

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ И СУГГЕСТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ МЕТРО-РИТМИЧЕСКИХ СТРУКТУР (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ И ПЕРЕВОДОВ СЕРГЕЯ ГОНЧАРЕНКО)

La semántica y la función sugestiva de estructuras metro-rítmicas
(a partir de la poesía y traducciones poéticas de Serguéi Goncharenko)

Елизавета Сергеевна Гончаренко
elisea@rambler.ru

Московский Государственный Лингвистический Университет (Москва, Россия)

Elizaveta S. Goncharenko
elisea@rambler.ru

La Universidad Estatal Lingüística de Moscú (Moscú, Rusia)

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 15.04.2015

Fecha de evaluación: 29.08.2021

Cuadernos de Rusística Española n° 17 (2021), 77 - 89

РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматривается вопрос о наличии семантической нагрузки у метро-ритмических структур как одного из видов репрезентации ритма поэтического текста. В качестве материала для исследования взята поэзия и поэтические переводы современного российского поэта и переводчика-испанista С.Ф. Гончаренко. Количественный подсчет использования поэтом тех или иных метро-ритмических структур, сопровождаемый анализом тем, объединенных в его творчестве определенным ритмическим рисунком, а также лексических единиц, появляющихся в ткани поэтических текстов, объединенных одним ритмическим рисунком, позволяет выдвинуть гипотезу о том, что метро-ритмические структуры в творчестве отдельно взятого автора имеют определенный семантический ореол, а также обладают суггестивной функцией. Особое внимание уделяется использованию и трактовке хорей и смешанных ритмов.

Ключевые слова: семантический ореол метра, семантическая нагрузка ритма, метро-ритмические структуры, хорей, ритмический сбой, семантическое поле.

RESUMEN

El objeto de este artículo es la hipótesis sobre la carga semántica de las estructuras metro-rítmicas como una de las representaciones del ritmo de un texto poético. La investigación se realiza a base de la poesía original y traducciones poéticas del poeta, traductor e hispanista ruso, Serguéi Goncharenko. El cálculo de las estructuras metro-rítmicas en su obra, acompañado por el análisis de los temas que tienen una estructura rítmica común y, en particular, de las unidades léxicas que aparecen en el cuerpo de los textos poéticos unidos por un ritmo común, permite hacer una hipótesis de que las estructuras metro-rítmicas en la obra de un autor concreto tienen una “aureola semántica” determinada, así como ejercen una función sugestiva. Una atención especial se presta al uso de la cláusula trocaica y del metro polirrítmico (mixto).

Palabras clave: la “aureola semántica” del metro, la carga semántica del ritmo, las estructuras metro-rítmicas, la cláusula trocaica, el metro polirrítmico, el campo semántico.

ВВЕДЕНИЕ

Вопрос касательно существования семантической нагрузки ритма поэтического текста, пожалуй, остается и по сей день одним из наиболее полемичных и противоречивых, несмотря на то, что рассматривать его в русистике начал еще Ломоносов. В XX веке научные исследования смысловой и экспрессивной нагрузки ритма вышли на новый уровень, появились такие термины, как семантический, экспрессивно-тематический, идейно-тематический ореол — понятия, вводимые в разные десятилетия прошлого века Б. Томашевским, М. Шапиром, К. Тарановским, О. Федотовым, Л. Маллером, М. Гаспаровым. Использовались эти термины как применительно к метрам, так и к размерам.

Мы разделяем мнение тех лингвистов и литературоведов, которые склонны говорить о семантической нагрузке ритма в целом, а применительно к стихотворным текстам — о коммуникативной и суггестивной функции и семантическом ореоле метро-ритмических структур, в частности. Постановка вопроса о наличии таковых правомерна хотя бы потому, что сами авторы, поэты, принимая участие в ее обсуждении, подспудно подтверждают, что они могут тем или иным образом учитывать природу ритма при оформлении определенных идей, выражаемых в их произведениях. Так, известный советский и российский поэт, переводчик испанской поэзии на русский язык и ученый-лингвист Сергей Филиппович Гончаренко (1945 – 2006) в своей монографии, посвященной изучению особенностей испанского стиха, говорил о том, что «метро-ритмические структуры могут использоваться и в целях порождения и передачи различных видов эстетической информации» (Гончаренко 1995: 74), признавая тем самым информативность ритма. Тут же он уточняет, говоря все также об испанском стихе, что когда-нибудь в будущем проблема семантического или тематического ореола испанских метров «наверняка заинтересует исследователя, владеющего испанским языком в качестве родного — в конце концов, только ему может оказаться под силу решение связанных с нею вопросов, где семантические наблюдения (и даже «ощущения») не менее значимы, чем статистические данные» (Гончаренко 1995: 75). По этому пути — анализируя ощущения и семантические наблюдения одновременно со статистическими данными, мы и пойдем, исследуя семантический ореол и суггестивный потенциал определенных ритмических приемов в творчестве самого С.Ф. Гончаренко, исходя из обоснованной его научными трудами уверенности в том, что сам поэт наличие их утверждал, а стало быть, и творил с оглядкой на них.

Намеренное использование автором ритмических приемов, осознанный выбор таковых, следовательно, станет одной из базисных предпосылок нашего исследования. Рассматривая этот процесс как осознанный, мы, безусловно, не сбрасываем со счетов и факторы подсознательные, описанные М.Л. Гаспаровым, который говорил, что «память метра» «тоже есть частица «памяти культуры» (Гаспаров 2012: 13), объясняя, что как определенное слово, так и определенный размер могут вызвать у читателя целую череду ассоциаций. Таким образом, круг замыкается: созданное когда-то, возможно, по случайно сложившимся канонам литературное произведение или даже целый жанр могут впоследствии стать ориентиром для осознанного выбора ритмического рисунка определенным автором, рассчитывающим вызвать

таким ритмом определенные ассоциации, подсознательный отклик читателя, иными словами, задействовав суггестивную и информативную функции ритма. Этот процесс может получить историческое развитие и в дальнейшем: то становится моделью для осознанного создания новых произведений, написанных на ту же тему, то антимodelью, от которой автор будет отталкиваться, чтобы создать нечто уникальное или ни в коем случае не ассоциирующееся с определенными произведениями, то просто стимулируя творчество автора, впитавшего в себя мелодику определенных стихотворений как нечто естественное. Соответственно, при каждом новом воспроизведении определенного ритмического рисунка — будь оно продиктовано уверенностью автора в том, что такой рисунок больше подходит для оформления темы произведения, его желанием сделать с помощью ритма отсылку к определенному тексту или же просто его внутренним ощущением — срабатывает историческая природа семантических связей (в терминологии М.Л. Гаспарова).

Мы по умолчанию принимаем, что автор, выбирая определенный вид ритмического рисунка для своего произведения, учитывает эту культурную память, опираясь на свои культурный багаж, музыкальный слух и теоретические знания. Для того же чтобы проанализировать причины сделанного им выбора, скрытые смыслы текста, которые можно расшифровать с помощью анализа ритма, требуются разные наблюдения дедуктивного характера, например:

- количественный подсчет использования определенных ритмических приемов в творчестве конкретного автора. Это позволит сделать выводы о субъективном отношении автора к тому или иному приему. Ведь, как сказал Иосиф Бродский, «у каждого стихотворца есть свои излюбленные, доминирующие размеры, которые можно рассматривать в качестве его автографов, ибо они соответствуют наиболее часто повторяющемуся душевному состоянию автора» (Бродский 1981: 6);
- анализ тем и мотивов, которые объединены у определенного автора определенным ритмическим рисунком. Это позволит сделать предварительные выводы о семантико-суггестивном потенциале ритмических приемов в творчестве этого автора;
- анализ лексических единиц, входящих в состав поэтических текстов, объединенных одним ритмическим рисунком у того же автора. Это позволит подтвердить или опровергнуть ранее полученные выводы о семантическом ореоле ритмических приемов в творчестве автора;
- анализ субъективных ощущений, вызываемых тем или иным ритмическим рисунком вместе с другими семантическими и стилистическими приемами в творчестве того же автора. Это позволит подтвердить или опровергнуть ранее полученные выводы о суггестивной функции ритмических приемов в творчестве автора;
- соотнесение полученных выводов с имеющимися выводами касательно аналогичного ритмического рисунка у других авторов, творивших ранее или одновременно с рассматриваемым автором. Это позволит выдвинуть гипотезу о наличии имплицитных отсылок к прецедентным текстам, а также сделать попытку обобщить имеющиеся выводы.

Предлагаемые нами этапы исследования ориентированы, в первую очередь, на анализ семантического и суггестивного потенциала ритмического рисунка в творчестве отдельно взятого автора. Только имея выводы о его предпочтениях и свойственных именно его перу приемах, можно перейти, на наш взгляд, к условному обобщению выводов о функции и семантике ритмического рисунка. Мы предлагаем исходить из понимания М. Гаспарова об исторически сложившейся трактовке того или иного ритмического рисунка, о том, какие ассоциации он вызывает у представителя определенной культуры. Это понимание не может служить аксиомой о том, что только определенное исторически закрепившееся семантическое поле может быть выражено с помощью определенных ритмических средств. Однако оно поможет скорректировать выводы о причинах выбора определенных ритмических средств и очертить семантический ореол ритма в поэзии отдельно взятого автора, а также понять степень задействования суггестивного потенциала в конкретном произведении конкретного поэта.

Понимая, что ритм поэтического текста многослоен и строится на разных уровнях – от строфического до фонического, мы выбираем для настоящего исследования тот уровень ритмических приемов, который вызывает наибольшее количество сомнений и в то же время является основой стихосложения, – уровень метро-ритмических структур.

АНАЛИЗ

В связи с вышесказанным, в целях настоящего исследования мы выберем творчество одного автора — русского поэта, переводчика и испаниста Сергея Филипповича Гончаренко (1945 – 2006), проанализировав на примере его оригинальных стихотворных произведений и некоторых переводов понимание конкретным автором семантического ореола метро-ритмических структур и использование их суггестивного потенциала. Конечно, в силу многопластовой природы поэтических текстов, мы не сможем обойти вниманием попутно и некоторые другие стиле-, ритмо- и смыслообразующие приемы поэзии С. Гончаренко, поскольку в поэтическом тексте одно неизбежно либо дополняет, либо опровергает другое.

В качестве эмпирического материала мы используем, в первую очередь, произведения, опубликованные в последнем поэтическом сборнике Сергея Гончаренко «Избранные стихотворения», а также один перевод с испанского языка. Антология «Избранные стихотворения», вышедшая в свет в 2005 году, охватывает отобранные самим поэтом произведения, написанные им в период с 1963 по 2005 годы.

В сборник вошло 217 произведений, они размещены в хронологическом порядке – по дате написания. Изменение в характере использования метро-ритмических приемов на протяжении сборника позволяет отследить не только становление стиля автора, но и изменение его внутреннего мира, отражение в нем происшедших в мире внешнем изменений. Так, если в период с 1963 по 90-е годы ломаный ритм со смешанными метрами встречается в предложенных произведениях нечасто, скорее, в качестве эксперимента, то после 90-х годов, печально известных как «лихие девяностые» в новейшей истории России, строки с ритмическим сбоем

появляются все чаще и словно отражают слом как в окружающем поэта обществе, так и в его внутреннем мире.

Начнем со стихотворения, открывающего книгу, — «Преодолеть судьбы круговорот». Оно написано ямбом, смешанного метра мы пока что не наблюдаем, однако налицо другой вид «непривычного» ритмического членения текста: членение стихов на разное количество стоп, разрыв строки посреди стопы, а также отсутствие деления на строфы, указывающее на то, что все стихотворение должно восприниматься как непрерывный поток мысли:

Преодолеть
судьбы круговорот,
где мучит повторенья
неминуемость,
и распрямить на повороте
участь,
как распрямляет петлю
самолёт.
И понимать,
что это только случай
и что судьба
своё ещё возьмёт.
И понимать,
что случай
верно служит,
и потому —
преодолеть круговорот!

Теоретически данное стихотворение могло бы быть записано пятистопными ямбами с последней шестистопной строкой. Однако в данной версии поэт предпочитает графически — через деление на стихи, не всегда соответствующее семантическому или смысловому делению, — указать читателю, где заложена обязательная внутрислоговая цезура. Безусловно, это не просто игра ради игры. Такое прочтение стихотворения словно отражает сбившееся дыхание преодолевающего очередной барьер идущего в гору путника. Тем не менее строки поделены так, что мы чувствуем, что за этим шагом обязательно будет следующий, что полной остановки не будет до самой последней строки. Преодолевающий невзгоды жизни герой будет идти вперед до конца, шаг за шагом. Таким образом, первое же стихотворение сборника нам показывает: в данных текстах каждый из возможных уровней языка, включая все уровни ритмической организации текста, будет нести определенную смысловую нагрузку.

В стихотворениях, опубликованных начиная с 1997 года, мы все чаще обнаруживаем ритмический сбой, намеренно смешанные виды стоп. Согласно Поэтическому словарю А Квятковского (Квятковский 1966: 146), такое явление в русском стихосложении называется также логаядическим стихом (логаядом). Мы обнаружили в антологии как логаяды, характеризующиеся повторяющимся сбоем в одном и том же месте по вертикали текста, так и более вольные дольники, именуемые также ударниками, структура которых «опирается не на количество

стоп, как в метрическом стихе, а на равное количество логически сильных ударных слов» (Квятковский 1966: 314). Однако для целей нашего исследования имеет смысл не столько узкая классификация метро-ритмической структуры, сколько отслеживание семантической и суггестивной функций определенного ритмического приема: в данном случае — смешения разнометрических стоп в одном стихе. Поэтому мы предпочитаем остановиться на более общих терминах — смешанный метр и ритмический сбой. Примечательно, что в творчестве С. Гончаренко каждое из стихотворений со смешанным метром говорит либо о душевном надрыве, либо о разочаровании. Рассмотрим первую группу из этих стихотворений:

Был в руку, пожалуй, сон-то
с **обкусанными** краями.
Идти на зов горизонта
и оказаться в **яме**?..

На протяжении всего этого стихотворения наблюдается перемежение двусложной и трехсложной стоп. Ритмический сбой в первых двух строках на стыке амфибрахия и последней хорейской стопы, которая, как эхо, вторит последним двум слогам предыдущей стопы, усугубляет ощущение «оборванных краев», разочарования, бездны и безнадежности, о которых говорится далее по тексту. Эти темы становятся основными при использовании ритмического сбоя у С. Гончаренко. В третьей строке мы видим зеркальное отражение первых двух, а далее принцип изосиллабизма нарушается, и мы ощущаем нехватку чего-то, а в ритмическом плане — нехватку целого слога, отсутствие анакрузы. После того, как за три предыдущие строки мы привыкли к наличию анакрузы, такой прием вызывает ощущение потери, тех же «оборванных краев». Этот ритмический прием можно вполне рассматривать как семантический.

Двумя месяцами позже в другом стихотворении поэт пишет:

Как назло, все вокруг при деле –
лишь один я баклуши бью.
Что осталось при **переделе**
делать серому воробью?..

«Передел», «бездна», «обкусанный край», «лобное место» — такие лексические единицы входят в семантическое поле смешанных метров, приводящих к ритмическому сбою в стихах Гончаренко и служащих у него для оформления мотивов разочарования, потери, безысходности. Сделав это наблюдение, мы приходим к выводу о том, что метро-ритмические структуры, наравне с лексическими средствами, могут реализовывать определенный семантический потенциал.

Продолжим череду образов, возникающих в стихотворениях, написанных смешанными ритмами, столь типичными для испанского языка и отнюдь не типичными для традиционного русского силлабо-тонического стихосложения. В последнем четверостишье стихотворения «Столько их, облаков, нагнало...» читаем:

...Причастится ль моя частица
к сплаву радости и беды,
чтобы ивою **преломиться**
в призме чистой, как луч, воды?

Символ печали — ива, преломляющаяся под смену анапеста с амфибрахийем, продолжает начатый перечень.

Приведенное ниже стихотворение, вербальная составляющая которого иллюстрирует семантику намеренно ломаной метро-ритмической структуры, почти вторит этому ритму, но с одним отличием — неполная последняя стопа амфибрахия, которую также можно рассматривать как ямбическую стопу, следующую за двумя анапестами, наблюдается в каждой строке:

Я, конечно же, точно знал,
где начало и где **конец**.
Но все карты смешал вокзал
разделенных стеной сердец...

Опять на стыке двух метров мы встречаемся со словами, сигнализирующими о разрыве отношений, об утрате, о горечи и разочарованиях. Основываясь на данных наблюдениях, мы можем однозначно утверждать, что «ритмический сбой», как сам его называет Сергей Гончаренко в своей монографии, однако применительно к испанскому кадентно-силлабическому стиху (Гончаренко 1995: 62), при условии, что он – плод творчества мастера поэзии, т. е. является не случайным просчетом, а намеренным ритмическим приемом, может «войти в реакцию» с лексико-семантической составляющей стихотворения. И часто результатом такого симбиоза становится произведение, описывающее такие темы, как разрыв отношений или оборвавшийся путь. В творчестве С. Гончаренко намеренный ритмический сбой обычно становится еще одним компонентом семантического поля концепта «утрата».

Интересно в этой связи будет проанализировать другую группу стихотворений С. Гончаренко, объединенных одним ритмическим рисунком и одной темой.

Рассматриваемый ритмический рисунок представляет собой анапестовый зачин с последующими ямбическими стопами. Такой ритмический рисунок достигает высочайшей выразительности, поскольку трехсложные стопы традиционно настраивают на определенный лад — на восприятие глубокого и проникновенного стихотворения, но возникающая после первой же стопы цезура, сопровождаемая ямбическими стопами, во-первых, опять переносит нас в семантическое поле «утрата», а, во-вторых, подспудно вынуждает читателя сосредоточиться на том, что будет после нее, т. е. повышает речитативную функцию клаузулы. Наконец, такие ритмические рисунки необычайно музыкальны и вызывают у русскоязычного читателя определенные ассоциации, о которых будет сказано ниже, опять-таки активизируя ту самую культурную память, о которой говорит М.Л. Гаспаров (Гаспаров 2012: 13).

Вот строки из некоторых из этих стихотворений:

1. И всего-то сто шагов до Храма,
до свечей и до святых икон... (1997)
2. ...Шагомером этот путь не мерьте:
кто из тех, кто жив еще, готов
доползти на брюхе до бессмертья
по ножу длиною в сто шагов? (1998)
3. Мы «прости-прощай» сказали веку,
а теперь тоскуем по нему.
Но войти два раза в ту же реку
не дано, конечно, никому... (2001)
- 4... Но не быть тому, чтобы Россия
не смогла преодолеть всех бед... (2002)

Такой ритмический рисунок иногда — ошибочно, на наш взгляд, — называют пятистопным хореем. Однако и формальные, и более глубинные признаки указывают на то, что к хорейским причислять такие метро-ритмические структуры не следует. В первую очередь, обращает на себя внимание тот факт, что везде наблюдается двусложная анакруза, первый слог почти никогда не несет на себе формальное ударение и никогда — смысловое. Во-вторых, словораздел в наиболее значимых строках в большинстве случаев также показывает, что после третьего слога должна быть цезура, после которой метр, а вместе с ним и ритм, изменятся. Наконец, отношение самого автора к хорее, к его семантическому ореолу, о котором будет сказано ниже, говорит нам о том, что рассматривать такие структуры как хорейские нельзя, ибо затронутые в этих произведениях темы он хореем оформлять не стал бы.

В этой связи стоит вспомнить о культурной памяти народа как одном из постулатов теории семантики ритма и метра. Одно из самых лиричных стихотворений русской классики, ставшее впоследствии романсом, «Выхожу один я на дорогу» М.Ю. Лермонтова положило, согласно М.Л. Гаспарову, начало целому циклу стихотворений, построенных согласно такому же ритмическому рисунку. М.Л. Гаспаров, вслед за К. Тарановским, объединяет под понятием «лермонтовский цикл» такие произведения, как «Гамлет» Б. Пастернака и «До свиданья, друг мой, до свиданья...» С. Есенина (Гаспаров 2012: 334). По такому же ритмическому рисунку построены и стихотворения из указанного выше цикла С.Ф. Гончаренко. Необходимо обратить внимание на тот факт, что Тарановский и Гаспаров по-разному трактуют причинно-следственную связь использования такого ритмического рисунка: если Тарановский считает, что такой рисунок в принципе свойственен для выражения темы пути в творчестве разных авторов, подкрепляя свою гипотезу используемой лексикой, то Гаспаров полагает, что такое обобщение ведет к ложной идее о том, что семантика стиха — явление органическое, в то время как он считает его историческим.

Мы же, разделяя гипотезу о значимости культурной памяти, т. е. об исторической природе семантики ритма, не согласимся с обоими исследователями в том, что касается их трактовки самой метро-ритмической структуры стихотворений этого цикла. Мы считаем, что, вопреки традиционному мнению, речь идет не о

пятистопном хорее, а о смешанном метре: анапестовый зачин и три ямбические (плюс одна усеченная в нечетных строках) стопы. В своем суждении мы опираемся на два аргумента. Во-первых, на знание о том, как трактовал хорей С. Гончаренко, написавший цикл своих стихотворений по этой же схеме, а во-вторых, на тот факт, что в указанных стихотворениях зачастую наблюдается неударный первый слог. В любом случае можно утверждать, что русский читатель буквально впитал в себя этот ритм (напоминающий, в свою очередь, народный романс), а вместе с ним — неизбежно вызываемую строками Лермонтова тоску, и это сочетание не может не действовать суггестивно на реакцию и рефлексию читателя. Соответственно, какой бы метро-ритмической структурой ни называли данный ритмический рисунок — будь то пятистопный хорей, анапест, смешанный с ямбом, или дольник — в любом случае группа этих стихотворений, вызывая в памяти стихотворение Лермонтова и впечатление от него, подтверждает гипотезу о суггестивной функции стиха.

Прокомментируем также первый аргумент, связанный с местом хорей в творчестве С. Гончаренко. Проведенный нами анализ показывает, что хорей редко встречается в поэзии рассматриваемого автора. Как сказал сам С. Гончаренко в своих комментариях к антологии «Испанская поэзия в русский переводы. 1792 – 1976», «перевод Жуковского [романсов о Сиде – прим. наше, Е.Г.] надолго закрепил в нашем литературоведении ошибочное представление о том, что идеальным эквивалентом испанскому романсу является русский неримфованный хорей» (Гончаренко 1978: 976). Однако, как неоднократно подчеркивает в своих лекциях С. Гончаренко, «хорей с его наивнаивно-веселым ритмом детской считалки или лукавой частушки вовсе не подходил героико-эпическому строю испанского оригинала» (*записано нами со слов автора на лекциях по теории перевода, Е.Г.*). Более того, в последней защищенной под руководством С. Гончаренко диссертации на соискание кандидатской степени филологических наук автор работы, А. Камелина, так пишет о четырехстопном хорее как о приеме, применявшемся долгое время для перевода испанских романсов: «Уже к середине XIX века, когда русскую словесность захлестнула волна переводной и подражательной «испанщины», стихотворцы не смогли творить пушкинским хореем. (...) он сделался однообразно тяжелым и скучным (...). Форма стала почти пародийной» (Камелина 2007: 7). В этих словах выражено отношение авторов к хореем как с точки зрения его суггестивно-ассоциативной функции, так и с точки зрения органической природы его семантики: этот метр подходит для веселых и задорных текстов.

Итак, нам известно, что автор считал, что хорей задает ритм веселой частушки. Заметим, что такое снисходительное отношение вовсе не значит, что поэт решает отказаться от этого метра или умаляет его значимость. Но он использует его в совершенно определенных ситуациях, для описания определенных эмоций, для оформления определенных мотивов, что в очередной раз позволяет нам говорить о семантике метро-ритмических структур.

Как ритмический сбой упомянутых выше стихотворений сигнализировал об утрате и обрушении надежд, так и хорей смог стать компонентом определенного семантического поля у С. Гончаренко — а именно, поля концептов «свет» и «надежда». Причем используется этот метр в этом контексте не только в оригинальных, но и в переводных стихотворениях автора. Подтвердим это конкретными примерами,

выделив лексику, указывающую на принадлежность каждого произведения как неделимой единицы языка к семантическому полю «свет, надежда»:

1. Луч прошелся, как вязаньем,
за окном по тучам зимним.
Помолчим о несказанном
или о невыразимом. (1965)
2. Стихотворение «Несколько советов **сыну**» (1975), начинающееся словами «Если ходишь наудачу, / неудача – не просчет...», где само название говорит о проекции на будущее, о светлых чувствах, с которыми оно пишется.
3. Стихотворение «Рождественское» (1991):

Свет ли сыплет белой тенью
или падает листва?..

...Белым **пламенем** метели
разгорается костер...

4. Свет в тоннеле... Еле-еле
различимый **луч** вдали.
Неужели в самом деле
мы **надежду** обрели? (1999)

Всего в сборнике «Избранные стихотворения» мы обнаружили лишь 16 обращений к хорею. И каждое из них, на наш взгляд, было мотивированным: как правило, хорей дополнял лексико-семантические поля «свет» и «надежда». В тех случаях, когда эта лексика не появлялась эксплицитно, звучали смежные с ней мотивы. В некоторых редких случаях, правда, другие ритмико-стилистические приемы оказывались сильнее хорей по своим воздействию и интенсивности, что объясняло появление хорей в некоторых не самых светлых строках. Например, аллитерация стихотворения «Воздух вытеснила взвесь, / Ницше, в нашей нише ...» настолько экспрессивна, что в сочетании с хореем лишь усиливает тягостное ощущение абсурдности описываемого автором мира.

Таким образом, опираясь на два фактора — знание об осознанном отношении автора к определенному метро-ритмическому приему, а также на анализ использования этого приема в его творчестве совместно с определенными единицами конкретного семантического поля — возможно сделать выводы о семантическом ореоле этого ритма в творчестве конкретно этого автора.

Анализ метро-ритмических структур с точки зрения их функционирования как компонента определенного семантического поля позволяет не только правильно интерпретировать творчество того или иного поэта. Он важен для корректного перевода с одного языка на другой. Изложенная С. Гончаренко теория испанского стиха в его монографии посвящена изучению коммуникативной функции испанских рифмы и метро-ритмических приемов (Гончаренко 1995). Исходя из результатов своего исследования, он выбирал при переводе с испанского языка на русский

такие метро-ритмические соответствия, которые будут вызывать у русскоязычного читателя ассоциации, аналогичные тем, что испытывает испаноязычный читатель оригинала, — ассоциации, обладающие тем же суггестивным потенциалом. Мы же в свою очередь можем через его переводы испаноязычной поэзии еще раз убедиться в его трактовке определенных метров и их привязке к определенным темам, т. е. в наличии у них определенного семантического ореола. В качестве примера можно привести нечасто встречающееся в его творчестве использование хорей при переводе стихотворения Salamanca! Salamanca! Мигеля де Унамуну:

Salamanca, Salamanca,
renaciente maravilla,
académica palanca
de mi visión de Castilla.
Oro en sillares de soto
de las riberas del Tormes;
de viejo sabor remoto
guardas recuerdos conformes.
Hechizo salmanticense
de pedantesca **dulzura**;
gramática del Brocense,
florón de literatura!
¡Ay mi Castilla latina
con raíz gramatical,
ay tierra que se declina
por **luz sobrenatural!**

Саламанка! Саламанка!
Ты навек в моей судьбе.
О кастильская чеканка
мысли, вызревшей в тебе!
Вбиты в каменные плиты
золотые письма.
Имена не позабыты,
не забыта старина.
Педантичная святыня!
Манускрипты **при свечах...**
Сок **живительной** латыни
в грамматических корнях!
Да рифмуется со **светом**
этот университет!
То **заря** ли? Или это
от него исходит **свет?**

Тон, передающий гордость и восхищение, тема и лексика оригинала полностью соответствуют ореолу, очерченному для хорей творчеством С. Гончаренко. И это наблюдение еще раз подтверждает, с нашей точки зрения, гипотезу о том, что метро-ритмические структуры могут иметь определенную семантическую нагрузку в произведениях определенного автора.

Безусловно, поэзия — это творчество, язык каждого творца индивидуален и требует отдельного изучения. Поэтому мы считаем подобные исследования полезными, в первую очередь, для того, чтобы был выработан правильный подход к интерпретации творчества того или иного автора, к расшифровке скрытых в его тексте смыслов, а также для того, чтобы такой важный компонент, как ритм, в обязательном порядке учитывался при переводе с одного языка на другой, причем не как сугобо абстрактная схема, требующая формалистичного подхода в переводе, а как несущее семантическую нагрузку языковое средство.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проделанный анализ творчества Сергея Гончаренко, оставившего свой след как в русскоязычной, так и в испаноязычной поэзии, позволяет нам сделать нижеследующие общие и частные выводы.

- 1) Можно утверждать, что у метро-ритмических структур как одного из способов создания ритмического рисунка поэтического текста существует свой семантический ореол. Данный ореол имеет смысл рассматривать, прежде всего, в рамках творчества одного автора.
- 2) Можно утверждать, что метро-ритмические структуры обладают суггестивным потенциалом. Данный потенциал имеет смысл рассматривать как в рамках творчества отдельно взятого автора, так и при соотнесении его творчества с творчеством других поэтов.
- 3) Для наибольшей доказательности выводов о семантическом ореоле в творчестве одного автора имеет смысл (при возможности) опираться на:
 - а) объективное знание о том, как интерпретировал сам автор тот или иной метро-ритмический прием в контексте его семантической составляющей,
 - б) статистический анализ прочих единиц языка (в частности, лексических), входящих в одно семантическое поле с определенным метро-ритмическим рисунком,
 - в) знание литературных традиций и метро-ритмических ассоциаций народа, на языке которого писал автор.
- 4) Вышеописанный анализ может приниматься во внимание при переводе поэзии для достижения адекватности перевода.5) Обобщения в области семантики метро-ритмических структур, распространяемые за рамки творчества одного автора, могут оказаться затрудненными, так как создание поэтического текста как любого произведения искусств не может подчиняться лишь универсальным законам, у каждого автора есть своя индивидуальность, которая в том числе проявляется в характерном для него использовании метро-ритмических структур.
- 6) Тем не менее историческая культурная память является одним из факторов осознанного выбора метро-ритмической структуры: автор может как намеренно апеллировать к определенным ассоциациям у читателя, так и намеренно избегать таковых, используя их как модель или антимодель для своего ритмического рисунка.
- 7) В творчестве С. Гончаренко хорей можно рассматривать как единицу семантического поля концептов «свет», «надежда».
- 8) В творчестве С. Гончаренко смешанные метры можно рассматривать как единицу семантического поля концептов «утрата», «разочарование».
- 9) В творчестве С. Гончаренко метро-ритмические структуры выполняют суггестивно-ассоциативную функцию — в частности, функцию отсылки к прецедентным (своим или чужим) текстам, что воздействует на умонастроение читателя.

БИБЛИОГРАФИЯ

- БРОДСКИЙ, И.А. (1981): Об одном стихотворении. *Иосиф Бродский. Полное собрание сочинений* URL: <http://iosif-brodskiy.ru/proza-i-esse/ob-odnom-stikhovorenii-1981.html> (дата обращения: 23.07.2021)
- ГАСПАРОВ, М.Л. (2012): *Метр и смысл*. Москва: Фортуна ЭЛ.
- ГОНЧАРЕНКО, С.Ф. (1995): Монографии. *Собрание сочинений*, Москва: Рема.
- ГОНЧАРЕНКО, С.Ф. (2005): *Избранные стихотворения*, Москва: Патрия.
- ГОНЧАРЕНКО, С.Ф., ШИШКИНА, Т.Н., БЕЛЯЕВА, Н.Т. (1978): *Испанская поэзия в русских переводах. 1792 – 1976*. Москва: Прогресс.
- КАМЕЛИНА, А.В. (2007) *Стиховые структуры «Цыганского романсеро» Федерико Гарсиа Лорки в оригинале и русских переводах: автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. фил. наук: 100220: защ. 22.10.2007: URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01003349099.pdf* (дата обращения: 23.07.2021)
- КВЯТКОВСКИЙ, А.П. (1966): *Поэтический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.

BIBLIOGRAFÍA

- BRODSKIJ, I.A. (1981): “Ob odnom stihovorenii”; *Iosif Brodskij. Polnoe sobranie sochinenij* URL: <http://iosif-brodskiy.ru/proza-i-esse/ob-odnom-stikhovorenii-1981.html>
- GASPAROV, M.L. (2012): “Metru y smysl”, Moskva: Fortuna EL.
- GONCHARENKO, S.F. (1995): “Monografii” *Sobranie sochinenij*, Moskva: Rema.
- GONCHARENKO, S.F. (2005): *Izbrannije stihovorenija*, Moskva: Patria.
- GONCHARENKO, S.F., SHISHKINA, T.N., BELIAYEVA, N.T. (1978), “Ispanskaja poesija v russkih perevodah. 1792 – 1976”, Moskva: Progress.
- KAMELINA, A.V. (2007) *Stihovyje struktury Tsyganskogo romansero Federico Garcia Lorki v originale y russkih perevodah: avtoreferat dissertatsyi na soiskaniye uchonoj stepeni kand. fil. nauk: 100220: zasch. 22.10.2007 https://new-disser.ru/_avtoreferats/01003349099.pdf*
- KVIATKOVSKIJ, A.P. (1966): “Poeticheskij slovar”. Moskva: Sovetskaja entsyklopedija.