

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ГРЕЦЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ**

До захисту допустити:

Зав. кафедри

«__» _____ 20__ р.

Кваліфікаційна робота
за освітнім ступенем «Магістр» на тему:
**«Особливості еквіритмічного перекладу поетичних творів
українською мовою (на матеріалі В. Скотта “The Lay of the Last
Minstrel”, Е. По “Raven”)**

Студентки факультету грецької
філології та перекладу
спеціальності «Філологія»
освітньо-професійної програми
«Філологія. Переклад (англійська)»
освітнього ступеня «Магістр»
Горшкової Анастасії
Георгіївни
Науковий керівник:
Пєфтєєва Олена Федорівна
к. філол. н., доцент кафедри теорії
та практики перекладу
Рецензент:
Лазаренко Лариса Миколаївна
к. філол. н., доцент, завідувач кафедри
іноземних мов ДВНЗ «Приазовський
державний технічний університет»

Кваліфікаційна робота
захищена з оцінкою _____

Секретар ЕК _____
«__» _____ 20__ р.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

- U ненаголошений склад
—' наголошений склад
| поділ рядка на стопи

ЗМІСТ

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ВСТУП..... | 4 |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ | 9 |
| 1.1. Загальні особливості перекладу поетичних творів..... | 9 |
| 1.2. Віршова організація англійської поетичної мови..... | 13 |
| 1.3. Проблема відтворення ритму в перекладі поетичних творів..... | 16 |
| 1.4. Явище модуляторів ритму та їх вплив на віршову форму..... | 21 |
| Висновки до розділу 1..... | 27 |
| РОЗДІЛ 2. РИТМІЧНА СТРУКТУРА ПОЕМИ ВАЛЬТЕРА СКОТТА «THE LAY OF THE LAST MINSTREL» ТА ЕКВІРИТМІЧНІСТЬ ЇЇ АВТОРСЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ..... | 28 |
| 2.1. Аналіз ритмічної структури «The Lay of the Last Minstrel»..... | 28 |
| 2.2. Аналіз ступеню еквіритмічності між поемою «The Lay of the Last Minstrel» та її авторським українським перекладом «Пісня останнього менестреля»..... | 35 |
| Висновки до розділу 2..... | 48 |
| РОЗДІЛ 3. РИТМІЧНА СТРУКТУРА ПОЕМИ ЕДГАРА АЛЛАНА ПО «THE RAVEN» ТА ЕКВІРИТМІЧНІСТЬ ЇЇ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ..... | 50 |
| 3.1. Аналіз ритмічної структури «The Raven»..... | 50 |
| 3.2. Аналіз ступеню еквіритмічності між «The Raven» та українським перекладом Григорія Кочури «Крук»..... | 64 |
| Висновки до розділу 3..... | 93 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 98 |
| ДОДАТОК 1..... | 104 |
| ДОДАТОК 2..... | 106 |

ВСТУП

У роботі досліджено явище еквіритмічності поетичних творів та їх перекладу, зроблено спробу встановити ритмічну структуру двох наративних поем «The Lay of the Last Minstrel» Вальтера Скотта та «The Raven» Едгара Аллана По, зазначити їх ритмічні особливості та визначити ступінь еквіритмічності між цими творами та їх українськими перекладами.

Об'єктом широкого наукового зацікавлення мистецтво поетичного перекладу стало у другій половині ХХ століття. Проблемою перекладу поезії займалися такі вчені, як Л.С. Бархударов [2], С.Ф. Гончаренко [8, 52], Ю.П. Солодуб [31], Є.К. Нестерова [28], М.Л. Гаспаров [5-7], М.С. Гумілев [15], Ю.М. Лотман [25-26], Т.А. Казакова [19], В.М. Жирмунський [16-17], В.В. Коптілов [22-23] та А.В. Федоров [63], а також Ф.Р. Джонс [39], Е. Генцлер [37] та Д. Беллос [36], які звертали увагу насамперед на переклад зображувальних мовних засобів, специфіку перекладу поетичних творів різних жанрів (віршів, балад, сонетів, поем), а також на збереження в перекладах поетичного звукоряду твору.

Актуальність наукової роботи вбачається у зацікавленості творчістю Едгара Аллана По та Вальтера Скотта, а також відсутністю українського перекладу твору «The Lay of the Last Minstrel», з одного боку, та наявними на сьогодні вимогами до перекладу поетичних творів, які окрім відтворення оригінального змісту твору передбачають збереження віршової форми оригіналу та його ритмічних характеристик, з іншого боку.

Метою наукової роботи є дослідження ритмічних особливостей поем «The Lay of the Last Minstrel» Вальтера Скотта і «The Raven» Едгара Аллана По та встановлення ступеню еквіритмічності між оригінальним твором та його перекладом українською мовою.

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

- розглянути теоретичні аспекти перекладу поезії, визначити методи перекладу поетичних творів та з'ясувати що утворює віршову організацію твору;
- дослідити явище ритму та його модуляції, а також її вплив на віршову форму поетичного твору;
- проаналізувати віршову форму двох наративних поем, визначити та обґрунтувати головні елементи їх ритмічної організації;
- перекласти вступ поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» українською мовою;
- порівняти ритм оригінальних творів із перекладами та встановити рівень їх еквіритмічності, тобто відповідності ритмічній структурі оригіналу.

Об'єктом дослідження є ритмічні особливості наративних поем «The Lay of the Last Minstrel» та «The Raven».

Предметом дослідження виступає ступінь еквіритмічності між поемами «The Lay of the Last Minstrel» Вальтера Скотта та «The Raven» Едгара Аллана По та їх українськими перекладами.

Матеріалом дослідження слугував вступ (перші 100 рядків) поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» [48] та його авторський переклад українською мовою, а також поема Едгара Аллана По «The Raven» [47] та її український переклад у виконанні Григорія Кочури [56].

Теоретичною базою дослідження виступали праці Л.С. Бархударова [2], С.Ф. Гончаренко [8, 52], Ю.П. Солодуб [31], Є.К. Нестерової [28], М.Л. Гаспарова [5-7], М.С. Гумілева [15], Ю.М. Лотмана [25-26], В.М. Жирмунського [16-17], В.В. Коптілова [22-23] та А.В. Федорова [63], а також Ф.Р. Джонса [39], Е. Генцлера [37] та Д. Беллоса [36].

Вирішення поставлених завдань здійснювалось за допомогою наступних **методів**: шляхом *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 стоп у рядках 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 наративних поем Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» і Едгара Аллана По «The Raven» та їх відтворення в українських перекладах.

Теоретична значущість роботи полягає в тому, що вона робить певний внесок у більш докладне вивчення творчості В. Скотта та Е.А. По, а саме встановлює, які модулятори ритму впливають на ритмічну організацію їх визначених творів. Робота може слугувати основою для узагальнюючих праць і типологічних студій у царині поезії. Переклад та аналіз наративних поем 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 в перекладі ритму твору, а також використання авторського українського перекладу твору Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» для більш глибокого вивчення творчості поета.

Апробацію результатів дослідження було здійснено на Декаді студентської науки в Маріупольському державному університеті із доповідями у секції «Актуальні питання жанрово-стилістичного, когнітивно-прагматичного та перекладацького аналізу одиниць мови та мовлення» у

2018 [9], 2019 [11] та 2020 [13] рр. та у II турі Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт зі спеціальності «Переклад» у 2020 р.

Публікації із результатами дослідження містяться у збірниках тез доповідей студентів факультету грецької філології та перекладу за результатами участі в Декаді студентської науки за 2018 [9], 2019 [11] та 2020 [13] рр., у збірнику матеріалів засідання круглого столу «Актуальні проблеми міжкультурної комунікації, перекладу та порівняльних студій» за 2018 [10] та 2019 рр. [12], а також у збірнику матеріалів IV міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми міжкультурної комунікації, перекладу та порівняльних студій» за 2020 р. [14]

Структура та загальний обсяг роботи. Наукова робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури та двох додатків з наративними поемами та їх українськими перекладами.

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 англійського віршування та з'ясовано, що утворює віршову форму поетичного твору; досліджено явище ритму в поезії та еквіритмічності поетичних творів із їх перекладами; встановлено фактори, які впливають на ритмічну організацію віршів.

У висновках до першого розділу узагальнено теоретичні засади перекладу англомовної поезії.

У другому розділі проаналізовано ритм перших 100 рядків наративної поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel», встановлено метр та розмір оригінального твору, визначено схему його римування, виявлено наявні у творі модулятори ритму (пірихій, спондей, ритмічна інверсія,

гіперметрія) та з'ясовано причину їх появи; проаналізовано віршову організацію авторського перекладу українською мовою та встановлено ступінь еквіритмічності між ним та оригіналом.

У висновках до другого розділу зазначено особливості ритмічної організації поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» та її авторського українського перекладу «Пісня останнього менестреля», обґрунтовано рівень еквіритмічності між ними.

У третьому розділі проаналізовано ритмічну структуру наративної поеми Едгара Аллана По «The Raven», встановлено метричну схему та розмір оригінального твору, а також його тип римування; визначено та обґрунтовано появу у творі модуляторів ритму (пірихій, спондей, ритмічна інверсія, ліпометрія та гіперметрія); проаналізовано віршову організацію українського перекладу «Крук» у виконанні Григорія Кочури та визначено ступінь еквіритмічності між ним та оригінальним твором.

У висновках до третього розділу зазначено особливості ритмічної організації поеми Едгара Аллана По «The Raven» та її українського перекладу «Крук» у виконанні Григорія Кочури, обґрунтовано рівень еквіритмічності між ними.

У загальних висновках сформульовані основні результати дослідження.

Список використаних джерел включає 70 позиції, серед яких: 42 літературних джерела, 4 довідкових джерела, 2 ілюстративних джерела та 22 Інтернет джерела.

Текст роботи міститься на 96 сторінках. Загальний обсяг роботи складає 107 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ

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

1.1. Загальні 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 [21, с. 97]».

Як зазначає В. Коптілов, перекладач повинен «поширювати межі своїх перекладів, залучаючи багатьох читачів до великих творів світової літератури та особисто заглиблюватися в поетичний простір авторів цих творів [23, с. 44]». 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 [44, с. 162]». Він різко «відрізняється від інших видів перекладу неможливістю спиратися на репродукцію [27, с. 176]». Це зумовило існування думки про те, що поезія зовсім або майже не піддається перекладу. 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 [52]». Дійсно, цілком відтворити поетичний твір неможливо, оскільки те, що висловлюється поетичною мовою, не може бути висловлене ніякими іншими словами і сполученнями слів, крім тих самих, якими воно і створено. Як зазначає Ю.М. Лотман, в поетичному творі мовні одиниці перетворюються на поетичні знаки, тобто

утворюються «нові, до цього не існуючі ряди семантичних ототожнень та протиставлень [26, с. 241]».

Однак, якою б тривалою не була суперечка, пов'язана із питанням неможливості перекладу поезії, її незаперечний «перекладний» характер демонструється величезною кількістю перекладених віршів. Поезія перекладалася і досі перекладається в усіх світових літературах. І хоча більшість критики на цю тему зосереджена на труднощах або неможливості адекватного перекладу поетичного тексту, дискурс перекладознавства часто зосереджується сама на перекладі поезії [36, 39, 42].

Складність перекладу поезії пов'язана із специфічними рисами поетичних творів, що зумовлюють появу у процесі перекладу певних складнощів та обмежень. Серед них можна виділити: «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 [2, с. 41]». Все це складається в «образне вираження почуттів і переживань поета, тому переклад поетичного твору повинен бути вірним перенесенням його ідей [40, с. 93]».

Саме це є причиною того, що повністю відтворити у перекладі оригінальний твір перекладачу іноді не вдається.

Свої погляди на методи перекладу поетичних творів та підходи до досягнення в ньому адекватності виказували багато мовознавців та перекладачів. Андре Лефевре запропонував найвідоміший перелік методів, які застосовують перекладачі поезії. Він виокремлює: «фонематичний переклад (спроба відтворити звук оригіналу мовою перекладу, змінюючи при цьому смисл); буквальний переклад (переклад кожного окремого слова, що спотворює початковий смисл висловлювання та його синтаксис); метричний переклад (концентрується на відтворенні метру); перетворення поезії на прозу (спотворює смисл, комунікативну цінність та синтаксис оригіналу); римований переклад (перекладач відтворює метр та риму оригіналу, через що

переклад стає "карикатурою" оригіналу); інтерпретація (смісл оригіналу зберігається, але віршова форма знищується) [35, с. 81]».

У статті «Російські переклади вірша Е.А. По "Ворон"» Є.К. Несторова робить аналіз декількох перекладів цього твору, що з'явилися в різні часи, та демонструє те, як змінювались прагнення перекладачів поезії, і встановлює, 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 [28, 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 [28, с. 35]».

Таким чином, 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, або іншими словами — його ритм. Цю думку також поділяє М.Л. Гаспаров, який виокремлює таку групу перекладачів поезії, які прагнуть максимально точно передати зміст, а головне форму вихідного тексту [51].

Ще одну класифікацію перекладу поетичних творів наводить Ю.П. Солодуб, який визначає такі дві головні концепції: «концепцію адекватного перекладу та концепцію вільного (неадекватного) перекладу [31, 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. Таке вільне перекладання, навіть якщо воно виконане надзвичайно талановито та перевершує своїм естетичним впливом оригінал, все ж не є саме перекладом цього оригінального твору.

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 Вольфганг фон Гете 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 слідує 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 поетичними особливостями [20, с. 63]».

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

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 концептуальній та естетичній інформації, але використовувати в разі потреби зовсім інші мовні, а часом і віршові форми [52]».

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 [52]».
3. Філологічний переклад поетичного тексту, який «виконується прозою і націлений на максимально повну передачу фактуальної інформації оригіналу [52]».

Вимоги до адекватного поетичного перекладу були сформовані й російським поетом та перекладачем М.С. Гумільовим, який у своїй статі «Про віршові переклади» визначає наступні «дев'ять заповідей перекладача [55]»: число рядків; метр і розмір; чергування рим; характер енжамбеману, або перенесення; характер рим; характер словника; тип порівнянь; особливі прийоми; переходи тону. Перелічені ним вимоги до адекватного перекладу ще раз наголошують про важливість не лише передати зміст оригіналу, але й відтворити красу поетичного твору та зберегти всі притаманні йому риси.

Таким чином, серед видів перекладу поетичних творів можна виділити наступні головні три типи: 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; та віршовий переклад, який відтворює віршову форму оригіналу.

1.2. Віршова організація англійської поетичної мови

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 [67]». 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 [4, с. 289]».

Так, англійський вірш будується на тонічному принципі, тобто чергуванні наголошених та ненаголошених складів. Але природа англійської мови, її фонетичні закони не відповідають вимогам регулярного чергування якісно різних одиниць. Оскільки регулярне чергування передбачає таку організацію вірша, в якій за кожним наголошеним складом був би ненаголошений чи за кожним ненаголошеним був би наголошений або за кожним наголошеним складом йшли два ненаголошених чи за кожними двома ненаголошеними йшов один наголошений тощо. Таке регулярне чергування є можливим лише в ідеальній організації вірша, що має назву — метр. У своїй праці «Метр та Смысл» М. Гаспаров зазначає, що у явищі метру слід розрізняти три рівні: «метр у вузькому значенні слова, наприклад “ямб”; розмір, наприклад “тристопний” ямб або “чергування чотири- і тристопного ямбу”; різновид розміру, наприклад “тристопний ямб с чергування жіночого і чоловічого або дактилічного та чоловічого закінчень” [5, с. 115]».

В англійському віршуванні виділяють декілька впорядкованих форм вірша, які наближаються до ідеальної метричної схеми. Найбільш розповсюдженими з них є 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 [46, 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 [46, 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 [46, 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 [46, 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 [46, 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—'

Ще одним елементом, який утворює поетичну форму твору, є рима.

Розрізняють сім типів римування [45]:

1. Суміжне, або парне, римування — рядки вірша, що йдуть безпосередньо один за одним, римуються між собою.
2. Перехресне римування — перший рядок римується з третім, а другий — з четвертим.
3. Кільцеве, або оповите, римування — перший рядок римується із четвертим, а другий — з третім.
4. Початкове римування, у якому римується перші слова у строфі.

5. Наскрізне римування, або монорима — всі рядки пов'язані однією римою.
6. Верлібр — неримований нерівно наголошений віршо-рядок.
7. Білий вірш — рима відсутня, але існує певний темп та ритм вірша.

Таким чином, було встановлено, що англійське віршування носить силабо-тонічний характер, тобто будується на чергуванні наголошених та ненаголошених складів. Це зумовлює існування таких віршових розмірів, або метру, як ямб, хорей, дактиль, амфібрахій та анапест. Характер метру є однією із головних рис поетичного твору та у поєднанні з типом римування він утворює поетичну форму віршу. Встановлено, що існує сім типів римування: суміжне, або парне; перехресне; кільцеве, або оповите; початкове; наскрізне; верлібр та білий вірш.

1.3. Проблема відтворення ритму в перекладі поетичних творів

Прагнення перекладачів відтворити ритм поетичного твору пояснюється тим, що ритм є самим глибинним початком поезії. Саме тому будь-яка, навіть сама незначна зміна у ритмі може породити зміни всього поетичного змісту. Так, Володимир Маяковський в своїй праці «Як робити вірші?» визначає поняття ритму наступним чином: «Ритм — це основна сила, головна енергія вірша. Пояснити це неможливо, про нього можна сказати тільки так, як то кажуть про магнетизм або електрику. Магнетизм і електрика — це види енергії [59]». Схожу думку висловлює і Едвін Гентцлер, який зазначає, що «слова у вірші, подібні електризованим конусам, які заряджені силою традицій, століть та певних асоціацій [37, с. 20]»

Енергією вірша є емоційна насиченість ритмічної мови, яка визначає зв'язок ритму з ліричними і епічними жанрами, які характеризуються найбільшою емоційністю та напруженістю. Кожна віршована фраза, кожен рядок має свій особливий ритм, який читач відчуває при читанні або слуханні: «Не око, а вухо є інструментом того, хто хоче дослідити художню форму вірша [33, с. 334]». 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 та спокійним.

Здатність метру задавати певний настрій твору також підкреслюється М.С. Гумільовим, який зазначає, що «твердість ямбу здатна передавати напруженість людської волі, окриленість хорею — схвильованість, розчулення і смішливість, а поривчастість анапесту — силу людської пристрасті [15, с. 31-32]». Саме тому «аналіз ритміко-синтаксичної структури та звукової організації є невід'ємною частиною ... аналізу поетичного твору, оскільки форма в ньому набуває значущості, виконує естетичну функцію [18, с. 45]».

Про важливість та проблему конструктивного значення ритму у поетичному творі також висловлює свою думку Ю.М. Тинянов, який зазначає: «У стародавньому вірші ритмічна форма в більш високій мірі впливає на словесний зміст; в сучасному ж — саме це останнє приймає свою ритмічну форму, яка в цьому випадку набуває все більш і більш вільного руху, час від часу пристосовується до афекту. Відмінність цієї форми від буденної мови полягає вже не в тому, що вона підпорядковується відомим метричним законам, а скоріше в тому, що ритм, який досягається розстановкою слів, точно відповідає емоційному забарвленню цих слів і думок» [32, с. 20].

Далі вчений перелічує фактори ритму, що наводять найширше визначення цього поняття. До цих факторів належать: «метр, тобто міцні відносини, в яких знаходиться тривалість, поєднуються один з одним в різних звуках та звукових групах. Метр, таким чином, є поняттям математично міцних відносин тривалості звуків. Це поняття не повинно ототожнюватися з ритмом; динаміка, тобто поняття градації сили, що помічається в ряді звуків; темп; агогика, тобто невеликі подовження або скорочення, які зазнає нормальна тривалість одиниці, без руйнування для свідомості основної пропорції; звукова артикуляція (легато, стаккато і т.д.);

мертва пауза, тобто ірраціональне порожній час, що вживається в якості розділів; мелодія з її значущими інтервалами і висновками; текст, який синтаксичний поділами і зміною наголошених і ненаголошених складів істотно сприяє утворенню ритмічних груп; евфоничність тексту, наприклад, рима, алітерація і т.д., на чому також ґрунтується ритм [32, с. 33]». Але, як зазначає сам вчений, поняття «ритм» та «метр» не є тотожними. У «Поетичному словнику» А. Квятковського наводяться наступні визначення цих двох понять:

«МЕТР (від. грец. *міра*) — 1) в античному розумінні — стопа. 2) В більш поширеному значенні — віршовий розмір, заснований на послідовному чергуванні однорідних стоп, наприклад: ямбічний М., хореїчний М., дактилічний М. [43, с. 150]».

«РИТМ (від грец. *співмірність, стрункість*) — це хвилеподібний процес періодичних повторів кількісної групи руху в її якісних модифікаціях [43, с. 245]».

А. Белий також досліджує різницю між метром та ритмом, співвідносить ці два явища та зазначає, що «під ритмом вірша ми розуміємо симетрію відхилення від метру, тобто деякі складні збіги у прояві цих відхилень [3, с. 396]». У своїх статтях «Лірика і експеримент» та «Порівняльна морфологія...» він пропонує інші визначення ритму: «Ритм є виразом природної співучості душі поета [3, с. 244]» та «...ритм є протиставленням ідеального чергування до неправильного, тобто ритм — це норма свободи в межах версифікації [3, с. 394]». Таким чином, загальне розуміння ритму та циклічності і ритмічність віршів за своєю природою є різними поняттями. Віршовий ритм — це не лише впорядкованість наголошених та ненаголошених складів, а й допустиме їх чергування, вмотивоване особливостями гармонійного та мелодійного мовлення.

Однак, визнаючи певну залежність між фонікою та семантикою, більшість перекладачів, здебільшого інтуїтивно, не вбачають жорсткого детермінізму між звучанням та значенням. В такому випадку переклад поезії

виявився б не тільки неможливою, але й абсолютно безглуздою справою. Спираючись на таке міркування, В.Н. Базилев приходять до висновку про існування чотирьох можливих фоносемантичних стратегій, характерних для перекладу поезії: «з технічної точки зору збереження, видалення або зміна розміру є, без сумніву, конфліктивним вибором, так як семантична і стилістична точність вірша у великій мірі залежить від цього вибору, оскільки дотримання ритму може привести до зміни змісту, і навпаки. З цієї ж позиції можна говорити про чотири стратегії розмірності при поетичному перекладі: міметичної формм, аналогічною форми, ритмічного метаморфізму і змішаної формули [1, с. 125]».

Наразі серед існуючих різновидів перекладу поетичних творів окремо виділяють 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) [64]».

Головною проблемою еквіритмічного перекладу є 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 відрізнитися від мови джерела, як стилістикою, так і мовними конструкціями, що ставить перед перекладачем завдання відтворення авторських ідей та образів у форму мови перекладу.

«Переважає більшість перекладів англійських творів на українську та російську мови не є еквіритмічними [65]». Одну з причин такого явища Є.Г. Еткінд визначає як «звукову нерівність» [34, с. 263] мов оригіналу та перекладу. Так, голландський мовознавець Густав Гердан склав порівняльну таблицю довжини слів в декількох мовах — англійській, ненецькій та російській. Аналіз було засновано на матеріалі текстів, що налічували тисячу слів. Результати цього порівняння [38, с. 128] виглядали наступним чином: в

англійському тексті кількість слів, що склалися з одного складу, налічувала 824 слова, з двох складів — 139 слів, з трьох складів — 30 слів, з чотирьох складів — 6 слів та з п'яти складів — одне слово. В російському тексті кількість слів, що склалися з одного складу, налічувала 328 слів, з двох складів — 288 слів, з трьох складів — 237 слів, з чотирьох складів — 121 слово, з п'яти складів — 19 слів так з шести складів — 6 слів.

Таким чином, можна побачити, що англійська мова здебільшого є моносилабічною, в ній набагато більше односкладових слів, ніж в російській мові чи близькій до неї за структурою українській мові. Це стає причиною того, що англійський віршований рядок вміщує більше слів, і, як наслідок, думок, понять та художніх образів, втрата яких у перекладі може інколи призвести не тільки до спотворення змісту твору але й до порушення естетичного впливу на читача.

Саме через це перекладач поезії часто стикається із труднощами, пов'язаними з тим, що одна і та сама думка потребує для вираження у різних мовах різної кількості складів. У своїй праці «Мистецтво перекладу» І. Левий описує цю різницю як «сміслову насиченість» мов [24, с. 247] та зазначає, що різниця у смисловій насиченості «призводять до того, що одні й ті ж стилістичні завдання традиційно вирішуються у двох різних літературах різними віршовими розмірами: в одній — більш довгим, в іншій — більш коротким метром, наприклад, чотиристопний англійський ямб відповідає п'ятистопному німецькому [24, с. 249]. Цей фактор також впливає на ритм і його слід враховувати в перекладі.

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

1. Повна еквіритмічність, що передбачає «повне відтворення точних словорозділів, кількість складів та наголосів в рядку, наявність рим [65]».

2. Часткова еквіритмічність при якій «не дотримуються точні словорозділи, точна кількість наголосів в рядку, але зберігаються розмір та клаузули [65]».

Таким чином, було з'ясовано, що однією із рис поетичних творів, до відтворення яких прагнуть перекладачі поезії, є ритм. Під ритмом поетичного твору слід розуміти сукупність ідеальної метричної схеми із різноманітними факторами мовлення, які можуть вносити до неї певні зміни. Також було визначено, що такий вид перекладу поезії, у якому зберігаються кількість складів та наголосів твору, називається еквіритмічним. Він передбачає два рівні еквіритмічності перекладу до оригіналу — повну та часткову. Повної еквіритмічності вдається досягти не завжди через звукову нерівність та різну смислову насиченість мов.

1.4. Явище модуляторів ритму та їх вплив на віршову форму

Зазначені у другому підрозділі головні розміри англійського вірша не завжди проявляються у чистому вигляді. Причиною цього є те, що 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 [4, с. 291]». У результаті цього ненаголошений склад або частка, які опиняються на місці ударного складу, втрачають свій метричний наголос або значно послаблюють його силу. Це призводить до появи пірихія та спондея — модуляторів ритму.

Пірихій — «заміна стопи ямба чи хорейя стопою з двох ненаголошених складів, пропуск наголосу на ритмічно сильному складі [62]». 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 може бути наголошеним. Таким чином, друга стопа замість одного ненаголошеного складу, за яким повинен бути один наголошений, фактично складається з двох ненаголошених.

Стопа пірихію може з'явитися в рядку лише випадково, тобто вона не може бути закономірним рядом чергувань — такий розмір вірша, який би повністю складався з подібних стоп, в англійській мові не є можливим, оскільки в ньому не було б якісного чергування.

Пірихій, отже, в системі англійського віршування є лише модулятором ритму, який «створює особливу гнучкість вірша за допомогою коливань ритму [4, с. 292]».

Стопа пірихія може виникнути в різних місцях рядка. Наприклад:

'To a green thought in a green shade.'

UU | U—' | UU | U—'

В цьому рядку пірихій з'явився в першій та третій стопах. Рідше пірихій зустрічається в останній стопі. Це пов'язано з тим, що кінець рядка називається «опорним пунктом вірша: тут звичайно з'являється рима, а рима завжди знаходиться під наголосом [4, с. 292]». Чим більше вірш наближається до норм живої розмовної мови, тим менш витримується чистота ритмічної сітки, та тим частіше з'являються пірихії та інші модулятори ритму.

Другим із них є спондей — це «заміна стопи ямба чи хорія стопою з двох наголошених складів, поява не відповідного до метричної схеми наголосу [62]». 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 матеріала: 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 [4, с. 293]».

Зазвичай спондей з'являється в першій стопі рядка. Це пов'язано з тим, що початок рядка завжди є місцем найбільшої емпізи. Спондей, як було зазначено, використовується автором для виділення найбільш важливого слова рядка.

В. Жирмунський в своїй праці «Введення до метрики» зазначає певні закономірності у появі спондею в англійському силабо-тонічному вірші: «Англійська мова виявляє ті ж тенденції, що і німецька мова, але в ще більш підкресленому вигляді ... Тому не тільки трискладові розміри, але навіть двоскладові вже демонструють схильність до обтяження метрично ненаголошених складів. Через велику кількість односкладових слів, в акцентуації англійської вірша особливо істотну роль має відігравати наголос синтаксичний (фразовий), який взагалі більш здатний до деформації під впливом метричного наголосу, ніж наголос словесний в двоскладових і трискладових словах» [16, с. 85-86].

Існує ще один ритмічний модулятор — ритмічна інверсія. В цьому випадку «в стопі ямба або хорія міняються місцями наголошені та ненаголошені склади. Таким чином, у вірші, написаному ямбом, може

з'явиться стопа хорею, або у вірші, написаному хореєм, може з'явиться стопа ямбу [4, 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.

Ритмічна інверсія так само, як і спондей, зазвичай служить цілям емпізи. Вона з'являється там, де необхідно посилити смислове навантаження слова.

Наведені три модулятори ритму спричиняють коливання у ритмічній силабо-тонічній організації вірша, без яких поняття віршового ритму неможливе. Так, В. Жирмунський вказує, що: «ритм є реальне чергування наголосів у вірші, що виникають в результаті ідеального метричного закону та природних фонетичних властивостей даного мовного матеріалу [16, с. 445]».

Одним із додаткових факторів, що сприяють більшій гнучкості вірша та характеризують пристосування вірша до природних норм мовного членування висловлювання, є так званий *enjambement*, який також вважається одним із модуляторів ритму.

«Прийом перенесення (*enjambement*), розбіжність метричної одиниці (вірша) з одиницею синтаксичною (речення) стає відчутним лише на фоні звичного збігу синтаксичних груп із ритмічними [20, с. 440]». Тобто цей термін зазвичай позначає перенесення з одного рядка в інший частини смислової синтагми.

В англійській мові «присудок та додаток, або підмет та присудок (якщо між ними немає визначальних слів і зворотів) являють собою доволі тісну семантичну єдність [4, с. 299]». Наприклад:

*‘A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quite for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quite breathing.’*

В другому, третьому та четвертому рядках наявні два приклади використання автором прийому перенесення. В першому випадку — *‘it will never / Pass into nothingness’* — розділеними є підмет та частина присудка. В другому випадку — *‘but still will keep / A bower quite for us’* — автор відокремив додаток від підмета. Внаслідок цього утворюється своєрідний розрив, пауза. Залежно від того, на що у вірші робиться акцент — на ритмічному чи смисловому факторі — ця пауза відчувається більшою чи меншою мірою.

Отже, пірихій, спондей та ритмічна інверсія змінюють ритмічну сітку всередині рядка, пристосовуючи її до норм звучання живої розмовної мови. Перенесення навпаки вносить зміни в більш великих відрізках мовлення — в межах двох або більше рядків. Таке перенесення фактично порушує закономірне чергування однакових за довжиною рядків — два або більше рядків об'єднуються в один.

Наведені вище чотири модулятори ритму не є єдиними факторами, що впливають на ритмічну організацію вірша.

Свої зміни вносить також наявність таких явищ, як гіперметрія та ліпометрія.

Гіперметрія — «наявність в стопі зайвого складу або зайвих складів [61]» 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 [61]». 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 характеризується високою гнучкістю своєї ритмічної організації. Під гнучкістю вірша ми розуміємо можливість пристосування мовних факторів до ритму, з одного боку, та, з іншого боку, сковуючу дію ритмічно організованих факторів на мовний матеріал. Вона утворюється цілою низкою факторів, серед яких виділяють чотири модулятори ритму, що призводять до змін в ритмічній організації вірша. До них належать: пірихій, спондей, ритмічна інверсія та енжамбеман, тобто перенесення частини смислової синтагми з одного віршового рядка в інший. Окрім перелічених модуляторів ритму гнучкості вірша та змінам його ідеальної метричної сітки також сприяють такі явища, як гіперметрія та ліпометрія.

Висновки до розділу 1

У результаті дослідження теоретичних засад перекладу поезії було встановлено, що існує три головні види поетичного перекладу, а саме: 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; прозаїчний, який виконується прозою для максимально повної, навіть дослівної передачі змісту оригіналу; 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 метру та розміру оригінального твору, з урахуванням кількості складів та розташування наголосів. Два рівні еквіритмічності у перекладах визначають те, яку частину ритмічної організації вдається відтворити в перекладі.

З'ясовано, що англійське віршування базується на силабо-тонічному принципі, тобто чергуванні наголошених та ненаголошених складів. Відповідно до розташування таких складів розрізняють декілька метричних схем віршування, а саме: ямб, хорей, дактиль, амфібрахій та анапест. Окрім метру провідною рисою поетичного твору є наявність рим, серед яких можна виділити наступні типи: суміжне, або парне римування; перехресне; кільцеве, або оповите; початкове; наскрізне; верлібр та білий вірш.

Встановлено, що ритмічна організація англійського віршування є гнучкою за своєю природою. Причиною цієї гнучкості є модулятори ритму, що вносять зміни до ритмічної структури віршів. До них належать пірихій, спондей, ритмічна інверсія та енжамбеман, або перенесення. Також на ритм поетичних творів впливають такі явища, як гіперметрія та ліпометрія.

РОЗДІЛ 2.

РИТМІЧНА СТРУКТУРА ПОЕМИ ВАЛЬТЕРА СКОТТА «THE LAY OF THE LAST MINSTREL» ТА ЕКВІРИТМІЧНІСТЬ ЇЇ АВТОРСЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ

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 ритмічної структури «The Lay of the Last Minstrel»

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 [68], а рішення писати у чотиристопному розмірі було прийнято після того, як Вальтер Скотт ознайомився із твором Семюеля Т. Колріджа «Christabel» [69]:

'The way was long, the wind was cold,

U—' | U—' | U—' | U—'

The Minstrel was infirm and old;

U—' | UU | U—' | U—'

His wither'd cheek, and tresses gray,

U—' | U—' | U—' | U—'

Seem'd to have known a better day;

UU | U—' | U—' | U—'

The harp, his sole remaining joy,

U—' | U—' | U—' | U—'

Was carried by an orphan boy.

U—' | UU | U—' | U—'

The last of all the Bards was he,

U—' | U—' | U—' | U—'

Who sung of Border chivalry'

U—' | U—' | U—' | U—'

Також ритм у творі підтримується простою суміжною схемою римування — AABBCDD:

'For, welladay! their date was fled,

His tuneful brethren all were dead;

And he, neglected and oppress'd,

Wish'd to be with them, and at rest.

No more on prancing palfrey borne,

He caroll'd, light as lark at morn;

No longer courted and caress'd,

High placed in hall, a welcome guest'

Результати аналізу кількісного співвідношення у вірші стоп, які знаходяться у межах обраного автором метру, та стоп, які змінюються під впливом опору мовного матеріалу наведено в таблиці 2.1.

Таблиця 2.1.

Ритмічні особливості вступу наративної поеми Вальтера Скотта

«The Lay of the Last Minstrel»

| № | Характер стопи | Кількість | Відсоток |
|------------------------------|---------------------------------|-----------|----------|
| Стопи у межах обраного метру | | | |
| 1. | Стопи ямбу | 370 стоп | 92,25% |
| Стопи із змінами метру | | | |
| 2. | Стопи пірихію | 23 стопи | 5,75% |
| 3. | Стопи спондею | 1 стопа | 0,25% |
| 4. | Стопи хорею (ритмічна інверсія) | 6 стоп | 1,5% |
| 5. | Стопи гіперметрії | 1 стопа | 0,25% |
| Усього | | 401 стопа | 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 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: ‘*And he, neglected and oppress'd*’

U— | U— | UU | U—

В цьому рядку у третій стопі було виявлено пірихій, поява якого пов'язана із тим, що стопа закінчується 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 хореем, 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 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 — [ˈʌnpriˈmediteɪtɪd], — 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 — [ˈheziteɪtɪŋ], — 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* — [ɪmˈbætlɪd 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* — [ˈdesələt].

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 хореем, 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 хореем, 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—

UU | U— | U— | U—

Ці два рядки мають однакову ритмічну схему, яка змінилася через наявність у перших стопах модулятора 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* — ['difidəns].

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, time etc.) і двоскладові (tuneful, harmless, beauty etc.) слова. Однак у поемі присутні приклади появи різних модуляторів ритму. Серед них превалює пірихій, який з'являється у поемі у двох випадках: 1) випадок використання 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 сіткою позиції 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 поемою «The Lay of the Last Minstrel» та її авторським українським перекладом «Пісня останнього менестреля»

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 відрізнитися від оригіналу.

Твір Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» ще не було перекладено на українську мову, тому автором було виконано власний переклад вступу до цієї наративної поеми. В ньому було збережено розмір оригіналу — чотиристопний ямб:

"Шлях довгим був, і вітер злим,

U—' | U—' | U—' | U—'

А менестрель — старим, слабким;

UU | U—' | U—' | U—'

Його лице, сухе, бліде,

U—' | U—' | U—' | U—'

Колись було ще молоде.

U—' | U—' | UU | U—'

Єдину радість в житті знав —

U—' | U—' | UU | —' —'

Ту арфу, що хлопча тримав.

U—' | U—' | U—' | U—'

Останнім з бардів старець був,

U—' | U—' | U—' | U—'

"Чиї пісні наш край почув"

U—' | U—' | U—' | U—'

Також в перекладі повністю відтворена AABVCCDD схема римування оригіналу:

"На жаль, минув вже бардів час,

Його братів зникає глас.

Жив бард самотньо, в забутті,

Спокій також волів знайти.

Не скаче більше в полі він,

Не чути вранці пісні дзвін;

Його більш в замки не ведуть,

Зачинен барду в зали путь"

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.

Результати кількісного аналізу ритмічних особливостей авторського українського перекладу наведено в таблиці 2.2.

Таблиця 2.2.

**Ритмічні особливості авторського українського перекладу вступу
наративної поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel»**

| № | Характер стопи | Кількість | Відсоток |
|------------------------------|---------------------------------|-----------|----------|
| Стопи у межах обраного метру | | | |
| 1. | Стопи ямбу | 370 стоп | 87,5% |
| Стопи із змінами метру | | | |
| 2. | Стопи пірихію | 43 стопи | 10,75% |
| 3. | Стопи спондею | 2 стопа | 0,5% |
| 4. | Стопи хорею (ритмічна інверсія) | 4 стоп | 1% |
| 5. | Стопи гіперметрії | 1 стопа | 0,25% |
| Усього | | 401 стопа | 100% |

Вважаємо доцільним детальний розгляд тих випадків, 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'явилися 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 хорей.

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 бід*"

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 чотиристопоного ямбу.

Рядок 37: *'The Duchess marked his weary pace'*

U—' | U—' | U—' | U—'

"*Помітивши окрай воріт*"

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 оригінальній ритмічній схемі рядка. Поява цього модулятора 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, що 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 стопа 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—

Оригінальний 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 любляв"

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 *любляв*, 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 чотиристоппним ямбом, однак в перекладі у другій стопі з'являється пірихій, зумовлений тим, що до цієї стопи належать останні два склади слова *вагається*, які 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 стопі пірихію, оскільки український рядок написано ідеальним чотиристоппним 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 *старости*, які не можуть стояти під наголосом.

Рядок 97: *'Each blank in faithless memory void'*

U—' | U—' | U—' | U—'

"Ti 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.

Таким чином, можна зробити наступні висновки про ступінь еквіритмічності між проаналізованими рядками поеми та їх перекладом. В нашому авторському перекладі зберігається віршовий розмір та метр оригінального твору, а також суміжна схема римування. Не всі рядки перекладу є еквіритмічними: усього в ньому було виявлено 49 стоп, які не співпадають із ритмічною схемою оригіналу, отже 12% твору є частково еквіритмічними, а інші 88% — повністю еквіритмічними. Головною причиною розбіжностей у ритмічних схемах оригіналу та перекладу є поява в українських рядках пірихіїв на місці стопи ямбу. Це траплялося через використання в перекладі трискладових та чотирискладових слів, в яких наголос може стояти лише в строго визначених складах (менестрель, навкруги, відпочив тощо); 2) розташування в наголошеній відповідно до ритмічної схеми позиції прийменників, які не можуть стояти під наголосом.

Висновки до розділу 2

В другому розділі було проаналізовано ритмічні особливості перших 100 рядків вступу до наративної 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 ритмічної структури авторського перекладу цього вступу українською мовою, виявлено розбіжності у відтворенні в перекладі оригінального ритму твору 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 яких була змінена під впливом на неї мовного опору, тобто появи словесного та фразового наголосу у складах, що повинні стояти в ненаголошеній позиції, та навпаки — відсутності 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 превалує пірихій: кількість стоп, що містять пірихій, дорівнює 23 стопам та складає 5,75% від загальної кількості стоп вступу. Спондей зустрічається лише в одній стопі, та складає 0,25%, як і гіперметрія, а ритмічна інверсія зустрічається у творі 6 разів, що дорівнює 1,5%. Головними причинами появи в творі пірихію 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.

Визначено, що наявність у творі модуляторів ритму стала однією із причин того, що не всі рядки твору нам вдалося перекласти із повною еквіритмічністю. В перекладі зберігаються метр та віршовий розмір рядків оригіналу, а також відтворюється суміжна схема римування, однак ритмічна схема також не є ідеальною та змінюється під впливом опору мовного матеріалу. Переклад налічує 43 стопи пірихію, що складає 10,75%, 2 стопи спондею — 0,5%, 4 стопи ритмічної інверсії — 1% та одну стопу гіперметрії — 0,25%.

Встановлено, що повністю еквіритмічними до оригінального твору є лише 88% перекладу. Інші 12%, тобто 49 стоп, є лише частково еквіритмічними, оскільки в них неповністю відтворюється ритмічна схема оригіналу. 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 розташуванням в наголошеній позиції службових частин мови, що не можуть стояти під наголосом.

РОЗДІЛ 3.

РИТМІЧНА СТРУКТУРА ПОЕМИ ЕДГАРА АЛЛАНА ПО «THE RAVEN» ТА ЕКВІРИТМІЧНІСТЬ ЇЇ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ

В третьому розділі проведено аналіз ритмічної організації поеми Едгара Аллана По «The Raven», виявлено модулятори ритму, що впливали на ритмічну схему твору, з'ясовано причини їх появи; проаналізовано розбіжності у відтворенні в українському перекладі Григорія Кочури оригінального ритму твору, виявлено причини невідповідностей та визначено ступінь еквіритмічності між оригінальним твором та його перекладом.

3.1. Аналіз ритмічної структури «The Raven»

В ході дослідження було проаналізовано особливості ритмічної структури наративної поеми Едгара Аллана По «The Raven» та встановлено метр та розмір вірша, виявлено наявні в творі модулятори ритму та інші явища, які вносили зміни до ритмічної сітки твору, і з'ясовано причини їх появи.

Поема написана восьмистопним хореем, відповідно до чого кожен рядок в ній повинен містити вісім наголошених та вісім ненаголошених складів, які відповідно чергуються, однак ритмічна структура твору є більш складнішою за таку ідеальну метричну схему. Як зазначає сам автор твору [70], в його поемі поєднуються восьмистопний акаталектичний хорей, семистопний каталектичний хорей та чотиристопний каталектичний хорей. Першому типу віршового розміру відповідають перший та третій рядки кожної строфи, другому — другий, четвертий та п'ятий рядки, третьому — шостий рядок:

'Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,

—'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—

—'U | —'U | UU | U— | —'U | UU | —'U | —'

While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,

—U | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —U

As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.

—U | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —

“’Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door—

UU | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —

Only this and nothing more.” ’

—U | —U | —U | —

Через це остання стопа в другому, четвертому, п'ятому та шостому рядках представлена неповною стопою хорею, тобто єдиним наголошеним складом. Відсутність в цій стопі ненаголошеного складу не є явищем ліпометрії, оскільки це є характерною рисою обраного автором віршового розміру, яку він систематично відтворює в кожній строфі.

Ще одним фактором, який підтримує ритм твору та утворює його поетичну форму, є рима. Едгар Аллан По використовує нетипову схему римування — ABCBVB. Окрім цього в кожній строфі поеми присутня внутрішня рима рядків, яку можна охарактеризувати схемою AA, B, CC, CB, B, B:

‘Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;

And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.

Eagerly I wished the morrow;—vainly I had sought to borrow

From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore—

For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore—

Nameless here for evermore.’

Однак ритмічна схема твору не є ідеальною. Присутні в ній відхилення від обраною автором схеми хорею зумовлені явищем опору мовного матеріалу. Усього у творі було виявлено сто одинадцять випадків появи модуляторів ритму, серед яких: пірихій, спондей, ритмічна інверсія, ліпометрія та гіперметрія.

Результати кількісного аналізу ритмічних особливостей твору Едгара Аллана По «The Raven» наведено в таблиці 3.1.

Ритмічні особливості нарративної поеми

Едгара Аллана По «The Raven»

Таблиця 3.1.

| № | Характер стопи | Кількість | Відсоток |
|------------------------------|--------------------------------|-----------|----------|
| Стопи у межах обраного метру | | | |
| 1. | Стопи хорею | 681 стопа | 86% |
| Стопи із змінами метру | | | |
| 2. | Стопи пірихію | 104 стопи | 13% |
| 3. | Стопи спондею | 1 стопа | 0,16% |
| 4. | Стопи ямбу (ритмічна інверсія) | 4 стопи | 0,5% |
| 5. | Стопи гіперметрії | 1 стопа | 0,16% |
| 6. | Стопи ліпометрії | 1 стопа | 0,16% |
| Усього | | 792 стопи | 100% |

Вважається доцільним детальний аналіз кожного рядка, де присутнє відхилення від запропонованої автором ідеальної метричної сітки.

Рядок 1: *'Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary'*

—'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

Цей рядок у другій стопі має пірихій, оскільки на початку його стопи замість ненаголошеного повинен стояти наголошений склад. Поява пірихію зумовлена тим, що до складу стопи потрапив прийменник *upon*, який згідно до норм англійського фразового наголосу не може стояти в наголошеній позиції.

Рядок 2: *'Over many a quaint and curious volume of forgotten lore'*

—'U | —'U | U— | UU | —'U | UU | —'U | —'

В цьому рядку з'являються три модулятори ритму. У третій стопі наявна ритмічна інверсія, у четвертій та шостій — пірихій. Зміни в ритмічній структурі третьої та четвертої стоп пов'язані із особливостями наголосу в

слові *curious* — [ˈkjʊrɪəs]. Пірихій у шостій стопі з’являється через наявність в ній прийменника *of*.

Рядок 3: ‘*While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping*’

—’U | —’U | —’U | —’U | —’U | UU | —’U | —’U

В цьому рядку у шостій стопі налічується два ненаголошені склади, один з яких є ненаголошеним складом слова *suddenly* — [ˈsʌd(ə)nli], що призводить до утворення пірихію.

Рядок 4: ‘*As of someone gently rapping, rapping at my chamber door*’

—’U | —’U | —’U | —’U | —’U | UU | —’U | —’

Рядок 5: ‘“*Tis some visitor,*” *I muttered, “tapping at my chamber door*’

—’U | —’U | —’U | —’U | —’U | UU | —’U | —’

В обох цих рядках прийменник *at*, який не може займати наголошену позицію, утворює пірихій в шостій стопі.

Рядок 7: ‘*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December*’

—’U | —’U | —’U | —’U | —’U | UU | —’U | —’U

Шоста стопа цього рядку також складається із пірихію, через потрапляння до неї визначеного артикля *the*, який не може стояти під наголосом.

Рядок 8: ‘*And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor*’

UU | —’U | —’U | —’U | —’U | —’U | UU | —’

Цей рядок налічує два пірихії: у першій стопі до його появи призводить сполучник *and*, який не може в даному випадку займати наголошену позицію, а в другій стопі причиною появи є прийменник *upon*.

Рядок 9: ‘*Eagerly I wished the morrow;—vainly I had sought to borrow*’

—’U | UU | —’U | —’U | —’U | —’U | —’U | —’U

У другій стопі цього рядка було виявлено пірихій. Він з’являється тут через те, що до першого складу стопи, який повинен стояти під наголосом, потрапив останній ненаголошений склад слова *eagerly* — [i:ɡəli].

Рядок 10: ‘*From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore*’

UU | —’U | —’U | —’U | —’U | UU | —U | —’

Присутні у рядку два пірихії, в першій та шостій стопі, зумовлені наявністю в них прийменників *from* та *for* відповідно.

Рядок 11: ‘*For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore*’

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

Перша стопа цього рядку також перетворюється на пірихій через присутній у її складі прийменник *for*.

Рядок 13: ‘*And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain*’

UU | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —U

У цьому рядку сполучник *and* перетворює першу стопу на пірихій, а прийменник *of* змінює шосту стопу та утворює в ній пірихій.

Рядок 14: ‘*Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt before*’

—U | —U | UU | —U | —U | —U | —U | —

Пірихій в цьому рядку з’являється у третій стопі через те, що до неї потрапив прийменник *with*, який також не може стояти під наголосом.

Рядок 15: ‘*So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating*’

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —U

У цьому випадку пірихій з’являється у п’ятій стопі та є зумовленим тим, що до її складу потрапив прийменник *of*.

Рядок 16: ‘‘*Tis some visitor entreating entrance at my chamber door*’

—U | —U | UU | —U | —U | UU | —U | —

В цьому рядку у третій стопі налічується два ненаголошені склади, один з яких є ненаголошеним складом слова *visitor* — [‘vizitə], що призводить до утворення стопи пірихію. У шостій стопі пірихій з’являється через присутність прийменнику *at*.

Рядок 17: ‘*Some late visitor entreating entrance at my chamber door*’

—U | —U | UU | —U | —U | UU | —U | —

Модулятори ритму в цьому рядку представлені двома пірихіями. Перший з них, у третій стопі, з’являється через те, що до складу цієї стопи, який повинен стояти під наголосом, знаходиться останній ненаголошений

склад слова *entreating* — [in'tri:tɪŋ]. Другий пірихій знаходиться у шостій стопі та спричинений ненаголошеною позицією прийменника *at*.

Рядок 19: '*Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer*'

—'U | UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U

Цей рядок налічує два пірихію: у другій стопі до його появи призводить те, що на місті наголошеного відповідно до метричної схеми хорею стоїть ненаголошений склад слова *presently* — ['prez(ə)ntli], а у шостій стопі пірихій утворює ненаголошена частина слова *hesitating* — ['heziteɪtɪŋ].

Рядок 21: '*But the fact is I was napping, and so gently you came rapping*'

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

В цьому рядку до появи двох пірихіїв, у першій та п'ятій стопах, призводять наявні в них сполучники *but* та *and* відповідно.

Рядок 22: '*And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door*'

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'

У цьому рядку також сполучник *and* перетворює першу стопу на пірихій, а прийменник *at* — змінює шосту.

Рядок 25: '*Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing*'

—'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

Друга стопа цього рядку також складається із пірихію, через потрапляння до неї частини прийменника *into*.

Рядок 27: '*But the silence was unbroken, and the stillness gave no token*'

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

В цьому рядку до появи двох пірихіїв, у першій та п'ятій стопах, призводять наявні в них сполучники *but* та *and* відповідно.

Рядок 28: '*And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"*'

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

В цьому рядку сполучник *and* також призводить до появи в першій стопі двох ненаголошених складів, які утворюють пірихій.

Рядок 31: '*Back into the chamber turning, all my soul within me burning*'

—'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

Друга стопа цього рядку являє собою стопу пірихію, через те, що до наголошеної позиції в ній потрапив прийменник *into*, який, однак, не може стояти під наголосом.

Рядок 33: “*Surely,*” *said I, “surely that is something at my window lattice’*

—U | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —U

Шоста стопа цього рядку також складається із пірихію, через потрапляння до неї прийменника *at*.

Рядок 34: *‘Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore’*

—U | — — | —U | —U | UU | —U | UU | —

В цьому рядку з’являються три модулятори ритму. У другій стопі наявний спондей, у п’ятій та сьомій — пірихій. Зміни в ритмічній структурі другої стопи пов’язані із додатковим наголосом, що робиться на слові *then*, та утворює стопу спондею із двома наголошеними складами. Пірихії у п’ятій та сьомій стопах з’являються через сполучник *and* та останній ненаголошений склад слова *mystery* — [‘mist(ə)ri] — відповідно.

Рядок 35: *‘Let my heart be still a moment and this mystery explore’*

—U | —U | —U | —U | UU | —U | UU | —

Із тих же причин, що і в попередньому рядку, пірихій з’являється у п’ятій та сьомій стопах цього рядка.

Рядок 37: *‘Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter’*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | U— | U— | U

В цьому рядку присутній ще один випадок ритмічної інверсії, яка проявляється у трьох останній стопах, в яких хорей перетворюється на ямб через зсув у наголосах слів після слова *when*. Також в цьому рядку присутнє явище гіперметрії, оскільки замість шістнадцяти стоп цей рядок налічує сімнадцять.

Рядок 38: *‘In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore’*

UU | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

В цьому рядку до появи двох пірихіїв, у першій та п’ятій стопах, призводять наявні в них прийменники *in* та *of* відповідно.

Рядок 41: *'Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door'*

—'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

Поява пірихію в цьому рядку зумовлена тим, що до складу стопи потрапив прийменник *upon*, який згідно не може стояти в наголошеній позиції.

Рядок 43: *'Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling'*

—'U | —'U | —'U | —'U | —' U | —'U | UU | —'U

В цьому рядку до появи пірихію у сьомій стопі призводить прийменник *into*.

Рядок 44: *'By the grave and stern decorum of the countenance it wore'*

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | UU | —'

Модулятори ритму в цьому рядку представлені трьома пірихіями. Перший з них, у першій стопі, з'являється через те, що до складу цієї стопи, входить прийменник *by*. Другий пірихій знаходиться у п'ятій стопі через наявність у неї прийменника *of*. Третій пірихій, у сьомій стопі, з'являється через те, що у складі цієї стопи, який повинен стояти під наголосом, знаходиться останній ненаголошений склад слова *countenance* — ['kauntinəns].

Рядок 46: *'Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!'*

—'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'

П'ята стопа цього рядку також перетворюється на пірихій через присутній у її складі прийменник *on*.

Рядок 47: *'Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore'*

—'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'

У цьому рядку п'ята стопа також перетворюється на пірихій, але через наявність в ній прийменника *from*.

Рядок 50: *'Though its answer little meaning—little relevancy bore'*

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'

Зміни в ритмічній структурі сьомої стопи та появи в ній пірихію пов'язані із тим, що до складу цієї стопи потрапили два останні ненаголошені склади слова *relevancy* — [ˈrelɪv(ə)nsɪ].

Рядок 51: *'For we cannot help agreeing that no living human being'*

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

Пірихій в цьому рядку з'являється у першій стопі через те, що до неї потрапив прийменник *for*, який не може стояти під наголосом.

Рядок 53: *'Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door'*

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

Частина прийменника *upon* в цьому рядку призводить до появи у третій стопі двох ненаголошених складів, що утворюють пірихій.

Рядок 54: *'With such name as "Nevermore."'*

UU | —'U | —'U | —'

Перша стопа цього рядку також складається із пірихію, через потрапляння до неї прийменника *with*.

Рядок 55: *'But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only'*

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

Цей рядок налічує два пірихію: у першій стопі до його появи призводить сполучник *but*, який не може в даному випадку займати наголошену позицію, а у шостій стопі причиною є прийменник *on*.

Рядок 56: *'That one word, as if his soul in that one word he did outpour'*

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

Третя стопа цього рядка налічує пірихій, який з'являється через потрапляння до стопи сполучника *as*.

Рядок 57: *'Nothing farther then he uttered—not a feather then he fluttered'*

—'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

У цьому випадку пірихій з'являється у п'ятій стопі та зумовлений тим, що до її складу потрапила частка *not*.

Рядок 59: *'On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before'*

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'

У цьому рядку налічується два пірихія — в першій та п'ятій стопах. В першому випадку він з'являється через прийменник *on*, а в другому — через сполучник *as*.

Рядок 61: *'Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken'*

—'U | UU | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

Прийменники *at* та *by* також вносять зміни до цього рядка та утворюють в другій та п'ятій стопах пірихії.

Рядок 63: *'Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster'*

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U

В сьомій стопі цього рядка на позиції, що повинна стояти під наголосом, знаходиться ненаголошений склад слова *unmerciful* — [ʌn'mɜ:sɪf(ə)].

Рядок 65: *'Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore'*

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | UU | —'U | —'

Модулятори ритму в цьому рядку представлені двома пірихіями. Перший з них, у третій стопі, спричинений ненаголошеною позицією прийменника *of*. Другий пірихій знаходиться у сьомій стопі та з'являється через те, що до складу цієї стопи, який повинен стояти під наголосом, знаходиться ненаголошений склад слова *melancholy* — ['melənk(ə)li].

Рядок 66: *'Of 'Never—nevermore''*

U | —'U | —'U | —'

Цей рядок є прикладом ліпометрії, оскільки замість семи складів, зумовлених особливою метричною схемою твору, він складається лише з шести. В ньому відсутній перший наголошений склад.

Рядок 67: *'But the Raven still beguiling all my fancy into smiling'*

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U

В цьому рядку пірихій з'являється в першій та сьомій стопах. В першому випадку він спричинений сполучником *but*, а в сьомому — прийменником *into*.

Рядок 68: *'Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door'*

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

П'ята стопа цього рядка налічує пірихій, утворений ненаголошеною позицією прийменника *of*.

Рядок 69: *'Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking'*

—U | UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U

Пірихій в цьому рядку з'являється у другій стопі та зумовлюється тим, що до складу стопи потрапив прийменник *upon*.

Рядок 70: *'Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore'*

—U | UU | —U | —U | —U | —U | —U | —

У другій стопі цього рядка було виявлено пірихій. Він з'являється тут через ненаголошену позицію прийменника *unto*.

Рядок 73: *'This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing'*

—U | —U | —U | —U | UU | —U | UU | —U

Цей рядок налічує два пірихії: у п'ятій стопі до його появи призводить сполучник *but*, який не може в даному випадку займати наголошену позицію, а у другій стопі причиною є ненаголошений склад слова *syllable* — ['siləb(ə)l].

Рядок 74: *'To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core'*

UU | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —

В цьому рядку до появи двох пірихіїв також призводять прийменники: в першій стопі — *to*, в другій — *into*.

Рядок 75: *'This and more I sat divining, with my head at ease reclining'*

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —U

П'ята стопа цього рядку також перетворюється на пірихій через присутній у її складі прийменник *with*.

Рядок 76: *'On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er'*

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

Перша стопа цього рядку містить прийменник *on*, який утворює в стопі другий ненаголошений склад та перетворює її на стопу пірихію.

Рядок 77: *'But whose velvet-violet lining with the lamp-light gloating o'er'*

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

В цьому випадку до появи у першій стопі пірихію призводить сполучник *but*.

Рядок 79: *'Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer'*

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U

Цей рядок у шостій стопі має пірихій, оскільки до складу цієї стопи входить прийменник *from*.

Рядок 80: *'Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor'*

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | UU | —'U | —'

Останній ненаголошений склад слова *Seraphim* — ['serəfɪm], — також утворює в шостій стопі пірихій.

Рядок 82: *'Respite—respite and nepenthe from thy memories of Lenore'*

—'U | —'U | UU | —'U | UU | —'U | —'U | —'

Присутні у рядку два пірихії, в третій та п'ятій стопах, зумовлені наявністю в них сполучника *and* та прийменника *from* відповідно.

Рядок 83: *'Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!'*

—'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'

П'ята стопа цього рядку також складається із пірихію, через потрапляння до неї сполучника *and*.

Рядок 87: *'Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted'*

—'U | UU | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

В цьому рядку з'являються два пірихії. У другій стопі це пов'язано із потраплянням до неї останнього ненаголошеного складу слова *desolate* — ['desəleɪt]. У п'ятій стопі до появи пірихію призводить прийменник *on*.

Рядок 88: *'On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore'*

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

У цьому випадку пірихій з'являється у першій стопі та зумовлений тим, що до її складу потрапив прийменник *on*.

Рядок 92: *'By that Heaven that bends above us—by that God we both adore'*

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'

Прийменник *by* в цьому рядку утворює відразу два пірихії — в першій та п'ятій стопах.

Рядок 93: *'Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn'*

—'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

П'ята стопа цього рядку також представлена пірихієм, утвореним сполучником *if*.

Рядок 98: *'Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!'*

—'U | —'U | UU | —'U | UU | —'U | —'U | —'

Присутні у рядку два пірихії, в третій та п'ятій стопах, зумовлені наявністю в них прийменників *into* та сполучника *and* відповідно.

Рядок 99: *'Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!'*

—'U | —'U | UU | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

Третя стопа цього рядка налічує пірихій, який з'являється через потрапляння до стопи сполучника *as*. У п'ятій стопі появу пірихію викликає прийменник *of*.

Рядок 100: *'Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!'*

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'

В цьому рядку до появи двох пірихіїв, у третій та сьомій стопах, призводять наявні в них прийменники *from* та *off* відповідно.

Рядок 101: *'Leave my loneliness unbroken!—quit the bust above my door!'*

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'

Модулятори ритму в цьому рядку представлені двома пірихіями. Перший з них, у третій стопі, з'являється через те, що до складу цієї стопи, який повинен стояти під наголосом, знаходиться останній ненаголошений склад слова *loneliness* — ['ləʊnlɪnɪs]. Другий пірихій знаходиться у сьомій стопі та спричинений ненаголошеною позицією прийменника *above*.

Рядок 103: *'And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting'*

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

Сполучник *and* в першій стопі перетворює її на стопу пірихію.

Рядок 104: *'On the pallid bust of Pallas just above my chamber door'*

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'

Наявні в першій та шостій стопах пірихії зумовлені потраплянням до них прийменника *on* та *above* відповідно.

Рядок 105: '*And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,*'

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

В цьому рядку перша та п'ята стопи також представлені стопами пірихію. Причиною того є сполучник *and* та прийменник *of*.

Рядок 106: '*And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor*'

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'

Присутні у рядку два пірихії, в першій та сьомій стопах, зумовлені наявністю в них сполучника *and* та прийменника *on*.

Рядок 107: '*And my soul from out that shadow that lies floating on the floor*'

UU | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'

В цьому рядку з'являються три пірихії — в першій, третій та сьомій стопах. Перший пірихій зумовлено ненаголошеною позицією сполучника *and*. Другий та третій — прийменниками *out* та *on*.

В усіх інших випадках рядки поеми було написано відповідно до авторської комбінації восьмистопного акаталектичного хорю, семистопного каталектичного хорю та чотиристопного каталектичного хорю, а мовний опір в них був відсутній.

Таким чином, поема Едгара Аллана По «The Raven» характеризується складною ритмічною схемою, що базується на використанні двоскладового віршового розміру. Це зумовлює широке використання автором односкладових (*leave, heart, floor* etc.) та двоскладових (*raven, demon, fiery* etc.) слів, що відображає властивий англійській мові лаконізм, коли один рядок вірша здатен умістити в собі глибоку та закінчену думку. Також у поемі містяться випадки мовного опору та появи в рядках вірша модуляторів ритму. Найпоширенішим серед них є пірихій, який з'являється у поемі за двох умов: 1) використання автором трискладових чи чотири складових слів, в яких наголос падає лише на чітко визначені склади (*unbroken, loneliness,*

guessing, expressing etc.); 2) у разі потрапляння до наголошеної відповідно до ритмічної схеми позиції прийменників (onto, from, at), частки (not), визначеного артикля the або сполучників (but, and). Також в проаналізованих рядках було виявлено спондей, ритмічну інверсію, гіперметрію та ліпометрію.

3.2. Аналіз ступеню еквіритмічності між «The Raven» та українським перекладом Григорія Кочури «Крук»

Із твором Едгара Аллана По «The Raven» український читач знайомився через переклади Павла Грабовського [54], який першим переклав цей твір на українську мову у 1897 р. [30, с. 89], Анатолія Онишка [60], Галини Гордасевич [53], Віктора Марача [57] та Павла Маслака [58]. Свій варіант перекладу запропонував і Григорій Кочур [56], на якому ми зупинимося детальніше, оскільки він є прикладом тих перекладів, в яких перекладач, особливу увагу, окрім змісту, приділяє відтворенню оригінальної поетичної форми вірша.

Однак сам Григорій Кочур коментує свій переклад наступними словами: «Вірш цей я переклав не з любові, а з розрахунку. Він мені видається все ж таки надміру математичним, розміреним та розміченим, похмура атмосфера — вміло зорганізованою. Звичайно, поезія — словесна штука і має бути штучною, але тут цього занадто... Переклав з міркувань престижу — чому б українській літературі, поруч із застарілим перекладом Грабовського, не мати перекладу сучаснішого! Я тоді не знав про переклад Св. Гординського (та його, здається, тоді й не існувало — було ж це в 1949 році). Загалом, я невдоволений [29, с. 14]».

«Крук» повністю зберігає розмір оригіналу, оскільки він також складається із вісімнадцяти строф, кожна з яких містить шість рядків. Григорій Кочура також зберігає таку визначну рису оригінального твору, як використання трьох видів метру: восьмистопного акаталектичного хорею у першому та третьому рядках, семистопного каталектичного хорею у другому,

четвертому та п'ятому рядках і чотиристопного каталектичного хорео у шостому рядку:

"Опівнічною порою я над книгою старою
 UU | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U
Силкувавсь наук прадавніх осягти таємну суть.
 UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'
Аж куняв я, — так знемігся. Раптом стиха звук розлігся,
 —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U
Мов легенький стук розбігся — тихий стук у двері чуть.
 —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'
— Певно, гість, — пробурмотів я, — отже, й стук у двері чуть,
 —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'
Не інакше, гість, мабуть."
 UU | —'U | —'U | —'

Також в перекладі повністю відтворена ABCBVB схема римування оригіналу:

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

Однак присутня у Едгара Аллана По схема внутрішньої рими (AA, B, CC, CB, B, B) не зберігається в декількох рядках у другій, п'ятій, сьомій, дев'ятій, дванадцятій, шістнадцятій та п'ятнадцятій стопах.

Результати кількісного аналізу ритмічних особливостей перекладу Григорія Кочури «Крук» наведено в таблиці 3.2.

Таблиця 3.2.

Ритмічні особливості перекладу Григорія Кочури «Крук»

| № | Характер стопи | Кількість | Відсоток |
|------------------------------|--------------------------------|-----------|----------|
| Стопи у межах обраного метру | | | |
| 1. | Стопи хорею | 641 стопа | 80,44% |
| Стопи із змінами метру | | | |
| 2. | Стопи пірихію | 139 стоп | 18% |
| 3. | Стопи спондею | 1 стопа | 0,16% |
| 4. | Стопи ямбу (ритмічна інверсія) | 11 стоп | 1,4% |
| 5. | Стопи гіперметрії | — | — |
| 6. | Стопи ліпометрії | — | — |
| Усього | | 792 стопи | 100% |

Через різний характер мов оригіналу та перекладу, а також додатковий вплив опору мовного матеріалу на ритмічну схему перекладу, «Крук» не є повністю еквіритмічним до оригіналу. В ньому присутні як випадки появи нових модуляторів ритму, так і незбереження наявних в «The Raven» відхилень від ідеальної ритмічної сітки. Для встановлення ступеню еквіритмічності між оригіналом та його перекладом вважаємо доцільним аналіз тих рядків, в яких схема ритму збігається лише частково.

Рядок 1: *'Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary'*

—'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

"*Опівнічною порою я над книгою старою*"

UU | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U

Розбіжність в цьому рядку у ритмічній схемі між оригінальним рядком та його перекладом, зумовлена тим, що в перекладі не зберігається наявний у другій стопі пірихій, а в першій, третій та сьомій стопах замість хорею утворюються стопи з двома ненаголошеними складами. Вони з'явилися в першій і третій стопах через вплив наголосу у слові *опівнічною*, та через наголос у слові *книгою* — в сьомій.

Рядок 2: *'Over many a quaint and curious volume of forgotten lore'*

—U | —U | U— | UU | —U | UU | —U | —

"Силкувавсь наук прадавніх осягти таємну суть"

UU | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

В перекладі цього рядка не було збережено наявну у третій стопі ритмічну інверсію та пірихії у четвертій та шостій стопах. Замість цього в перекладі з'являються два пірихії в тих стопах, в яких повинен бути хорей. В першій та п'ятій стопах вони утворюються через наявність двох ненаголошених складів на початку слів *силкувавсь* та *осягти*.

Рядок 3: *'While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping'*

—U | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —U

"Аж куняв я, — так знемігся. Раптом стиха звук розлігся"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —U

Рядок 4: *'As of someone gently rapping, rapping at my chamber door'*

—U | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —

"Мов легенький стук розбігся — тихий стук у двері чуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

В обох рядках відмінною є шоста стопа, яка в перекладі залишається стопою хорей. Наявна в оригіналі модуляція ритму не зберігається.

Рядок 5: *"'Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door"*

—U | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —

"Певно, гість, — пробурмотів я, — отже, й стук у двері чуть"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | —U | —

Різниця між ритмічними схемами цих рядків полягає в тому, що в оригіналі пірихій належить до шостої стопи, а в перекладі — до третьої. Поява пірихію в українському рядку зумовлена тим, що до третьої стопи потрапила ненаголошена частина слова *пробурмотів*.

Рядок 6: *'Only this and nothing more'*

—U | —U | —U | —

"Не інакше, гість, мабуть"

UU | —'U | —'U | —'

В цьому рядку повній еквіритмічності перешкодила поява в українському рядку стопи пірихію, яка зумовлена тим, що до складу першої стопи входить частка *ne*, яка не може стояти в наголошеній позиції.

Рядок 7: *'Ah, distinctly I remember it was in the bleak December'*

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U

"Ясно так запам'яталось: те в похмурім грудні сталось"

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

Невідповідність ритмічної схеми оригіналу та перекладу зумовлена тим, що пірихії з'являються в різних стопах. В оригіналу він утворюється в шостій стопі, а в перекладі — в третій. В українському рядку пірихій зумовлений потраплянням до стопи ненаголошеного складу слова *запам'яталось*.

Рядок 8: *'And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor'*

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'

"По підлозі тіней слалась миготлива каламуть"

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | UU | —'

В цьому випадку в перекладі вдало зберігаються наявні в оригіналі пірихії у першій та сьомій стопах, однак повній еквіритмічності перешкоджає додатковий пірихій, який утворюється в п'ятій стопі перекладу через збіг в ній перших двох ненаголошених складів слова *миготлива*.

Рядок 9: *'Eagerly I wished the morrow;—vainly I had sought to borrow'*

—'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

"Марно я тоді в суворій книзі прагнув збутись горя"

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

Модуляція ритму рядку не зберігається, оскільки український рядок написано ідеальним хореем, без утворення пірихію в другій стопі.

Рядок 10: *'From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore'*

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'

"Щоб по втраченій Ленорі сум розвіяти, забуть"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | UU | —

Ритмічні схеми цих рядків не співпадають, оскільки в оригіналі пірихій знаходиться в першій та шостій стопах, а в перекладі — третій та сьомій. Поява пірихіїв в українському рядку зумовлена тим, що в позиціях, які повинні стояти під наголосом, знаходяться ненаголошені склади слів *втраченій* та *розвіяти*.

Рядок 11: *'For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore'*

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Нині так ясну Ленору янголи на небі звуть"

—U | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —

В цьому випадку також не зберігається присутній в першій стопі оригіналу пірихій. Також шоста стопа перетворюється з хорею на додатковий пірихій, оскільки до неї потрапляє останній ненаголошений склад слова *розвіяти*.

Рядок 14: *'Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt before'*

—U | —U | UU | —U | —U | —U | —U | —

"Серце ранив жах казковий, жах, якого не збагнуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | UU | —

В перекладі змінюється розташування пірихіїв. В третій стопі пірихій не зберігається, однак він з'являється в сьомій стопі, оскільки до позиції, що повинна стояти під наголосом, потрапляє частка *не*.

Рядок 15: *'So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating'*

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —U

"Ніби скам'янінням скутий, шепотів я ледве чути"

—U | UU | —U | —U | UU | —U | —U | —U

В цьому рядку відмінною від оригіналу також є додаткова стопа пірихію, яка утворюється в другій стопі. Причиною її появи є слово *скам'янінням*, на початку якого стоять два ненаголошені склади.

Рядок 16: *"'Tis some visitor entreating entrance at my chamber door'*

—U | —U | UU | —U | —U | UU | —U | —

"— Певно, гість якийсь побути хоче в мене й відітхнуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | UU | —

Розбіжність ритмічної схеми оригіналу та перекладу в цьому випадку зумовлена тим, що в третій та шостій стопах не зберігається пірихій, а сьома стопа навпаки з хорейю перетворюється на пірихій.

Рядок 17: *'Some late visitor entreating entrance at my chamber door'*

—U | —U | UU | —U | —U | UU | —U | —

"Пізній гість, який побути хоче в мене й відітхнуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | UU | —

Часткова еквіритмічність між оригіналом та перекладом пов'язана із тим, що в третій та шостій стопах замість пірихію в рядку присутній хорей, а в сьомій стопі — замість хорейю з'являється пірихій.

Рядок 18: *'This it is and nothing more'*

—U | —U | —U | —

"Не інакше, він, мабуть"

UU | —U | —U | —

В цьому рядку від ідеальної хорейчної схеми оригіналу відхиляється перша стопа, яка через частку *не* перетворюється на стопу пірихію.

Рядок 19: *'Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer'*

—U | UU | —U | —U | —U | UU | —U | —U

"Нерішучість поборовши, я вже не вагався довше"

UU | —U | UU | —U | —U | UU | —U | —U

Відмінними від оригіналу є перші три стопи. Хорей, пірихій та хорей відповідно змінюються на пірихій, хорей та пірихій. В усіх випадках причиною змін є особливості наголосу в словах *нерішучість поборовши*.

Рядок 20: *"Sir," said I, "or Madam, truly your forgiveness I implore"*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"— Пане, — я сказав, — чи пані, ви ображені, мабуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | UU | —

В цьому випадку, на відміну від оригінального рядка, написаного ідеальним хореем, рядок перекладу містить модулятор ритму — пірихій, який з'являється в сьомій стопі. Його поява зумовлена тим, що до складу стопи належить останній ненаголошений склад слова *ображені*.

Рядок 21: *'But the fact is I was napping, and so gently you came rapping'*

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

"Але ж я почав дрімати й не спромігся розібрати"

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | UU | —'U

В перекладі цього рядка було збережено лише два з наявних в оригіналі пірихіїв — в першій та сьомій стопах. Пару ненаголошених складів в п'ятій стопі не було збережено.

Рядок 22: *'And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door'*

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'

"Чи хто стукав до кімнати, чи могло що інше бути"

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

В перекладі змінюється розташування пірихіїв. В першій та шостій стопах пірихій не зберігається, однак він з'являється в третій стопі, оскільки до позиції, що повинна стояти під наголосом, потрапляє прийменник *до*.

Рядок 23: *'That I scarce was sure I heard you'—here I opened wide the door'*

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

"Навстіж відчинив я двері, — що могло за ними бути?"

—'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

Відмінною від ідеальної метричної сітки оригіналу в українському перекладі є стопа пірихію, яка зумовлена тим, що до складу другої стопи входить ненаголошена частина слова *відчинив*.

Рядок 24: *'Darkness there and nothing more'*

—'U | —'U | —'U | —'

"Вкруг — лиші нітьми каламуть"

—'U | —'U | UU | —'

Розбіжність в цьому рядку у ритмічній схемі між оригінальним рядком та його перекладом, зумовлена наявністю у третій стопі пірихію. Причиною його появи є той факт, що слово *каламуть* займає дві останні стопи, однак наголос зберігає лише в другій з них.

Рядок 25: *'Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing'*

—U | UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U

"В нітьмі тій зблукавши оком, довго в роздумі глибокім"

U— | —U | —U | —U | —U | —U | UU | —U

В перекладі цього рядка в першій стопі з'являється додатковий модулятор ритму — ритмічна інверсія, яка в оригіналі відсутня. Також в українському рядку не зберігається наявний у другій стопі пірихій, а в сьомій стопі ідеальний хорей перетворюється на пару ненаголошених складів.

Рядок 26: *'Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Я стояв, думки пустивши на незнану смертним путь"

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

Повній еквіритмічності перешкодила поява пірихію в п'ятій стопі, до складу якої входить прийменник *на*.

Рядок 27: *'But the silence was unbroken, and the stillness gave no token'*

UU | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —U

"І не зрушилось мовчання, не торкнулось мли світання"

UU | —U | UU | —U | UU | —U | —U | —U

В цьому рядку перекладачу вдалося відтворити наявні в оригіналі модулятори ритму у першій та п'ятій стопах, однак в перекладі наявним є ще один пірихій у третій стопі. Він з'являється через те, що останній склад слова *зрушилось* не може займати наголошену позицію.

Рядок 28: *'And the only word there spoken was the whispered word. "Lenore?"'*

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Тільки слово, мов зітхання, промайнуло ледве чуть"

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

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

Рядок 29: *'This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!"'*

—U | —U | UU | —U | —U | —U | —U | —U

"То зітхнув я сам: «Ленора», — тихий відгук ледве чуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —U

Переклад цього рядку виконано ідеальним восьмистопним хоресом, однак в оригіналі в третій стопі присутній пірихій.

Рядок 31: *'Back into the chamber turning, all my soul within me burning'*

—U | UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U

"Знов зайшов я до кімнати, наче пломенем поіннятий"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | UU | —U

В оригіналі присутній лише один пірихій, однак в перекладі їх два та стоять вони на відмінних від оригіналу позиціях: пірихій в третій стопі утворюється через прийменник *до*, а в сьомій — через останній ненаголошений склад слова *пломенем*.

Рядок 32: *'Soon again I heard a tapping somewhat louder than before'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Раптом стукання, на цей раз голосніше, знову чуть"

—U | —U | UU | —U | UU | —U | —U | —

Ідеальна ритмічна схема рядку не відтворюється в перекладі, оскільки в його третій та п'ятій стопах з'являються пірихії. В обох випадках до цього призводять слова довші за два склади, через що у стопі утворюються два ненаголошені склади.

Рядок 33: *"Surely," said I, "surely that is something at my window lattice"*

—U | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —U

"Це ж віконниця, здається, це ж про неї, певно, йдеться"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | —U | —U

В оригіналі та перекладі відмінним є розташування пірихіїв: в англійському рядку він знаходиться в шостій стопі, а в українському — в третій, оскільки до її складу входить останній ненаголошений склад слова *віконниця*.

Рядок 34: *'Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore'*

—U | — — | —U | —U | UU | —U | UU | —

"Дай погляну, що це, де ця тайна, спробую збагнуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | UU | —

Наявні в оригіналі модулятори ритму зберігаються неповністю. В перекладі відсутні спондей у другій стопі та пірихій в п'ятій. Відтворено лише другий пірихій у сьомій стопі, що складається з двох ненаголошених складів слів *спробую збагнуть*.

Рядок 35: *'Let my heart be still a moment and this mystery explore'*

—U | —U | —U | —U | UU | —U | UU | —

"Дай послухаю хвилину, що це, спробую збагнуть"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | UU | —

Відмінним в ритмічних схем оригіналу та перекладу також є розташування пірихіїв. Модулятор ритму в сьомій стопі повністю збережений, однак третя та п'ята стопи в цих рядках не співпадають: в третій необхідний хорей змінюється на пірихій, а в п'ятій пірихій навпаки перетворюється на хорей.

Рядок 37: *'Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | U— | U— | U

"Ледве прочинив вікно я, враз із темряви нічної"

—U | UU | —U | —U | —U | —U | UU | —U

Оригінальний рядок має два складних модулятори ритму: ритмічну інверсію в сьомій та восьмій стопі і загальну гіперметрію рядка, які в перекладі не зберігаються. Також в перекладі налічуються два пірихії, які в оригіналі вістуні. Причиною їх появи є пари ненаголошених складів в словах *прочинив* та *темряви*.

Рядок 38: *'In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore'*

UU | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

"Гучно крилами стріпнувши, крук величний встиг стрибнуть"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | —U | —

Причиною часткової еквіритмічності в цьому рядку є незбереження двох оригінальних пірихіїв, а також поява в третій стопі додаткової пари ненаголошених складів, що утворюється на стику слів *крилами стріпнувши*.

Рядок 39: *'Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —U

"Днів колишніх птах священний, не зважаючи на мене"

—U | —U | —U | —U | UU | —U | UU | —U

Рядок 40: *'But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Кроком лорда достеменним рушив повагом у путь"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | UU | —

Обидва рядки оригіналу написано ідеальним хореем, який в перекладі піддається модуляції ритму: в тридцять дев'ятому рядку пірихії утворюються в п'ятій та сьомій стопах, а в сороковому рядку — третій та сьомій. Причиною їх появи є те, що в позиції, яка повинна стояти під наголосом, опиняються прийменники *на* і *у*, а також частка *не*, які не можуть бути наголошені.

Рядок 41: *'Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door'*

—U | UU | —U | —U | —U | —U | —U | —

"До Палладиноного бюста скерував свою він путь"

UU | —U | UU | —U | UU | —U | —U | —

Розбіжність в цьому рядку у кількості наголошених складів між оригіналом та його перекладом, зумовлена тим, що в першій, другій, третій та п'ятій стопах схема ритму змінюється на протилежну: хорей оригіналу в перекладі перетворюється на пірихій, а пірихій — передається хореем.

Рядок 42: *'Perched, and sat, and nothing more'*

—U | —U | —U | —

"Сів на нім — не зворухнуть"

—U | —U | UU | —

В перекладі цього рядка в третій стопі налічується пірихій, оскільки до її складу входить частка *не*.

Рядок 43: *'Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | UU | —U

"Аж мене в моїй недолі розсмішив він мимоволі"

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —U

Відмінною від оригіналу в рядку перекладу є позиція пірихію, оскільки замість сьомої стопи він утворюється в п'ятій. Причиною цього є те, що ця стопа складається з перших складів слова *розсмішив*, які не мають наголос.

Рядок 44: *'By the grave and stern decorum of the countenance it wore'*

UU | —U | —U | —U | UU | —U | UU | —

"Так поважно й гордовито зміг ступнути й позирнуть"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | UU | —

В цьому рядку в перекладі зберігається лише один пірихій — той, який знаходиться в сьомій стопі. Пірихії з першої та п'ятої стоп втрачаються, а в третій стопі замість хореею утворюється пара ненаголошених складів.

Рядок 46: *'Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!'*

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

"Ти, що кинув Ночі обрій, царство, звідки сні всі йдуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

Рядок 47: *'Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore'*

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

"Як же звався ти в пекельнім царстві, звідки сні всі йдуть?"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

На відміну від оригіналу, рядки перекладу в обох випадках написано ідеальним хореем, отже наявний в п'ятій стопі пірихій не зберігається.

Рядок 48: *'Quoth the Raven "Nevermore"'*

—U | —U | —U | —

"Крук відмовив: — Не вернуть"

—U | —U | UU | —

Ритм вигуку ворона знову не зберігається, оскільки третя стопа замість хорею відтворюється у вигляді пірихію.

Рядок 49: *'Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —U

"Так сказав незграба вдало, що мене це здивувало"

—U | —U | —U | —U | UU | —U | UU | —U

Різниця між ритмічними схемами цих рядків полягає в тому, що в оригіналі метром є ідеальне чергування наголошених та ненаголошених складів, а в перекладі в п'ятій та сьомій стопах утворюються пірихії.

Рядок 50: *'Though its answer little meaning—little relevancy bore'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | UU | —

"Можє, в цьому й змісту мало, тільки ж мусив кожен буть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

В цьому рядку повній еквіритмічності перешкоджає те, що в сьомій стопі перекладу не зберігається пірихій.

Рядок 51: *'For we cannot help agreeing that no living human being'*

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —U

"Вражений, коли до нього просто з мороку нічного"

—U | UU | —U | —U | —U | —U | UU | —U

Ритмічні схеми оригіналу та перекладу в цьому рядку не є тотожними: в англійському рядку пірихій з'являється в першій стопі, а в українському — в другій та сьомій стопах. До утворення стоп пірихію призводить те, що до їх складу входять пари ненаголошені склади слів *вражений* та *мороку*.

Рядок 52: *'Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Викликаючи тривогу, зміг понурий птах стрибнуть"

UU | —U | UU | —U | —U | —U | —U | —

В цьому випадку повній еквіритмічності перешкодила поява пірихіїв в першій та третій стопах перекладу. Вони з'являються через те, що в позицію, яка повинна бути під наголосом, потрапляють ненаголошені склади слів *викликаючи тривогу*.

Рядок 53: *'Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door'*

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

"*На погруддя над дверима зміг понурий птах стрибнуть*"

UU | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

В перекладі цього рядка наявний в третій стопі оригіналу пірихій зберігається, однак в першій стопі утворюється додатковий пірихій, оскільки ця стопа починається з прийменника *на*, який не може стояти під наголосом.

Рядок 54: *'With such name as "Nevermore"'*

UU | —'U | —'U | —'

"*Птах на ймення «Не вернуть»*"

—'U | —'U | UU | —'

Різниця між ритмічними схемами цих рядків полягає в тому, що в оригіналі пірихій належить до першої стопи, а в перекладі — до третьої, оскільки до її складу входить частка *не*, яка не може стояти в наголошеній позиції.

Рядок 55: *'But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only'*

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

"*Сів на бюсті загадково, крукнувши одне лиш слово*"

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | UU | —'U | —'U

В цьому рядку було досягнуто лише часткової еквіритмічності: оригінальні пірихії в першій та п'ятій стопі не зберігаються, однак в третій та шостій стопах утворюються додаткові пари ненаголошених складів. В першому випадку причиною є перші ненаголошені склади слова *загадково*, а в другому — склади слова *крукнувши*.

Рядок 56: *'That one word, as if his soul in that one word he did outpour'*

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

"Він, здавалось, був готовий в нього душу всю вдихнуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

На відміну від оригіналу, який було змінено під впливом модуляції ритму, переклад рядку написано ідеальним хореем.

Рядок 57: *'Nothing farther then he uttered—not a feather then he fluttered'*

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —U

"Крукнув, більше не озвався, ні пером не сколивався"

—U | —U | UU | —U | UU | —U | UU | —U

В цьому випадку в перекладі зберігається наявний в оригіналі пірихій у п'ятій стопі, однак повна еквіритмічність неможлива, оскільки в третій та сьомій стопах перекладу замість хореею присутні пірихії. В обох випадках причиною їх появи є те, що в позиції, яка повинна стояти під наголосом, опиняються частки *не* та *ні*.

Рядок 58: *'Till I scarcely more than muttered "Other friends have flown before'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Жоден друг тут не зостався, вже й вони тут не живуть"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | UU | —

Ідеальну ритмічну схему хореею в перекладі не було повністю відтворено. В третій та сьомій стопах на місті хореею утворюються пірихії. До їх появи призводить частка *не*.

Рядок 59: *'On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before'*

UU | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

"Ранком зникне й крук — самотні знов надії оживуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | UU | —

Оригінальна модуляція ритму в перекладі не зберігається, оскільки в ньому не відтворюються пірихії в першій та п'ятій стопах, а сьому стопу замість хореею написано пірихієм.

Рядок 60: *'Then the bird said "Nevermore"'*

—U | —U | —U | —

"Птах промовив: — Не вернуть"

—'U | —'U | UU | —'

В цьому рядку ритм рефрену *nevermore* не зберігається, оскільки в перекладі він будується з двох ненаголошених складів та одного наголошеного, замість комбінація наголошеного, ненаголошеного та другого наголошеного складів.

Рядок 61: '*Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken*'

—'U | UU | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

"Я здригнувся безпорадно — так відмовив він доладно"

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

Різниця між ритмічними схемами цих рядків полягає в тому, що в оригіналі пірихії утворюються в другій та п'ятій стопах, а в перекладі налічується лише один пірихій, який з'являється в третій стопі, оскільки до неї входить ненаголошена частина слова *безпорадно*.

Рядок 62: "*“Doubtless,” said I, “what it utters is its only stock and store”*

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

"Ні, кумедний крук не здатен змісту слова осягнуть"

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'

В цьому випадку, на відміну від оригінального рядка, написаного ідеальним хореєм, рядок перекладу містить в сьомій стопі модулятор ритму — пірихій. Він утворюється в цій стопі через вплив наголосу в слові *осягнуть*, який може падати лише останній склад.

Рядок 63: '*Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster*'

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U

"Певна річ, якийсь невдаха був колись господар птаха"

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

Повна еквіритмічність в перекладі відсутня, оскільки український рядок написано ідеальним хореєм, без збереження присутнього в оригіналі пірихію у сьомій стопі.

Рядок 64: '*Followed fast and followed faster till his songs one burden bore*'

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

"Тільки й міг він, бідолаха, лихо терплячи, зітхнуть"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | UU | —

Розбіжність в цьому рядку у кількості наголошених складів між оригінальним рядком та його перекладом, зумовлена наявністю у третій та сьомій стопах пірихіїв. Слова *бідолаха* та *терплячи* порушують ідеальне чергування наголошених та ненаголошених складів, оскільки вони

Рядок 65: *'Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore'*

—U | —U | UU | —U | —U | UU | —U | —

"Під ярмом скорботи міг лиш, примовляючи, зітхнуть"

—U | —U | —U | —U | UU | —U | UU | —

В цьому рядку також було виявлено розбіжність в позиції пірихіїв: в оригіналі вони утворюються в третій та шостій стопах, а перекладі — в п'ятій та сьомій. Їх поява зумовлена тим, що до складу цих стоп належать ненаголошені частини слів *примовляючи* та *зітхнуть*.

Рядок 66: *'Of 'Never—nevermore''*

U | —U | —U | —

"Щастя більше не вернуть!"

—U | —U | UU | —

Наявна в оригінальному рядку ліпометрія не зберігається в перекладі. Також рядок перекладу піддається додатковій модуляції, оскільки частка *не* в третій стопі перетворює її на стопу пірихію.

Рядок 67: *'But the Raven still beguiling all my fancy into smiling'*

UU | —U | —U | —U | —U | —U | UU | —U

"Звеселившись мимоволі, сів я, снуючи поволі"

UU | —U | UU | —U | —U | UU | —U | —U

В цьому рядку вдало відтворюється лише перший пірихії. Модулятор ритму в сьомій стопі в перекладі не збережено. Також в третій та шостій стопах утворюються додаткові пірихії. До їх появи призводять пари ненаголошених складів в словах *звеселившись* та *снуючи*.

Рядок 68: *'Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door'*

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

"Здогади, мов навутиння, що думки примхливо тчуть"

—U | U— | UU | —U | UU | —U | —U | —

Розбіжність ритмічної схеми оригіналу та перекладу в цьому рядку зумовлена тим, що в другій стопі українського рядка наявна ритмічна інверсія. Особливості наголосів в словосполученні *мов навутиння* також призводить до появи пірихію в п'ятій стопі перекладу.

Рядок 69: *'Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking'*

—U | UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U

"Вісник лиховісний, хто він, туги навісної повен"

—U | UU | —U | —U | —U | —U | UU | —U

В цьому рядку також вдалось досягти лише часткової еквіритмічності, оскільки в українському перекладі в сьомій стопі з'являється пірихій. До цієї стопи входять два ненаголошені склади слова *навісної*.

Рядок 70: *'Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore'*

—U | UU | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Із яких підземних сховин міг до мене він прибуть"

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

Різниця між ритмічними схемами цього рядка полягає в тому, що в оригіналі пірихій належить до другої стопи, а в перекладі — до першої. В перекладі поява модулятора ритму зумовлена тим, що до цієї стопи потрапив прийменник *із*, який не може стояти під наголосом.

Рядок 71: *'What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"З криком диким, загадковим, звідкіля він міг прибуть"

—U | —U | UU | —U | UU | —U | —U | —

На відміну від оригінального рядку, написаного ідеальним хореем, український рядок в третій та п'ятій стопах містить пірихії. Причиною їх появи є перші ненаголошені склади в словах *загадковим* та *звідкіля*.

Рядок 72: *'Meant in croaking "Nevermore"'*

—'U | —'U | —'U | —'

"*Птах із криком «Не вернуть»?*"

—'U | —'U | UU | —'

Переклад цього рядку також є лише частково еквіритмічним, оскільки частка *не* утворює пару ненаголошених складів в третій стопі.

Рядок 73: '*This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing*'

—'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | UU | —'U

"*Так замислившись, ні звука я не проронив до крука*"

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | UU | —'U | —'U

В цьому рядку співпадає кількість наголошених та ненаголошених складів, однак відмінним є їх розташування. В оригіналі пірихії знаходяться в п'ятій та сьомій стопах, а в перекладі — третій та шостій. В обох випадках їх утворюють слова *замислившись* та *проронив*, які є довшими за два склади та займають декілька стоп.

Рядок 74: '*To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core*'

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'

"*Що глибінь грудей палючим зором важив розітнуть*"

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'

Модулятори ритму оригіналу не відтворюються в перекладі. Також в українському рядку в сьомій стопі утворюється додатковий пірихій, який припадає на перші склади слова *розітнуть*.

Рядок 75: '*This and more I sat divining, with my head at ease reclining*'

—'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

"*Я, на оксамит сидіння прихилившись, де мигтіння*"

—'U | UU | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

В перекладі зберігається пірихій в п'ятій стопі, однак додаткова модуляція українського рядка створює в другій стопі ще один пірихій, оскільки до складу цієї стопи входять два ненаголошені склади слова *оксамит*.

Рядок 76: '*On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er*'

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Лампи клало світло й міні, в давній час бажав пірнуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

На відміну від оригіналу, український рядок написано ідеальним хореем, тобто в ньому не зберігається модуляція першої стопи рядка.

Рядок 77: *'But whose velvet-violet lining with the lamp-light gloating o'er'*

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"В час, коли й ВОНА схилилась на сидіння те, пірнуть"

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

Різниця між ритмічними схемами цих рядків полягає в тому, що в оригіналі пірихій належить до першої стопи, а в перекладі — до п'ятої. Пірихій в українському рядку зумовлений тим, що до складу цієї стопи потрапив прийменник *на*.

Рядок 78: *'She shall press, ah, nevermore!'*

—U | —U | —U | —

"В час, якого не вернуть"

—U | —U | UU | —

В цьому рядку також не зберігається ритм рефрену, оскільки частка *не*, що стоїть на початку третьої стопи в перекладі, не може стояти під наголосом.

Рядок 79: *'Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer'*

—U | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —U

"А повітря обважніло, мов незримо десь кадило"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | —U | —U

Відмінним між оригіналом та перекладом є розташування стопи пірихію. В англійському рядку вона знаходиться в шостій стопі, а в українському — в третій. Оскільки слово *обважніло* займає дві стопи, наголос з нього падає лише на другу з них, через що в попередній стопі опиняються два ненаголошені склади.

Рядок 80: *'Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor'*

—U | —U | UU | —U | —U | UU | —U | —

"Фіміамом устелило Серафима світлу путь"

UU | —U | UU | —U | UU | —U | —U | —

Ритмічну схему оригіналу було відтворено неповністю. Модуляція ритму в англійському рядку представлена пірихіями третій та шостій стопах, однак в українському рядку вона зберігається лише в третій. Також в перекладі утворюється два додаткових пірихії — в першій та п'ятій стопах. Причиною їх появи є особливості наголосу в словах *фіміамом* і *Серафима*.

Рядок 81: "*Wretch. I cried. thy God hath lent thee by these angels he hath sent thee*"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —U

"З райського прибув він хору душу врятувати хвору"

—U | UU | —U | —U | —U | UU | —U | —U

В цьому випадку, на відміну від оригіналу, написаного ідеальним хореем, український рядок містить дві стопи пірихіїв. Вони з'являються через вплив наголосу в словах *райського* та *врятувати*.

Рядок 82: '*Respite — respite and nepenthe from thy memories of Lenore*'

—U | —U | UU | —U | UU | —U | —U | —

"Щоб забув я про Ленору, смертним болям дав заснуть"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | —U | —

В цьому випадку в перекладі вдало зберігається наявний в оригіналі пірихії у третій стопі, однак повній еквіритмічності перешкоджає те, що другий модулятор ритму не відтворюється, а залишається стопою хореем.

Рядок 83: '*Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!*'"

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

"Скрикнув я: — Верни колишню втіху, мукам дай заснуть!"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

Модуляція ритму в рядку не зберігається, оскільки український рядок написано ідеальним хореем, без збереження пірихію в п'ятій стопі.

Рядок 84: '*Quoth the Raven "Nevermore"*'

—U | —U | —U | —

"Крук промовив: — Не вернуть"

—U | —U | UU | —

В цьому рядку повній еквіритмічності перешкодила поява в українському рядку стопи пірихію, яка зумовлена тим, що до складу третьої стопи входить частка *не*, яка не може бути під наголосом.

Рядок 85: "“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil!”

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —U

"Ти, пророче зловорожий, птах або диявол, може"

—U | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —U

На відміну від рядку оригіналу, який написано ідеальним хоресом, переклад містить одне відхилення від схеми хореоу. В шостій стопі утворюється пірихій, оскільки на її початку стоїть другий склад сполучника *або*, який не може стояти під наголосом.

Рядок 87: ‘Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted’

—U | UU | —U | —U | UU | —U | —U | —U

"На цю землю, де без краю жах розлігсь, в цей дім одчаю"

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —U

Невідповідність ритмічної схеми оригіналу та перекладу зумовлена тим, що пірихії з’являються в різних стопах. В оригіналі вони утворюються в другій та п’ятій стопах, а в перекладі — лише в першій. В українському рядку пірихій зумовлений потраплянням до стопи прийменника *на*, який не може бути в наголошеній позиції.

Рядок 88: ‘On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore’

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Ти скажи мені, благаю, чи я зможу тут здобуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

В цьому рядку переклад не відтворює модуляцію оригінального рядку, оскільки він написаний ідеальним хоресом та не містить в першій стопі пірихій.

Рядок 89: ‘Is there — is there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!’

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Забуття бальзам цілющий, знов відраду тут здобуть?"

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

В цьому випадку в перекладі не зберігається ідеальна ритмічна схема хорею. Перша стопа українського рядка містить пірихій, який утворюється в ній через те, що в позиції, яка повинна стояти під наголосом, опиняється склад, що не може бути в наголошеній позиції.

Рядок 90: *'Quoth the Raven "Nevermore"'*

—U | —U | —U | —

"Крук промовив: — Не вернуть"

—U | —U | UU | —

Повному відтворенню ритмічної схеми оригіналу заважає наявність у третій стопі частки *не*, яка скорочує кількість можливих наголосів в рядку.

Рядок 91: *"Prophet!" said I, "thing of evil! — prophet still, if bird or devil!"*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —U

"Ти, пророче зловорожий, птах або диявол, може"

—U | —U | —U | —U | —U | UU | —U | —U

Часткова еквіритмічність між оригіналом та перекладом в цьому рядку викликана тим, що в шостій стопі на місці хорею утворюється пірихій, оскільки до її складу входить частина сполучника *або*.

Рядок 92: *'By that Heaven that bends above us — by that God we both adore'*

UU | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —

"Ради неба, до якого наші помисли ведуть"

—U | —U | UU | —U | —U | —U | UU | —

В цьому рядку також вдалося досягти лише часткової еквіритмічності, оскільки в оригіналі та перекладі різняться розташування модуляторів ритму. В англійському рядку вони з'являються в першій та п'ятій стопах, а в українському — в третій та сьомій. Перший пірихій утворюється в перекладі через прийменник *до*, а другий — ненаголошену частину слова *помисли*.

Рядок 93: *'Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn'*

—U | —U | —U | —U | UU | —U | —U | —U

"Серцю, що зів'яло в горі, дай надію — хоч в просторі"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —U

Модуляція ритму рядку не зберігається, оскільки український рядок написано ідеальним хореем, без утворення пірихію в п'ятій стопі.

Рядок 94: *'It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Понадземнім стріть Ленору, давнє щастя осягнуть"

UU | —U | —U | —U | —U | —U | UU | —

Невідповідність ритмічної схеми оригіналу та перекладу зумовлена тим, що замість ідеального хореем, український рядок містить дві стопи пірихіїв. Вони утворюються, оскільки до стоп відносяться пари ненаголошених складів в словах *понадземнім* та *осягнуть*.

Рядок 95: *'Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore'*

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

"Осяйну обнять Ленору, знову щастя осягнуть!"

U— | UU | —U | —U | —U | —U | UU | —

В перекладі цього рядка було виявлено три модулятори ритму, які в оригінальному рядку відсутні. Через особливості наголосу в слові *осяйну* першу стопу написано із ритмічною інверсією, а другу — із пірихієм. Ще один пірихіій утворюється в сьомій стопі, яка складається з двох ненаголошених складів слова *осягнуть*.

Рядок 96: *'Quoth the Raven "Nevermore"'*

—U | —U | —U | —

"Крук промовив: — Не вернуть"

—U | —U | UU | —

Повній еквіритмічності в перекладі рядка перешкодила поява в третій стопі пірихію на місці хореем. До утворення двох ненаголошених складів в цій стопі призводить частка *не*.

Рядок 98: *"Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!"*

—U | —U | UU | —U | UU | —U | —U | —

"Щезни в бурю, в ніч пекельну, більше тут тобі не будь"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

На відміну від оригіналу, в якому присутні дві стопу пірихію, український рядок написано ідеальним хореем.

Рядок 99: *'Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!'*

—U | —U | UU | —U | UU | —U | —U | —U

"Не лишай ані пір'їни, хай твоя омана згине"

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —U

Невідповідність ритмічної схеми оригіналу та перекладу зумовлена тим, що пірихії з'являються в різних стопах. В оригіналі він утворюється в третій та п'ятій стопах, а в перекладі — лише в першій. В українському рядку пірихій зумовлений потраплянням до стопи частки *не*, яка не може стояти під наголосом.

Рядок 100: *'Takethybeakfromoutmyheart, andtakethyformfromoffmydoor!'*

—U | —U | UU | —U | —U | —U | UU | —

"З серця вийми дзьоб злочинний, дай вільніш мені дихнуть"

—U | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

Цей рядок також не зберігає модуляцію ритму оригіналу, оскільки в ньому не відтворено пірихії в третій та сьомій стопах.

Рядок 101: *'Leave my loneliness unbroken!—quit the bust above my door!'*

—U | —U | UU | —U | —U | —U | UU | —

"Поверни колишній спокій, щоб вільніш мені дихнуть"

UU | —U | —U | —U | —U | —U | —U | —

В перекладі рядка також не було відтворено пірихії в третій та сьомій стопі, однак в ньому утворюється додатковий пірихій в першій стопі. До цього призводить пара ненаголошених складів в слові *поверни*.

Рядок 102: *'Quoth the Raven "Nevermore"'*

—U | —U | —U | —

"Крук промовив: — Не вернуть"

—'U | —'U | UU | —'

Ритм рефрену знов не зберігається, оскільки частка *не* утворює в третій стопі рядка пірихій.

Рядок 103: *'And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting'*

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

"*І не сходить ні на мить він, все сидить він, все сидить він*"

UU | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

В цьому випадку в першій стопі перекладу зберігається наявний в оригіналі пірихій, однак повна еквіритмічність відсутня, оскільки в третій стопі перекладу через частку *ні* утворюється ще один пірихій.

Рядок 104: *'On the pallid bust of Pallas just above my chamber door'*

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'

"*На погрудді над дверима — гість, якого вже не збуть*"

UU | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'

Різниця між ритмічними схемами оригіналу та перекладу полягає в тому, що пірихій зберігається лише в шостій стопі. В третій стопі, яка в оригіналі представлена стопою хорею, прийменник *над* утворює додатковий пірихій.

Рядок 105: *'And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,'*

UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U

"*Очі блискають вороже, з темним демоном він схожий*"

—'U | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U

Переклад цього рядка також є частково еквіритмічним до оригіналу, оскільки в першій та п'ятій стопах не зберігаються пірихії. Два останні склади слова *блискають* утворюють додатковий пірихій в третій стопі.

Рядок 106: *'And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor'*

UU | —'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | —'

"*І душа ніяк не може його тіні оминути*"

UU | —'U | —'U | —'U | U—' | —'U | UU | —'

В цьому випадку в перекладі вдало зберігаються наявні в оригіналі пірихії у першій та сьомій стопах, однак повній еквіритмічності перешкоджає ритмічна інверсія в п'ятій стопі, яка утворюється через особливості наголосу слова *його*.

Рядок 107: *'And my soul from out that shadow that lies floating on the floor'*

UU | —'U | UU | —'U | —'U | —'U | UU | —'

"Знаю, вже довіку тіні чорної не оминуть"

—'U | —'U | —'U | —'U | —'U | UU | UU | —'

Відмінними від оригіналу є перша, третя та шоста стопи, оскільки в них не зберігаються модулятори ритму, а ідеальна стопа хорею навпаки зазнає модуляції ритму, оскільки до її складу входить останній ненаголошений склад слова *чорної*.

Рядок 108: *'Shall be lifted — nevermore'*

—'U | —'U | —'U | —'

"І спокою — не вернуть"

U—' | UU | UU | —'

В перекладі цього рядка не співпадають три стопи: в першій замість хорею міститься ритмічна інверсія, а в другій та третій — пірихії, оскільки вони складаються з ненаголошеної частини слова *спокою* та частки *не*.

Таким чином, можна зробити наступні висновки про ступінь еквіритмічності між проаналізованими рядками поеми та їх перекладом У ході порівняння перекладу Григорія Кочури «Крук» із оригінальним твором Едгара Аллана По «The Raven» було встановлено, що переклад відтворює оригінальний розмір поеми, зберігає її метр та загальну схему римування, однак в деяких строфах втрачає наявну у «The Raven» внутрішню риму. Також переклад не є повністю еквіритмічним: в ньому було виявлено 204 стопи, які відхиляються від ритмічної схеми оригінального твору, тому 26% твору є частково еквіритмічними, а інші 74% — повністю еквіритмічними. Головною причиною розбіжностей між ритмом оригінального твору та його перекладу є заміна стоп хорею на пірихій або незбереження наявних в

оригіналі модуляторів ритму. Збільшення кількості пірихіїв в українському перекладі зумовлена тим, що в ньому частіше використовуються трискладові або чотиriskладові слова, в яких наголос займає лише строго зазначену позицію (опівнічною, прадавньої, каламуть тощо), та прийменники або частки не та ні, які не можуть стояти під наголосом.

Висновки до розділу 3

В третьому розділі було проаналізовано ритмічну структуру наративної поеми Едгара Аллана По «The Raven», визначено наявні в ній модулятори ритму, які вносили зміни до ритмічної схеми твору, та обґрунтовано причини їх появи; було проведено аналіз ритмічної структури українського перекладу цього твору у виконанні Григорія Кочури, виявлено розбіжності у ритмічних схемах оригінального твору і його перекладу та визначено рівень еквіритмічності між ними.

Визначено, що метр та віршовий розмір твору представлені авторською комбінацією восьмистопного акаталектичного хорею, семистопного каталектичного хорею та чотиристопного каталектичного хорею. Ця ритмічна схема в творі не є ідеальною. В поемі присутні рядки, в яких під впливом мовного опору її ритмічна структура змінюється та зумовлює появу модуляторів ритму. Найпоширенішим модулятором ритму у творі є пірихій. Він утворюється в рядках через наявність в них прийменників, сполучників, часток чи визначеного артикля, які стоять на місці наголошеного складу, однак не можуть займати наголошену позицію. Стопи пірихію було виявлено у творі сто чотири рази, що складає 13% від загальної кількості стоп твору, яка дорівнює 792 стопам. Менш поширеними модуляторами ритму були ритмічна інверсія, що у випадку цього твору означає перетворення стопи хорею на ямб, а також спондей, гіперметрія і ліпометрія. Ритмічна інверсія зустрічається у творі чотири рази та складає 0,5% від загальної кількості стоп твору, а спондей, гіперметрія та ліпометрія — один раз, що дорівнює 0,16%.

З'ясовано, що український переклад цього твору «Крук» у виконанні Григорія Кочури є найбільш вдалим з точки зору відтворення віршової форми оригіналу. В ньому зберігається кількість строф, метр та розмір рядків в них, відтворюється схема римування, однак деякі строфи втрачають наявну в оригіналі внутрішню риму. Подібно до «The Raven» ритмічна схема «Крука» не є ідеальною. Опір мовного матеріалу призводить до появи в рядках модуляторів ритму, які не завжди співпадають із модуляторами ритму

в оригінальному творі. В перекладі було виявлено сто тридцять дев'ять стоп пірихію, які складають 18% від загальної кількості стоп у творі, яка також дорівнює 792 стопам. Окрім пірихію в перекладі один раз зустрічається стопа спондею, що складає 0,16%, та одинадцять стоп ритмічної інверсії, що дорівнює 1,4%. Гіперметрія та ліпометрія в перекладі не відтворюються.

Таким чином, розбіжність в ритмічних схемах «The Raven» та «Крук», а також різна кількість стоп певного типу в них стали причиною того, що повної еквіритмічності між оригінальним твором та його українським перекладом немає. Еквіритмічними до оригіналу є лише 74% перекладу. Інші 26%, які представлені 204 стопами, є лише частково еквіритмічними. Причиною цієї невідповідності є те, що в перекладі або не зберігаються наявні в оригіналі модулятори ритму, або утворюються нові на місці звичайних стоп хорею. До появи додаткових пірихіїв в українському перекладі зазвичай призводить використання трискладових та чотирискладових слів або службових частин мови, які не можуть стояти в наголошеній позиції.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У ході дослідження було проаналізовано методи та принципи перекладу поетичних творів, розглянуто погляди перекладачів та дослідників на цю проблему, запропоновані Л.С. Бархударовим, Є.К. Несторовою, С.Ф. Гончаренко, Ю.П. Солодуб, М.С. Гумільовим, Ю.М. Лотманом, А.В. Федоровим, М.Л. Гаспаровим, Т.А. Казаковою, В.М. Жирмунським, В.В. Коптіловим, а також Ф.Р. Джонсом, Е. Генцлером та Д. Беллосом.

Визначено три головні підходи до перекладу поезії: прозаїчний переклад; вільний поетичний переклад; власне віршовий переклад. Серед них також виділяють фонематичний, буквальний, метричний, римований переклади, а також переклад-інтерпретація.

Досліджено особливості англійського віршування та з'ясовано, що воно носить силабо-тонічний характер, тобто будується на чергуванні наголошених та ненаголошених складів. Характер цього чергування зумовлює існування таких віршових розмірів, як ямб, хорей, дактиль, амфібрахій та анапест. Також було встановлено, що існує сім типів римування: суміжне, або парне; перехресне; кільцеве, або оповите; початкове; наскрізне; верлібр та білий вірш.

Встановлено, що такий вид перекладу, який має на меті відтворення оригінального ритму твору, тобто сукупності ідеальної метричної схеми із різноманітними факторами мовлення, які можуть вносити до неї певні зміни, має назву еквіритмічний переклад. Він передбачає два рівні еквіритмічності перекладу до оригіналу — повну та часткову. Також було визначено, що ритм поетичних творів змінюється під впливом різноманітних модуляторів ритму. До них належать: пірихій, спондей, ритмічна інверсія та енжамбеман, тобто перенесення частини смислової синтагми з одного віршового рядка в інший. 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 матеріалу дослідження, тобто перших 100 рядків поеми Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel» та поеми Едгара Аллана По «The Raven».

Виявлено такі особливості віршової організації твору «The Lay of the Last Minstrel»: поему написано чотиристопним ямбом, який підтримується суміжною схемою римування, а також використанням автором односкладових або двоскладових слів, які не порушують характерне для ямбу чергування ненаголошених та наголошених складів. Також в поемі було виявлено рядки, в яких ритмічна схема змінюється під впливом на неї мовного опору, тобто появи словесного та фразового наголосу у складах, що повинні стояти в ненаголошеній позиції, та навпаки — відсутність наголосу в позиції, яка згідно до метричного розміру віршу повинна бути наголошеною. Так в поемі зустрічаються такі модулятори ритму, як: 23 стопи пірихію — 5,75% від загальної кількості стоп вступу, яка дорівнює 401 стопі, 6 стоп ритмічної інверсії — 1,5%, 1 стопа спондею та 1 стопа гіперметрії — 0,25%. Пірихій зустрічається у ритмічній схемі твору, оскільки автор використовує трискладові, чотирискладові або шестискладові слова чи ставить до наголошеної позиції прийменники, сполучники, частки або артиклі. Інші модулятори ритму з'являлися в рядках відповідно до рішення автора відхилитись від метричного розміру чотиристопного ямбу.

Оскільки поему не було перекладено на українську мову, автором було виконано власний переклад. В ньому було збережено метр та віршовий розмір рядків оригіналу, а також відтворено суміжну схему римування. Подібно до оригінального твору переклад змінює свою ритмічну схему під впливом опору мовного матеріалу. В ньому налічується 43 стопи пірихію, що складає 10,75%, 2 стопи спондею — 0,5%, 4 стопи ритмічної інверсії — 1% та одну стопу гіперметрії — 0,25%.

Визначено, що повністю еквіритмічними до оригінального твору є лише 88% перекладу. Інші 12%, тобто 49 стоп, є лише частково еквіритмічними, оскільки в них неповністю відтворюється ритмічна схема

оригіналу. Причиною цього була 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 розташуванням в наголошеній позиції службових частин мови.

Встановлено наступні особливості наративної поеми Едгара Аллана По «The Raven»: метр та віршовий розмір твору представлені авторською комбінацією восьмистопного акаталектичного хорею, семистопного каталектичного хорею та чотиристопного каталектичного хорею. Загальна та внутрішня рима поема відповідає схемі АА, В, СС, СВ, В, В. Однак ритмічна схема твору також змінюється під впливом опору мовного матеріалу. В ньому зустрічається 104 стопи пірихію — 13% від загальної кількості стоп твору, яка дорівнює 792 стопам, 4 стопи ритмічної інверсії — 0,5%, по одній стопі спондею, гіперметрії та ліпометрії — 0,16%.

З'ясовано, що найбільш близьким за своєю віршовою формою до оригінального твору є переклад Григорія Кочури «Крук». В ньому зберігається кількість строф, метр та розмір рядків в них, відтворюється схема римування, проте в кількох випадках внутрішня рима оригіналу втрачається. Подібно до «The Raven» ритмічна схема «Крука» не є ідеальною. В перекладі було виявлено 139 стоп пірихію — 18% від загальної кількості стоп у творі, яка також дорівнює 792 стопам. Окрім пірихію в перекладі зустрічається 1 стопа спондею — 0,16%, 11 стоп ритмічної інверсії — 1,4%. Гіперметрія та ліпометрія в перекладі не відтворюються.

Визначено, що еквіритмічними до оригіналу є лише 74% перекладу. Інші 26%, які представлені 204 стопами, є лише частково еквіритмічними. Причиною цієї невідповідності є незбереження наявних в оригіналі модуляторів ритму або додавання нових шляхом використання трискладових та чотирискладових слів або службових частин мови, які не можуть стояти в наголошеній позиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базылев В.Н. Проблемы перевода. О переводческом опыте Ю.А. Сорокина и о метрическом переводе. М.: МАКС Пресс, 2010, 125-128 с.
2. Бархударов Л.С. О лексических соответствиях в поэтическом переводе. М.: Международные отношения, 1964. 41-65 с.
3. Белый А. Символизм. М.: Мусагет, 1910. 633 с.
4. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. 459 с.
5. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. 416 с.
6. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
7. Гаспаров М.Л. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. 288 с.
8. Гончаренко С.Ф. К вопросу о поэтическом переводе. М.: Международные отношения, 1972. 81–91 с.
9. Горшкова А.Г. Еквіритмічний переклад поетичного твору В. Скотта «The Lay of the Last Minstrel» на українську мову. Збірник тез доповідей студентів факультету грецької філології та перекладу за результатами участі в Декаді студентської науки, 2018. С. 98-100.
10. Горшкова А.Г. Вплив модуляторів ритму на еквіритмічний переклад поетичного твору В. Скотта «The Lay of the Last Minstrel». Збірник тез круглого столу Актуальні Проблеми Міжкультурної Комунікації, Перекладу Та Порівняльних Студій кафедри теорії та практики перекладу. МДУ. За ред. к.філол.н., доц. О.Ф. Пефтієвої. Маріуполь, 2018. С. 57-63.
11. Горшкова А.Г. Еквіритмічність між поетичним твором Р. Кіплінга «If» та його перекладами. Дебют: Збірник тез доповідей студентів факультету грецької філології та перекладу за результатами участі в Декаді студентської науки, 2019. С. 36-40.
12. Горшкова А.Г. Особливості відтворення поетичної форми віршу Р.Кіплінга «If» у перекладах в. Стуса «Синові» та М. Стріхи «Якщо...».

- Актуальні проблеми міжкультурної комунікації, перекладу та порівняльних студій: Збірник матеріалів засідання круглого столу. За заг. ред. М.С. Смирнової. Маріуполь, 2019. С. 65-70.
13. Горшкова А.Г. Особливості ритмічної організації поетичного твору Вальтера Скотта «The Lay of the Last Minstrel». Дебют: Збірник тез доповідей студентів факультету грецької філології та перекладу за результатами участі в Декаді студентської науки, 2020. С. 107-110.
 14. Горшкова А.Г. Особливості еквіритмічного перекладу поезії. Актуальні проблеми міжкультурної комунікації, перекладу та порівняльних студій: Збірник матеріалів IV міжнародної науково-практичної конференції. За заг. ред. М.С. Смирнової. Маріуполь, 2020. С. 143-146.
 15. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1991. 28–33 с.
 16. Жирмунский В.М. Введение в метрику. СПб.: Советский писатель, 1975. 664 с.
 17. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. 664 с.
 18. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М.: Высшая школа, 1984. 152 с.
 19. Казакова Т.А. Художественный перевод: в поисках истины. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. 224 с.
 20. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. М.: ЧеРо, Юрайт, 2000. 136 с.
 21. Комиссаров В.Н. Теория перевода. М.: Высш.шк., 1990. 253 с.
 22. Коптілов В.В. Актуальні питання українського художнього перекладу. К.: Видавництво Київського Університету, 1971. 132 с.
 23. Коптілов В.В. Першотвір і переклад: роздуми і спостереження. К.: Дніпро, 1972. 214 с.
 24. Левый И. Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974. 398 с.
 25. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста, структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.

26. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
27. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. М.: Московский лицей, 1996. 208 с.
28. Нестерова Є.К. Русские переводы стихотворения Э.А. По «Ворон». М.: Международные отношения, 1964. 23-34 с.
29. Новикова М. Перекладацький світ Григорія Кочура If Григорій Кочур. Друге відлуння: Переклади. К: Дніпро, 1991. 5-22 с.
30. Рихло О.П. Освоєння поеми Едгара Аллана По «The Raven» в українській літературі. Питання літературознавства. Чернівці: Чернівецький університет, 1997. 89-98 с.
31. Солодуб Ю.П. Теория и практика художественного перевода. М.: Академия, 2005. 304 с.
32. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. 139 с.
33. Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. 552 с.
34. Эткинд Е.Г. Пoesия и перевод. М.: Советский писатель, 1963. 431 с.
35. Bassnet S. Translation Studies, Revised Edition. London: Routledge, 2002. 176 p.
36. Bellos D. Is that a fish in your ear? Translation and the meaning of everything. New York: Faber & Faber, 2011. 390 p.
37. Gentzler E. Contemporary Translation Theories. Bristol: Multilingual Matters, 2001. 232 p.
38. Herdan G. The Advanced Theory of Language as Choice and. Berlin: Springer-Verlag, 1966. 437 p.
39. Jones F.R. Poetry translating as expert action: Processes, priorities and networks. Amsterdam: Benjamins, 2011. 227 p.
40. Kelly L.G. The true interpreter: A history of translation theory and practice in the West. Oxford: Blackwell, 1979. 282 p.
41. Munday J. Introducing Translation Studies. London & New York: Routledge, 2002. 395 p.

42. Pound E. ABC of reading. New York: New Directions, 1960. 208 p.

СПИСОК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ

43. Квятковский А. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 375 с.
44. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Флинта, 2003. 320 с.
45. Abrams H.A. Glossary of Literary Terms. Boston: Cengage Learning, 2015. 448 p.
46. Baldick Ch. The Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford University Press, 2008. 291 p.

СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНИХ ДЖЕРЕЛ

47. Poe E.A. The Raven. New York: New York Evening Mirror. City. 4 p.
48. Scott W. The Lay of the Last Minstrel. Boston: Ginn and Company, 1900. 144 p.

СПИСОК ІНТЕРНЕТ ДЖЕРЕЛ

49. Абдрахманов С. Перевод поэзии и поэзия перевода. URL: <https://docplayer.ru/90914721-Perevod-poezii-i-poeziya-perevoda.html> (дата звернення: 03.11.2020)
50. Ворон. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Ворон_\(вірш\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Ворон_(вірш)) (дата звернення: 15.10.2020)
51. Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм. URL: <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/gasparov1-ru> (дата звернення: 19.10.2020)
52. Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность. URL: http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/poetic-transl.shtml (дата звернення: 10.02.2020)

53. Гордасевич Г. Ворон.

URL: https://fondhg.io.ua/s2650610/edgard_po_voron__poema_v_perekladi_galini_gordasevich (дата звернення: 18.11.2020)

54. Грабовський П. Крук.

URL: [https://uk.wikisource.org/wiki/Доля_\(Грабовський,_1985\)/Крук](https://uk.wikisource.org/wiki/Доля_(Грабовський,_1985)/Крук) (дата звернення: 18.11.2020)

55. Гумилев М.С. О стихотворных переводах.

URL: <https://gumilev.ru/clauses/5/> (дата звернення: 25.01.2020)

56. Кочур Г. Крук. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=568723&p=1> (дата звернення: 05.11.2020)

57. Марач В. Ворон. URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=9277> (дата звернення: 18.11.2020)

58. Маслак П. Крук. <http://www.vsesvit-journal.com/wp-content/uploads/Poetry-5-6-7-8-19.pdf> (дата звернення: 18.11.2020)

59. Маяковский Вл.Вл. Как делать стихи?

URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Как_делать_стихи%3F_\(Маяковский\)#2](https://ru.wikisource.org/wiki/Как_делать_стихи%3F_(Маяковский)#2) (дата звернення: 08.02.2020)

60. Онишко А. Ворон. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=568723&p=2> (дата звернення: 18.11.2020)

61. Рогов Вл.Вл. Что нужно знать переводчику о некоторых особенностях английского стихосложения.

URL: <http://rus.1september.ru/article.php?ID=200103102> (дата звернення: 12.01.2020)

62. Словарь литературных терминов. URL: litterms.ru (дата звернення: 21.12.2019)

63. Федоров А.В. Основы общей теории перевода.

URL: http://samlib.ru/w/wagarow_a_s/osnowyobshejteoriiiperewoda2002.shtml (дата звернення: 13.01.2020)

64. Эквиритмический перевод.

URL: <http://www.jbs-ltd.com/info/glossary/ekviritmicheskijj-perevod/> (дата
звернення: 18.12.2019)

65. Эквиритмический перевод.

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Эквиритмический_перевод (дата
звернення: 18.12.2019)

66. Lynch A. Last minstrels: Medievalism, emotion and poetic performance in
Walter Scott and Goethe. URL: <https://doi.org/10.1057/s41280-019-00144-w>
(дата звернення: 10.11.2020)

67. Accentual-syllabic verse. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Accentual-
syllabic_verse](https://en.wikipedia.org/wiki/Accentual-syllabic_verse) (дата звернення: 18.12.2019)

68. Lay of the Last Minstrel.

URL: <http://www.theotherpages.org/poems/minstrel.html> (дата звернення:
16.10.2019)

69. Lay of the Last Minstrel.

URL: <http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/poetry/minstrel.html> (дата
звернення: 16.10.2019)

70. Raven. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raven (дата звернення:
12.10.2020)

ДОДАТОК 1

| «The Lay of the Last Minstrel» Вальтера Скотта | «Пісня останнього менестреля» Горшкової Анастасії |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>The way was long, the wind was cold, The Minstrel was infirm and old; His wither'd cheek, and tresses gray, Seem'd to have known a better day; The harp, his sole remaining joy, Was carried by an orphan boy. The last of all the Bards was he, Who sung of Border chivalry; For, welladay! their date was fled, His tuneful brethren all were dead; And he, neglected and oppress'd, Wish'd to be with them, and at rest. No more on prancing palfrey borne, He caroll'd, light as lark at morn; No longer courted and caress'd, High placed in hall, a welcome guest, He pour'd, to lord and lady gay, The unpremeditated lay: Old times were changed, old manners gone; A stranger filled the Stuarts' throne; The bigots of the iron time Had call'd his harmless art a crime. A wandering Harper, scorn'd and poor, He begg'd his bread from door to door. And timed, to please a peasant's ear, The harp, a king had loved to hear. He pass'd where Newark's stately tower Looks out from Yarrow's birchen bower: The Minstrel gazed with wishful eye-- No humbler resting-place was nigh, With hesitating step at last, The embattled portal arch he ass'd, Whose ponderous grate and massy bar Had oft roll'd back the tide of war, But never closed the iron door Against the desolate and poor. The Duchess marked his weary pace, His timid mien, and reverend face, And bade her page the menials tell, That they should tend the old man well. For she had known adversity, Though born in such a high degree; In pride of power, in beauty's bloom, Had wept o'er Monmouth's bloody tomb! When kindness had his wants supplied, And the old man was gratified, Began to rise his minstrel pride: And he began to talk anon, Of good Earl Francis, dead and gone, And of Earl Walter, rest him, God! A braver ne'er to battle rode; And how full many tale he knew, Of the old warriors of Buccleuch. And, would the noble Duchess deign To listen to an old man's strain, Though stiff his hand, his voice though weak, He thought even yet, the sooth to speak, That, if she loved the harp to hear,</p> | <p>Шлях довгим був, і вітер злим, А менестрель — старим, слабким; Його лице, сухе, бліде, Колись було ще молоде. Єдину радість в житті знав — Ту арфу, що хлопча тримав. Останнім з бардів старець був, Чиї пісні наш край почув. На жаль, минув вже бардів час, Його братів зникає глас. Жив бард самотньо, в забутті, Спокій також волів знайти. Не скаче більше в полі він, Не чути вранці пісні дзвін; Його більш в замки не ведуть, Зачинен барду в зали путь; Він лордам й леді в них співав, Баладами їх дивував. Змінилось все, і час минув, Чужак трон Стюартів здобув; Й фанатики в жорсткі часи Вважають злочином пісні. Тож ставши вбогим, мусить він, Прохати хліб, шукати дім. І чує люд простий вірші, Які любили королі. Ось замок Ньюарк пред ним зріс Й зубці свої до неба зніс. Старий поглянув навкруги — Нічлігу більш їм не знайти, Та боязко ступив під звід Замкових арочних воріт. Їх грати вже впродовж віків Не раз тіснили ворогів, Але відчинені завжди Вони були під час біди. Помітивши окрай воріт Старого барда, що був блід, Дюкесса віддала наказ: Подбати про нього нараз. Почесний мала стан, однак, Знайом був жінці горя смак: Чимало сліз лила сумна У склепі Монмута вона. Як тільки старець відпочив Та слухачів нових зустрів, Згадав приємний він мотив. І ось співати бард почав, Як Френсіс в ярій битві пав. Про те, як Уолтеру тоді, Судилось смерть також знайти. Він добре знав як рід Баклю, Славетно бився в старину. Як він співати їй почне Чи леді гнів не спалахне? Хоча тремтить його рука, Співати проситься душа. Як любить леді арфи спів,</p> |

He could make music to her ear.
 The humble boon was soon obtain'd;
 The Aged Minstrel audience gain'd.
 But, when he reach'd the room of state,
 Where she, with all her ladies, sate,
 Perchance he wished his boon denied:
 For, when to tune his harp he tried,
 His trembling hand had lost the ease,
 Which marks security to please.
 And scenes, long past, of joy and pain,
 Came wildering o'er his aged brain--
 He tried to tune his harp in vain!
 The pitying Duchess praised its chime,
 And gave him heart, and gave him time,
 Till every string's according glee
 Was blended into harmony.
 And then, he said, he would full fain
 He could recall an ancient strain,
 He never thought to sing again.
 It was not framed for village churls,
 But for high dames and mighty carls;
 He had play'd it to King Charles the Good,
 When he kept court in Holyrood.
 And much he wish'd yet fear'd to try
 The long-forgotten melody.
 Amid the strings his fingers stray'd,
 And an uncertain warbling made,
 And of the shook his hoary head.
 But when he caught the measure wild,
 The old man raised his face, and smiled;
 And lighten'd up his faded eye,
 With all a poet's ecstasy!
 In varying cadence, soft or strong,
 He swept the sounding chords along:
 The present scene, the future lot,
 His toils, his wants, were all forgot:
 Cold diffidence, and age's frost,
 In the full tide of song were lost;
 Each blank in faithless memory void,
 The poet's glowing thought supplied;
 And while his harp responsive rung,
 'Twas thus the Latest Minstrel sung.

Зіграти менестрель хотів б.
 Та ось отримав дозвіл бард.
 В душі його палав азарт,
 Але він втратив блиск очей,
 Як опинився між гостей.
 Старий вже був — сором відчув,
 Й торкнувшись арфи струн, здригнув.
 Бо легкість втратила рука,
 І не лунає трель дзвінка.
 Жорстокий біль колишніх днів,
 Забути менестрель волів.
 Обрати ритм він не зумів!
 Але запал його не згас,
 Тому отримав бард ще час,
 Щоб заспівати, як брати,
 Й гармонію в душі знайти.
 Тоді з натхненням бард згадав,
 Про пісню, що він полюбляв,
 Але давно її не грав.
 Колись цю сповідь склав він сам,
 Для знатних лицарів і дам.
 Пред Карлом Добрим її співав,
 Коли у Голіруд бував.
 Вагається почати гру,
 Забувши пісню цю стару.
 Був голос барда вже слабкий,
 А пальців рух його — хисткий.
 І знов торкнулись вони струн.
 Коли ж ритм пісні бард згадав,
 В його очах вогонь палав.
 З обличчя смуток відступив —
 Поета запал охопив.
 Звучні акорди старець брав,
 І чистий спів його лунав.
 Тяжкі знегоди бард забув
 Й чутливим серцем все збагнув.
 Засяяв знов поета дар,
 І зникнув старості тягар.
 Ті почуття, що позабув,
 Яскраво раптом він відчув.
 І так звучала арфи трель,
 Й співав останній менестрель.

ДОДАТОК 2

| «The Raven» Едгара Аллана По | «Крук» Григорія Кочури |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary, Over many a quaint and curious volume of forgotten lore - While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, As of some one gently rapping, rapping at my chamber door. "Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door - Only this and nothing more."</p> <p>Ah, distinctly I remember, it was in the bleak December, And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor. Eagerly I wished the morrow; -vainly I had sought to borrow From my books surcease of sorrow - sorrow for the lost Lenore - For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore - Nameless here for evermore.</p> <p>And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain Thrilled me - filled me with fantastic terrors never felt before; So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating, "Tis some visitor entreating entrance at my chamber door - Some late visitor entreating entrance at my chamber door; - This it is and nothing more."</p> <p>Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer, "Sir," said I, "or Madam, truly your forgiveness I implore; But the fact is I was napping, and so gently you came rapping, And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door, That I scarce was sure I heard you" - here I opened wide the door: - Darkness there and nothing more.</p> <p>Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing, Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before; But the silence was unbroken, and the stillness gave no token, And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?" This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!" Merely this and nothing more.</p> <p>Back into the chamber turning, all my soul within me burning, Soon again I heard a tapping somewhat louder than before. "Surely," said I, "surely that is something at my window lattice; Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore - Let my heart be still a moment, and this mystery explore; - 'Tis the wind and nothing more!"</p> <p>Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter, In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore; Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he; But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door - Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door - Perched, and sat, and nothing more.</p> <p>Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling, By the grave and stern decorum of the countenance it wore, "Though the crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no craven, Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore - Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!" Quoth the Raven, "Nevermore."</p> <p>Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly, Though its answer little meaning - little relevancy bore; For we cannot help agreeing that no living human being Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door - Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door, With such name as "Nevermore."</p> <p>But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only That one word, as if his soul in that one word he did outpour. Nothing further then he uttered - not a feather then he fluttered - Till I scarcely more than muttered, "Other friends have flown before - On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before."</p> | <p>Опівнічною порою я над книгою старою Силкувався наук прадавніх осягти таємну суть. Аж куняв я, — так знемігся. Раптом стиха звук розлігся, Мов легенький стук розбігся — тихий стук у двері чуть. — Певно, гість, — пробурмотів я, — отже, й стук у двері чуть, Не інакше, гість, мабуть.</p> <p>Ясно так запам'яталось: те в похмурім грудні сталось. По підлозі тіней слалась миготлива каламуть. Марно я тоді в суворій книзі прагнув збутись горя, Щоб по втраченій Ленорі сум розвіяти, забуть. Нині так ясно Ленору янголи на небі звать — Тут її ім'я не чуть.</p> <p>Нетерпляче ждав я ранку. Вітер коливав фіранку, Серце ранив жах казковий, жах, якого не збагнуть. Ніби скам'янінням скутий, шепотів я ледве чути: — Певно, гість якийсь побути хоче в мене й відітхнуть, Пізній гість, який побути хоче в мене й відітхнуть, Не інакше, він, мабуть.</p> <p>Нерішучість поборовши, я вже не вагався довше: — Пане, — я сказав, — чи пані, ви ображені, мабуть, Але ж я почав дрімати й не спромігся розібрати, Чи хто стукав до кімнати, чи могло що інше бути. — Навстіж відчинив я двері, — що могло за ними бути? Вкруг — лиш п'ятьми каламуть.</p> <p>В п'ятмі тій зблукавши оком, довго в роздумі глибокім Я стояв, думки пустивши на незнану смертним путь. І не зрушилось мовчання, не торкнулось мли світання, Тільки слово, мов зітхання, промайнуло ледве чуть. То зітхнув я сам: «Ленора», — тихий відгук ледве чуть. Тільки це й було, мабуть.</p> <p>Знов зайшов я до кімнати, наче пломенем поинятий. Раптом стукування, на цей раз голосніше, знову чуть. — Це ж віконниця, здається, це ж про неї, певно, йдеться. Дай погляну, що це, де ця тайна, спробую збагнуть, Дай послухаю хвилину, що це, спробую збагнуть. Що ж, крім вітру, може бути!</p> <p>Ледве прочинив вікно я, враз із темряви нічної, Гучно крилами стріпнувши, крук величний встиг стрибнуть. Днів колишніх птах священний, не зважаючи на мене, Кроком лорда достеменним рушив повагом у путь, До Палладиного бюста скерував свою він путь, Сів на нім — не зворухнуть.</p> <p>Аж мене в моїй недолі розсмішив він мимоволі, Так поважно й гордовито зміг ступнути й позирнуть. «Хоч тебе й поскубли добре, — видко, зроду ти хоробрий, Ти, що кинув Ночі обрій, царство, звідки сні всі йдуть. Як же звався ти в пекельнім царстві, звідки сні всі йдуть?» Крук відмовив: — Не вернуть.</p> <p>Так сказав незграба вдало, що мене це здивувало, Може, в цьому й змісту мало, тільки ж мусив кожен бути Вражений, коли до нього просто з мороку нічного, Викликаючи тривогу, зміг понурий птах стрибнуть, На погруддя над дверима зміг понурий птах стрибнуть, Птах на ймення «Не вернуть».</p> <p>Сів на бюсті загадково, крукнувши одне лиш слово. Він, здавалось, був готовий в нього душу всю вдихнуть. Крукнув, більше не озвався, ні пером не сколивався. «Жоден друг тут не зостався, вже й вони тут не живуть, Ранком зникне й крук — самотні знов надії оживуть».</p> |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Then the bird said, "Nevermore."</p> <p>Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken, "Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store, Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster Followed fast and followed faster till his songs one burden bore- Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore Of 'Never-nevermore.'"</p> <p>But the Raven still beguiling my sad fancy into smiling, Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door; Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore- What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore Meant in croaking "Nevermore."</p> <p>This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core; This and more I sat divining, with my head at case reclining On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er, But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er, She shall press, ah, nevermore!</p> <p>Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor. "Wretch," I cried, "thy God hath lent thee-by these angels he hath sent thee Respite-respite and nepenthe from thy memories of Lenore! Quaff, oh, quaff this kind nepenthe, and forget this lost Lenore!" Quoth the Raven, "Nevermore."</p> <p>"Prophet!" said I, "thing of evil! - prophet still, if bird or devil! - Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore, Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted - On this home by Horror haunted-tell me truly, I implore- Is there-is there balm in Gilead?-tell me-tell me, I implore!" Quoth the Raven, "Nevermore."</p> <p>"Prophet!" said I, "thing of evil! - prophet still, if bird or devil! By that Heaven that bends above us-by that God we both adore- Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn, It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore- Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore." Quoth the Raven, "Nevermore."</p> <p>"Be that word our bird or fiend!" I shrieked, sign of parting,upstarting- "Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken! Leave my loneliness unbroken!-quit the bust above my door! Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!" Quoth the Raven, "Nevermore."</p> <p>And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting On the pallid bust of Pallas just above my chamber door; And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming, And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor; And my soul from out that shadow that lies floating on the floor Shall be lifted-nevermore!</p> | <p>Птах промовив: — Не вернуть.</p> <p>Я здригнувся безпорадно —так відмовив він доладно. «Ні, кумедний крук не здатен змісту слова осягнути. Певна річ, якийсь невдаха був колись господар птаха, — Тільки й міг він, бідолаха, лихо терплячи, зітхнути, Під ярмом скорботи міг лиш, примовляючи, зітхнути: «Щастя більше не вернуть!»</p> <p>Звеселившись мимоволі, сів я, снуючи поволі Здогади, мов павутиння, що думки примхливо тчуть: Вісник лиховісний, хто він, туги навісної повен, Із яких підземних сховин міг до мене він прибути З криком диким, загадковим, звідкіля він міг прибути, Птах із криком «Не вернуть?»</p> <p>Так замислившись, ні звука я не проронив до крука, Що глибінь грудей палочим зором важив розітнути. Я, на оксамит сидіння прихилившись, де мигтіння Лампи клало світло й тіні, в давній час бажав пірнути, В час, коли й ВОНА схилялась на сидіння те, пірнути В час, якого не вернуть.</p> <p>А повітря обважніло, мов незримо десь кадило Фіміамою устелило Серафима світлу путь. «З райського прибув він хору душу врятувати хвору, Щоб забув я про Ленору, смертним болям дав заснути». Скрикнув я: — Верни колишню втіху, мукам дай заснути! — Крук промовив: — Не вернуть.</p> <p>— Ти, пророче зловорожий, птах або диявол, може, Чи тебе послав спокусник, чи вітри лихі несуть На цю землю, де без краю жах розлігсь, в цей дім одчаю, Ти скажи мені, благаю, чи я зможу тут здобути Забуття бальзам цілющий, знов відраду тут здобути? — Крук промовив: — Не вернуть.</p> <p>— Ти, пророче зловорожий, птах або диявол, може, Ради неба, до якого наші помисли ведуть, Серцю, що зів'яло в горі, дай надію — хоч в просторі Понадземнім стріть Ленору, давнє щастя осягнути, Осяйну обнять Ленору, знову щастя осягнути! — Крук промовив: — Не вернуть.</p> <p>— В слові цім, зловісний пташе, хай звучить розстання наше, Щезни в бурю, в ніч пекельну, більше тут тобі не бути, Не лишай ані пір'їни, хай твоя омана згине, З серця вийми дзьоб злочинний, дай вільніш мені дихнути, Поверни колишній спокій, щоб вільніш мені дихнути! — Крук промовив: — Не вернуть.</p> <p>І не сходить ні на мить він, все сидить він, все сидить він На погрудді над дверима — гість, якого вже не збути. Очі блискають вороже, з темним демоном він схожий, І душа ніяк не може його тіні оминуть. Знаю, вже довіку тіні чорної не оминуть І спокою — не вернуть.</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|