

**Наталія Чендей,**  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри англійської філології,  
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»  
<http://orcid.org/0000-0003-4065-5119>  
Ужгород, Україна

## До питання стилістичної симетрії в поезії

### To some aspects of stylistic symmetry in poetry

**Анотація.** *Одне з найменш вивчених явищ у теорії літературного дискурсу – стилістична симетрія. Сислова неповнота симетрії має велике значення для проникнення у світогляд, віросповідання, естетичну систему, символіку, врешті-решт семантику окремих слів. На перший погляд може здаватися, що сислова неповнота симетрії перешкоджає проникненню у всі ці сфери, але насправді саме вона слугує ключем до дуже багатьох явищ ідеології, естетики, світогляду її творців.*

*Звуження сфери подібності породжує нові смисли. Адже, помічаючи смислові відмінності в членах симетрії, ми повинні одночасно бачити і те, що їх об'єднує. Завдяки цьому ми можемо помічати спорідненість понять, у дії відзначити те, що здавалося їхньому автору найбільш вагомим.*

*Однією з найважливіших особливостей стилістичної симетрії є неповнота симетричної будови. Хоча обидва члени симетрії говорять про одне й те саме, але говорять по-різному. Ця особливість обох членів симетрії пов'язана з характерною відмінністю поетичного опису від наукового. Перший завжди «неточний»: «неточна метафора», «неточна метонімія», «неточний» будь-який художній образ. Неточність у мистецтві набуває особливого значення. Завдяки цій «неточності» сприйняття твору мистецтва є певною мірою співтворчістю. Ми ніби вирішуємо завдання, поставлене перед нами у творі мистецтва.*

*Явище стилістичної симетрії тісно пов'язане з поняттями змісту й форми вірша, симбіоз яких породжує смислові образи, нові інтерпретації. Дослідження творчості імажистів під цим кутом зору вважається цікавим завдяки синтезу візуального сприйняття форми, в якій втілений глибокий абстрактний зміст.*

**Ключові слова:** *симетрія, форма, зміст, імажинізм, асиметричність.*

**Summary.** *Stylistic symmetry seems to be one of the least studied concepts in present day literary discourse. Incompleteness implied in symmetry serves as a powerful means to penetrate into worldview, religion, esthetic system, symbolism, and finally, semantics of the words. At first sight it may seem that semantic incompleteness of symmetry interferes into understanding these spheres. Howev-*

er, it is a key to open many phenomena in ideology, aesthetics and world vision of their creators.

*A restriction of the affinity domains causes new senses. Noticing slight differences in symmetry members, at once we have to see something that unites them. As a result, we can draw a list of kinship features, and decode the author's message.*

*Incompleteness of symmetrical structure is one of the key characteristics of stylistic symmetry. Two members of symmetry imply the same things, but they do it differently. This specificity of both symmetric members is tightly connected with a differentiation of poetic and scientific description. The former is always "imprecise": "imprecise metaphor", "imprecise metonymy", "imprecise poetic image". Impreciseness has a special function in art as far as its perception seems to be co-creation, as if we solve the problem set by the author.*

*The notion of stylistic symmetry is also linked to those of the form and content, the combination of which creates poetic images or causes new interpretations. The study of imagists' poetry is interesting from this perspective due to the synthesis of a visual perception of the form, in which a complex abstract meaning is implied.*

**Key words:** *symmetry, form, content, asymmetry.*

**Вступ.** Симетрія – явище вивчення у широкому контексті. Поняття симетрії – одне з найбільш фундаментальних понять у науці, а також є важливим принципом у природі, мистецтві, креативній діяльності людини, в основі якого лежать математичні закони. Саме поняття симетрії зародилося у мистецтві й походить від грецького "*simmetria*", що означає «*міряти разом*»: гармонія, розмірність; розміщення точок або частин предмета в просторі, коли одна половина є ніби дзеркальним відображенням другої. Саме цим словом описували статуї Поліклета (V ст. до н.е) – одного з провідних представників високої класики, який під впливом піфагореїзму прагнув обґрунтувати й практично втілити закон ідеальних пропорційних відношень. Отже, симетрія справедливо вважається ключем до розуміння краси, або її ще метафорично називають «математикою краси». Закон золотого перетину "golden ratio" 1.62 є параметром ідеального співвідношення: тобто дві величини утворюють золотий перетин, якщо відношення їхньої суми до більшої величини дорівнює відношенню більшої до меншої. Це відношення прийнято позначати грецькою літерою  $\phi$  (фі).

Отже, якщо симетрія є універсальним принципом побудови, то є підстави вважати, що архітектура вірша також симетрична. У літературознавчому словнику-довіднику знаходимо таке визначення вірша: вірш (лат. *versus* – повтор) – це система поетичного мовлення, що має іманентні закономірності внутрішньої ритмічної організації та структури, де особлива роль належить ритмічним акцентам, альтернансам, анакрузам, віршовим розмірам, клаузурам, римами, строфам тощо

[4]. Попри очевидну онтологічну спорідненість самих понять вірша і симетрії, явище стилістичної симетрії залишається одним з найменш вивчених [8]. Тож що таке симетрія? Відповідь на це запитання варіюється від узагальненої: симетрія – це краса форми, що впливає з гармонії її пропорцій; до конкретніших: симетрія – це закон композиції структурних об'єктів, або точніше, групи взаємозамінних трансформацій, які зберігають системну інтеграційну єдність [8, с. 34].

**Методологія дослідження.** Внутрішня організація художнього світу літературного твору досліджується формальним методом (композиційним шляхом). У ході дослідження застосовувалися також елементи герменевтичного аналізу (філософська інтерпретація), інтертекстуального (вивчення контекстів і перетинів, на яких виникає твір, діахронних і синхронних зрізів літературного процесу), рецептивного аналізу (заснованого на суб'єктивних, імпресіоністських враженнях від сприйняття твору).

**Результати й обговорення.** Стилістична симетрія може розглядатися як своєрідне явище синонімії. Синонімія може виконувати різні функції: уточнення, конкретизації, розвитку тощо. Із всіх функцій синонімії стилістична симетрія має на меті обмеження й абстрагування значення. У стилістичній симетрії важливо не те, чим члени симетрії відрізняються, а те, що в них є спільного. Тому все, що конкретизує те чи інше поняття, ніби відкидається другим членом симетрії. Обидва члени симетрії у зіставлення одне з одним виокремлюють тільки ту вузьку частину, яка є спільною, вони абстрагують явище, підкреслюють у ньому тільки його абстрактну природу.

Стилістичну симетрію часто ототожнюють з художнім паралелізмом або зі стилістичними повторами. Проте від художнього паралелізму стилістичну симетрію вирізняє те, що вона не зіставляє два різних явища, а двічі говорить про одне і те саме; від стилістичних повторів стилістичну симетрію вирізняє те, що вона хоча й говорить про одне й те ж, але в іншій формі, іншими словами. Стилістична симетрія – явище архаїчне.

Зміст стилістичної симетрії полягає у такому: про одне й те саме в початковій (вихідній) синтаксичній формі йдеться двічі; це ніби певна зупинка в оповіді, повтор близької думки, близького судження, або нове судження, але у тому ж самому явищі. Другий член симетрії говорить про те, що і перший, але іншими словами й іншими образами. Думка варіюється, але зміст її не змінюється.

Відповідність у членах симетрії не абсолютно точна. Навпаки, члени симетрії ніколи точно не відповідають одне одному. Водночас члени симетрії допомагають зрозуміти один одного. У смислового значенні симетрія може бути не тільки синонімічна, але і символічна.

Повної/абсолютної стилістичної симетрії не існує. Стилiстична симетрія – явище відносне й часто перетинається з поняттям «асиметрія». Так, симетрія може бути дзеркальною (коли обидва члени симетрії мають подібну синтаксичну організацію, тобто другий член симетрії ніби повторює синтаксичну схему першого). Симетрія може бути неповною у тому випадку, коли повторюваний елемент у другому члені тільки розуміється. Формальна нетотожність симетрії може виражатися по-різному, і в поезії набуває особливого значення. Завдяки цій «неточності» сприйняття твору мистецтва є певною мірою співтворчістю. Ми ніби вирішуємо завдання, поставлене перед нами у творі мистецтва.

Симетрія, таким чином, співвідноситься з поняттями форми й змісту. Дихотомія форма/зміст належить до основоположних питань сучасної мовознавчої науки. Про її вагомість писав ще О.О. Потебня, на думку якого «форма не є щось цілком віддільне від змісту, а відноситься до нього органічно, як форма кристалу, рослини, тварини до процесів, котрі її утворили» [6]. Далі вчений розмежовує зовнішню й внутрішню форми [9, с. 96–97]. Зовнішня форма представлена членороздільним звуком. Досліджуючи звук як явище мови, вчений звертає увагу на те, що кожна мова має власну систему звуків, що складається історично, а тому кожна мовна система звуків не лише має особливості, а й «завжди суворо послідовна, тому що <...> попереднє дає в ній напрямок наступному» [7]. Власне, мовний звук, на відміну від інших звуків, наприклад тваринних, є членороздільним і як такий визначає внутрішню форму слова. Проблему витлумачення членороздільного звука О.О. Потебня вважає ключовою в лінгвістиці. Членороздільний звук є «постійною ознакою мови». Його визначає те, задля чого він твориться, тож у слові «звук <...> є засіб об'єктивувати думку, ставити і стримувати її перед собою як предмет, що підлягає дії наступної думки». Членороздільний звук існує як такий лише у єдності з думкою, тож є її «покривом, тілом, формою»; натомість думка, з'єднана з ним, пише вчений, є «тим, що покрите, душею, змістом». Звичайно, членороздільний звук можна штучно відокремити від думки, але він «існує лише як форма думки, нероздільно пов'язана з нею», і думка, виражена членороздільним звуком, «без нього існувати не може». Членороздільний звук «полегшує, хоча завжди неточне відтворення думки», і в цьому сенсі стає «натяком, знаком минулої думки». Проте, застерігає дослідник, власне звук як матеріал аж ніяк не є зовнішньою формою слова, так само як він не є і символом змісту. Зовнішня форма просякнута об'єктивною думкою, а це передбачає певний напрям розвитку слова, «можливість передаватися з роду в рід» [6].

Зовнішня форма слова має внутрішню форму і співвіднесена з нею. Без неї, пише вчений, «перестає бути сама собою». Непорушна єдність зовнішньої та внутрішньої форми, власне, й визначає сутність слова як надскладної білатеральної мовної одиниці. Внутрішня форма слова виразно усвідомлюється у протиставленні із зовнішньою його реалізацією і в працях О.О. Потебні постає як потужний семантичний процес, що здійснюється лише у зв'язку з його членороздільнозвуківим вираженням. Учений визначає внутрішню форму слова як особливе «відношення змісту думки до свідомості». Вона показує, «як представляється людині її власна думка». Феномен внутрішньої форми «пов'язує значення <...> зі звуком», і саме завдяки йому народжується і здійснюється слово. Внутрішня форма становить собою «єдиний об'єктивний зміст слова», спрямовуючи думку слухача, і з цього погляду «дає лише спосіб розвитку в ньому значень, не призначаючи меж його розумінню». Пов'язуючи внутрішню форму слова з потужним семантичним процесом, учений інтерпретує її в термінах значення. У такій єдності внутрішньої форми і значення окреслюється чи не найскладніший аспект лінгвістичної сутності обох цих складників словесної структури, дослідження якого не втрачає актуальності й для сучасного мовознавства [9, с. 97].

Роздуми Едгара Алана По у філософському трактаті про творчість, зокрема про баланс форми й змісту вірша, зводяться до того, що повинно бути математичне співвідношення (*ratio*) між довжиною літературного тексту та його основного змісту (*merits*). Для Едгара По творчість – не порив натхнення, а робота, яку можна порівняти з математичним завданням, вона завжди послідовна і чітка. Поет вибирає новий яскравий ефект і шукає ідеальну форму для того, щоб вразити читача, впливати на його свідомість. На його думку, стислість форми сприяє єдності враження, а безпристрасний тон має на меті підкреслити містику того, що відбувається [10].

Цікавою з точки зору вивчення симетрії/асиметрії є поезія імажистів, естетика яких вимагала точності зображення і чистоти образу, лаконізму та створення нових ритмів і форм. Яскравою постаттю серед поетів-імажистів був Едвард Естлін Каммінгс, відомий як експериментатор і реформатор вірша. Чимало його творів можна зрозуміти тільки під час читання з листка, а не на слух, оскільки Каммінгс порушував порядок розташування слів, змінював правопис, не використовував великі літери та дивним чином розставляв розділові знаки. Поет добре розумів, що від способу формальної подачі віршів багато в чому залежить враження читача, і використовував типографіку для того, щоб малювати картини. Його так званій «поетичний аграматизм» [1] можна було б вважати тенденцією до спотворення формальної

симетрії, порушення архітектоніки вірша, проте семантичний зміст, співзвучний з формою його представлення, створює зворотний ефект, а саме: симбіоз зовнішнього й внутрішнього планів вірша.

Перша збірка віршів Каммінгса «Тюльпани і димарі» (Tulips and Chimneys) знайомить читача з його унікальним стилем представлення форми вірша, як наприклад вірш “a leaf falls loneliness”:

*l(a*

*le*

*af*

*fa*

*ll*

*s)*

*one*

*l*

*iness*

Дзеркальне симетричне розташування голосних (асонанс) і приголосних (алітерація) з їхнім чергуванням створює акустичний ефект юфонії, тобто гармонії, до того ж візуальне представлення форми сприяє розкриттю змісту вірша за подібністю літери l до числа 1. Дослідник Каммінгса Річард Кеннеді називає цей вірш «найделікатнішою, красивою літературною конструкцією, яку коли-небудь створював Каммінгс». Цікаво, що Каммінгс у цій мініатюрі використовував тотальний пробіл у пустому тексті, де еквівалентом самого тексту є його відсутність. Вірш надруковано навпроти пустого білого аркуша, тим самим виражаючи основну тему – самотність. Вважається, що саме цим білим простором сторінки автор дає можливість читачеві усвідомити велич простору й жалюгідність, самотність людини в ньому, адже поетичне враження від вірша підсилюється фізичним відчуттям самотності у разі споглядання пустої сторінки.

Відсутність заголовку, акцентований чистий аркуш, важливість візуального аспекту у прочитанні вірша, його економність і втілена динаміка, модерністська техніка фрагментування й рекомбінації, інтригуюча відсутність звучання є типовими характеристиками всіх вісімсот віршів поета [12, с. 20–21].

Як поет-імажист Каммінгс часто синтезував словесний і візуальний образ, акцентуючи на потужному зоровому початку (вважається впливом авангардистської течії кубізму на літературу).

Візуалізація поетичних текстів Каммінгса має на меті перетворити процес читання поезії на її споглядання [1]. Слово у творах Каммінгса постає пластичним матеріалом, який спершу треба побачити. Проте, виражаючи віршоване мовлення у формі ізольованих рядків, автор тим самим дає вказівку, як читати вірші, як членувати текст. Так графічна організація набуває змістових обертонів, входить у змістоформову єдність твору, йому формальну і смислову симетричність (праці О.О. Потєбні та Б.В. Томашевського).

Оскільки графічна організація тексту у Каммінгса симетрична із семантикою твору, підпорядковується їй, то в цьому певною мірою простежується аналогія з традиційною японською поетичною формою хайку. Ці короткі вірші, що складаються із сімнадцяти складів в японській мові й десяти-чотирнадцяти в англійській, відтворюють картини природи на чуттєвому, а не раціональному рівні. Японські поети відтворюють у хайку чотири емоційні тональності: солодку меланхолію (*sabi*), безпосередність (*wabi*), ностальгічний сум (*aware*) і таємничість невідомого (*yugen*) [12]. Українська дослідниця творчості Каммінгса Віталіна Гур'єва у статті «Графічний образ у поезії Е.Е. Каммінгса» аналізує одну з мініатюр поета, яка дуже близька за своїм внутрішнім змістом до хайку:

<i>one</i>	<i>одна</i>
<i>t</i>	<i>о</i>
<i>hi</i>	<i>ц</i>
<i>s</i>	<i>я</i>
<i>snowflake</i>	<i>сніжинка</i>
<i>(a</i>	<i>(що</i>
<i>li</i>	<i>спу</i>
<i>ght</i>	<i>ска</i>
<i>in</i>	<i>еть</i>
<i>g)</i>	<i>ся)</i>
<i>is upon a gra</i>	<i>нанад</i>
<i>v</i>	<i>г</i>
<i>es</i>	<i>ро</i>
<i>t</i>	<i>б</i>
<i>one</i>	<i>ок</i>

Незважаючи на те, що твір містить усього п'ять повнозначних лексем із семи слів тексту, він семантично вельми місткий завдяки своїй графічній структурі. Графічна структура цієї поетичної мініатюри закликає читача не просто читати, а дивитися на сторінку

з надрукованим віршем. Каммінгс виявляє численні семантичні обертони у слові “gravestone” (надгробок, могильна плита), розбиваючи його на декілька рядків: “vest”, “one”, “gravest one”. Візуальне виділення середини вірша, “alighting”, фіксує ту мить, коли сніжинка безпосередньо торкається надгробку. Як і хайку, аналізована мініатюра вільна від будь-яких метафор і порівнянь, написана в теперішньому часі. Сніжинка символізує зиму, а зима – мертва пора року. Зима – це закінчення життя, смерть. Надгробок – символ смерті, падаючи на нього, сніжинка ніби водночас зливається з ним і гине. Таким чином, в образах сніжинки й могильної плити поет утілює концепти «життя» і «смерті».

*i'm  
asking  
you dear to  
what else could a  
no but it doesn't  
of course but you don't seem  
to realize i can't make  
it clearer war just isn't what  
we imagine but please for god's O  
what the hell yea it's true that was  
me but that me isn't me  
can't you see now no not  
any christ but you  
must understand  
why because  
i am  
dead*

Вірш має форму трикутника, в ньому відсутня пунктуація, немає жодної великої букви, окрім однієї на вершині трикутника. Поет уникає синтаксичного членування тексту, проте смисл від цього не порушується, а навпаки, це надає йому експресивності. І.В. Арнольд вказує на те, що форма вірша передає потік свідомості помираючого, зокрема трикутна форма – надлюдські зусилля солдата, котрі сягають кульмінації у середині, а потім сили залишають його і він помирає. Вона зазначає, що «тому, хто помирає, вже важко говорити, і жінці самій доведеться все зрозуміти, бо він не зможе їй допомогти, бо він, це вже не він, він помер» [цит за 1, с. 66]. Зовнішня форма вірша повністю передає його зміст, відповідає темі. Це ще раз доводить ефективність графічного розміщення тексту на сторінці, яку так вдало вибудовує Е. Каммінгс, доводячи єдність форми і змісту, коли зовнішня асиметричність вірша є симетричною його змісту.



**Висновки.** Відповідно до проведеного аналізу форми і змісту в поезії Е. Каммінгса симетрія – це надскладна система структурної єдності зовнішньої та внутрішньої форми, об'єктивного і суб'єктивного змісту, знака і представлення у їхній взаємозумовленості та співвіднесеності. Вивчати й усвідомлювати роль і місце кожного зі складників вірша – необхідна умова проникнення у сутність художньої картини, усвідомлення творчого потенціалу мовленнєвої діяльності творця.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Введенська Т.Ю. Аграматизм поезії Е. Каммінгса і труднощі її перекладу. Особливості художнього перекладу : монографія. / С. Ревуцька, Т. Жужгіна-Аллахвердян, В. Введенська, С. Остапенко, Г. Удовіченко. ДонНУЕТ. Кривий Ріг : Вид. Р.А. Козлов, 2018. С. 60–82. URL: <http://elibrary.donnuet.edu.ua>.
2. Гур'єва В.В. Графічний образ у поезії Е.Е. Каммінгса. URL: <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=20930&chapter=1>.
3. Гур'єва В.В. Еволюція художнього мислення Едварда Естліна Каммінгса. URL: <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=20661&chapter>.
4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с. (Nota bene).
5. Каммінгс Е.Е. Тюльпани й димарі: Вибрані вірші / пер. з англ. І.М. Андрусак, К.Г. Борисенко. Хмельницький; Київ : Видавництво С.Д. Пантюка, 2004. 96 с.
6. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. Москва : Высшая школа, 1990. 331 с.
7. Потебня О.О. Эстетика і поетика слова : збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
8. Шубников А.В., Копчик В.А. Симметрия в науке и искусстве. Москва : Наука. 1972. 340 с.
9. Ярун Г.М. Форма і зміст у лінгвістичній теорії О.О. Потебні. *Magisterium*. Випуск 43. *Мовознавчі студії*. С. 96–99.
10. Poe E.A. The Philosophy of Composition in Prose and Poetry. Moscow : Raduha, 1983. 311 p.
11. Terblanche E. Cumming's poetry and ecology. Amsterdam – New York, N.Y. 2012. 260 p.
12. Welch M.D. The Haiku Sensibilities of E.E. Cummings. *Spring*. 1995. No. 4. P. 95–120. URL: <http://www.gvsu.edu/english/cummings/welch4.htm>.