ОСТАННІЙ МЕНЕСТРЕЛЬ

ЕКВІРИТМІЧНИЙ ПЕРЕКЛАД ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ ВАЛЬТЕРА СКОТТА
«THE LAY OF THE LAST MINSTREL»

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

U ненаголошений склад

—́ наголошений склад

| поділ рядка на стопи

ЗМІСТ

ВСТУП 4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДУ ПОЕЗІЇ 7
1.1.Особливості перекладу поетичних творів 7
1.2. Особливості ритмічної організації англійських віршів 12
Висновки до розділу 1 17
РОЗДІЛ 2. РИТМІЧНА СТРУКТУРА НАРАТИВНОЇ ПОЕМИ ВАЛЬТЕРА СКОТТА «THE LAY OF THE LAST MINSTREL» ТА ЕКВІРИТМІЧНИЙ ПЕРЕКЛАД ТВОРУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ 18
2.1. Аналіз ритму оригінального твору 18
2.2. Аналіз ступеню еквіритмічності між наративною поемою англійською мовою та її перекладом на українську мову 23
Висновки до розділу 2 33
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ 35
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 37
ДОДАТОК 1 39

ВСТУП

У роботі зроблено спробу встановити ритмічну структуру наративної поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» та зазначити її особливості, перекласти вступ (перші 100 рядків) на українську мову, та визначити ступінь еквіритмічності між оригіналом та перекладом.

Об'єктом широкого наукового зацікавлення мистецтво поетичного перекладу стало у другій половині двадцятого століття. Проблемою перекладу поезії займалися такі вчені, як Л.С. Бархударов [1], С.Ф. Гончаренко [14], Ю.П. Солодуб [10], Є.К. Нестерова [9], та А.В. Федоров [18], які звертали увагу насамперед на переклад зображувальних мовних засобів, специфіку перекладу поетичних творів різних жанрів (віршів, балад, сонетів, поем), а також на збереження поетичного звукоряду.

Актуальність наукової роботи вбачається у зацікавленості творчістю Вальтера Скотта і відсутності перекладу його поеми «The Lay of the Last Minstrel» на українську мову, з одного боку, та наявними на сьогодні вимогами до перекладу поетичних творів, який окрім відтворення оригінального змісту твору передбачає збереження віршової форми оригіналу та його ритмічних характеристик, з іншого боку.

Метою наукової роботи є дослідження ритмічних особливостей поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» та встановлення ступеню еквіритмічності між оригінальним твором та його авторським перекладом українською мовою.

Досягнення мети дослідження передбачає вирішення наступних **завдань**:

- дослідити теоретичні аспекти перекладу поезії, визначити види перекладу поетичних творів та з'ясувати що утворює ритмічну організацію поетичного твору;
- проаналізувати віршову форму оригінального твору та визначити головні елементи його ритмічної організації;
- перекласти вступ наративної поеми «The Lay of the Last Minstrel» у кількості ста рядків;

– порівняти ритм оригінального твору із його перекладом та встановити рівень їх еквіритмічності.

Об'єктом дослідження є ритмічні особливості наративної поеми «The Lay of the Last Minstrel».

Предметом дослідження виступає ступінь еквіритмічності між поемою Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» та її українським перекладом.

Матеріалом дослідження слугував вступ (перші 100 рядків) поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» [9] та авторський переклад вступу українською мовою.

Теоретичною базою дослідження виступали праці Л.С. Бархударова [1], С.Ф. Гончаренко [12], Ю.П. Солодуб [8], Є.К. Нестерової [7], та А.В. Федорова [16].

Вирішення поставлених завдань здійснювалось за допомогою *аналізу і синтезу інформації* було проведено дослідження різних підходів до перекладу поетичних творів та виявлено головні види перекладу поезії; *аналіз за безпосередніми складниками* було використано у дослідженні ритмічних особливостей поеми, яку поступово було поділено на рядки, стопи та склади; за допомогою *порівняльного аналізу* було визначено збіги та розбіжності у ритмічних схемах оригінального твору та його перекладу; *кількісний аналіз* було використано для визначення кількості рядків із повним та частковим збігом у ритмічній схемі та подальшого визначення відсоткового ступеню еквіритмічності між оригінальним твором та його перекладом.

Наукова новизна дослідження виявляється в тому, що в ньому вперше висвітлено особливості ритмічної організації наративної поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» та її відтворення в авторському перекладі українською мовою.

Теоретична значущість роботи полягає в тому, що вона робить певний внесок у більш докладне вивчення творчості В. Скотта, а саме встановлює, які модулятори ритму впливають на ритмічну організацію твору. Робота може слугувати основою для узагальнюючих праць і типологічних студій у царині

поезії. Переклад та аналіз наративної поеми допоможе виявити вплив традицій англійського віршування на розвиток української літератури.

Практична значущість цієї роботи полягає у можливості використання одержаних результатів дослідження у спецкурсах для вивчення проблем поетичного перекладу, зокрема особливостей відтворення у перекладі ритму твору.

Структура та загальний обсяг роботи. Наукова робота складається зі вступу, двох розділів, у яких містяться дві таблиці, загальних висновків, списку використаної літератури, додатку з текстом оригіналу та його перекладом.

У вступі обґрунтовано актуальність роботи, її теоретико-методологічну основу, об’єкт та предмет; визначено мету дослідження та встановлено завдання, які необхідно виконати для її досягнення; окреслено види аналізу емпіричного матеріалу; вказано теоретичну та практичну значущість роботи.

У першому розділі розглянуто погляди мовознавців, перекладачів та поетів на методи і принципи перекладу поетичних творів; визначено особливості віршової форми поетичних творів; встановлено фактори, які впливають на їх ритмічну організацію.

У другому розділі проаналізовано ритм перших 100 рядків наративної поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel», встановлено метр та розмір оригінального твору, виявлено наявні у творі модулятори ритму (пірихій, спондей, ритмічна інверсія, гіперметрія) та з’ясовано причину їх появи; встановлено ступінь еквіритмічності між оригіналом та його перекладом.

У висновках сформульовані основні результати дослідження.

Список використаних джерел включає 22 позиції.

Загальний обсяг роботи складає 33 сторінки.

РОЗДІЛ 1.
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДУ ПОЕЗІЇ

В першому розділі розглянуто погляди мовознавців, перекладачів та поетів на методи і принципи перекладу поетичних творів; дано визначення еквіритмічному перекладу та розглянуто його особливості; перелічено притаманні англійським віршам риси їх ритмічної організації.

1.1. Особливості перекладу поетичних творів

У кожного жанру художньої літератури існує певний вид перекладу. Саме тому «серед підвидів художнього перекладу виділяють переклад поезії, переклад п'єс, переклад сатиричних творів, переклад художньої прози, переклад текстів пісень тощо [5, с. 97]».

Переклад поезії, або поетичний переклад — це «передача з однієї мови в іншу мову і, що важливіше, з однієї культури в іншу культуру поетичного твору, що і сприймається як поетичний твір [10, с. 162]». Він різко «відрізняється від інших видів перекладу неможливістю спиратися на репродукцію [6, с. 176]». Це зумовило існування думки про те, що поезія зовсім або майже не піддається перекладу. Так, Данте Аліг'єрі в своєму трактаті «Бенкет» стверджував: «Нехай кожен знає, що ніщо, укладене з метою гармонії в музичні основи вірша, не можна перекласти з однієї мови на іншу без порушення всієї його гармонії і краси [12]».

Переклад поетичних творів вважається одним із найскладніших видів перекладацької діяльності, оскільки специфіка самого жанру зумовлює появу певних обмежень, із якими перекладач стикається під час перекладу. До них належать: «необхідність передати в перекладі не тільки зміст, а й ритміко-мелодійну і композиційно-структурну сторону оригіналу, більша, ніж в прозі, залежність поетичного твору від особливостей мови, на якій він написаний [1, с. 41]».

Свої погляди на методи перекладу поетичних творів, підходи до досягнення в ньому адекватності виказували багато лінгвістів, перекладачів, видатних письменників та поетів.

У статті «Російські переклади вірша Е.А. По "Ворон"», аналізуючи декілька перекладів цього твору, що з'явилися в різний час, Є.К. Несторова демонструє те, як змінювались прагнення перекладачів поезії, чому вони приділяли особливу увагу: «Спершу переважало прагнення передати лише зміст вірша, використовуючи для цього готові поетичні форми. Але, спотворивши форму, перекладачі неминуче змінювали і зміст, об'єднуючи і спрощуючи його. Довільно вводячи в переклад свої додавання, вони спотворювали оригінал і не могли задовольнити читача [7, с. 34-35]». Більш пізні переклади, «наближаючись за ритмом до оригіналу, зберігають своєрідність художньої манери автора. Однак скрупульозне дотримання тексту вірша може привести до відомої натягнутості в перекладі. Вимога збереження музикальності вірша є одним і основних при перекладі віршів [7, с. 35]». Є.К. Несторова виділяє два типи перекладів одного і того ж твору: ті, що надавали перевагу лише змісту вірша та відтворювали його в своїй авторській формі, та ті, що прагнули зберегти не тільки сенс твору, а й відтворити ритмічну організацію вірша. Прикладом останнього типу перекладу можна вважати еквіритмічний переклад.

Значення «еквіритмічний» походить від латинських слів *equi* — рівний та *rhythmicus* — ритмічність, ритм. Іншими словами — «це поетичний переклад з однієї мови на іншу віршів і музичних творів, при якому залишається незмінним віршовий розмір (кількість складів та наголосів) [18]».

Головною проблемою еквіритмічного перекладу є саме структура поетичного тексту, що вимагає вживання рим і певного віршового розміру. Саме поетична структура спричиняє так багато складнощів при створенні на іншій мові адекватного до оригіналу тексту. Це пов'язано з тим, що мова перекладу може істотно відрізнятися від мови джерела, як стилістикою, так і

мовними конструкціями, що ставить перед перекладачем завдання відтворення авторських ідей та образів у форму мови перекладу.

«Переважна більшість перекладів англійських творів на українську та російську мови не є еквіритмічними [19]». Причиною тому є те, що перекладачі вирішають збільшити кількість стоп у рядку: наприклад, перетворити чотиристопний ямб в п'ятистопний. Таке рішення може бути доцільним у зв'язку з тим, що англійська мова здебільшого моносилабічна, в ній набагато більше односкладових слів, ніж в українській чи російській мові. Тому англійський віршований рядок вміщує більше слів, і, отже, думок, понять, художніх образів. Цей фактор також впливає на ритм і його слід враховувати в перекладі.

Оскільки не завжди вдається досягти повного збігу в ритмічній формі віршів оригіналу та перекладу, розрізняють два типа еквіритмічності:

1. Повна еквіритмічність, що передбачає «повне відтворення точних словорозділів, кількість складів та наголосів в рядку, наявність рим [19]».
2. Часткова еквіритмічність при якій «не дотримуються точні словорозділи, точна кількість наголосів в рядку, але зберігаються розмір і та клаузули [19]», тобто закінчення рим — чоловічі, жіночі.

Прагнення перекладачів відтворити ритм пояснюється тим, що ритм є самим глибинним початком поезії. Так, Володимир Маяковський в своїй праці «Як робити вірші?» визначає поняття ритму: «Ритм — це основна сила, основна енергія вірша. Пояснити це неможливо, про нього можна сказати тільки так, як то кажуть про магнетизм або електрику. Магнетизм і електрика — це види енергії [14]». Енергією вірша є емоційна насиченість ритмічної мови, яка визначає зв'язок ритму з ліричними і епічними жанрами, що характеризуються найбільшою емоційністю, напруженістю. Кожна віршована фраза, кожен рядок має свій особливий ритм, який ми відчуваємо при читанні. Наприклад, ритм вірша, написаного ямбом, — сильний, енергійний, — його можна зустріти в епічних творах, у той час як притаманний ліричним творам хорей робить ритм вірша більш м'яким, що зачаровує читача.

Однак не тільки лінгвісти та перекладачі робили спроби проаналізувати зміни в поглядах на переклад поезії, поети також відігравали важливу роль в формуванні теоретичних аспектів перекладу поезії. Так, наприклад, Йоганн Вольфґанґ фон Ґете займався проблемами поетичного перекладу, розрізняючи три його види.«Перший тип перекладу поезії має на меті ознайомити читача з чужою країною, і для цього найбільш доречний прозаїчний переклад, який знімає всі поетичні особливості оригіналу, але забезпечує зустріч двох літератур, двох культур. За ним слідкує другий вид перекладу, коли ми робимо спробу перенестися в чужоземні умови, намагаючись висловити чужі думки і почуття в своїх думках і почуттях. Це досягається за допомогою вільних поетичних перекладів, які часом досить далеко відходять від оригіналу. І, нарешті, третій вид перекладу прагне зробити переклад повністю тотожним оригіналу як за змістом, так і за поетичним особливостям [4, с. 63]».

Схожий погляд на класифікацію методів перекладу поезії висловлює поет-перекладач С.Ф. Гончаренко, який розрізняє такі види:

1. Саме поетичний переклад — «це переклад поетичного тексту, створеного однією мовою, за допомогою поетичного тексту мовою перекладу. Це позначає, що перекладач повинен створити новий поетичний текст, еквівалентний оригіналу по його концептуальної та естетичної інформації, але використовувати в разі потреби зовсім інші мовні, а часом і віршові форми [12]».
2. Віршований переклад — «це такий метод перекладу поезії, при якому фактуальна інформація оригіналу передається на мові перекладу не поетичною, а лише віршованою мовою. Цей вид перекладу дуже близький до оригіналу щодо слів і виразів, а також і в стилістичному відношенні [12]».
3. Філологічний переклад поетичного тексту, який «виконується прозою і націлений на максимально повну передачу фактуальної інформації оригіналу [12]».

Ще одну класифікацію перекладу поетичних творів наводить Ю.П. Солодуб, який визначає такі дві головні концепції: «концепцію адекватного перекладу та концепцію вільного (неадекватного) перекладу [8, с. 38]». Відповідно до першої концепції перекладач прагне до максимально точної передачі ідейно-тематичного змісту оригіналу, до збереження образної системи та ідіолекту автора, до відтворення ритмічної організації тексту та до близької, а інколи й повної, передачі системи рим.

Концепція вільного, або неадекватного, перекладу зазвичай необмежена рамками оригінального твору. Керуючись нею, перекладач може легко переступити ту межу, що відокремлює переклад від вільної індивідуально-авторської інтерпретації твору, створеного іншим автором та на іншій мові.

Вимоги до адекватного поетичного перекладу були сформовані й російським поетом та перекладачем М.С. Гумільовим, який у своїй статі «Про віршові переклади» визначає такі «дев'ять заповідей перекладача [13]»: 1) число рядків; 2) метр і розмір; 3) чергування рим; 4) характер енжамбеману, або перенесення; 5) характер рим; 6) характер словника; 7) тип порівнянь; 8) особливі прийоми; 9) переходи тону. Перелічені ним вимоги до адекватного перекладу ще раз наголошують про важливість не лише передати зміст, але й відтворити красу поетичного твору, зберігши всі притаманні йому риси.

Таким чином, серед видів перекладу поетичних творів можна виділити наступні три: вільний поетичний переклад, в якому перекладач відтворює лише змістову та естетичну інформацію оригіналу, використовуючи для цього інші мовні засоби та відхиляючись від віршової форми, обраної автором твору; прозаїчний, який виконується прозою для максимально повної, навіть дослівної передачі змісту оригіналу; віршовий переклад, який відтворює віршову форму оригіналу. Останні тип перекладу також має назву еквіритмічного перекладу та передбачає два рівні еквіритмічності перекладу до оригіналу — повну так часткову.

1.2. Особливості ритмічної організації англійських віршів

Говорячи про особливості перекладу поезії, слід також визначити ті чинники, які впливають на процес перекладу. Віршова організація поетичної мови, тобто віршування, своєю специфікою впливає на принципи поетичного художнього перекладу.

Англійське віршування має назву якісного, силабо-тонічного віршування. Воно панувало в літературній англійській поезії «від дня Чосера до дев'ятнадцятого сторіччя, коли такі поети, як Семюел Тейлор Колрідж та Ральф Волдо Емерсон обрали більш вільний підхід до організації вірша [20]». Подібно іншим видам віршування, силабо-тонічне віршування походить від пісні. «Те, що полягає в основі музики, — ритм — є провідною ознакою і в вірші, але цей ритм зазнає суттєвої трансформації, коли одиниця виміру стає не тільки тимчасовою, але і якісною [2, с. 289]».

Так, англійський вірш будується на тонічному принципі, тобто чергуванні наголошених та ненаголошених складів. Але за своєю природою англійська мова та її фонетичні закони не відповідають вимогам такого чергування, оскільки воно передбачає таку організацію вірша, в якій за кожним наголошеним складом був би ненаголошений, та за кожним ненаголошеним був би наголошений тощо. Таке регулярне чергування є можливим лише в ідеальній організації вірша, що має назву — метр, однак ідеальна схема метру зазнає певних змін під впливом фонетичних законів мови.

Проте в англійському віршуванні можна знайти й такі впорядковані форми вірша, які наближаються до ідеальної метричної схеми. Найбільш розповсюджені з них — ямб, хорей, дактиль, амфібрахій та анапест. Перші два є двоскладовими розмірами, останні три — трискладовими розмірами:

1. Ямб — «стопа, яка формується з одного ненаголошеного складу, за яким йде один наголошений склад [11, с. 120]», як в слові *beyond*:
   ‘*Beyond the utmost bound of human thought*.’
   U—́ | U—́ | U—́ | U—́ | U—́

2. Хорей — «стопа, яка формується з одного наголошеного складу, за яким йде один ненаголошений складу [11, с. 264]», як в слові *stories*:
   ‘*Would you ask me whence these stories*.’
   —́U | —́U | —́U | —́U
3. Дактиль — «стопа, що складається з одного наголошеного складу, за яким йде два ненаголошених склади [11, с. 58]», наприклад:
   ‘*Woman much missed, how you call to me, call to me.*’
   —́UU | —́UU | —́UU | —́UU
4. Амфібрахій — «стопа, що складається з одного наголошеного складу, який стоїть між двома ненаголошеними складами [11, с. 8]», як в словах *enormance* та *performance*:
   ‘*And NOW comes an act of Enormous Enormance!*
   U—́U | U—́U | U—́U | U—́U
   No former performer's performed this performance!’
   U—́U | U—́U | U—́U | U—́U
5. Анапест — «стопа, що складається з двох ненаголошених складів, за якими йде один наголошений склад [11, с. 11]», наприклад:
   ‘*Not a word to each other; we kept the great pace*
   UU—́ | UU—́ | UU—́ | UU—́
   Neck by neck, stride by stride, never changing our place.’
   UU—́ | UU—́ | UU—́ | UU—́

Причиною до цього є опір мовного матеріалу, тобто «словесний наголос та, в деяких випадках, фразовий наголос, з одного боку, та, з іншого боку, зазвичай ненаголошена позиція службових та допоміжних часток, — постійно взаємодіють з метричною сіткою окремого розміру [2, с. 291]». Ця взаємодія призводить до появи пірихія та спондея — модуляторів ритму.

Пірихій — «заміна стопи ямба чи хорея стопою з двох ненаголошених складів, пропуск наголосу на ритмічно сильному складі [17]». Наприклад, рядок ‘*He led him into Branksome hall*’є чотиристопним ямбом, тобто повинен

мати чотири ненаголошених і чотири наголошених склади, проте фактично має три наголошених та п'ять ненаголошених складів:

‘*He led him into Branksome hall*’ U—́ | UU | U—́ | U—́

Це пов'язано з тим, в другу стопу потрапила частина прийменника *into*, який відповідно до норм англійської мови не повинен мати наголосу. Таким чином, друга стопа замість одного ненаголошеного та одного наголошеного складів містить два ненаголошених. Стопа пірихію з'являється в рядку лише випадково, тобто вона не може бути закономірним рядом чергувань. Пірихій, отже, «в системі англійського віршування є лише модулятором ритму, який створює особливу гнучкість вірша за допомогою коливань ритму [2, с. 292]».

Спондей — це «заміна стопи ямба чи хорея стопою з двох наголошених складів, поява не відповідаючого метричній схемі наголосу [17]». Як і пірихій, спондей не є самостійним розміром англійського вірша. Наприклад:

‘*Love rules the court, the camp, the grove.*’ —́ —́ | U—́ | U—́ | U—́

У цьому випадку перша стопа є стопою спондею. Вона з'явилася у вірші у зв'язку із природним опором матеріла: спондей відображає рішення поета зробити наголос на особливо значущому слові в рядку. Відповідно до метричної сітки, яка тут представлена ямбом, перша стопа повинна складатися з ненаголошеного та наголошеного складів, проте слово *love* є носієм головного сенсу висловлення. Це слово не може бути підпорядкованим, що характерно для ненаголошених слів або складів. Ненаголошені згідно з метричною сіткою склади отримують додатковий наголос.

На відміну від пірихія, який залежить від самого мовного матеріалу і тому з'являється випадково, спондей завжди з'являється лише відповідно до рішення поета.«Він, обтяжуючи ненаголошений склад, змушує зіткнутися два наголошених склади. У випадку такого зіткнення неминуче утворюється невелика пауза; кожен склад стає в інтонаційному відношенні більш самостійним, и це сприяє більшому акценту на кожному складі у висловлювання [2, с. 293]».

Існує ще один ритмічний модулятор — ритмічна інверсія. В цьому випадку «в стопі ямба або хорея міняються місцями наголошені та ненаголошені склади. Таким чином, у вірші, написаному ямбом, може з'явитися стопа хорею, або у вірші, написаному хореєм, може з'явиться стопа ямбу [2, с. 294]».

Приклад ритмічної інверсії можна знайти в рядках '*Alike to him was tide or time / Moonless midnight, or matin prime*'. А саме:

'*Alike to him was tide or time* U—́ | U—́ | U—́ | U—́

Moonless midnight, or matin prime.' —́U | —́U | U—́ | U—́

Перший рядок є чотиристопним ямбом, але в другому рядку перші дві стопи написані хореєм, а дві останні — ямбом.

Наведені три модулятори ритму спричиняють коливання у ритмічній силабо-тонічній організації вірша, без яких поняття віршового ритму неможливе. Так, В.М. Жирмунський в своїй праці «Введение в метрику» вказує, що: «ритм є реальне чергування наголосів у вірші, що виникають в результаті ідеального метричного закону та природних фонетичних властивостей даного мовного матеріалу [3, с. 445]». Свої зміни вносить також наявність таких явищ, як гіперметрія та ліпометрія.

Гіперметрія — «наявність в стопі зайвого складу або зайвих складів [15]» в метричній схемі вірша. Гіперметрія може розглядатися як мимовільна помилка поета, або як свідоме допущення відтиском мовного матеріалу, що не допускає синонімічної заміни. Наприклад:

'*To turn my admira(tion), though unpossess'd*' U—́ | U—́ | U—́(U) | U—́| U—́

Так, склад в дужках є зайвим для метричної схеми п'ятистопного ямба, але не повинен сприйматися як результат недбалості поета.

Протилежним до гіперметрії явищем є ліпометрія — «нестача в стопі потрібного складу або складів [15]». Наприклад:

'*Divine by loving (—), and so goes on*' U—́ | U—́ | U(—) | U—́| U—́

В цьому випадку тире в дужках позначає місце, в якому згідно з метричною схемою п'ятистопного ямба повинен знаходитися відсутній наголошений склад.

Таким чином, англійське віршування, яке носить силабо-тонічний характер, характеризується гнучкістю своєї ритмічної організації. Під гнучкістю вірша розуміється можливість пристосування мовних факторів до ритму, з одного боку, та сковуючу дію ритмічно організованих факторів на мовний матеріал,з іншого боку. Вона утворюється цілою низкою факторів, серед яких виділяють три модулятори ритму, які призводять до змін у ритмі вірша. До них належать: пірихій, спондей, ритмічна інверсія. Окрім перелічених модуляторів ритму гнучкості вірша та змінам його ідеальної метричної схеми сприяють такі явища, як гіперметрія та ліпометрія.

Висновки до розділу 1

У результаті дослідження теоретичних засад перекладу поезії встановлено, що існує три головні види поетичного перекладу, а саме: 1) вільний поетичний переклад, в якому перекладач відтворює лише зміст та естетичну інформацію оригіналу, використовуючи для цього інші мовні засоби та відхиляючись від віршової форми, обраної автором твору; 2) прозаїчний, який виконується прозою для максимально повної, навіть дослівної передачі змісту оригіналу; 3) поетичний переклад, який відтворює віршову форму оригіналу, тобто враховує в перекладі метр і розмір вірша, число рядків і характер енжамбеману, чергування і характер рим, характер словника та особливі прийоми автора.

Визначено, що еквіритмічний переклад передбачає відтворення віршового розміру оригінального твору, з урахуванням кількості складів та розташування наголосів, та залежно від того, яку частину ритмічної організації вдається відтворити в перекладі, розрізняють два види еквіритмічності: повну та часткову.

З'ясовано, що на поетичну форму віршів також впливають такі поетичні фактори, якпірихій, спондей, ритмічна інверсія, гіперметрія та ліпометрія.

РОЗДІЛ 2.
РИТМІЧНА СТРУКТУРА НАРАТИВНОЇ ПОЕМИ ВАЛЬТЕРА СКОТТА «THE LAY OF THE LAST MINSTREL» ТА ЕКВІРИТМІЧНИЙ ПЕРЕКЛАД ТВОРУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

В другому розділі проведено аналіз ритмічної організації вступу поеми (перших 100 рядків) Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel», виявлено модулятори ритму, що впливали на ритмічну схему твору, з'ясовано фактори їх появи; проаналізовано розбіжності у відтворенні в авторському перекладі оригінального ритму твору, виявлено причини невідповідностей та визначено ступінь еквіритмічності між оригінальним твором та його перекладом.

2.1. Аналіз ритму оригінального твору

Перед тим, як почати виконувати свій власний переклад поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel», було проаналізовано особливості ритмічної організації наративної поеми, а саме: визначено метр та розмір вірша, знайдено присутні в творі модулятори ритму та інші явища, що впливають на зміни в ритмічній сітці твору, з’ясовано причини їх появи. Проаналізовано перші 100 рядків твору, що входять до передмови, в якій автор знайомить читача із головним персонажем твору — старим менестрелем, який, шукаючи притулок, потрапляє до замку Ньюарк. Намагаючись висловити подяку герцогині цього замку, він розповідає історію ворожнечі між двома кланами рівнинної частини Шотландії — Керр та Скотт, — що мала місце у шістнадцятому столітті.

Поема написана чотиристопним ямбом, отже кожен рядок в ній містить чотири ненаголошених та чотири наголошених склади, які відповідно чергуються. Використання автором ямбу було зумовлено впливом на нього старих шотландських поетів, що використовували саме цей метр в своїх баладах [21], а рішення писати у чотиристопному розмірі було прийнято після

того, як Вальтер Скотт познайомився із твором Семюеля Т. Колріджа «Christabel» [22].

Результати кількісного аналізу ритмічних особливостей вступу поеми Вальтера Скотта наведено в таблиці 2.1.

Таблиця 2.1.

Ритмічні особливості вступу наративної поеми Вальтера Скотта

№	Характеристика рядків	Кількість	Відсоток
1.	Рядки, що мають ідеальну метричну сітку	73 рядки	73%
2.	Рядки, що містять пірихій	21 рядок	21%
3.	Рядки, що містять ритмічну інверсію	4 рядки	4%
4.	Рядки, що містять спондей	1 рядок	1%
5.	Рядки, в яких наявна гіперметрія	1 рядок	1%
Усього		100	100%

Вважається доцільним детальний аналіз кожного рядка, в якому присутнє відхилення від ідеальної метричної сітки чотиристопного ямбу.

Рядок 2: ‘*The Minstrel was infirm and old*’ U—́ | UU | U—́ | U—́

В цьому рядку у другій стопі було виявлено пірихій, оскільки в ненаголошеній позиції стоїть склад, який повинен мати наголос. Це пов'язано із тим, що до складу другої стопи потрапило дієслово *was*, яке за нормами англійської мови не може стояти під наголосом.

Рядок 4: ‘*Seem'd to have known a better day*’ UU | U—́ | U—́ | U—́

Цей рядок у першій стопі має пірихій, оскільки в кінці цієї стопи повинен стояти наголошений склад, замість ненаголошеного. Поява пірихію зумовлена тим, що до складу стопи потрапила частка *to*, яка згідно до норм англійського фразового наголосу не може стояти в наголошеній позиції.

Рядок 6: ‘*Was carried by an orphan boy*’ U—́ | UU | U—́ | U—́

Рядок має другу стопу пірихію, яка зумовлена тим, що до її складу потрапив прийменник *by*. Прийменники також не можуть стояти під наголосом.

Рядок 11: ‘*Andhe, neglected and oppress'd*’ U—́ | U—́| UU| U—́

В цьому рядку у третій стопі було виявлено пірихій, поява якого пов'язана із тим, що вона закінчуються сполучником *and*, який не може стояти під наголосом.

Рядок 12: ‘*Wish'd to be with them, and at rest*’ —́U | —́U| —́U | U—́

В цьому рядку наявний такий модулятор ритму, як ритмічна інверсія: перші три стопи написані хореєм, а четверта — ямбом. Поява інверсії зумовлена задумом автора зробити наголос на бажанні старого барда знайти спокій серед його покійних братів-бардів.

Рядок 15: ‘*No longer courted and caress'd*’ U—́ | U—́ | UU | U—́

У третій стопі даного рядка було виявлено пірихій. Він з'явився у рядку через те, що третя стопа закінчується сполучником *and*.

Рядок 18: ‘*The unpremeditated lay*’ U—́ | U—́ | UU | U—́

В даному випадку поява пірихію зумовлена тим, що в слові *unpremeditated* наголос можна зробити лише у двох позиціях — [ˈʌnprɪˈmedɪteɪtɪd],— тому під наголосом можуть стояти лише другий та четвертий склад, до складу яких входить це слово; а п'ятий та шостий склади формують стопу пірихію.

Рядок 21: ‘*The bigots of the iron time*’ U—́ | UU | U—́ | U—́

Рядок має пірихій у третій стопі, оскільки до її складу входить сполучник *of*, який за нормами англійської мови не може стояти під наголосом.

Рядок 31: ‘*With hesitating step at last*’ U—́ | UU | U—́ | U—́

У даному рядку також присутня стопа пірихію, оскільки в слові *hesitating*, яке входить до складу першої, другої та третьої стопи, наголошеним може бути лише перший склад — [ˈhezɪteɪtɪŋ], — отже третій, четвертий та п'ятий склади опиняються у ненаголошеній позиції.

Рядок 32: ‘*The embattled portal arch he ass'd*’ UU | —́ —́ | U—́ | U—́

В цьому рядку наявні два модулятори ритму: пірихій у першій стопі та спондей — у другій. Їх поява зумовлена мовним опором матеріалу, зокрема вимогами до наголосу у словах *embattled portal* — [ɪmˈbætld ˈpɔːtl].

Рядок 36: ‘*Against the desolate and poor*’ U—́ | U—́ | UU | U—́

Пірихій в цьому рядку з'являється у третій стопі через те, що до неї потрапила ненаголошена частина слова *desolate* — ['desələt].

Рядок 46: ‘*And the old man was gratified*’ UU| U—́ | U—́ | U—́

У даному випадку пірихій з'являється у першій стопі та зумовлений тим, що стопа закінчується артиклем*the*, який за нормами англійського фразового наголосу не може стояти в наголошеній позиції.

Рядок 50: ‘*And of Earl Walter, resthim, God!*’ UU | U—́ | U—́ | U—́

В цьому рядку пірихій також з'являється у першій стопі. Це зумовлено тим, що на кінці стопи стоїть прийменник *of*, що не може стояти під наголосом.

Рядок 53:‘*Of the old warriors of Buccleuch*’ UU | U—́ | UU | U—́

В цьому рядку було виявлено одразу два пірихію — у першій та у третій стопі. В обох випадках поява модуляторів ритму зумовлена тим, що ці стопи закінчуються на прийменник *of*.

Рядок 55: ‘*To listen to an old man's strain*’ U—́ | UU | U—́ | U—́

У другій стопі даного рядка було виявлено пірихій, який з'явився через те, що до її складу потрапив прийменник *to*, який не може стояти в наголошеній позиції.

Рядок 58: ‘*That, if she loved the harp to hear*’ —́U | U—́ | U—́ | U—́

В цьому рядку присутня ритмічна інверсія, оскільки першу стопу написано хореєм, а останні три — ямбом. У даному випадку поява інверсії також зумовлена задумом автора.

Рядок 59: ‘*He could make music to her ear*’ U—́ | U—́ | UU | U—́

Цей рядок має у третій стопі пірихій, оскільки вона закінчується прийменником *to*.

Рядок 62: ‘*But, when he reach'd the room of state*’ —́U | U—́ | U—́ | U—́

В цьому рядку першу стопу написано хореєм, а другу, третю та четверту — ямбом, отже в ньому присутня ритмічна інверсія, додана за бажанням автора.

Рядок 65: ‘*For, when to tune his harp he tried*’—́U | U—́ | U—́ | U—́

У першій стопі знов наявне використання автором ритмічної інверсії.

Рядок 74: ‘*Was blended into harmony*’ U—́ | UU | U—́ | U—́

У другій стопі даного рядка було виявлено пірихій, поява якого зумовлена тим, що до складу стопи потрапила частина прийменника *into*, який не може стояти під наголосом згідно до правил англійського фразового наголосу.

Рядок 79: ‘*But for high dames and mighty carls*’ UU | U—́ | U—́ | U—́

Пірихій з'являється в цьому рядку у першій стопі, оскільки до її складу входить прийменник *for*.

Рядок 80:‘*He had play'd it to King Charles the Good*’ U—́ | U—́ | U—́ (—́) | U—́

В цьому рядку було виявлено таке явище, як гіперметрія. Склад, позначений у дужках, є зайвим для метричної сітки чотиристопного ямбу. У даному випадку гіперметрію слід розглядати, як свідоме допущення автором зайвого складу, який з'явився під тиском мовного матеріалу. Оскільки словосполучення *to King Charles the Good*, що потрапило до складу третьої стопи, містить частину антропоніму — *Charles the Good*, — воно не допускає синонімічної заміни, яка могла б не змінювати ритмічну сітку.

Рядки 85-86: ‘*And an uncertain warbling made,*

And of the shook his hoary head’ UU | U—́ | U—́ | U—́

Ці два рядки мають однакову ритмічну схему, яка змінилася через наявність у перших стопах модулятору ритму — пірихію. У першому випадку його поява зумовлена тим, що стопа закінчується на артикль *an*, що не може стояти під наголосом, у другому — через наявність в кінці стопи прийменника *of*.

Рядок 89: ‘*And lighten'd up his faded eye*’U—́ | UU | U—́ | U—́

У другій стопі даного рядка було виявлено пірихій, поява якого пов'язана із тим, що до її складу входить прийменник *up*.

Рядок 95: ‘*Cold diffidence, and age's frost*’ U—́ | UU | U—́ | U—́

В цьому рядку було виявлено пірихій у другій стопі. Це зумовлено тим, що вона містить ненаголошену частину слова *diffidence* — [ˈdɪfɪdəns].

В усіх інших випадках рядки поеми було написано ідеальним чотиристопним ямбом, а мовний опір в них був відсутній.

Таким чином, поема Вальтера Скотта характеризується силою звучання завдяки обраному автором метру та розміру вірша — енергійному чотиристопному ямбу. Ритм також підтримується вибором слів:автор частіше використовує односкладові (bard, harp, timeetc.) і двоскладові (tuneful, harmless, beautyetc.)слова. Однак у поемі присутні приклади появи різних модуляторів ритму. Серед них превалює пірихій, який з'являється у поеміу двох випадках: 1) випадоквикористання автором трискладових, чотирискладових та шестискладових слів, в яких під наголосом можуть стояти лише строго визначені склади (hesitating, desolate, diffidence); 2) випадок, коли в наголошеній за ритмічною сіткоюпозиції опиняються прийменник (into, of, by), частка (to), артикль (the, an)або сполучник (and).Окрім пірихію в проаналізованих рядках було виявлено такі модулятори ритму, як ритмічна інверсія, спондей та явище гіперметрії.

2.2. Аналіз ступеню еквіритмічності між наративною поемою англійською мовою та її перекладом на українську мову

Якість еквіритмічного перекладу визначається відсотком рядків, в яких перекладачу вдалося повністю відтворити ритм оригіналу. В цьому випадку розрізняють повністю еквіритмічний рядок, в якому відтворюється кількість складів та наголосів, та частково еквіритмічний рядок, в якому передається лише оригінальний віршовий розмір, а кількість та характер наголосів може відрізнятися від оригіналу.

Для того, щоб визначити ступень еквіритмічності між поемою Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» та її авторським перекладом, було порівняно їх ритмічні схеми, та вважається доцільним детально розглянути лише ті випадки, в яких вдалося тільки частково відтворити ритм оригінального твору.

Рядок 2: ‘*The Minstrel was infirm and old*’ U—́ | UU | U—́ | U—́

"*А менестрель — старим, слабким*" UU | U—́ | U—́ | U—́

Різниця між ритмічними схемами цих рядків полягає у тому, що в оригіналі пірихій належить до другої стопи, а в перекладі — до першої. Пірихій в українському рядку зумовлений тим, що до першої стопи потрапила ненаголошена частина слова *менестрель*.

Рядок 4: '*Seem'd to have known a better day*' UU | U—́ | U—́ | U—́

"*Колись було ще молоде*" U—́ | U—́ | UU | U—́

В цих рядках також було виявлено розбіжність у позиції пірихіїв: в оригіналі він з'являється у першій стопі, а в перекладі — у третій. Поява пірихію в перекладі зумовлена тим, що до складу третьої стопи належить ненаголошена частина слова *молоде*.

Рядок 5: '*The harp, his sole remaining joy*' U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Єдину радість в житті знав*" U—́ | U—́ | UU |—́—́

В цьому випадку, на відміну від оригінального рядка, написаного ідеальним чотиристопним ямбом, рядок перекладу містить два модулятори ритму — пірихій в третій стопі, та спондей у четвертій. Вони з'явились через вплив наголосу в слові *життя*, який може падати лише на другий склад.

Рядок 12: '*Wish'd to be with them, and at rest*' —́U | —́U | —́U | U—́

"*Спокій також волів знайти*"—́U | —́U | U—́ | U—́

В обох рядках наявний такий модулятор ритму, як ритмічна інверсія, але в українському перекладі її вдалося відтворити лише в першій та другій стопах, а третя стопа була написана ямбом, замість хорея.

Рядок 20: '*A stranger filled the Stuarts' throne*' U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Чужак трон Стюартів здобув*"U—́ | U—́ | UU | U—́

В перекладі цього рядка не вдалося уникнути появи у третій стопі пірихію, оскільки трискладовий антропонім *Стюарти* (*Стюартів* у родовому відмінку) не допускає синонімічної заміни.

Рядок 22: '*Had call'd his harmless art a crime*' U—́ |U—́| U—́ | U—́

"*Вважають злочином пісні*" U—́ | U—́ | UU | U—́

В цьому рядку повній еквіритмічності перешкодила поява стопи пірихію, яка зумовлена тим, що до складу третьої стопи входить ненаголошена частина слова *злочином*.

Рядок 26: ‘*The harp, a king had loved to hear*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Які любили королі*" U—́ | U—́ | UU | U—́

Відмінною від оригіналу є стопа пірихію в українському перекладі, поява якої пов'язана із словом *королі*, ненаголошена частина якого стоїть у стопі в позиції, яка повинна мати наголос.

Рядок 27: ‘*He pass'd where Newark's stately tower*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Ось замок Ньюарк пред ним зріс*" U—́ |U —́ | UU | U—́

Розбіжність в цьому рядку у кількості наголошених складів між оригінальним рядком та його перекладом, зумовлена наявністю у третій стопі пірихію. Ця стопа має два ненаголошені склади, оскільки в позицію наголошеного складу потрапив прийменник *пред*, який за нормами фразового наголосу не може бути наголошеним.

Рядок 29: ‘*The Minstrel gazed with wishful eye*’U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Старий поглянув навкруги*" U—́ | U—́ | UU | U—́

Розбіжність ритмічної схеми оригіналу та перекладу в цьому рядку зумовлена тим, що в третій стопі українського рядка наявний пірихій. Його поява пояснюється тим, що стопа закінчується першим ненаголошеним складом слова *навкруги*.

Рядок 30: ‘*No humbler resting-place was nigh*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Нічлігу більш їм не знайти*" U—́ | U—́ | UU | U—́

В цьому рядку також вдалося досягти лише часткової еквіритмічності, оскільки в українському перекладі у третій стопі з'явився пірихій, зумовлений тим, що до складу стопи входить частка *не*, яка не може стояти в наголошеній позиції.

Рядок 34: ‘*Had oft roll'd back the tide of war*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Не раз тіснили ворогів*"U—́ | U—́ | UU | U—́

В перекладі цього рядка було виявлено пірихій, який з'явився у зв'язку із тим, що до складу третьої стопи входить перший склад слова *ворогів*, який не може мати наголос.

Рядок 35:‘*But never closed the iron door*’U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Але відчинені завжди*" U—́ | U—́ | UU | U—́

Розбіжність в цьому рядку у ритмічній схемі між оригінальним рядком та його перекладом, зумовлена наявністю у третій стопі пірихію, який з'явився під впливом мовного матеріалу — до складу цієї стопи входять два ненаголошені склади слова *відчинені*.

Рядок 36: Рядок 35: ‘*Against the desolate and poor*’ U—́ | U—́ | UU | U—́

"*Вони були під час біди*"U—́ | U—́ | U—́ | U—́

В цьому випадку була виявлена протилежна розбіжність. Пірихій у третій стопі, наявний в оригіналі, не вдалося передати в перекладі, який відповідає ідеальній ритмічній схемі чотиристопного ямбу.

Рядок 37: ‘*The Duchess marked his weary pace*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Помітивши окрай ворім*" U—́ | UU | U—́ | U—́

В цьому рядку наявна лише часткова еквіритмічність, оскільки у другій стопі в українському перекладі було виявлено пірихій, зумовлений тим, що до складу цієї стопи входять останні два ненаголошених склади слова *помітивши*.

Рядок 39: ‘*And bade her page the menials tell*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Дюкесса віддала наказ*" U—́ | UU | U—́ | U—́

В цьому випадку під впливом мовного матеріалу друга стопа рядка є стопою пірихію, бо до неї входить перший склад слова *віддала*, який не може стояти в наголошеній позиції.

Рядок 45: ‘*When kindness had his wants supplied*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Як тільки старець відпочив*" U—́ | U—́ | UU | U—́

В перекладі цього рядка у третій стопі було виявлено пірихій, який не відповідає оригінальний ритмічній схемі рядка. Поява цього модулятору ритму зумовлена мовним опором, оскільки на кінці третьої стопи стоїть перший ненаголошений склад слова *відпочив*.

Рядок 50:‘*And of Earl Walter, rest him, God!*’ UU | U—́ | U—́ | U—́

"*Про те, як Уолтеру тоді*" U—́ | U—́ | UU | U—́

В цьому рядку було виявлено розбіжність в позиції пірихіїв. В оригіналі модулятор ритму з'являється у першій стопі, а в перекладі — у третій.

Рядок 51: ‘*A braver ne'er to battle rode*’ U—́ | U—́ | UU | U—́

"*Судилось смерть також знайти*" U—́ | U—́ | U—́ | U—́

В цьому випадку нам вдалося досягти лише часткової еквіритмічності, оскільки в оригіналі рядок має пірихій у третій стопі, а рядок оригіналу написано ідеальним чотиристопним ямбом.

Рядок 53: ‘*Of the old warriors of Buccleuch*’ UU | U—́ | UU | U—́

"*Славетно бився в старину*" U—́ | U—́ | UU | U—́

В ритмічній схемі оригіналу присутні два пірихії, але в перекладі вдалося відтворити лише той, що входить до складу третьої стопи. В українському рядку поява пірихію зумовлена тим, що стопа закінчується першим складом слова *старину*, який не може стояти в наголошеній позиції.

Рядок 55: ‘*To listen to an old man's strain*’ U—́ | UU | U—́ | U—́

"*Чи леді гнів не спалахне?*"U—́ | U—́ | UU | U—́

В перекладі цього рядка вдалося відтворити його віршовий розмір та кількість наголосів, але не їх позицію. В оригіналі пірихій знаходиться у другій стопі, а в перекладі — в третій, та зумовлений він тим, що до складу стопи входить перший ненаголошений склад слова *спалахне*.

Рядок 57: ‘*He thought even yet, the sooth to speak*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Співати проситься душа*"U—́ | U—́ | UU | U—́

В цьому випадку розбіжність ритмічної організації зумовлена тим, що у третій стопі перекладу було виявлено пірихій, який з'явився у зв'язку із тим, до стопа складається двох ненаголошених складів слова *проситься*.

Рядок 58: ‘*That, if she loved the harp to hear*’ —́U | U—́ | U—́ | U—́

"*Як любить леді арфи спів*" U—́ | U—́ | U—́ | U—́

Ритмічна схема оригінального рядка містить в першій стопі ритмічну інверсію, яку не вдалося відтворити в перекладі. Український рядок написано ідеальним чотиристопним ямбом.

Рядок 59: ‘*He could make music to her ear*’ U—́ | U—́ | UU | U—́

"*Зіграти менестрель хотів б*" U—́ | UU | U—́ | U—́

В перекладі цього рядка вдалося досягти лише часткової еквіритмічності, оскільки наявну в оригіналі третю стопу пірихію в перекладі було змінено на стопу ямбу, а друга топа ямбу в оригіналі була у перекладі перетворена на стопу пірихію.

Рядок 62: ‘*But, when he reach'd the room of state*’ —́U | U—́ | U—́ | U—́

"*Але він втратив блиск очей*"U—́ | U—́ | U—́ | U—́

Розбіжність в ритмічній схемі оригіналу та перекладу зумовлена тим, що наявна в першій стопі оригінального рядка ритмічна інверсія не була відтворена в українському перекладі.

Рядок 63: ‘*Where she, with all her ladies, sate*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Як опинився між гостей*"UU | U—́ | UU | U—́

В даному випадку в перекладі не вдалося відтворити ідеальну метричну схему чотиристопного ямбу, наявну в оригіналі, оскільки в перекладі, у першій та третій стопах з'явилися пірихії. Поява першого була зумовлена тим, що стопа закінчується на ненаголошений склад слова *опинився,* а поява другого — тим, що на місці наголошеного складу опинився прийменник *між*, який не може стояти в наголошеній позиції.

Рядок 65: ‘*For, when to tune his harp he tried*’ —́U | U—́ | U—́ | U—́

"*Й торкнувшись арфи струн, здригнув*" U—́ | U—́ | U—́ | U—́

В цьому рядку наявну у першій стопі оригіналу ритмічну інверсію не було відтворено в перекладі, в якому замість інверсії присутня стопа ямбу.

Рядок 66: ‘*His trembling hand had lost the ease*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Бо легкість втратила рука*"U—́ | U—́ | UU | U—́

Розбіжність в ритмічній організації оригіналу та перекладу цього рядка зумовлена тим, що в третій стопі українського рядка з'явився пірихій, оскільки

ця стопа містить два останні склади слова *втратила*, які не можуть бути під наголосом.

Рядок 69: ‘*Came wildering o'er his aged brain*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Забути менестрель волів*" U—́ | U—́ | UU | U—́

Оригінальній рядок було написано ідеальним чотиристопним ямбом, однак в перекладі вдалося відтворити його віршовий розмір, оскільки третя стопа перекладу є стопою перекладу, не ямбу. Поява пірихію зумовлена тим, що ця стопа складається з двох ненаголошених складів слова *менестрель*.

Рядок 73: ‘*Till every string's according glee*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Щоб заспівати, як брати*" UU | U—́ | U—́ | U—́

В цьому випадку ритмічна схема оригіналу не збігається із схемою перекладу, оскільки в перекладі у першій стопі з'являється пірихій, який відсутній в оригіналі. Поява пірихію зумовлена тим, що до складу першої стопи входить ненаголошений склад слова *заспівати*.

Рядок 76:‘ *He could recall an ancient strain*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Про пісню, що він полюбляв*" U—́ | U—́ | UU | U—́

В цьому рядку вдалося досягти лише часткової еквіритмічності, тому що в третій стопі у перекладі з'являється пірихій, зумовлений тим, що стопа закінчується першим складом слова *полюбляв*, який може бути лише в ненаголошеній позиції.

Рядок 79: ‘*But for high dames and mighty carls*’ UU | U—́ | U—́ | U—́

"*Для знатних лицарів і дам*" U—́ | U—́ | UU | U—́

В даному випадку розбіжність в ритмічній схемі оригіналу та перекладу зумовлена тим, що в оригіналі пірихій входить до складу першої стопи, а в перекладі — в третій, оскільки вона складається із двох ненаголошених складів слова *лицарів*.

Рядок 82: ‘*And much he wish'd yet fear'd to try*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Вагається почати гру*" U—́ | UU | U—́ | U—́

Ритмічна схема оригінального рядка представлена чотиристопним ямбом, однак в перекладі у другій стопі з'являється пірихій, зумовлений тим, що до цієї

стопи належать останні два склади слова *вагається*, яки не можуть стояти в наголошеній позиції.

Рядок 85: ‘*And an uncertain warbling made*’ UU | U—́ | U—́ | U—́

"*А пальців рух його — хисткий*" U—́ | U—́ | U—́ | U—́

В цьому випадку в перекладі не вдалося відтворити наявність у першій стопи пірихію, оскільки український рядом написано ідеальним чотиристопним ямбом.

Рядок 86: ‘*And of the shook his hoary head*’ UU | U—́ | U—́ | U—́

"*І знов торкнулись вони струн*" U—́ | U—́ | UU |—́—́

У даному випадку вдалося відтворити лише віршовий розмір вірша, оскільки ритмічну схему обох рядків, оригіналу та перекладу, було істотно змінено під впливом модуляторів ритму: в оригінальному рядку це пірихій у першій стопі, а в перекладі — пірихій у третій стопі та спондей у четвертій стопі.

Рядок 89: ‘*And lighten'd up his faded eye*’ U—́ | UU | U—́ | U—́

"*З обличчя смуток відступив*" U—́ | U—́ | UU | U—́

В цьому рядку розбіжність в ритмічній схемі оригінального рядка та його перекладу зумовлена тим, що в оригіналі пірихій з'являється у другій стопі, а в перекладі — у третій. В українському рядку два ненаголошених склади стикаються у третій стопі, оскільки вона закінчується першим ненаголошеним складом слова *відступив*.

Рядок 90: ‘*With all a poet's ecstasy!*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Поета запал охопив*" U—́ | U—́ | UU | U—́

В цьому випадку від ідеальної схеми чотиристопного ямбу, використаної в оригіналі, переклад відрізняється тим, що в третій його стопі з'являється пірихій. Це зумовлено тим, що до складу стопи входить перший ненаголошений склад слова *охопив*.

Рядок 96: ‘*In the full tide of song were lost*’ U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*І зникнув старості тягар*" U—́ | U—́ | UU | U—́

Розбіжність в ритмічній організації оригінального рядка та його перекладу українською мовою зумовлена тим, що у третій стопі останнього є пірихій, який з'явився у зв'язку із тим, що до складу цієї стопи входять останні склади слова *старості*, які не можуть стояти під наголосом.

Рядок 97: '*Each blank in faithless memory void*' U—́ | U—́ | U—́ | U—́

"*Ті почуття, що він забув*" UU | U—́ | UU | U—́

У даному випадку ритмічна схема оригіналу представлена ідеальним чотиристопним ямбом, у той час як в перекладі ця схема змінилися під впливом мовного опору: у першій стопі з'являється пірихій. Це зумовлено тим, що стопа закінчується першим складом слова *почуття*, який стоїть в ненаголошеній позиції.

В усіх інших рядках нам вдалося повністю відтворити ритмічну схему оригіналу, враховуючи вплив на неї різних модуляторів ритму.

Результати кількісного аналізу співвідношення рядків із повною та частковою еквіритмічністю наведено в таблиці 2.2.

Таблиця 2.2.

Співвідношення рядків із повною та частковою еквіритмічністю

№	Характер еквіритмічності	Кількість рядків	Відсоток
1.	Повна еквіритмічність	62рядки	62%
2.	Часткова еквіритмічнічть	38 рядків	38%
Усього		100	100

Таким чином, можна зробити наступні висновки про ступінь еквіритмічності між проаналізованими рядками поеми та їх перекладом.

Більшу частину матеріалу, а саме 62%, було перекладено із повною еквіритмічністю, тобто в перекладі були відтворені метр та віршовий розмір поеми, а також збережені кількість наголосів в рядку та їх розташування. Серед цих рядків превалюють ті, що написані ідеальним чотиристопним ямбом, відтворення якого в перекладі зазвичай не викликало проблем.

38% матеріалу вдалося перекласти лише за частковою еквіритмічністю. Головною причиною розбіжностей у ритмічних схемах є поява в українських рядках пірихіїв на місці стопи ямбу. Це було зумовлено низкою факторів: 1)використання в перекладі трискладових та чотирискладових слів, в яких наголос стоїть лише у строго визначених складах (менестрель, навкруги, відпочив тощо); 2) розташування в наголошеній згідно до ритмічної схеми позиції прийменників (пред, між тощо), які не можуть стояти під наголосом. Другою причиною відмінностей між ритмом оригіналу та його перекладу є протилежне явище — поява в перекладі стопи ямбу на місці, в якому в оригінальному тексті стоїтьодин з модуляторів ритму (пірихій чи ритмічна інверсія).

Висновки до розділу 2

В другому розділі було проаналізовано ритмічні особливості перших 100 рядків вступу поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel», виявлено присутні в них модулятори ритму, які впливали на ритмічну схему твору, та з'ясовано причини їх появи; було проведено аналіз розбіжностей у відтворенні в перекладі оригінального ритму твору, з'ясовано причини невідповідностей та визначено ступінь еквіритмічності між оригінальним твором та його перекладом.

З’ясовано що, оригінальні метр та віршовий розмір твору були обрані Вальтером Скоттом під впливом на нього творів інших шотландських поетів, зокрема поеми Семюеля Т. Колріджа «Christabel». Збереження метричного розміру в більшості рядків зумовлено тим, що автор використовує односкладові або двоскладові слова, які не порушують характерне для ямбу чергування ненаголошених та наголошених складів. Проте у поемі зустрічаються рядки, ритмічна схема яка була змінена під впливом на неї мовного опору, тобто поява словесного та фразового наголосу у складів, що повинні стояти в ненаголошеній позиції, та навпаки — відсутність наголосу в позиції, яка згідно до метричного розміру вірша повинна бути наголошеною. Це призвело до появи в поемі таких модуляторів ритму, як: пірихій, ритмічна інверсія, спондей та гіперметрія. Серед них превалює пірихій: кількість рядків, що містять пірихій дорівнює 21%. Головними причинами появи цього модулятору ритму є використання автором трискладових, чотирискладових або шестискладових слів та розташування на місці наголошеного складу прийменників, сполучників, часток або артиклів. Всі інші модулятори ритму з'являлися в рядках згідно до рішення автора відхилитись від метричного розміру чотиристопного ямбу: ритмічна інверсія зустрічається у 4% відсотках твору, спондей — 1% твору та гіперметрія — 1% твору.

Наявність у творі модуляторів ритму стала однією із причин того, що не всі рядки твору нам вдалося перекласти із повною еквіритмічністю. 62% матеріалу було перекладено із точним відтворенням всіх особливостей ритму

оригіналу: кількості складів та наголосів і характеру їх чергування. Більшість таких рядків представлені ідеальним чотиристопним ямбом. В інших 38% матеріалу вдалося лише частково відтворити ритмічну організацію оригіналу, тобто було збережено віршовий розмір — кількість складів в рядку, а число та позиція наголошених та ненаголошених складів були змінені.

Головною причиною часткової еквіритмічності є поява в перекладі пірихіїв на місті стопи ямбу, та навпаки — заміна стопи пірихію ямбом. Ці зміни були зумовлені використанням в перекладі трискладових та чотирискладових слів, а також розташування в наголошеній позиції службових частин мови, що не можуть стояти під наголосом.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Поетичний текст має специфічні особливості, які спричиняють труднощі при перекладі. Особливо гостро це стосується питання відтворення в перекладі ритмічних особливостей поетичного твору.

У ході дослідження було проаналізовано методи та принципи перекладу поетичних творів, розглянуто погляди перекладачів та дослідників на цю проблему, запропоновані Є.К. Несторовою, С.Ф. Гончаренко, Ю.П. Солодуб, М.С. Гумільовим та іншими науковцями.

Визначено три головні підходи до перекладу поезії:прозаїчний; вільній поетичний переклад; власне віршовий переклад.

З’ясовано, що дуже близьким за значенням до останнього виду перекладу є еквіритмічний переклад — такий вид перекладацької діяльності, який в першу чергу відтворює притаманні оригінальному твору ритмічні особливості, тобто віршовий розмір твору — кількість складів та, якщо це можливо, розташування та кількість наголосів.

Стосовно синтаксичної структури речення в тексті перекладу і в оригіналі, то розташування слів в тексті перекладу і в оригіналі не збігається через лексичні та граматичні структури зазначених мов.

Досліджено особливості англійського віршування,та з’ясовано, що воно носить силабо-тонічний характер та відрізняється гнучкістю своєї ритмічної організації, яка утворюється за допомогою низки факторів. Серед них виділяють три модулятори ритму: пірихій, спондей, ритмічна інверсія. Окрім перелічених модуляторів ритму гнучкості вірша та змінам його ідеальної метричної сітки сприяють такі явища, як гіперметрія та ліпометрія.

Ці характерні риси було враховано під час аналізу ритмічної організації вступу тобто перших 100 рядків поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel». Встановлено такі особливості ритму цього твору: поему написано чотиристопним ямбом;автор використовує односкладові та двоскладові слова, що підтримують характерне для ямбу чергування ненаголошених та

наголошених складів; 27% рядків твору було змінено під впливом модуляторів ритму та гіперметрії, що вносять зміни до ідеальної метричної сітки. Серед них: пірихій — 21%, ритмічна інверсія — 4%, спондей — 1%, гіперметрія — 1%.

Оскільки поему не було перекладено на українську мову, автором було виконано власний переклад, проаналізовано рядки твору з точки зору ритму,визначено ступінь еквіритмічності між власним перекладом та оригінальним текстом. Для цього було порівняно ритмічні схеми оригіналу та перекладу. Результати порівняння наступні: 62% матеріалу повністю еквіритмічні, тобто в перекладі відтворено метр та віршовий розмір поеми, а також збережені кількість наголосів в рядку та їх розташування; 38% матеріалу частково еквіритмічні, оскільки вдалося відтворити лише віршовий розмір твору, а число та позиція наголошених та ненаголошених складів було змінено.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бархударов, Л.С. О лексических соответствиях в поэтическом переводе / Л.С. Бархударов // Тетради переводчика. — М.: Международные отношения, 1964. — 41-65 с.
2. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка / И.Р. Гальперин. — М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. — 459 с.
3. Жирмунский В.М. Введение в метрику / В.М. Жирмунский. — СПб.: Советский писатель, 1975. — 664 с.
4. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода / В.Н. Комиссаров. — М.: ЧеРо, Юрайт, 2000. — 136 с.
5. Комиссаров В.Н. Теория перевода / В.Н. Комиссаров. — М.: Высш.шк., 1990. — 253 с.
6. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода / Р.К. Миньяр-Белоручев. — М.: Московский лицей, 1996. — 208 с.
7. Нестерова Є.К. Русские переводы стихотворения Э.А. По «Ворон» / Є.К. Нестерова // Тетради переводчика. — М.: Международные отношения, 1964. — 23-34 с.
8. Солодуб Ю.П. Теория и практика художественного перевода / Ю.П. Солодуб, Ф.Б. Альбрехт, А.Ю. Кузнецов. — М.: Издательский центр «Академия», 2005. — 304 с.
9. Scott W. The Lay of the Last Minstrel / W. Scott. — Boston: Ginn and Company, 1900. — 144 p.

СПИСОК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ

10. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь / Л.Л. Нелюбин. — М.: Флинта, 2003. — 320 с.
11. Baldick Ch. The Oxford Dictionary of Literary Terms / Ch. Baldick. — Oxford: Oxford University Press, 2008. — 291 p.

СПИСОК ІНТЕРНЕТ ДЖЕРЕЛ

12. Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность / С.Ф. Гончаренко [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/poetic-transl.shtml
13. Гумилев М.С. О стихотворных переводах / М.С. Гумилев [Електронний ресурс] — Режим доступу: https://gumilev.ru/clauses/5/
14. Маяковский Вл.Вл. Как делать стихи? / Вл.Вл. Маяковский [Електронний ресурс] — Режим доступу: https://ru.wikisource.org/wiki/Как_делать_стихи%3F_(Маяковский)#2
15. Рогов Вл.Вл. Что нужно знать переводчику о некоторых особенностях английского стихосложения / Вл.Вл. Рогов [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://rus.1september.ru/article.php?ID=200103102
16. Федоров А.В. Основы общей теории перевода / А.В. Федоров [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/osnowyobshejteoriiperewoda2002.shtml
17. Словарь литературных терминов [Електронний ресурс]. — Режим доступу: litterms.ru
18. Эквиритмический перевод [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://www.jbs-ltd.com/info/glossary/ekviritmicheskijj-perevod/
19. Эквиритмический перевод [Електронний ресурс] — Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/Эквиритмический_перевод
20. Accentual-syllabic verse [Електронний ресурс] — Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Accentual-syllabic_verse
21. The Lay of the Last Minstrel [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://www.theotherpages.org/poems/minstrel.html
22. The Lay of the Last Minstrel [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/poetry/minstrel.html

ДОДАТОК 1

Авторський переклад вступу (перших 100 рядків) до наративної поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel»

1.	The way was long, the wind was cold,	1.	Шлях довгим був, і вітер злим,
2.	The Minstrel was infirm and old;	2.	А менестрель — старим, слабким;
3.	His wither'd cheek, and tresses gray,	3.	Його лице, сухе, бліде,
4.	Seem'd to have known a better day;	4.	Колись було ще молоде.
5.	The harp, his sole remaining joy,	5.	Єдину радість в житті знав —
6.	Was carried by an orphan boy.	6.	Ту арфу, що хлопча тримав.
7.	The last of all the Bards was he,	7.	Останнім з бардів старець був,
8.	Who sung of Border chivalry;	8.	Чиї пісні наш край почув.
9.	For, welladay! their date was fled,	9.	На жаль, минув вже бардів час,
10.	His tuneful brethren all were dead;	10.	Його братів зникає глас.
11.	And he, neglected and oppress'd,	11.	Жив бард самотньо, в забутті,
12.	Wish'd to be with them, and at rest.	12.	Спокій також волів знайти.
13.	No more on prancing palfrey borne,	13.	Не скаче більше в полі він,
14.	He caroll'd, light as lark at morn;	14.	Не чутно вранці пісні дзвін;
15.	No longer courted and caress'd,	15.	Його більш в замки не ведуть,
16.	High placed in hall, a welcome guest,	16.	Зачинен барду в зали путь;
17.	He pour'd, to lord and lady gay,	17.	Він лордам й леді в них співав,
18.	The unpremeditated lay:	18.	Баладами їх дивував.
19.	Old times were changed, old manners gone;	19.	Змінилось все, і час минув,
20.	A stranger filled the Stuarts' throne;	20.	Чужак трон Стюартів здобув;
21.	The bigots of the iron time	21.	Й фанатики в жорсткі часи
22.	Had call'd his harmless art a crime.	22.	Вважають злочином пісні.
23.	A wandering Harper, scorn'd and poor,	23.	Тож ставши вбогим, мусить він,
24.	He begg'd his bread from door to door.	24.	Прохати хліб, шукати дім.
25.	And timed, to please a peasant's ear,	25.	І чує люд простий вірші,
26.	The harp, a king had loved to hear.	26.	Які любили королі.
27.	He pass'd where Newark's stately tower	27.	Ось замок Ньюарк пред ним зріс
28.	Looks out from Yarrow's birchen bower:	28.	Й зубці свої до неба зніс.
29.	The Minstrel gazed with wishful eye--	29.	Старий поглянув навкруги —
30.	No humbler resting-place was nigh,	30.	Нічлігу більш їм не знайти,
31.	With hesitating step at last,	31.	Та боязко ступив під звід
32.	The embattled portal arch he ass'd,	32.	Замкових арочних воріт.
33.	Whose ponderous grate and massy bar	33.	Їх грати вже впродовж віків
34.	Had oft roll'd back the tide of war,	34.	Не раз тіснили ворогів,
35.	But never closed the iron door	35.	Але відчинені завжди
36.	Against the desolate and poor.	36.	Вони були під час біди.
37.	The Duchess marked his weary pace,	37.	Помітивши окрай воріт
38.	His timid mien, and reverend face,	38.	Старого барда, що був блід,
39.	And bade her page the menials tell,	39.	Дюкесса віддала наказ:
40.	That they should tend the old man well.	40.	Подбати про нього нараз.
41.	For she had known adversity,	41.	Почесний мала стан, однак,
42.	Though born in such a high degree;	42.	Знайом був жінці горя смак:
43.	In pride of power, in beauty's bloom,	43.	Чимало сліз лила сумна
44.	Had wept o'er Monmouth's bloody tomb!	44.	У склепі Монмута вона.
45.	When kindness had his wants supplied,	45.	Як тільки старець відпочив
46.	And the old man was gratified,	46.	Та слухачів нових зустрів,
47.	Began to rise his minstrel pride:	47.	Згадав приємний він мотив.
48.	And he began to talk anon,	48.	І ось співати бард почав,
49.	Of good Earl Francis, dead and gone,	49.	Як Френсіс в ярій битві пав.

50.	And of Earl Walter, rest him, God!	50.	Про те, як Уолтеру тоді,
51.	A braver ne'er to battle rode;	51.	Судилось смерть також знайти.
52.	And how full many tale he knew,	52.	Він добре знав як рід Баклю,
53.	Of the old warriors of Buccleuch.	53.	Славетно бився в старину.
54.	And, would the noble Duchess deign	54.	Як він співати їй почне
55.	To listen to an old man's strain,	55.	Чи леді гнів не спалахне?
56.	Though stiff his hand, his voice though weak,	56.	Хоча тремтить його рука,
57.	He thought even yet, the sooth to speak,	57.	Співати проситься душа.
58.	That, if she loved the harp to hear,	58.	Як любить леді арфи спів,
59.	He could make music to her ear.	59.	Зіграти менестрель хотів б.
60.	The humble boon was soon obtain'd;	60.	Та ось отримав дозвіл бард.
61.	The Aged Minstrel audience gain'd.	61.	В душі його палав азарт,
62.	But, when he reach'd the room of state,	62.	Але він втратив блиск очей,
63.	Where she, with all her ladies, sate,	63.	Як опинився між гостей.
64.	Perchance he wished his boon denied:	64.	Старий вже був — сором відчув,
65.	For, when to tune his harp he tried,	65.	Й торкнувшись арфи струн, здригнув.
66.	His trembling hand had lost the ease,	66.	Бо легкість втратила рука,
67.	Which marks security to please.	67.	І не лунає трель дзвінка.
68.	And scenes, long past, of joy and pain,	68.	Жорстокий біль колишніх днів,
69.	Came wildering o'er his aged brain--	69.	Забути менестрель волів.
70.	He tried to tune his harp in vain!	70.	Обрати ритм він не зумів!
71.	The pitying Duchess praised its chime,	71.	Але запал його не згас,
72.	And gave him heart, and gave him time,	72.	Тому отримав бард ще час,
73.	Till every string's according glee	73.	Щоб заспівати, як брати,
74.	Was blended into harmony.	74.	Й гармонію в душі знайти.
75.	And then, he said, he would full fain	75.	Тоді з натхненням бард згадав,
76.	He could recall an ancient strain,	76.	Про пісню, що він полюбляв,
77.	He never thought to sing again.	77.	Але давно її не грав.
78.	It was not framed for village churls,	78.	Колись цю сповідь склав він сам,
79.	But for high dames and mighty carls;	79.	Для знатних лицарів і дам.
80.	He had play'd it to King Charles the Good,	80.	Пред Карлом Добрим її співав,
81.	When he kept court in Holyrood.	81.	Коли у Голіруд бував.
82.	And much he wish'd yet fear'd to try	82.	Вагається почати гру,
83.	The long-forgotten melody.	83.	Забувши пісню цю стару.
84.	Amid the strings his fingers stray'd,	84.	Був голос барда вже слабкий,
85.	And an uncertain warbling made,	85.	А пальців рух його — хисткий.
86.	And of the shook his hoary head.	86.	І знов торкнулись вони струн.
87.	But when he caught the measure wild,	87.	Коли ж ритм пісні бард згадав,
88.	The old man raised his face, and smiled;	88.	В його очах вогонь палав.
89.	And lighten'd up his faded eye,	89.	З обличчя смуток відступив —
90.	With all a poet's ecstasy!	90.	Поета запал охопив.
91.	In varying cadence, soft or strong,	91.	Звучні акорди старець брав,
92.	He swept the sounding chords along:	92.	І чистий спів його лунав.
93.	The present scene, the future lot,	93.	Тяжкі знегоди бард забув
94.	His toils, his wants, were all forgot:	94.	Й чутливим серцем все збагнув.
95.	Cold diffidence, and age's frost,	95.	Засяяв знов поета дар,
96.	In the full tide of song were lost;	96.	І зникнув старості тягар.
97.	Each blank in faithless memory void,	97.	Ті почуття, що позабув,
98.	The poet's glowing thought supplied;	98.	Яскраво раптом він відчув.
99.	And while his harp responsive rung,	99.	І так звучала арфи трель,
100.	'Twas thus the Latest Minstrel sung.	100.	Й співав останній менестрель.