

шахматовской концепции очень отразилась модернизация языковой ситуации Древней Руси, а также перенос современных диалектных отношений в глубокую древность.

Ключевые слова: язык, диалект, племена, общерусский праязык, древнерусский язык.

Zhykharyeva O. L. Scientific Polemic around the Glottogonic Theory of A. Shakhmatov

In this article the critical assessment of glottogonic theory of outstanding Russian linguist A. Shakhmatov by famous linguists of the XXth century (T. Ler-Splavinsky, P. Buzuk, K. Nemchinov, N. Trubetskoj, R. Avanesov, L. Bulakhovsky and others) and the views of this scientists upon various aspects of the given problem are considered. Shakhmatov's conception is very influenced modernization of the language situation of Ancient Rus and modern dialect transfer relations in antiquity.

Key words: language, dialect, tribes, all-Russian mother tongue, ancient Russian language.

Стаття надійшла до редакції 07. 11. 2012 р.

Прийнято до друку 21. 12. 2012 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Должикова Т. І.

В. М. Кикоть (Черкаси)

УДК 81'255.4=821.161.2:82-1=821.111(73),,19”

ІДІОЛЕКТНА СИМВОЛІКА, ПІДТЕКСТ ТА ПЕРЕКЛАД

Розробка повноцінної макрообразної моделі поетичного твору, за допомогою якої можна було би здійснювати повноцінний аналіз останнього та забезпечувати, своєю чергою, його достовірний переклад, перебуває в первинній стадії. Опрацювання однієї з вагомих граней такої цілісної моделі, якою, безсумнівно, є підтекст поетичного твору, зумовило актуальність вибраної теми статті. Актуальність статті зумовлено також зростанням уваги перекладознавців до тексту як явища, необхідністю всебічного аналізу різних типів представленої в ньому інформації, зокрема образно-підтекстової, а також потребою дослідити окремі прийоми творення підтексту в поезії та засоби його реконструкції в перекладі.

Мета статті – виявити окремі засоби творення підтексту поетичного твору, чинники, що впливають на процес його сприйняття, декодування й еквівалентне відтворення у перекладі. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання завдання проаналізувати ідіолектний символ як засіб творення та відтворення поетичного підтексту.

Випадків, коли ключ до розуміння якогось твору того чи того поета знаходимо в його інших віршах чи поемах або навіть і в інших його

книжках, доволі багато. Це явище може бути розглянуто на всіх рівнях аналізу поетичного твору. Лінгвістичний аспект цієї проблеми репрезентовано в нашому випадку розглядом індивідуальної авторської символіки, що лежить в основі підтекстової образної інформації конкретних творів. Пропонуємо назвати індивідуальну авторську символіку ідіолектною. До ідіолектної символіки автора належать символи, використані цим автором в одному конкретному або близьких значеннях у двох і більше творах, тобто в ансамблі творів, книзі й далі, аж до меж усього творчого доробку митця.

Лексичні одиниці, які поет використовує в символічному значенні та, ширше, для образного вираження, у зв'язку з повтором у різних контекстах, нарощують власну семантичну структуру (індивідуально-художнє значення), відмінну від зафіксованої в словнику. Така гіперсемантизація особливо важливої лексики завжди суто індивідуальна й відбувається під безпосереднім впливом авторського світосприймання. Сукупність свідчень окремих текстів автора утворює картину його мови. Під час її вивчення необхідно виходити, по-перше, із системності останньої, не з кількісного додавання результатів аналізу одного тексту до іншого, а із взаємозв'язку та взаємозумовленості всіх виявлених характеристик та, по-друге, з їх трансформації в загальній системі письменницької мови [Кухаренко 1989: 76]. У зв'язку з цим необхідно наголосити на єдності творів, написаних одним автором, яка зберігається навіть за еволюційних змін його творчої манери та за жанрового варіювання. Виходячи з поняття єдності, можна розглядати всі тексти, що належать одному авторові, як індивідуально-стильову парадигму. Саме вона, у всій її повноті й цілісності, дає підставу для виявлення об'єктивного асоціативного спектру значень образу або символу, що лежить в основі підтексту, чим сприяє досягненню адекватного перекладу останнього.

Усе сказане особливо демонстративно ілюструє поезія американського поета Роберта Фроста. У його ліричних творах, орієнтованих на показ внутрішнього світу героя через психічне, моральне, емоційне та ін. самопочуття або поведінку в конкретній життєвій ситуації, надзвичайно рідко натрапляємо на безпосередні описи душевного стану, слова емоційно-оцінного значення. Переживання подано опосередковано, через пейзажну характеристику сцени. Іноді Фрост відкрито зіставляє пейзажні компоненти з психологічним станом героя. У рядках, звернених до дерева, він каже: *That day she put our heads together, / Fate had her imagination about her, / Your head so much concerned with outer / Mine with inner, weather* [The Poetry 1979: 318]. Але частіше зіставлення пейзажу з внутрішнім світом героя лишається імплікаційним. Природа у Фроста різко відособлена від людини в площині змісту, а в площині вираження елемента пейзажу виявляється не частиною емоційного стану й не похідними від нього, а його „об'єктивним корелятом”. Пейзаж не уподібнюється в цьому випадку

людському станові, а слугує його вираженням. Фростівський пейзаж, лишаючись контрастним і правдоподібним, стає символом психології героя. Фрост оперує земними образами, які з розвитком віршового твору розкриваються як двоїсті символи: душевного стану героя та філософської проблеми вірша, причому зберігається рівновага між предметом як елементом об'єктивної дійсності та предметом як психо-філософським символом. Таке потрійне навантаження витримує все, що потрапляє в поезію Роберта Фроста: дія героя – прогулянка, рубання дров, лагодження стіни, збирання яблук; люди – Батист, Поль Баньян, персонажі поетичних новел „North of Boston”; тварини. Але з найбільшою силою ця потрійність виявляється в таких елементах поетичного пейзажу, як ліс, струмок, дім, зорі, сніг та деяких інших, які постійно перекочують із вірша у вірш, із книги в книгу. Такі постійні образи належать до так званих образів-фаворитів поета. Вони зазнають значних семантичних трансформацій і в мові автора мають власне значення, яке лише частково збігається із загальномовним і загальнолітературним. Практично всебічний аналіз цих пейзажних констант означав би майже вичерпний аналіз усієї поезії Фроста. Розглянемо деякі з них.

Так, „зорі” в поезіях Фроста – це найчастіше духовний бар'єр, показник незначущості людини в мірах простору й часу й водночас – свідчення вічності, що породжує в людині незгасне бажання прилучатися до неї та визначити наше місце посеред безкінечності („Stars”, „Desert Places”, „A Star in a Stoneboat”, „The Star-Splitter” та ін.). „Сніг” – ще поширеніший „постійний” символ-образ у віршах Фроста, у багатьох творах він є одним із центральних образів: „Dust of Snow”, „Snow”, „A Patch of Old Snow”, „Stopping by Woods on a Snowy Evening”, „On a Tree Fallen Across the Road”, „Desert Places”, „They Were Welcome to Their Belief”) та ін.

Простежуючи лексичні зв'язки слова-символу, у цьому випадку *snow*, можна збагнути механізм виникнення асоціативних семантичних зв'язків, що спричиняють формування такого образу. У двох останніх згаданих віршах слову *snow* належить суттєва роль. *Webster's New World Thesaurus* [Webster's 1974: 421] указує на такі асоціативні зв'язки слова *snow*: 1) *snow* стоїть в одному ряді з такими словами, як *blizzard*, *coldness*, *sensation of cold*, *snowfall*, *winter*, *cold weather*, *snow-storm*, загальною семою яких можна вважати *coldness*; 2) *snow* входить до ряду слів, що означають що-небудь біле, і таких, що виділяють сему *whiteness*. Продовжимо асоціативний ланцюг саме в другому, напрямку. Білий колір у згаданих віршах Фроста неодноразово підкреслено. Прикметник *white* має такі асоціації: *colourless*, *achromatic*, *faded*, *bloodless*, *sickly*, *unhealthy*, *dead*. Розглянемо, як відображено відмічені парадигматичні зв'язки в контексті обраних для аналізу віршів поета та що нового вносить у намічену асоціативну систему аналіз на синтагматичному рівні.

Виходячи з того, що, як зазначає Т. Казакова, „асоціативний спосіб зв'язку через повторення елементів різноманітних рівнів структури слова в інших словах тексту є додатковим щодо синтагматичного способу зв'язку й постає однією з умов експресивної гіперсемантизації значення ряду слів у поетичному тексті” [Казакова 1975: 48], ми відтак розуміємо асоціацію як тісний зв'язок слова в поетичному тексті з іншими словами тексту через повторюваність різноманітних елементів його структури в інших словах тексту. Внутрішньотекстові асоціації на різних рівнях (ритмомелодійному, евфонічному, лексико-категоріальному, семантичному) згадана дослідниця розглядає в кандидатській дисертації „Система асоціативних зв'язків слова в поетичному тексті та віршовий переклад” [Казакова 1974]. У цьому конкретному випадку ми простежуємо асоціативні зв'язки лише за семантичними ознаками структури слова.

Вірш „Desert Places” загалом становить монолог людини, яка самотньо блукає безлюдним полем вночі. Перша половина твору – це зимовий пейзаж: ніч, рясний сніг, поле, оточене лісом, засохлий очерет, що витикається з-під снігу, звірі, загнані до нір непогодою. *Snow* – перше слово вірша – повторено в тексті тричі, а тому є тематичним для всього твору. У першій частині „Desert Places” воно відкриває тему природи, приєднуючи слова *night, field, ground, weeds, stubble, woods, animals*. Не випадково ці зв'язки в більшості випадків підкреслено паралельним розміщенням указаних слів (усі вони поставлені на початок рядка, що свідчить про їх семантичне зближення), а також алітерацією та повтором у випадку „*snow falling and night falling fast, oh, fast*” [The Poetry 1979: 296]. У третьому чотиривірші *snow* виділено римою ще раз, шляхом повторення схеми римування першої строфи, незважаючи на те, що чергування рим іде й без того за доволі складним зразком: аава. Варто відзначити особливість слів, з якими сполучаються слова цієї групи: *snow falling, night falling, field covered smooth in snow, animals are smothered in their lairs*. Вони містять сему „тиск тяжіння, вага”. Сніг – та сила, що здавила все, притисла до землі, від чого намальований на початку вірша пейзаж виглядає плоским, напруженим, таким, що стримує натиск. З першої частини вірша залишається незрозумілим *it*, що в першому рядку другої строфи повторене двічі. Далі йде опис душевного стану людини, яка самотньо бредє полем, потім знову засніжений пейзаж, німий до безмірності: *with no expression, nothing to express*. Лише в кінці другого чотиривірша читач починає розуміти, що опис пейзажу на початку твору – картина, побачена очима людини у хвилини самотності. Герой твору повільно йде, розмовляє сам до себе, ніби відшукуючи сили в собі та в природі, для подолання негоди, що запанувала в його душі. Займенник *I* займає в тексті позицію, еквівалентну *snow, field, ground, animals*, що підкреслює спільність зовнішнього та внутрішнього стану: *I am too absent – spirited to count; The loneliness includes me unawares*. Саме цей зв'язок повертає нас знову до опису пейзажу й дозволяє висловити

припущення стосовно *it* у другій строфі. Адже в третій строфі *Lonely as it is, that loneliness Will be more lonely ere it will be less* стосується не стану поета, а стану природи. *That loneliness* – це не що інше як *it*, причому форма вказівного займенника підказує, що це те, що наявне в оточенні. Тему самотності виражено численними повторами третьої строфи: *lonely, that loneliness will be more lonely ere it will be less*. Природа не знаходить виходу з гнітючого стану, що підсилює її безвихідь, незахищеність. Сема незахищеності наявна в слові *benighted*, рідкісному, а тому інформативному для розуміння твору.

Саме стосовно *benighted* четверта строфа постає як контраст. Мовчазні простори всесвіту (*empty spaces between stars – on stars where no human race is*) не можуть бути порівняними з тим почуттям відмежованості й самотності, яке переживає поет: *I have it in me much nearer home*. Симптоматичним є повтор займенників *I, in me, myself, my own*, що виявляє протиставлення „природа – я” та підкреслює мужність людини, яка зіткнулася віч-на-віч із самотністю й болісно її переживає. Четверта строфа значно приглушує почуття приреченості людини на самотність. Здатність людини віднайти в собі внутрішні сили пережити такі хвилини в житті – у цьому гідність людини. Отже, закінчуючи розвиток основної теми вірша, четверта строфа набуває оптимістичного звучання. Воно впливає головним чином із протиставлення *benighted snow – I*, постає як точка перетину основних тематичних рядів тексту. Очевидно, можна стверджувати, що образ снігу у вірші Фроста набуває символічного характеру внаслідок тієї конструктивної ролі, яка належить йому в організації всієї образної системи поетичного твору. Тут ми виходимо з трактування символу, даного А. Лосєвим: символ – це таке узагальнення дійсності, „яке має власну структуру, і структура ця є законом конструювання відображеної в ній дійсності, моделлю, що її породжує” [Лосєв 1971: 6].

Переклад будь-якого поетичного твору може, на нашу думку, претендувати на адекватність, коли перекладач зуміє вичленити основні складники образної структури оригіналу, піддати їх ретельному аналізу й лише потім братися за їх відтворення. Цього, на жаль, не можна сказати про переклад вірша „Desert Places”, здійснений українською мовою Віталієм Коротичем. У цьому перекладі не відтворено ні більшість локальних образів, ні образи основні, домінантні, що формують головну ідею твору. І те, що у зв’язку з інтенсивною образною насиченістю оригіналу український переклад гіпертрофовано в рядково-просторовому відношенні до неприпустимих меж, ні до чого, окрім руйнування оригінального ритму, що є одним із основних складників образної структури першотвору, не привело. Про це свідчить порівняння вже перших двох строф оригіналу та перекладу: *Snow falling and night falling fast, oh, fast / In a field I looked into going past, / And the ground almost covered smooth in snow, / But a few weeds and stubble showing last. / The woods around it have it – it is theirs. / All animals are smothered in their*

lairs. / I am too absent – spirited to count; / The loneliness includes me unawares... [The Poetry 1979: 296]. Сніг падає і наповнює ніч шалом свого бігу / Білість холодна лягає на темне поле та світну кригу / І все вкривається шаром білим та рівним, / Лише брунатна стерня стирчить де-не-де з-під снігу. / Ліси насичені снігом, що ліг навколо, / Сховано під снігами барлогові чорні кола. / Я не можу ні про що думати нині – я тут відсутній. / Мене розчинила в собі тиша ця охолола... [Фрост 1964: 92].

У другому вірші, „They Were Welcome to Their Belief” – чотири строфи, причому перші два рядки останньої повторюють перші два рядки першої, привертаючи до себе увагу читача та підкреслюючи тим самим значимість обох чотиривіршів для розкриття смислу вірша, суттєвим для розуміння якого є й те, що повторювані фрази стоять на початку та в кінці твору, тобто на сильних позиціях. Загалом відзначимо, що характерною рисою лексики першої й четвертої строф є її абстрактний, умоглядний характер: *grief, belief*, відсторонене *an overimportant pair*, а також дієслово *to think*. Разом перша й четверта строфи становлять розгорнуту персоніфікацію. Весь вірш – відповідь на питання, від чого сивіють люди. Перша й остання строфи – ухилення від відповіді, а основний для розуміння вірша смисл міститься в підтексті, тобто тематичне значення присутнє в тексті в прихованому вигляді, не будучи вираженим експліцитно.

Друга й третя строфи дають ключ до розуміння зачину та кінцівки. Їх контраст щодо першого й четвертого чотиривіршів виражено із самого початку запереченням – *No...* Основну тему вірша веде слово *snow*, що повторене тричі й містить сему „whiteness”, суттєву для розуміння вірша й неодноразово виражену в тексті лексично: *white, the color of snow*.

Якщо скласти мікрословник вірша „They Were Welcome to Their Belief”, він буде невеликим через численні повтори. Але обмежений за складом набір лексики дає колірні відтінки, що набувають значення для розвитку головної теми: 1) *snow, white*; 2) *night, dark, his raven color of hair*; 3) *a shade less the color of night, a shade more the color of snow*. Заміна кольору стає змістовнішою після розгляду таких рядків: *Beginning when he was young, But whenever the roof come white*. Слова *beginning, young, whenever* містять сему часу, життя. Час забирає молодість, силу, покриває голову снігом сивини. На лексичному рівні основний тягар вираження головної теми лягає на слово *snow*. Значимість форми множини *all the snows* є очевидною. У цьому контексті вона набуває значення всіх життєвих знегод і випробувань. Конкретні образи другої й третьої строф, відчутний тягар снігу яскраво передають уявлення поета про те, що таке життя. Образна структура цього твору, безумовно, відрізняється від системи образів вірша „Desert Places”. Водночас, доволі переконливим є те, що роль поняття „сніг” виявляється практично рівнозначною в обох віршах, хоча в одному випадку наявне філософське узагальнення цього пейзажного компонента в ланцюгу „сніг – білизна – пустота” – відсутність морального начала у Всесвіті („Desert Places”), у

другому ж („They Were Welcome to Their Belief”) метафоричний ланцюг „сніг – білизна – сивина – старість” побудовано на рівні трюїзму („снігом побілило голову”) і композиційно-ідейним центром вірша є, безумовно, не ця метафора, а розгорнуте неметафоризоване судження: те, що робить з людиною час, не можна приписувати дії печалі й нужди.

Подібне образне тлумачення знаходить „сніг”, поряд із багатьма творами Фроста, й у вірші „Looking for a Sunest Bird in Winter”, перекладеному українським перекладачем В. Бойченком як „Серед снігів у пошуках західної птахи” [Фрост 1977: 94]. Наводимо оригінал та переклад двох із п’яти чотиривіршів цього, на нашу думку, майстерно перекладеного твору, що особливо яскраво розкривають значення символу „сніг”: *The west was getting out of gold, / The breath of air had died of cold, / When shoeing home across the white, / I thought I saw a bird alight... // From my advantage on a hill / I judged that such a crystal chill / Was only adding frost to snow / As gilt to gold that wouldn't show...* [The Poetry 1979: 232]. *Вже захід золотий стьмянів, / Замерзло дихання вітрів, / Коли поміж снігів мені / Птах уявився, весь в огні... // Напевне, той вогнистий дрозд / Із снігу викресав мороз, / Сховавши золото важке / Під позолочення тремке...* [Фрост 1977: 94].

Образ снігу в поезії Роберта Фроста досягає великої узагальнювальної сили, яка, змальована в його поетичних творах, стає центром моделі світу й виражає характер авторського світосприйняття.

Аналіз віршів на синтагматичному рівні показує, як слова, часто повторювані в поезії Р. Фроста, досягають символічного рівня завдяки тій ролі, яку відведено їм в організації поетичного тексту. Водночас аналіз образу в межах тексту як цілісної структури допомагає розкрити смислову глибину символу, а аналіз у межах циклу творів – його смислову перспективу.

Складнішими пейзажними й побутовими константами в поезії Р. Фроста є ліс, струмок і будинок, які за образною простотою приховують непрості філософські та психологічні імплікації. Струмок – найсвітліший символ в американського поета. Сама його поява у віршах є такою, що визначає рух думки кожного твору. Так, у вірші „The Tuft of Flowers” струмок як предмет свідомості героя свідчить про бажання єдності зі світом, з людьми та цілісності в собі самому. У вірші „The Generations of Men” із книги „North of Boston” струмок стає джерелом творчого процесу. Струмок, що протікає біля місця, де колись стояла ферма, пробуджує уяву молодого героя вірша „The Generations of Men” і в деякому розумінні гарантує, що тут знову буде побудовано ферму. Голос струмка у вірші стає голосом історії, а сам струмок спонукає до мандрівки в часі, що веде героя до почуття близькості з минулим, з природою, з іншою людиною. Ту саму функцію зв’язку з минулим виконує „жаб’ячий струмок” з однойменного вірша Фроста, що живе лише в пам’яті героя [Robert 1979: 168]: *By June our Brook's run out of song and speed. / Sought for much after that, it will be found / Either to have*

gone groping underground / (And taken with it all the Hyla breed / That shouted in the mist a month ago, / Like ghost of sleigh bells in a ghost of snow)... [The Poetry 1979: 119]. У червні змовк співучий наш ручай. / Не думалось, що спека лиш прийде / Він висохне і зовсім пропаде / (А з ним і цей жабиний гамір-грай, / Що дзвоном бубонців лягав до ніг / У туманці, химерному, як сніг) [Бойченко 1972: 104].

Зі „зворотним рухом до джерела” пов’язаний відомий вірш Фроста „West-Running Brook”. У цій поезії використано ідею Анрі Бергсона про потік життя, що творить себе своєю течією проти потоку дійсності, яка сама себе руйнує. Ця бергсонівська модель „протистояння хаосу”, що знову ж таки пов’язана із символом струмка, знайшла відображення в головному, підсумковому вірші Фроста „Directive”, де злиті в одне ціле всі основні символи поезії Роберта Фроста та де рух – „зворотний рух до витoku” – пов’язаний з ідеєю „пошуку” й численними різноманітними ілюзіями, що стоять на перешкоді єдиного розуміння вірша. „Рух до витoku” є, як завжди у Фроста, рухом у минуле, що задекларовано в першій частині твору. Водночас, це і рух у просторі, вгору, до витoku струмка. Картина, що відкривається нагорі, – типовий для Фроста образ занедбаного помешкання, точніше, льоху, „що заріс бузком” – на фоні геологічних образів першої частини вірша, перетворюється на символ безвиході, „синекдохічний” варіант вірша „Build Soil”, де читача запрошують „бути як вдома”. Кінцевим пунктом цієї подорожі, „твоєю метою і твоєю долею” (your destination and your destiny), стає струмок, що тече по цій землі. Саме з цього струмка треба напитися й „знову стати цілісним вище хаосу” (be whole again beyond confusion). Рух крізь глибини пекла (буквального чи міфологічного) до спокути й спасіння, що споріднює вірші Фроста „Directive” та „Build Soil” і піднімається до „Божественної комедії”, – доволі очевидний. Очевидним є також і те, що „спасіння”, „цілісність” означають злиття з чимось більшим, ніж особистість, звільнення від самосвідомості, від розподілу на „світ” і „я”. Проте, чи є це звільнення поверненням до „ендемичного” стану людини, до грецького „золотого віку”, до небуття, хаосу й смерті чи до духовного очищення й відродження через контакт з дикою природою, – не визначено, і, найвірогідніше, визначеним бути не може.

Виправданою є і думка про те, що „Directive” – це апофеоз дегуманізованої модерністської іронії, а поет, ставши в позу наставника, спокушує читача прийняти саму „мерзотність запустіння” як єдино можливу метафору до „спасіння”. Вірш здатний вмістити всі ці висновки – Фрост, як завжди, надає реципієнтові право їх робити. Водночас, за будь-якого прочитання „Directive”, символ струмка виконує одну й ту саму функцію, яка прояснюється в євангельській алюзії в кінці вірша: *A broken drinking goblet like the Grail / Under a spell so the wrong ones can't find it, / So can't get saved, as Saint Mark says they mustn't. / (I stole the goblet from the children's playhouse.) / Here your waters and your watering place. / Drink and be whole again beyond confusion [The Poetry 1979: 379].*

Тут автор має на увазі десятий та одинадцятий вірш четвертого розділу Євангелія від св. Марка, які Фрост розумів, очевидно, приблизно так: Святий Марк каже, що вчення Христа було викладено в притчах, щоб не зрозуміли й не спаслися ті, хто не повинен. Схоже, що люди не повинні спастися, якщо вони не розуміють фігур мовлення. Отже, знаходження цілісності, чи то дійсна зміна якості людського життя, чи „творення ілюзії”, можливе лише через поезію, що одна лише здатна перетворити черепок розбитого горнятка, „вкраденого” з іграшкового будинку, на Грааль, а „мерзотність запустіння” – на значимий результат людського потоку.

Отже, у цьому вірші, як і в більшості інших, символ струмка наближає Фроста до романтичного бачення „світової гармонії” – злиття людини й природи через творчий акт – і відокремлює, поляризуючи, буття та життя, указуючи на суб’єктивний і тимчасовий характер такого злиття.

Споріднені за стилем риси образної та імплікаційної лірики конденсують самотність, новизну „старої” поетичної думки. Параболічність творів Фроста – наслідок символізації образу, що виводить поета до одвічного, загальнолюдського. Часто символи у Фроста парні, антитектичні (“Fire and Ice”, „Spring Pools”) дають менш пряму аналогію. У людей, як і в природі, допомога не повинна забуватися. Весняні струмки не біжать до річки, а віддають вологу деревам. І композиція простіша: дві строфи, теза та антитеза, а десь над ними авторський лейтмотив – синтез: *These pools that, through in forests, stall reflect / The total sky almost without defect, / And like the flowers beside them, chill and shiver, / Will like the flowers beside them soon be gone, / And yet not out by any brook or river, / But up by roots to bring dark foliage on. // The trees that have it in their pent-up buds / To darken nature and the summer woods – / Let them think twice before they use their powers / To blot out and drink up and sweep away / These flowery waters and these watery flowers / From snow that melted only yesterday* [The Poetry 1979: 245]. *Весняні води й по густих лісах / Відбили кожну хмарку в небесах, / І, мов квітки, тремтять від прохолоди, / І, мов квітки, нечутно відійдуть, / Лиш не потічком у широкі броди, / А з коренів до брості потечуть. // Дерева, що таять бруньки в гіллі, / Щоб розцвісти у літньому теплі, / Хай завчасу подумують про квіття / І не помислять вигубити став / Цвітистих вод і водяних суцвіттів / Там, де учора тільки сніг розтав* (переклад В. Бойченка) [Фрост 1974: 136].

Значення „струмка” як символу розмежування людини і природи, можна простежити ще й на прикладі вірша „A Brook in the City”. „Загнавши” струмок „під цемент” під час будівництва нового будинку, люди позбулися життєдайного джерела, яке він символізує у вірші. У першотворі ідея „струмка” як животворної сили знаходиться в підтексті, – в українському ж перекладі його автор Є. Крижевич, „прояснив” цей образ, чого робити, звісно ж, неприпустимо. Перекладач вивів його з

імплікаційного плану в експлікаційний. Як наслідок, субсемантичний образ в інтерпретаторській версії зник. Порівняймо уривок оригіналу та перекладу: *The farmhouse lingers, though averse to square / With the new city street it has to wear / A number in. But what about the brook / That held the house as in an elbow-crook? / I ask as one who knew the brook, its strength / And impulse, having dipped a finger length / And made it leap my knuckle, having tossed / A flower to try it currents where they crossed. / The meadow grass could be cemented down / From growing under pavements of a town; / The apple trees be sent to heartstone flame. / Is water wood to serve a brook the same?...* [The Poetry 1979: 231]. *Сільський будинок хоч і не хотів / Ставати в ряд серед нових домів, / Все ж мусив. Але де тепер ручай, / Що коло хати весело джурчав? / Я знав його і бачив, як він тік, / Я руки зануряв в його потік, / Жбурляв квітки у нього, бачив я, / Як їх стрімка кружляла течія. / Траву залили цементом навкруг, / Щоби вона не проросла крізь брук, / Спиляли яблуні і кинули у піч, / Понищили комиш, що шепотів всю ніч – / Як знищить життєдайне джерело, / Яке вже непотрібне їм було?...* [Фрост 1976: 90].

У цьому вірші присутній ще один символ-фаворит Фроста – „дім”.

„Дім” – це найбільш багатозначний символ у поезії Роберта Фроста. Це і стан максимальної відчуженості від природи, що нерідко асоціюється зі станом самого героя, і надійне сховище від сліпих сил природи, і символ культури, що зникла в минулому (якщо будинок зруйновано – а зруйнованих будинків у Фроста не один десяток) і, нарешті, „тиха гавань” у „Snow” [The Poetry 1979, p. 143], подібність раю в „The Death of the Hired Man”. Смісл цього символу співвідносний зі світом інших людей, тяжіє до соціального втілення. Це закономірно, оскільки дім – штучний, створений людиною об’єкт. Ідеальний смисл дому – „маленька форма, накладена на хаос” [Burnshaw 1986: 251]. Однак, як показує Фрост своєю галереєю жіночих портретів, замикання життя рамками дому робить його неповноцінним, занедбаним і нещасним.

У вірші „An Old Man’s Winter Night” призначення дому автор бачить як межу між особистістю та світом, в „A Drumlin Woodchuck” герой у масці передбачливого бабака співає похвалу дому-сховищу, головному знаряддю виживання. З протилежним настроєм зазвичай пов’язаний образ залишеного, занедбаного дому („The Generations of Men”, „The Census-Taker”, „Directive”). Але навіть у творах такої спрямованості образ дому повністю однополюсним не буває.

Ліричний герой „Ghost House” засмучений виглядом занедбаного будинку, що сиротливо застиг у його передсмертній німоті й дивиться самотньо в обличчя Природи, яка на нього наступає. Інтонацію елегійного суму створено завдяки значній кількості лексичних конотацій. Ключовий настрій задано словами, що випромінюють відповідні асоціації. Однією метафорою („*Those stones... Doubtless bear names that mosses mar*” [The Poetry 1979: 6]) поет висвітлив вікову боротьбу

природи й людини: люди проходять, після них залишаються лише камені, з яких велетенська рука природи стирає їхні імена.

Цікава еволюція образу покинутого будинку. Елегія пронизана світлим сумом. І поруч – романтична піднесеність – примарний будинок та молода пара-символ відродження; епітети *lonely, sad* та *sweet*.

Описуючи в „Ghost House” атмосферу самотнього в’янення, всезагального запусіння, поет не аналізує соціальне джерело цієї самотності. Зрозуміло, що люди пішли, але чому – ми можемо здогадуватися, лише взявши до уваги час, про який оповідається. Це кінець позаминулого століття, період масової міграції населення. Печаль ліричного героя світла, сум зливається з надією, втіленням якої є пара закоханих, які стоять на порозі будинку-привида. Німота скляного у своїй прозорості й нерухомості повітря наводить на думку, що для Фроста запусіння є джерелом особливої хворобливо-сумної але щемливої й чарівної краси. Звідси й значна кількість поетизмів.

У вірші „The Black Cottage” знову з’являється образ дому (знову запусіння, самотність, сум). Герой поеми „The Census-Taker” прийшов, щоб переписати людей, але жодної живої душі на сотню миль не знайшов. Стояла осінь, але від дерев, що повинні були скидати листя, лишилися тільки пеньки: *The time was autumn, but how anyone / Could tell the time of year when every tree / That could have dropped a leaf was down itself / And nothing but the stump of it was left / Now bringing out its rings in sugar of pitch...* [The Poetry 1979: 175].

Осінній пейзаж пройнятий настроєм самотності: *And every tree up stood a rotting trunk / Without a single leaf to spend on autumn, / Or branch to whistle after what was spent. / Perhaps the wind the more without the help / Of breathing trees said something of the time / Of year or day the way it swung the door, / Forever off the latch...* [The Poetry 1979: 175].

Пронизаний відчуттям ізольованості осінній гуманізований ландшафт резонансом виокремлює головну ідею твору: холодно, незатишно й самотньо в цьому світі, що, немов покинута стара халупа, безлюдний, занедбаний, порожній. Символом такої порожнечі є „*a slab-built, black-paper-covered house*” (халупа з обapolів, обклеєних папером), куди забрів герой Фроста, переписувач населення. Використовуючи буденну лексику, без особливої ритмоінтонаційної напруги, без емпатичних ходів поет створює образ дуже сильний в експресивному плані „дім-порожній”: *No lamp was lit. Nothing was on the table. / The stove was cold – the stove was off the chimney – / And down by one side where it lacked a leg. / The people that had loudly passed the door / Were people to the ear but not the eye. / They were not on the table with their elbows. / They were not sleeping in the shelves of bunks. / I saw no men there and no bones of men there* [The Poetry 1979: 175]. Багатозначність картини, що базується на зіставленні самотньої природи та безлюдного будинку підкреслено й ритмосинтаксичним паралелізмом: ні дерев – ні листя, ні людей – ні кісток. Виразальні засоби Фрост тут шукає не стільки в переносному

значенні слова, скільки у використанні слів у їхньому справжньому значенні. Слово, лишаючись явищем мови, у поезії більш за все стає явищем мистецтва. Воно багатозначне, та вміння Фроста полягає ще й у тому, що в нього слово не втрачає основного, денотативного значення, і хоча воно нерідко й переростає у багатомірний символ, це не заважає йому у своєму найближчому оточенні набувати додаткової емоційної інтенсивності та завантаженості. Тон створюється сукупністю засобів, причому в основному синтаксичних. Короткі речення, паузи, анжабеман, інтерогативні інтонації – усе це передає настрій настороженості героя. У „The Census-Taker” автор поєднує романтичну піднесеність та елегійність з почуттям болю за покинутий будинок та за відчуження, що панує в цьому холодному світі.

Водночас майже завжди в поезіях Фроста образ дому вносить мотив відокремленості людини й природи. У вірші „The Need of Being Versed in Country Things” герой, намагаючись подолати похмурий настрій, викликаний виглядом обгорілих руїн сільської хатини, спрямовує силу своєї уяви на пошуки аналогії, співпереживання, співчуття з боку природи. Звідси зіставлення труби з маточкою квітки в першій строфі, яке В. Бойченко в його перекладі відтворити не зумів, надто спростивши це образне порівняння: *The house had gone to bring again / To the midnight sky a sunset glow. / Now the chimney was all of the house that stood, / Like a pistil after the petals go* [The Poetry 1979: 241]. *Над хатою колись у глупу ніч / Вогнем західним хмару поїняло. / Тепер там тільки коминець стримить, / Немов без пелюсток стебло* [Фрост 1974: 135], та уподібнення пташиних голосів людському зітханню: *The birds that came to it through the air / At broken windows flew out and in, / Their murmur more like the sigh we sigh / From to much dwelling on what has been* [The Poetry 1979: 242], яке в перекладі вийшло непереконливим унаслідок невинуватого заміни стриманого „murmur” на жваве „співають”: *Розбито шиби, і легкі пташки / Влітають табунцями у вікно. / Вони співають – мов зітхає хтось, / Згадавши все, що згинуло давно* [Фрост 1974: 135].

І, нарешті, найчастіше вживаний та найбільш місткий символ у поезії Роберта Фроста – символ „лісу”. Якщо символічне значення „струмка” й „дому” обмежено переважно сферою людської свідомості, то „ліси” і в символічному їхньому смислі зберігають незалежність від свідомості, позначаючи собою беззвітно-підсвідому сферу внутрішнього світу героя й водночас – усю об’єктивну, позалюдську, незалежну від людини дійсність. Ліс – „найприродніший” з усіх природних символів Фроста.

„Лісові вірші” надають поезії Р. Фроста переважно ліричної орієнтації, оскільки в них герой незмінно перебуває наодинці із собою та природою. Уже в першому вірші „Into My Own” першої книжки Фроста ліс постає як об’єктивний пейзаж, і як важливий складник духовного світу героя. Ось дві перші строфи цього твору: *One of my wishes is that*

those dark trees, / So old and firm they scarcely show the breeze, / Were not, as 'twere, the merest mask of gloom, / But stretched away unto the edge of doom. // I should not be withheld but that some day / Into their vastness I should steal away, / Fearless of ever finding open land, / Or highway where the slow wheel pours the sand [The Poetry 1979: 5]. Одне з моїх бажань – щоб ці дерева чорні, / Старезні і міцні, вітрами непоборні, / Не просто хмурими примарами були, / А в височінь, до меж буття сягли. / Мій дух ще поки тут, але одного дня / В їх буйну широчінь навіки кану я, / Без остраху знайти галявину відкриту, / Або сошу украй колесами розбиту (переклад наш – В. К.) [Кикоть 1994: 81].

Уся історія юнацького кохання, викладена в першій книзі „A Boy's Will”, проходить на тлі лісів, і в різних віршах розкрито різні аспекти цього множинного символу. Ліс корелюється із внутрішнім світом героя, з тими його боками, куди немає доступу іншим людям, і водночас існує як щось відособлене від героя – природа, зовнішній світ, що перебуває з героєм у стосунках притягування-відштовхування. І в тому, і в тому значенні ліс протиставлено людському суспільству. Як царство цілковитої самотності ліс символізує лише частину внутрішнього світу героя, прагнення відмежуватися від людей та злитися з природою. Він існує саме як прагнення, потенціал, що ніколи повністю не реалізується, а втім, так само, як і зворотне устремління до людей. Усякий вихід героя в ліс означає й повернення назад, так само як і гойдання на березах у вірші „Birches” означає повернення на землю.

Про виняткову важливість образу лісу в поезії Р. Фроста промовисто свідчить уже той факт, що навколо нього організовано перший вірш першої збірки та останній вірш останньої книги поета, що створює рамочну конструкцію до всієї творчості Фроста. Уся сукупність „лісових” віршів показує необхідність співіснування людини й природи (а не злиття й не розмежування), з іншого ж боку, – співіснування особистості й суспільства приблизно на тих самих підставах. Небезпеку для людини Фрост убачає в крайнощах. Його герой не може тривалий час існувати в цілковитій самотності лісу, так само як і не може перебувати в постійному спілкуванні з собі подібними. Вірш „A Dream Pang” є однією з яскравих ілюстрацій до такої думки: *I had withdrawn in forest, and my song / Was swallowed up in leaves that blew away; / And to the forest edge you came one day / (This was my dream) and looked and pondered long, / But did not enter, though the wish was strong: / You shook your pensive head as who should say, / „I dare not – too far in his foot steps stray – / He must seek me would he undo the wrong”. / Not far, but near, I stood and saw it all, / Behind low boughs the trees let down outside; / And the sweet pang it cost me not to call / And tell you that I saw does still abide. / But 'tis not true that thus I dwelt aloof, / For the wood wakes, and you are here for proof [The Poetry 1979: 16].*

Сподіваємося, що наш переклад вірша „A Dream Pang” відбиває цю біполярну образну структуру, яка гуртується навколо образу-символу

„ліс”: *Я в ліс подався, і мої пісні / Невпинний шелест листя враз поглинув; / Край лісу й ти в одну з’явилась днину / Й стояла там (це все було у сні), / Та не ввійшла у хащі у лісні, / Хоча вагалась не одну хвилину, / Сказавши врешт: „Це він мене покинув, / То ж і шукати першій – не мені”. / Я близько був, і бачив все відтіль, / Де на чагар гілля рясне спадає, / Покликати ж тебе завадив біль, / Його ще й досі серце відчуває. / І все ж не був самотнім я між віт, – / Це стверджує шум лісу й твій прихід* (переклад наш – В. К.) [Кикоть 1994: 93].

Ще одна спрямована в протилежні боки семантична грань символу „ліс”, яку висвітлено в багатьох віршах Фроста, зокрема, у таких широковідомих, як „The Road not Taken”, „In Winter in the Woods Alone”, „Stopping by Woods on a Snowy Evening”, „Come In” та ін., це – смерть, потойбічність, небуття, вічний спокій, алегоризований природою, звідки виходить усе живе на землі й куди, зрештою, іде навіки, з одного боку, та життя, логічним продовженням якого і є небуття, з іншого. Як бачимо, коло замикається знову, бо скептичний розум Фроста знаходить як протиріччя, так і єдність на всіх рівнях буття. Ось уже згадуваний вірш „The Road Not Taken”, або точніше його перша й третя строфи, саме з яких стає зрозумілим, що ліс, тут у Фроста, символізує одночасно і життя, і смерть: *Two roads diverged in a yellow wood, / And sorry I could not travel both / And be one traveler, long I stood / And looked down one as far as I could / To where it bent in the undergrowth; //... And both that morning equally lay / In leaves no step had trodden black. / Oh, I kept the first for another day! / Yet knowing how way leads on to way, / I doubted if I should ever come back* [The Poetry 1979: 105].

Дороги, що простяглися перед героєм твору, – це, безумовно, дороги життя. А позаяк пролягли вони через ліс, то ліс – це і є саме життя. Але, проходячи різними маршрутами, дороги збігаються десь далеко, у лісовій глибині, звідки герой уже повернутися не може, тобто в небутті, трансцендентну тишу якого підкреслює й осінній пейзаж: *Розбіглись дороги дві в жовтому лісі, / Але обома йти, даруйте, – незмога, / Та мандрам я вірний не як лише втісі, / То ж довго й стою, дивлячись, як в підліссі / У даль позміялася перша дорога. /... Обидві почили однаково в тиші, / Нетоптаний лист по них килимом слався; / О, я першу для іншого разу залишив, / Й можливе збігання шляхів допустивши, / Назад повернутися не сподівався* (переклад наш – В. К.) [Кикоть 1994: 85].

Усі імплікації, пов’язані із символом-образом лісу, виразно проступають у чи не найвідомішому вірші Фроста „Stopping by Woods on a Snowy Evening”. Цей твір може читатися як вірш про людину, природу й суспільство, про боротьбу емоціонального й розумового начал, і навіть як вірш про „бажання смерті” та його подолання. Одні вважають, що героєві вдається подолати поклик лісу й продовжити свій шлях (Ф. Лентрісехія) [Lentricchia 1975: 81]; інші, посилаючись на повторення останнього рядка, стверджують, що воно показує: герой причарований і

приспаний красою лісу, а цей повтор – останній сплеск свідомості, що припинила боротьбу (Н. Холланд) [Holland 1988: 132]. Проте, саме утруднення дослідників засвідчує, наскільки природною для героя виявляється і природа, і жага спокою, і ірраціональний бік власної свідомості. І ліс тут, безумовно, символізує, як і в багатьох інших творах Фроста, потойбічний стан людини, трансцендентальний спокій, відчуття свободи й радості автономного існування, що досягається шляхом віддавання себе в руки природи. Аналогічного символічного значення набуває „ліс” і у вірші Фроста „Come in”, який перегукується з віршем „Stopping by Woods on a Snowy Evening”: *As I came to the edge of the woods, / Thrush music – hark! / Now if it was dusk outside, / Inside it was dark. // ...Far in the pillared dark / Thrush music went – / Almost like a call to come in / To the dark and lament. // But no, I was out for stars: / I would not come in. / I meant not even if asked, / And I hadn't been* [The Poetry 1979: 334]. *Простував я стежиною в ліс... / Раптом дрізд заспівав! / Ще захід світив здаля, / В лісі ж – морок запав; // ...З-поміж сосон, колон лісових, / Та пісня луна. / Мов у довічний спокій чи сон / Кличе-манить вона. / Даремно! Чекатиму зір. / Не для мене та путь, / Хоч би й гукнули мене – / А ще ж і не зуть* (переклад В. Бойченка) [Бойченко 1975: 82].

Як бачимо, „ліс” у поезії Роберта Фроста – це синтетичний символ об’єктивної дійсності та компонентів свідомості й психіки героя, а в кожному окремому випадку значення символу проявляється в конкретній взаємозумовленості цих двох начал.

Отже, подібно до будь-якого предметного образу, образ змісту тексту є динамічним. Його буття полягає в постійному становленні. Інакше кажучи, зміст тексту поліфонічний і багатоаспектний, і ті, хто його сприймає й інтерпретує, можуть побачити світ, що за ним стоїть, по-різному, залежно від того, що їм потрібно побачити. Образ змісту тексту нерозривно пов’язаний з образами окремих компонентів „світу тексту”. Предметний світ, що нас оточує, ми можемо сприймати як ціле лише за умови, що в ньому є щось постійне, опорні елементи, відображені в нашій свідомості у вигляді образів „нижчого” порядку. Вони є образами окремих предметів, що включені в єдину дійсність і порівняно з образом світу є константними. Субсемантичний образ поетичного твору, будучи категорією імплікаційною, саме нерідко й будується та відновлюється завдяки таким образам-константам.

Кожен твір поетичної збірки автора в багатьох випадках може знайти його правильне тлумачення та адекватну інтерпретацію іншою мовою, лише будучи сприйнятим у контексті всієї книги, до якої він входить, оскільки всі вірші дуже часто є взаємодоповнюючими або такими, що мають взаємопов’язану значимість образності. Цей підхід і проаналізовані приклади обґрунтовують існування та взаємозумовленість індивідуальної авторської символіки, що часто лежить в основі підтексту поетичного твору і яку можна назвати ідіолектною.

Аналіз віршів на синтагматичному рівні показує, як слова часто повторювані в поезії Р. Фроста, досягають символічного рівня завдяки тій ролі, яку відведено їм в організації поетичного тексту. Водночас аналіз образу в межах тексту як цілісної структури допомагає розкрити смислову глибину, смислову перспективу символу. Подальше дослідження образної структури творів інших авторів у цих напрямках сприятиме їх адекватному перекладу засобами іншої мови.

Література

Бойченко 1972 – Бойченко В. П. Іскри / В. П. Бойченко. – К. : Молодь, 1972. – 102 с.; **Бойченко 1975** – Бойченко В. П. Сонячні кола / В. П. Бойченко. – Сімферополь : Таврія, 1975. – 88 с. **Казакова 1974** – Казакова Т. А. Система ассоциативных связей слова в поэтическом тексте и стихотворный перевод (на материале лирики Шелли) : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 „Германские языки” / Т. А. Казакова. – Л., 1974. – 25 с.; **Казакова 1975** – Казакова Т. А. Ассоциация как признак экспрессивного компонента в поэтическом тексте / Т. А. Казакова // Экспрессивные средства английского языка : сб. науч. тр. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. – Л., 1975. – С. 47 – 50; **Кикоть 1994** – Кикоть В. М. Вірші. Переклади / Кикоть В. М. – Черкаси : Сіяч, 1994. – 104 с.; **Кухаренко 1989** – Кухаренко В. А. „Язык писателя” как аспект речевой деятельности индивида / В. А. Кухаренко // Вестн. Харьк. ун-та. 1989. – № 339. – С. 74 – 78; **Лосев 1971** – Лосев А. Ф. Символ и художественное творчество / А. Ф. Лосев // Известия АН СССР, отдел литературы и языка. – М., 1971. – Т. 30. – Вып. 1. – С. 3 – 11; **Фрост 1964** – Фрост Р. Вірші / Роберт Фрост ; пер. В. Коротича // Всесвіт. – 1964. – № 7. – С. 91 – 92; **Фрост 1974** – Фрост Р. Вірші / Роберт Фрост ; пер. В. Бойченка // Всесвіт. – 1974. – № 3. – С. 129 – 137; **Фрост 1976** – Фрост Р. Вірші / Роберт Фрост ; пер. Є. Крижевича // Прапор. – 1976. – № 7. – С. 89 – 90; **Фрост 1977** – Фрост Р. Вірші / Роберт Фрост ; перекл. В. Бойченка та Є. Крижевича // Жовтень. – 1977. – № 3. – С. 93 – 98; **Burnshaw 1986** – Burnshaw S. Robert Frost Himself / Stanely Burnshaw. – New York : George Brazille, 1986. – 342 p.; **Holland 1988** – Holland N. Norman. The brain of Robert Frost. A cognitive approach to literature. Psychological aspects / Holland Norwood Norman. – London and New York : Routledge, 1988. – 200 p.; **Lentricchia 1975** – Lentricchia F. Robert Frost: Modern poetics and the Landscapes of Self / Frank Stephane Lentricchia. – Durham, North Caroline: Duke University Press, 1975. – 200 p.; **Robert 1979** – Robert Frost: Studies of the Poetry / ed. with an introd. by Kathryn Gibbs Harris. – Boston : Hall, 1979. – 196 p.; **The Poetry 1979** – The Poetry of Robert Frost / The collected poems, complete and unabridged / Robert Frost / ed. by Edward Connery Lathem. – New York : Henry Holt and Company, 1979. – 610 p.; **Webster’s 1974** – Webster’s New World Thesaurus by Charlton G. Laird. – New York : William Collins + World Publishing Co. Inc., 1974. – 530 p.;

Кикоть В. М. Ідіолектна символика, підтекст та переклад

У статті виявлено малодосліджені засоби творення підтексту поетичного твору, а також чинники, що впливають на процес його сприйняття, декодування та на еквівалентне відтворення його в перекладі. На прикладах поетичних творів американського поета Роберта Фроста та їх українських перекладів проаналізовано символ як засіб творення й відтворення поетичного підтексту, що становить субсемантичний образний складник поетичного макрообразу. Розкрито чинники, які впливають на достовірність і повноту декодування підтекстового образу поетичного твору та на його адекватний переклад, уведено поняття ідіолектної символіки, проаналізовано й обґрунтовано функціональність ідіолектного символу як важливого засобу творення поетичного підтексту.

Ключові слова: образна структура, макрообраз, інтерпретація, модель перекладу, символ, ідіолектна символика, поетичний підтекст, декодування, субсемантичний образ, адекватний переклад.

Кикоть В. М. Идиолектная символика, подтекст и перевод

В статье выявлены малоисследованные средства формирования подтекста поэтического произведения, а также факторы, которые влияют на процесс его восприятия, декодирования и на адекватное воспроизведение его в переводе. На примерах поэтических произведений американского поэта Роберта Фроста и их украинских переводов проанализирован символ как средство создания и воспроизведения поэтического подтекста, являющегося субсемантической образной составляющей поэтического макрообраза. Раскрыты факторы, которые влияют на достоверность и полноту декодирования подтекстового образа поэтического произведения, а также на его адекватный перевод, введено понятие идиолектной символики, проанализирована и обоснована функциональность идиолектного символа как важного средства создания поэтического подтекста.

Ключевые слова: образная структура, макрообраз, интерпретация, модель перевода, символ, идиолектная символика, поэтический подтекст, декодирование, субсемантический образ, адекватный перевод.

Kykot V. M. Idiolect Symbols, Implied Sense and Translation

The article deals with some less investigated means of poetic implied sense creation, as well as factors that influence the process of its reception, decoding and its adequate reconstruction in translation. Symbol as a means of creation and reconstruction of poetic implied sense that is subsemantic image constituent of poetic macroimage is analyzed on the basis of American poet Robert Frost's poetical works and their Ukrainian translations. Factors that influence faithfulness and comprehensiveness of poetical implied sense image decoding as well as its adequate translation are revealed and explained,

idiolect symbols conception is introduced and its functioning as of an important means of creation of poetic implied sense by which objective interpretation the rendering reconstruction of subsemantic image in poetry is directly influenced.

Key words: image structure, macroimage, interpretation, translation model, symbol, idiolect symbols, poem implied sense, decoding, subsemantic image, adequate translation.

Стаття надійшла до редакції 21. 11. 2012 р.

Прийнято до друку 21. 12. 2012 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Лєснова В. В.

І. Г. Скиба (Луганськ)

УДК 811.161.2'282.2'374.,188/191"(043.3)

**СЛОВНИКИ Є. ЖЕЛЕХІВСЬКОГО, С. НЕДІЛЬСЬКОГО
ТА ЗА РЕДАКЦІЄЮ Б. ГРІНЧЕНКА
ЯК ВАЖЛИВЕ ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ
НАЗВ СПОРІДНЕНОСТІ**

Назви спорідненості і свояцтва (далі НС) є одним з давніх і найбільш досліджених шарів питомої української лексики, що бере свій початок в індоєвропейському лексичному фонді, пройшла становлення в праслов'янську й спільнослов'янську добу. Докладний аналіз НС здійснив А. Бурячок, у роботі якого розглянуто лексику, уживану для позначення родинних стосунків у літературній і діалектній мові; історію виникнення й розвитку назв простежено порівняно з відповідними назвами інших індоєвропейських мов; приділено увагу розкриттю стилістичного використання, семантики, словотворчих можливостей НС, а також вагомості в загальному слов'янському складі української мови [Бурячок 1961: 2]. Семантику НС висвітлено в студіях О. Трубачова [Трубачёв 1959: 210] та О. Семенов [Семенов 1998: 36], якою здійснено також етимологічний аналіз НС з урахуванням структури значень, синонімічності назв, ролі у фразеологічних зворотах.

Дослідники виділяють ступені спорідненості по прямій і боковій лініях I, II, III ступенів спорідненості, а також низхідний і висхідний напрямки. Так, О. Трубачов зазначає, що термінами кровної спорідненості є назви батька, матері, дитини, сина, доньки, брата сестри; за низхідною – це назви онука та правнука, за висхідною – назви діда, баби, до яких фактично прирівняні терміни, що виражають значення нерідних людей – назви вітчима, мачухи та ін. [Трубачёв 1959: 18].

Як зауважує А. Бурячок, сучасна система назв спорідненості по прямій лінії охоплює не більше чотирьох поколінь й у висхідному, і низхідному напрямках, між якими ступінь спорідненості не однаковий. Тому розрізняємо спорідненість по прямій лінії першого ступеня (між