в називному відмінку «*малюк*», який відтворено відносним займенником «що»: «*І* ***малюк*** *(****що*** *на хмарині)*»*.* У третьому рядку простежуємо **паремболу**, як вид парентези (*І малюк* ***(що на хмарині)*** */ мовив сміючись мені*). Цю вставлену конструкцію взято в дужки, оскільки вона доповнює зміст речення, детермінуючи локус немовляти, і має тісний тематичний зв’язок з реченням, у яке вона вписана.

Другий катрен, як і в оригіналі, – це одне складне речення з різними видами зв’язку, що місить в собі п’ять граматичних основ (як односкладних, так і двоскладних): *Пісню про Ягня зіграй; / З радістю таку заграв, / Грай дударю пісню знов – / Я заграв, а він ридав.* Відразу ж підмічаємо **поліптотон** у його ширшому значенні, адже лексему «грати» вжито в різних граматичних формах: «*зіграй*» – доконаний вид, наказовий спосіб, друга особа однини; «*заграв*» – доконаний вид, дійсний спосіб, минулий час, чоловічий рід, однина; «*грай*» – недоконаний вид, наказовий спосіб, друга особа однини. Дієслова доконаного виду слугують прикладами **парегменону**, оскільки мають різні префікси: «зі-» та «за-». Такий вибір диференційних морфем зумовлений прагненням відтінити заклик і його результат, які в англомовному джерелі відрізняються закінченням (*pipe – pipe****d***). Під час перекладу другого прохання довелося знехтувати префіксом, аби зберегти віршовий розмір оригіналу.

Коли немовля просить у першому рядку зіграти пісню, а в другому дудар її створює, то знаходимо на цьому відрізку вірша **пролепсис**: іменник у знахідному відмінку (*пісню*) постає у вигляді вказівного займенника жіночого роду відповідного відмінку (*таку*). Крім того, було утворено **тмезис**, який, повторюючись через певну кількість слів, акцентує увагу читача на предметі: «***Пісню*** *про Ягня зіграй; / З радістю таку заграв, / Грай дударю* ***пісню*** *знов – / Я заграв...*». Ці чотири односкладні речення мають безсполучниковий зв’язок, що в літературі називають **асиндетоном**. Ба більш, **інверсія** в цих рядкахпокликана для творення ритмомелодики перекладу. Два останні двоскладні речення знаменують собою елімінацію інверсії та асиндетону, оскільки мають прямий порядок слів та сурядний зв’язок, будучи поєднаними протиставним сполучником «а»: «*Я заграв,* ***а*** *він ридав*»*.* Загалом влучне відтворення катрену дає змогу стверджувати про збереження **антитези**, яку проглядаємо через протиставлення головного героя, який «з радістю грає» з немовлям, яке слухаючи «ридає».

Третій катрен є одним складним реченням з різними видами зв’язку, що утворене поєднанням п’яти граматичних основ: «*Дудочку свою відкинь, / Зараз заспівай, що грав, / Пісню сю співав тепер / Він від радості ридав*»*.* На відміну від попереднього куплету, це речення закінчено трьома рядками нижче, у наступній строфі. Зроблено це з метою наблизити переклад до оригіналу як на зовнішньому, так і на внутрішньому стилістичних рівнях. Усі частини катрену є односкладними реченнями з непрямим порядком слів (**інверсією**), що поєднані безсполучниковим зв’язком, тобто з упевненістю стверджуємо про наявність тут **асиндетону**. Винятком безсполучниковості слугує третя предикативна частину, яка є складнопідрядним речення з підрядним з’ясувальним: «*Зараз заспівай,* ***що грав***», адже вписана в контекст речення за допомогою з’ясувального сполучника підрядності «що».

Попри втрату гемінації, епітета, тмезису та епанафори під час перекладу вдалося використати стилістичні фігури, яких не було в оригіналі. Передусім, знаходимо **мейозис** (*дудочка*), який утворено за допомогою суфікса «-очк-», що надає слову зменшено-пестливого значення. У другому та третьому рядках простежуємо **поліптотон**, виражений різними граматичними формами дієслова «співати»: «*заспівай*» – доконаний вид, наказовий спосіб, друга особа однини; «*співав*» – недоконаний вид, дійсний спосіб, минулий час, чоловічий рід, однина. З метою багатшого відтворення алітерації у реченні «*Пісню сю співав тепер*» замість вказівного займенника «цей» послуговуємося його застарілою формою в жіночому роді однини знахідного відмінку «*сю*».

Вдале відтворення змісту строфи дає змогу стверджувати про збереження **антитетону**, де протиставлено різні думки, що не суперечать одна одній (*дудочку відкинь – пісню заспівай*). Віднаходимо в катрені і **паралелізм**, де зіставлено дії дударя (*пісню сю співав*) з діями малюка (*від радості ридав*). Остання синтаксична конструкція слугує прикладом **оксиморону,** створюючи експресивний ефект смислового парадоксу.

Передостанній катрен, у порівнянні з усіма іншими, зазнав найбільшої кількості втрат стилістичних фігур. Три простих граматичних конструкції продовжують складне речення з різними видами зв’язку, розпочате в попередньому куплеті. Безсполучникове поєднання майже всіх його компонентів засвідчує наявність **асиндетону**. Не знаходимо цю стилістичну фігуру в такій частині: «*Сядь дударю і пиши / Книгу кожен* ***щоб*** *читав*», де з’ясувальний сполучник підрядності «щоб» поєднує ці два речення, роблячи останнє складнопідрядним мети. Крім того, усі компоненти катрену побудовано завдяки **інверсії**, що надає куплету емоційно-смислового увиразнення.

Під час перекладу вдалося зберегти семантико-синтаксичну структуру речення і всього катрену загалом, тому, як і в першоджерелі, ми знехтували багатьма необхідними пунктуаційними знаками: 1) не виокремлено звертання (*Сядь* ***дударю*** *і пиши;* ***Piper*** *sit thee down and write*); 2) не поставлено кому між неоднорідними предикативними частинами, зокрема не відмежовано складнопідрядне речення (*пиши книгу* ***[,]*** *кожен щоб читав* ***[,]*** *– мовив й сліду не лишив; In a book* ***[,]*** *that all may read* ***[,]*** *– so* ***[,]*** *he vanish’d from my sight*).

Остання синтаксична конструкція є прикладом **парцеляції**, бо подальші предикативні частини є однорідними із зазначеною, та, перераховуючи послідовність дій головного героя, не розмежовуються цим розділовим знаком: «***Я рогіз тоді зірвав.*** *// І зробив сільське перо, / Чисту воду забарвив; / Записав свої пісні*». Варто зазначити, що слово «*reed*», яким в англійській мові номінують будь-які рослини, що ростуть біля водойм, у перекладі стало «рогозом»; у такий спосіб, аби зберегти метрику вірша, ми вдалися до прийому конкретизації.

П’ятий катрен зазнав численних втрат стилістичних фігур, проте їх було компенсовано деякими іншими, які загалом досить влучно передають зміст строфи. Перший рядок, як і в оригіналі, розпочато єднальним сполучником «і», однак, оскільки це єдиний випадок його вживання, не може йти мова про анафору та ампліфікацію: «***І*** *зробив сільське перо, / Чисту воду забарвив, / Записав свої пісні, / Кожен щоб від них радів*». Було вирішено не зберігати ці фігури додавання в другому та третьому рядках з двох причин: 1) послуговування сполучником «і» порушило б ритмомелодику вірша і його метрику; 2) використання сполучника «й» порушувало б мелодійність мови під час читання катрену катрену. Отже, маємо одне суцільне речення, де використано **асиндетон**, на відміну від полісиндетону в оригіналі. Виняток становить остання синтаксична структура (*Кожен щоб від них радів*), яка є підрядним реченням мети.

У першому рядку збережено **епітет** (***сільське*** *перо*), однак втрачено означенням «*happy*» у четвертому. Крім того, було утворено **гомойарктон**, який відсутній в оригіналі, однак з’являється в перекладі завдяки наявності слів з однаковим префіксом (***за****барвив,* ***за****писав*). Відбулися видозміни і в ізоколоні, який став **біколоном** (*І зробив собі перо – Записав свої пісні*) оскільки за структурою однаковими є лише наведені рядки, де стоять присудок, означення і додаток на відповідних місцях, що увиразнює поетичне мовлення. У двох останніх рядках простежмо **пролепсис**: «*Записав свої* ***пісні****, кожен щоб від* ***них*** *радів*», де іменник жіночого роду множини в знахідному відмінку (*пісні*) відтворено через особовий займенник третьої особи множини у родовому відмінку (*них*).

Весь катрен побудовано на **інверсії**, зокрема і останній рядок, під час перекладу якого довелося вдатися до генералізації: словосполучення «*every child*» було замінено на означальний займенник «*кожен*», роль якого обґрунтовано під час характеристики символів та алюзій, переданих в українськомовному варіанті поезії. Останній засіб увиразнення мови, який знаходимо у вірші, – **металепсис**: «*Кожен щоб від них* ***радів***», де спочатку розуміємо «почути» або «прочитати», а тільки тоді – «радіти», що є наслідком перцепції пісень.

**ВИСНОВКИ**

На початку роботи ми поставили за мету порівняти стилістичну наповненість віршів англійського поета-романтика В. Блейка з їх перекладами українською мовою. Задля її реалізації було опрацьовано наукову літературу з теми, яка допомогла з’ясувати теоретичні аспекти роботи.

У теоретичній частині було розглянуто стилістичні фігури та тропи, які утворюють внутрішню організацію поезії, її смислову наповненість. Ми з’ясували, що спроби класифікувати фігури тривають близько двох тисяч років, перші з яких були здійснені ще за часів Античності: у Древніх Греції та Римі, однак на сьогодні все ще не існує єдиної чіткої класифікації. Ураховуючи вищезазначене, підрозділ 1.3 було зроблено у вигляді короткого словника літературознавчих термінів, де в алфавітному порядку подано дефініції до двадцяти дев’яти засобів увиразнення мови. Крім того, кожне визначення було підкріплено прикладом з літератури.

У практичній частині відображено характеристику внутрішньої і зовнішньої стилістичних організацій першого вірша зі збірки «Songs of Innocence and of Experience» В. Блейка: «Introduction», який містить 25 різних стилістичних фігур. Деякі з них повторюються і разом маємо 35 засобів увиразнення мови (не рахуючи неодноразове повторення інверсії, асиндетону й полісиндетону та багаторазове вживання асонансу (65 випадків) і гомеотелевтону: чотири пари).

Після детального аналізу вірша ми перейшли до власного перекладу. За мету було поставлено якомога точно відтворити зміст поезії та повністю зберегти її версифікаційні особливості. У зв’язку з тим, що алюзії відіграють важливу роль у вірші, то саме на них ми орієнтувалися як на основний засіб для відтворення під час перекладацької роботи. Готовий опус отримав назву «Вступ». З упевненістю можемо заявити, що метрику вірша дотримано практично повністю та збережено більшість стилістичних фігур. Так, «Вступ» має 21 різну фігуру, які повторюються і разом нараховуємо 25 засобів, що роблять поетичну мову виразнішою (не рахуючи неодноразове повторення інверсії й асиндетону та багаторазове вживання асонансу (24 випадки) і гомеотелевтону: чотири та дві пари).

Отже, за допомогою компенсації одних засобів іншими було майже точно відтворено зміст оригінального опуса, що має широкий спектр стилістичних фігур, які збагачують й увиразнюють художнє мовлення поета та утворюють особливу метрику, яка виокремлює поезії та надає їм мелодійності. Вдале відтворення стилістичної організації є доказом спроможності української мови бути засобом для передачі літературного слова зі збереженням як форми, так і змісту оригіналу. Проте найвагомішим досягненням нашої наукової розвідки є те, що вперше було запропоновано переклад вірша Вільяма Блейка українською мовою, який відсутній у творчих доробках вітчизняних майстрів слова.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аристотель. *Риторика.* Пер. Н. Платоновой. Москва: Издательство Московского университета, 1978.
2. Арсеньевъ, Константинъ, гл. ред. *Энциклопедическій словарь Бракгауза и Ефрона*. Т. 62, “*Статика – Судоустройство.”* С.- Петербургъ: Брокгаузъ-Ефронъ, 1901.
3. Бажан, Микола, ред. *Українська радянська енциклопедія: У 12 т*. Т. 1, “*А – Борона.*” Київ: Головна редакція УРЕ, 1977.
4. Бажан, Микола, ред. *Українська радянська енциклопедія: У 12 т*. Т. 2, “*Боронування – Гергелі.*” Київ: Головна редакція УРЕ, 1978.
5. Бажан, Микола, ред. *Українська радянська енциклопедія: У 12 т*. Т. 3, “*Гердан – Електрографія.*” Київ: Головна редакція УРЕ, 1979.
6. Бажан, Микола, ред. *Українська радянська енциклопедія: У 12 т*. Т. 12, “*Фітогормони – Ь.*” Київ: Головна редакція УРЕ, 1985.
7. Бусел, Вячеслав, уклад. і голов. ред. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005.
8. Ганич, Дмитро, та Іван Олійник. *Словник лінгвістичних термінів*. Київ: Вища школа, 1985.
9. Горло, Евгения. “Синтаксические средства воздействия в поэтическом тексте.” *Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета* 22:2 (2006): 344-361. <http://ej.kubagro.ru/2006/06/pdf/02.pdf>
10. Гром’як, Роман, Юрій Ковалів, та Василь Теремко, ред. *Літературознавчий словник-довідник.* Київ: ВЦ «Академія», 2007.
11. Деметрий. “О стиле.” В *Античные риторики*, под ред. Азы Тахо-Годи, 237-286. Москва: Издательство Московского университета, 1978.
12. Довгалевський, Митрофан. *Поетика (Сад поетичний)*. Київ: Мистецтво, 1973.
13. Єрмоленко, Світлана, Світлана Бибик, та Олена Тодор. *Укоаїнська мова: Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів.* За ред. С. Єрмоленко. Київ: Либідь, 2001.
14. Жеребило, Татьяна. *Словарь лингвистических терминов.* Назрань: ООО “Пилигрим”, 2010.
15. Іваненко, Світлана, та А. Карпусь. *Лінгвістична інтерпретація тексту (для факультетів іноземних мов і педагогічних вищих закладів освіти): Підручник.* Київ: КДЛУ, 1998.
16. Луговая, Ника. “Языковые традиции стиля и плетения словес в орнаментальной прозе Б. Поплавського (на примере романа «Домой с небес»).” *Филологические науки: Вопросы теории и практики* 5:1 (2016): 102-107.
17. Марк Туллий Цицерон. “Книга третья.” В *Три трактата об ораторском искусстве*, под. ред. М. Гаспарова, 205-252. Москва: Наука, 1972.
18. Мацько, Любов, Олеся Сидоренко, та Оксана Мацько. *Стилістика української мови: Підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів.* За ред. Л. Мацько. Київ: Вища школа, 2003.
19. Москвитин, Василий. *Стилистика русского языка: Теоретический курс.* Ростов-на-Дону: Феникс, 2006.
20. Николюкин, Александр, гл. ред. и сост. *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* Москва: НПК “Интелвак”, 2001. <http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Literaturnaya_entciklopediya_terminov_i_ponyatij._2001.pdf>
21. Потебня, Александр. “Из записок по теории словесности.” В *Теоретическая поэтика,* под ред. Александра Потебни, 132-314. Москва: Высшая школа, 1990.
22. Селігей, Пилип. “Типи багатослів’я в наукових текстах.” *Українська мова* 4 (2013): 22-45. <http://inmo.org.ua/assets/files/Selihey.%20Typy%20bahatoslivya.pdf>
23. Толстоус, Наталья. “Лингвостилистическая природа гомеотелевта (на материале французской художественной литературы ХХ века).” Автореф. дисс. канд. фил. наук, МГУ им. М. В. Ломоносова, 2011.
24. Тріфонова, Юлія. “Природа та розвиток ритмічної парадигми (на матеріплі «Блакитного роману» Гната Михайличенка).” *Вісник Львівського університету. Серія філологічна* 56 (2012): 217-222. [http://old.philology.lnu.edu.ua/visnyk/56\_2\_2012/2012\_56(2)\_Trifonova.pdf](http://old.philology.lnu.edu.ua/visnyk/56_2_2012/2012_56%282%29_Trifonova.pdf)
25. Фрейденберг, Ольга. *Античные теории языка и стиля.* Москва: Соцэкгиз, 1936.
26. Холшевников, Владислав. *Основы стиховедения: Русское стихосложение.* Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Издательский центр «Академия», 2002.
27. Цисык, Андрей, и Ирина Шкурдюк. *Античная метрика.* Минск: БГУ, 2003.
28. Шуберт, Анна, и О. Корниенко. “Ритм в новеллистике Сигизмунда Кржижановского: Статья первая.” *Русская литература. Исследования* 13 (2009): 211-223.
29. Якубський, Борис. *Наука віршування*. Київ: Слова, 1922.
30. Ярхо, Борис. “Соотношение форм в русской частушке.” В *Проблемы теории стиха,* под рел. Владислава Холшевникова, 137-167. Ленинград: Наука, 1984.
31. Arduini, Stefano, e Matteo Damiani. *Dizionario di retorica*. Covilhã: LabCom Books, 2010. [http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20101029-arduini\_dicionario\_retorica\_ 2010.pdf](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20101029-arduini_dicionario_retorica_%202010.pdf)
32. Baldick, Chris, edit. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press, 2008.
33. Blake William. *Works*. Edited by Edwin John Ellis, and William Butler Yeats. London: Bernard Quaritch, 1893.
34. Blake, William. *Songs of Innocence and of Experience: With an Introduction and Commentary by Sir Geoffrey Keynes*. Edited by Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1967.
35. Damon, Samuel Foster. *A Blake Dictionary: The Ideals and Symbols of William Blake*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013.
36. Damon, Samuel Foster. *William Blake: His Philosophy and Symbols.* London: Dawson of Pall Mall, 1924.
37. Farnsworth, Ward. *Farnsworth’s Classical English Rhetoric.* Boston: David R. Godine, Publisher, 2011.
38. Holloway, John. *Blake: The Lyric Poetry*. London: Edward Arnold, 1968.
39. Justin, Howard. “Blake’s Introduction to Songs of Innocence.” *The Explicator* 11:1 (1952): 1-3. doi: [10.1080/00144940.1952.11481645](https://doi.org/10.1080/00144940.1952.11481645).
40. Kaiser, Gottlieb Phillip Christian. “Entwurf eines Systems der geistlichen Rhetorik nach ihrem ganzen Umfange.“ *Kritisches Journal der neuesten theologischen Literatur* 6 (1817): 131-149. <https://play.google.com/books/reader?id=7-ROAAAAYAAJ>
41. Quintilian. *Institutio Oratoria: Books I-III*. Translated. by H. E. Butler. – Cambridge, MA, USA: Harvard University Press, 1920.

**Анотація**

***Актуальність***наукової розвідки зумовлена зацікавленістю до творчості В. Блейка, з однієї сторони, та вивченню стилістики поезії, з іншої. Крім того, новизнароботи полягає в представленні власного перекладу вірша, оскільки раніше така робота не була зроблена жодним з вітчизняних перекладачів.

***Метою*** роботи – порівняти стилістичну наповненість оригіналу поезії з її перекладом: віршовий розмір, стилістичні фігури, тропи як засоби стилістичної організації тексту.

Для досягнення поставленої мети були поставлені заступні ***завдання***: опрацювати наукову літературу з теми; з’ясувати теоретичні аспекти роботи; зробити власний переклад вірша; проаналізувати обраний вірш та його переклад; з’ясувати особливості вживання тієї чи іншої стилістичної фігури; зіставити проаналізовані дані оригіналу вірша та його перекладу українською мовою.

***Об’єктом*** наукової розвідки став вірш «Introduction» англійського поета-романтика Вільяма Блейка зі збірки «Songs of Innocence and of Experience».

Мета роботи та її задачі визначають вибір ***методів***дослідження: описовий метод було використано при аналізі поезії; індуктивний метод посприяв виокремленню особливостей певних стилістичних фігур, що наявні у вірші; метод зіставлення дозволив порівняти наявні в оригіналі та перекладі стилістичні засоби; статистичним методом послуговувалися при підрахунку кількості стилістичних фігур у віршах.

У роботі було проаналізовано поезію на двох рівнях: версифікаційному та лексико-стилістичному. Крім того, запропоновано власний переклад вірша українською мовою, який отримав назву «Вступ»; досліджено його стилістичну наповненість та зіставлено з оригіналом. Крім того, подано короткі теоретичні відомості про версифікацію і стилістичні фігури, що використовувалися автором вірша та при перекладі.

**Додаток 1**