

**2.1. Поетичний текст у дзеркалі перекладу слов'янських літератур: ритміко-фонічна організація як проблема перекладу**  
(Юлія Юсип-Якимович)

Поезія – це вища форма буття національної мови, адже саме тут з найбільшою повнотою виражається дух народу, своєрідність його історичного і культурного розвитку, його

психологічного складу. Зрозуміти поезію іншого слов'янського народу – значить зрозуміти інший національний характер, емоційний світ іншої культури. І. Франко зазначав: «Передача чужоземної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями» [Франко, т. 5, с. 7].

Встановити співвідносні закономірності поезії в різних слов'янських літературах, що розвиваються кожна за своїми внутрішніми художніми законами, – завдання порівняльної слов'янської поетики, яка знаходиться на стадії формування, як і порівняльної стилістики та зіставної слов'янської фоностилістики [Юсип-Якимович 2008, с. 101].

Мова музичного твору, його ритм і мелодія, пластика живопису і скульптури, гармонія архітектурних форм доступні всім – мова цих мистецтв міжнародна; необхідно лише в кожному випадку вникнути у внутрішні закономірності. Однак словесне ж мистецтво без перекладу не може вийти за національні межі.

Кожне зроблене перекладачем художнє відкриття – вагомий внесок до скарбниці своєї культури, що сприяє взаєморозумінню народів, яких роз'єднує відмінність у мовах.

Поетичний твір нероздільний – це єдність образу, слова, ритму, інтонації, звукопису і т.д. Неможливо відділити, наприклад, ритм від стилю поетичного мовлення, синтаксис від інтонації або музичності.

Поезія, як відомо, по-іншому, ніж проза, відображає світ. Створені нею образи відрізняються незрівнянно більшою узагальненістю при незмірно меншому обсязі твору. Найвагоміша властивість поезії як словесного мистецтва – це напружена стислість думки і емоції, а значить і мови.

Перекласти поезію засобами іншої мови – значить, не тільки передати загальний зміст фраз, що її складають, але й утворити художню схожість.

Переклад – це мистецтво, адже більшість слів у різних мовах ніколи не збігається не тільки за змістом, але й за стилістичним тоном, і, звичайно, за звуковим складом, за протяжністю, за виражальними можливостями.

З давніх-давен існувала думка про те, що поезія неперекладна. Першим її чітко сформулював Данте, який ще 650 років тому у трактаті «Бенкет» зазначив: «І тому нехай знає кожен, що ніщо гармонізоване музичним зв'язком не може бути перекладене з однієї мови на іншу, без руйнування всієї його насолоди і гармонії. І це і є причиною, чому Гомер не перекладався з грецької на латинську... І це і є причиною, чому у віршах Псалтиря немає насолоди музики і гармонії, бо вони були перекладені з єврейської на грецьку, а з грецької на латинську, і в першому ж перекладі вся насолода зникла» [Еткінд 1965, с. 7].

Мовознавці В. Гумбольдт, Ю. Келлер були переконані в неспроможності художнього перекладу, вважаючи, що кожен художній твір, зокрема твір, створений високохудожньою мовою, замкнений у колі виразових засобів своєї мови, не зіставних із засобами інших мов.

З іншого боку, відоме міркування В. Гумбольдта про те, що з кола мови можна вийти, лише вступивши в коло іншої мови, вже містить ідею перекладу.

Відомий український перекладач А. Содомора зі свого досвіду зазначає:

«Коли йдеться про Лермонтовий «Парус», про «Нічну пісню мандрівника» («Über allen Gipfeln ist Ruh») Й.-В. Гете, про «Сокір і вежу» («Choro u torre») Гарсії Лорки, про інші знамениті мініатюри, то тут ... «...час од часу стикаємося з неперекладністю, яку ледь чи можемо вважати «забобонном», (посилаючись на статтю В.Радчука. Забобон неперекладності) [Всесвіт 2000. – № 1-2. – С. 166 -170], яка в перекладача нав'яла поетичну рефлексію:

*Якщо неперекладність – забобон,  
То я – з найзабобонніших на світі:*

*З Верленом затужити в унісон?..  
Чи парусом так само забіліти?..  
Для товмача не кара це – закон:  
Цю ж саму хвилю двічі не зустріти;  
Що не струна – то інший обертон,  
Щомиті інший настрій на струні тій...*

[Содомора 2006, с. 229-230].

I. Франка був переконаний, що ніякий переклад не вийде справді живий та гарний, якщо в серці перекладача немає гарячої симпатії до перекладуваного автора [Франко, т. 35, с. 405]. «Перекладаю лише такі твори з чужих літератур, які, читаючи, маю враження, що передо мною відкривається новий світ чи то думок, чи поетичних образів, і хотів би своїми перекладами викликати таке саме враження в моїх читачів», – писав I. Франко в післямові до перекладу Овідієвої поеми «Ібіс» [Франко, т. 9, с. 484].

I. Франко завжди вірив у спроможність художнього перекладу, у його повноцінність. Він усвідомлював, що необхідно засвоювати вершинні культурні здобутки інших народів, щоб домогтись інтелектуальної незалежності свого народу.

Цілісне і струнке вчення про самобутність кожної мови, про мову як втілення народного духу нічим не суперечить тому факту, що переклад реально існує і забезпечує потреби людей упродовж тисячоліть, що завдяки йому здійснюється рух, взаємодія і розквіт культур (у тому числі слов'янських), вселенське порозуміння і консолідація людства. Ми є свідками розвитку і вдосконалення мистецтва перекладу поезії.

Особливість поезії в тому і полягає, що всі її складові смислові і формальні, внутрішні і зовнішні елементи нероздільні, – вони взаємопов'язані і залежать один від одного: *ритм і звук, зміст і порядок слів, рядок і фраза, довжина слова і метрична стопа*. Змінити один з цих елементів – і

все доведеться змінювати – такий закон мистецтва поетичного слова.

Насправді поезія – це найнаціональніше з мистецтв; у ній стає відчутною звукова плоть мови, внутрішня форма слова, його образність.

«У поезії слово стоїть у ритмічному ряду вірша, як значає Є. Еткінд, і це веде до повної зміни його якостей. Виявляється відчутною, а часом і першорядно важливою звукова матерія слова: його протяжність, музичність, співвідношення у ньому голосних і приголосних звуків – мелодійність. Самі по собі, взяті ізольовано, звуки як такі не значать нічого. Але в фонетичній системі вірша звуки набувають змістовності, емоційного і смислового навантаження» [Еткінд 1965, с. 2].

У цій системі звукової матерії слова особливої ваги при перекладі поетичних текстів набувають фоностильові одиниці – це те матеріальне, що не повинно зазнавати втрат і відхилень від оригіналу, бо при цьому втрачається основний тон першотвору, його мистецька вартість – саме звучання – фоніка твору.

За допомогою фоностильових одиниць створюється ритмомелодика – звучання самої поезії, її тональність. Фоностильові одиниці створюють фоніку через алітерації, асонанси, ономапопеї, звукопис, рими, метр, віршовий розмір, ритм, звукові повтори, ритмомелодіку.

При перекладі слов'янських поетичних текстів постає проблема передачі не лише тих самих значень, що й у поетичному тексті оригіналу, а й тих самих співвідношень між звучанням і значенням, що особливо ускладнює завдання перекладача, адже мови відрізняються неповторними, властивими тільки їм внутрішніми взаємозв'язками між звуком, ритмом і смислом поетичного вираження думки. На цьому наголошував В.В. Іванов: «Необхідність передачі не тільки тих значень, що в тексті, який перекладається, але й тих же співвідношень між звучаннями і значеннями

особливо ускладнює завдання перекладача, тому що всі мови... відрізняються неповторними співвідношеннями між звуком і смислом» [Іванов 1988, с. 71].

Звучання поетичного твору [фоніка] є результатом добору певних фонем, ритмічна організація діє безпосередньо на душу читача.

Генетично поезія виникла з пісні. Художнім матеріалом для поезії як особливої форми мистецтва є мова і саме від специфіки мовної структури залежать ті чи інші форми ритміко-фонічної організації поетичного твору.

Поезія національна за самим своїм матеріалом. Кожна слов'янська мова має свій звуковий лад, своє співвідношення голосних і приголосних, свою мелодіку. Звуковий лад вибудовує звуковий образ кожної національної мови, що вирізняє її з-поміж фоностильових ознак іншої системою голосних, системою приголосних, закономірностями їх сполучуваності, інтонацією.

На наш погляд, національне начало поезії слід розуміти як вираження цілком конкретне, вбачаючи національне в самій системі версифікації, в естетичних нормах, що є різними для різних мов, і тому важко піддаються відтворенню у перекладі, адже у процесі перекладу відбувається вихід за межі національних форм мовлення.

Пізнанням законів матеріалізації звукової структури оригінальних і перекладних текстів можна звести їх до основних характерних прикмет. Порівняння цих структурних прикмет визначить спільні та відмінні явища в ритміко-фонічній організації оригіналу і перекладу.

Розбіжні явища для кожної пари зіставлених мов становлять собою етномовні компоненти, породжені особливостями фонетичних систем мови – джерела [якою написаний твір-оригінал] та мови-реципієнта, на яку твір перекладається].

Знання фонетичних систем обох слов'янських мов і врахування усіх фонологічних особливостей – такий підхід

робить порівняльний аналіз ритміко-фонічної структури оригіналу та перекладів максимально об'єктивним.

У поетичній формі одним із найважливіших елементів є *ритм*. На рівні ритму складаються національно-специфічні засоби. З ритму розпочинається творчий процес поета, стихія ритму домінує у процесі сприйняття слухача чи читача поезії. У поезії ритм будується на звуковому принципі і кожна мова має свій особливий «ритмований матеріал». Цей термін запровадив Б. Томашевський. «Ритмований матеріал», – за Б. Томашевським, – складається не просто із звуків, що виробляються органами мовлення, а із самого мовлення, з усіма його виражальними засобами» [Томашевський 1959, с. 27].

Ритм передається через віршові розміри, рими – як елементи ритму, що належить до особливостей кожної зі слов'янських мов. Це породжено лінгвальним чинником – а саме особливостями просодії зіставлених мовних систем. Під просодією розуміються властивості самої мови через структуру слова – властивості, пов'язані з кількісними характеристиками звуку – висотою тону, тривалістю, силою. Найменшою просодичною одиницею є склад. Склад, його характер, співвідношення з іншими складами – це явища, що становлять основу формування метрики.

Чергування складів лежить в основі віршових розмірів і на чергуванні складів ґрунтується ритм поетичної форми мовлення. Системи віршування залежать від якості складів, які кладуться в основу. Найпростіше проблема відповідностей при перекладі вирішується щодо віршів, написаних у близькій до перекладача тонічній системі.

Р. Якобсон у праці «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским» у підрозділі: «Несколько систем стихосложения с фонологической точки зрения» розглядає просодію як дисципліну, що вивчає звуки мовлення як фонологічну базу ритму» [Якобсон 1923, с. 45].

Ритм передається через віршовий розмір. Щодо віршового розміру, то один і той же розмір у різних мовах може мати різні функціональні навантаження. Першою причиною є звукова нерівність слів у мовах, а, отже, і складів. Це питання недостатньо досліджене, хоч голландський мовознавець Гердан склав порівняльну таблицю довжини слів у декількох мовах – англійській, німецькій і російській [на тисячу слів тексту]. Статистичні дані Гердана свідчать, що в середньому англійські слова вдвічі, а німецькі в півтора рази коротші, ніж, наприклад, російські [Еткінд 1965, с. 239].

Б. Томашевський стверджував, що «той чи інший ... вплив віршового ритму насамперед залежить від інтонаційної структури вірша як фразової одиниці», і в той же час зазначав: «Не можна вивчати ритм вірша, відволікаючись від матеріалу вірша. А цим матеріалом є мова в її виражальній функції» [Томашевський 1959, с. 38, 28].

І. Франко зауважував, що важко перекладати з близьких мов. Щодо українсько-польських паралелей, то ці мови, з погляду перекладацьких можливостей, і близькості поріднені, і різні. Головна розбіжність між ними – акцентологічна, оскільки в польській мові наголос у переважній більшості слів падає на передостанній склад, тоді як українська мова має різномірні наголоси. І. Франко наводить назву рідного села Нагуєвичі з наголосом на четвертому складі та іншого – Тустановичі, де наголос на п'ятому складі. Саме характером польського наголосу пояснюється майже повна відсутність чергувань чоловічих та жіночих рим у польській поезії [Франко, т. 26, с. 514].

Інтонаційний рух вірша визначається взаємодією ритмічної будови вірша з синтаксисом. Це питання розглянув Б.М. Ейхенбаум, який сформулював свої висновки так: «... Синтаксис у вірші – явище не тільки фразеологічне, але і фонетичне: інтонація, реалізована в синтаксисі, грає у вірші роль не менш важливу, ніж ритм і інструментування, а іноді і більш важливу ... Саме в синтаксисі, як побудові фра-

зової інтонації, ми маємо справу з фактором, який пов'язує мову з ритмом» [Ейхенбаум 1922, с. 6].

У художній єдності віршованого твору ритм, інструментування, синтаксична побудова служать єдиній меті – створенню поетичного змісту. Перекладаючи вірші на іншу мову, не можна, надавати перевагу хоча б одній з цих складових: наприклад, насамперед передати метричну схему вірша, або ж звучання його рим, або гармонію голосних звуків, що створюють звучання, або розташування фраз.

Є. Еткінд стверджує, що з компонентів вірша найістотнішою є *інтонація*:

«Відтворення інтонаційної будови ритмічно організованої мови – ось найважливіше завдання, яке ставить перед собою перекладач. Інтонація вірша формується насамперед взаємодією ритмічної структури вірша і синтаксичного руху фрази» [Еткінд 1965, с. 275].

М. Драй-Хмара у «Нотатках про чеський переклад поезій Павла Тичини», оцінюючи переклади Я. Їржі щодо передачі ритму, зазначав: «Ритм – це головний нерв вірша, і зберегти його в перекладі – значить зробити половину справи. У Тичини ритм панує над усіма іншими елементами віршової будови; він – своєрідний, оригінальний, він не вкладається ні в які метричні схеми. Чи міг перекладач-чех цілком перенести на свій ґрунт Тичинин ритм?» [Драй-Хмара 2015, с. 456].

М. Драй-Хмара пояснює відмінністю систем віршування: «система віршування у Тичини, як і взагалі система українського віршування, метротонічна, система ж чеського віршування збудована почасти на принципі силабічному [кількість складів], почасти на принципі довгости й короткості складів. Отже, Я. Їржі передає ритм Тичининих віршів тільки приблизно» [Драй-Хмара 2015, с. 456].

Про особливості просодичної системи чеської мови – довгі голосні – і відповідно довгі склади, які використав перекладач, М. Драй-Хмара зауважив: «Візьмімо для прикладу першого вірша “Po blankytné stépi” В ньому немає тих

анapestичних стоп, що трапляються на початку мало не кожного рядка в Тичини і віддають порив вітру. Але допомогою чеському перекладачеві Я. Їржі стають довгі склади, що збереглися в чеській мові, і ними він почасти заповнює ті прогалини, які утворилися через те, що чеська мова не знає ритму, заснованого на чергуванні наголосів. Коли взяти основний образ ...“вороний вітер”, де перше слово має теж анапестичний розмір, то треба визнати, що в чеському перекладі [*vraný vítr*], незважаючи на відсутність анапеста, він з ритмічного боку звучить непогано, і цьому якраз прислужилася довгість звуків *ú* та *í*» [Драй-Хмара 2015, с. 456].

М. Драй-Хмара високо оцінює збережену перекладачем евфонію оригіналу через алітерації: «...Я.Їржі відтворює й евфонію Тичининих віршів. Наводимо кілька прикладів алітерацій: *vraný vítr* – вороний вітер; *hromový mrak* – громова хмара (“По блакитному степу”); *stín tam tone, stín tam kdes* – тінь там тоне, тінь там десь; *blouzním vlasožárně* – сню волосожарно; *smutno, sám jsem, světlý sen* – сумно, сам я, світлий сон (“Я стою на кручі”); *jak větru vichření* – як вітра вітровіння (“Вітер з України”) [Драй-Хмара 2015, с. 458].

Про ставлення І. Франка до відтворення в перекладі розміру оригіналу можна міркувати на основі його листа до А. Кримського від 11 березня 1892 р.: «Коли вже не можна передати розмір первотвору, то чи не ліпше б ужити космополітичний розмір нового часу – п'ятистопний ямб, римований або неримований?» [Франко т. 49, с. 323].

Поширеним є уявлення про те, що переклад віршів повинен бути «еквіметричним». Творчі пошуки метричної і ритмічної відповідності оригіналу – це пошуки нової ритміко-інтонаційної єдності, що відтворює – на іншій мові – єдність, властиву оригіналу. Обираючи метр, перекладач демонструє розуміння історичних, естетичних, звукових і смислових співвідношень оригіналу. Метр відіграє залежну роль, чітко виявляючи інтонацію поетичної мови. Зі зміною метра змінюється й поетична інтонація.

«Відтворенню в перекладі підлягає не окремо взятий елемент, а та функція, властива цьому елементу, інакше кажучи, єдність, до складу якого той чи інший елемент входить» [Еткінд 1965, с. 281].

Крім вищенаведених, при перекладі виникають проблеми ономапей, звукопису, що становить національно-культурну специфіку акустичної (слухової) картини світу поета.

Звуконаслідування, маючи особливу структуру й семантику, надають особливого колориту будь-якому тексту і повинні бути максимально точно передані перекладачем. Проблемі перекладу звуконаслідувань присвячена окремих розділ у книзі «Неперекладне в перекладі», де зазначається проблемність перекладу цих мовних фоностильових одиниць [Влахов 1980, с. 77].

Ю. Лотман зауважував: «Тверде розуміння того, що фонема не просто звук певної фізичної природи, а звук, якому в мові мистецтва приписано певне структурне значення, звук, осмислений за багатьма рівнями, по-особливому висвітлює проблему звуконаслідувань. Зазвичай у цьому зв'язку підкреслюється зближення поетичного звукопису зі звуками реального світу. Але подібності тут не більше, ніж між реальним предметом і будь-яким способом його зображення. Фізичний звук відтворюється засобами фонем, тобто звуків системних і осмислених» [Лотман 1994, с. 112].

Перекладач повинен враховувати, за Ю. Лотманом, що відповідність між звуконаслідуванням і його об'єктом існує лише в межах тієї чи іншої мови, хоча, звичайно, і відрізняється більшою, в порівнянні зі звичайними словами, іконічністю [Лотман 1994, с. 112].

Виразний звукопис представлений у вірші «Чайльд Гарольд» Г. Гейне Звукопис Г. Гейне аналізує М. Лозинський у доповіді «Мистецтво віршованого перекладу»: «Звукопис, звуки слів у віршах, все яскравіше впливає на нашу емоційність. Це не просто музичний звук, що так чи інакше нас

настроює. Звучать слова, а слова – носії думок, образів, понять, почуттів. І ось ці-то думки, образи, поняття, почуття, пройняті звуком, світяться зсередини різно пофарбованим звуковим світлом. Вони вступають між собою в складну перекличку, звуки таємниче ріднять їх між собою, творять для нас складні мережі уявних і чуттєвих асоціацій» [Лозинский 1955, с. 164].

М. Лозинський наводить 2 вірші, які живуть цим перекликом звуків: «Змініть звук в одному зі слів першого рядка, і відразу у другому рядку погасне недоторкане вами слово, яке мало повно хвилюючого змісту. Воно стане сліпим і невиразним тільки тому, що в першому рядку в якомусь слові погас звук, що перегукувався з ним» [Лозинский 1955, с. 164].

У вірші Г. Гейне багато таких слів, які «світяться зсередини різно пофарбованим звуковим світлом». Це особливо в рядках, де внутрішні рими підсилюють перекличку слів: «Die verumumtten und verstummtten», «Und die Wellen, die zerschellen»... М. Лозинський з точністю змушує звучати майже завжди саме ті слова, які і Гейне підкреслює звуком: «В нем с угрюмой тихой думой»..., /«Это волны, скорбью полны.».

Наводить він і так звану «гармонізацію голосних». Перший вірш у Гейне спирається на три наголошені **a**, повторення яких створює відразу урочисто-скорботний емоційний лад: Eine starke schwarze Barke...- у М. Лозинського: Крепкий, черный, челн просторный,- три наголошені **o** повністю зберігають ефект. Другий і третій рядки сильно перегукуються підкресленим наголошеним **o**: Звонко стонет глубина./Это волны, скорбью полны... [Лозинский 1955, с. 164].

Відомий український перекладач А. Содомора, проаналізувавши 16 українських зразків перекладу «Осінньої пісні» Поля Верлена, наводить і свій переклад, наголошуючи при цьому на вимогах до себе як перекладача: «Читач уважить, що є визначальним для цієї версії: прагнення пе-

рекладача бути якомога прозорішим і стриманішим у ви-слові...Впорядковані звукові лінії оригіналу...звукописом та добором лексики увиразнити глибинну напругу твору» [Содомора 2006, с. 261].

Чеський мовознавець З. Шишка зазначає: «Переклад поезії, що наслідує звукопис і евфонію взагалі належить до найважчих завдань трансляції тексту з мови-оригіналу до мови перекладу. Він наводить переклад звукопису *дзвоника*, створюваного голосним **i** та комбінаціями приголосних **ng, nk, nt** у поезії Е.По: *Stríbrité cínkání zvonků // V mrazivém počním vzduchu* і переклади до італійської, німецької, чеської мов.

Порівняймо: How they tinkle, tinkle, tinkle, // In the icy air of night [Edgar Allan Poe]. Переклад *до італійської*: Come tintinnano tintinnano tintinnano// Di una cristallina delizia... [Frederico Olivero]. Переклад *до німецької*: Wie sie klingen, klingen, klingen// Zwinkernd sich zum Reigen schlingen... [Theodor Etzel].

Переклад *до чеської*: Jak to cínká, cínká, cínká// cestou, na níž padá snh [Vítězslav Nezval] [Šiška 2002, с. 32].

Усі переклади зберігають звукопис Е.По, що підтверджує погляд В.В. Іванова: «Завдання полягає не в перекладі звукових повторів і звукописі взагалі, а в передачі зв'язків між звуковим малюнком тексту і його значенням» [Іванов 1988, с. 375].

До національно-специфічних засобів, які формують стиль, відносяться мелодійні характеристики.

Досліджуючи лінгвостильові засоби передачі стилю першотвору в перекладі, І. Франко наголошував на необхідності збереження мелодійності оригіналу. Аналізуючи німецькі переклади поезій Т. Шевченка, зроблені Ю. Віргінією, І. Франко доводить, що мелодійність віршової мови полягає передусім майже в рівній пропорції між голосними й приголосними, що й повинен урахувати перекладач, якщо він прагне бодай частково відтворити милозвучність оригіналу.

Як приклад, І. Франко наводить рядки Т. Шевченка: «Тече вода з-під явора ярмом на долину...» у перекладі на німецьку мову. Дослідник зазначив, що мелодійність значною мірою втрачена в перекладі, оскільки в оригіналі є 56 голосних і 59 приголосних, а в перекладі на 53 голосні припадає 120 приголосних [Франко, т. 38, с. 529].

На наш погляд, мистецтво перекладу знаходиться в залежності від двох протилежних тенденцій: перша: перекладні вірші повинні мати на читача безпосередній емоційний вплив, бути перекладені так доступно, як доступний оригінал на батьківщині оригінального поета; друга: мистецтво перекладу повинно вносити нове; може, важчі для безпосереднього сприйняття, ніж звичні вірші своїх поетів, однак такі, що збагатять читача новим поетичним змістом, новою образністю, новими ритмами.

Перекладач повинен своїм читачам розкрити багатство іншого словесного мистецтва, показати красу різних слов'янських національних форм, історичних нашарувань, індивідуальних творчих систем; перекладна література повинна влитися в широкий потік національної культури, внесок перекладача – робити доступними для свого народу шедеври світової літератури.

І. Франко зазначав: «Переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кожного народу являються важним культурним чинником, даючи можливість широким народним масам знайомитися з творами й працями людського духу, що в інших краях у різних часах причинилися до ширення просвіти та підймання загального рівня культури» [Франко, т. 39, с. 7].

Переклад поетичних текстів слов'янських літератур – попри всі здобутки – залишається найскладнішим, найтоншим і найбільше невирішеним у теорії перекладу, а ритміко-фонічна організація поетичного твору – це одна з найвагоміших проблем перекладу. Логічний смисл – це лише один із елементів, однак не менш семантично виразною є

форма вислову, всі аспекти якої характеризуються смисловою наповненістю.

Переклад, отже, це єдність літературознавчих, лінгвістичних, лінгвостильових, фоностильових, етномовних, психологічних, психолінгвістичних та естетичних чинників.