

## Функционализм поэтической формы: процессы сверхсемантизации и перевод

Ксения Ивановна Леонтьева, кафедра гуманитарных дисциплин, Академия права и управления (Смоленский филиал), [ksenja\\_leontieva@mail.ru](mailto:ksenja_leontieva@mail.ru)

**Ключевые слова:** поэтический перевод, поэтическая форма, ритм, рифма, поэтическая фоника, формализм, функционализм, сверхсемантизация

**Key words:** poetry translations, poetic form, rhythm, rhyme, poetic phonics, formalism, functionalism, hypersemantizing

Поэтический текст (далее – ПТ) можно определить как художественное структурированное смысловое целое, функционирующее под давлением экстралингвистических, прагматических, социокультурных, психологических и иных факторов, в результате чего он способен аккумулировать всевозможные смыслы – от чисто языковых и культурологических до уникальных субъективных. Подобная дискурсивная природа предопределяет повышенный уровень информативной плотности поэзии. При этом замысел и интенция поэта реализуются через единство и синергию всех уровней сложной информационной системы ПТ [Гончаренко 1987; Гончаренко 1999].

Вместе с тем, ПТ – это в первую очередь эстетическая материя мысли, он относится к «примарно-экспрессивным текстам» [Алексеева 2008: 49], и по причине доминирования эстетической информации он становится не только средством передачи, но и самим объектом этой информации: ПТ обращен на самого себя, авторефлексивен, и центральным в нем становится языковой знак. И в качестве эстетической системы ПТ функционирует в первую очередь в виде метасмысла, образованного за счет синергии формальных элементов. Неслучайно А. И. Гитович метафорически определил поэтическую форму как «глину, мрамор» поэзии, «плоть» для «разума» (то есть для содержания) [Гитович 1970: 384].

При этом форма представляет собой не простую сумму, а метаморфную *систему* элементов, в которой «от перестановки слагаемых сумма меняется» [Гаспаров 1997: 40]. Дело в том, что субстанция выражения ПТ помимо лингвистической (собственно языковой) формы включает и экстралингвистическую, и внутреннюю форму. Все это позволяет говорить о внешней полиформальности ПТ, о многоуровневой формальной структуре. Рассмотрим её подробнее.

1. **Графическая форма** фиксирует всё «преднамеренно организованное» [Лотман 1996: 77-81], это «форма языковой формы» [Казарин 2004: 190]. Сюда относятся: различная длина строк, способная актуализировать визуальные смыслы, пунктуация, которая помогает более точно понять эстетическое и эмоциональное переживание поэта, оригинальная авторская орфография; цето- и шрифтовыделение и т. д.

2. На уровне **дискурсивной формы** важнейшим элементом выступает поэтический ритм – это «плоть и кровь», «скелет» ПТ [Алякринский 1982: 23], который превращает ПТ в сверхорганизованный язык, в «систему двойного кодирования», одновременно обусловленную естественным языком и стихотворным метром [Лотман 1996: 20].

*Горизонтальный силлабический* или *изотонический ритм* (то есть *размер*) представляет собой относительно регулярное положение ударных слогов в строке

определенного слогового объема, причем термин «метр» обозначает некую абстрактную статичную модель, а «размер» – её потенциально вариативное исполнение. На практике эталонный метр практически никогда не выдерживается, что позволяет говорить об амбивалентности ритма [Москвин 2009], об обратимости размера [Гаспаров 2001], то есть о возможности вариативного прочтения одной ритмической структуры. Благодаря различным ритмическим смещениям (в первую очередь, спондей, пиррихий, усечение и наращение стоп (каталектика), анакруза, ипостаса и полиметрия) происходит не только оформление плана выражения, но и гармонизация формы с содержанием, поэтому введение в ритм ПТ определенных ритмических сдвигов как правило мотивировано. Все эти смещения могут использоваться как бессознательно и однократно (спонтанные), так и регулярно (преднамеренные), в том числе и как авторский приём экспрессии, что позволяет говорить о поэтической идиоритмии как элементе идиостиля (в форме комбинаций постоянно используемых поэтом ритмических структур). Наиболее комплексным смещением является полиметрия/полиритмия (комбинаторика метров). Функционально она позволяет варьировать монотонный ритм, менять интонацию и темп речи согласно семантическому развертыванию ПТ, может выступать в функции контрастомаркирующего форманта. Например, ямб и анапест – это восходящие ритмы, а хорей и дактиль – нисходящие, и их соединение в пределах одной строки порождает яркий интонационный контраст.

*Ритм внутренних пауз (цезура) и конечных пауз (строфика)* также выполняет функцию поэтического «метронома», выступая внутри- и межстиховой фигурой членения стиха. Маркерами цезуирования могут выступать не только интонационные паузы, но и внутренние рифмы (горизонтальная и вертикальная), спондей, метрический и интонационный контраст (резкая смена метра, усеченные стопы), регулярные позиционно эквивалентные звуковые повторы, знаки препинания, стиховой перенос (*enjambement*) и т. д. Автоматизм ритма может нарушаться и за счет конфликта ритма и синтаксиса (например, синтаксический параллелизм задает особый грамматико-синтаксический ритм). Кроме того, грамматические повторы в поэзии организуют разнородные единицы в группы, распределяя их по эквивалентным и антонимическим позициям [Лотман 1998; Якобсон 2001]. *Интонационный ритм* также определяется соотношением синтаксиса и метра. Константная интонация стиха неизбежно соотносится с логическими интонациями: её монотонность создает фон, на котором резко проявляются синтактико-интонационные различия, происходит сцепление и сопоставление лексических значений слов и выражается глубинный смысл [Лотман 1998; Ковтунова 1986].

По замечанию Е. Г. Эткинда, вне ПТ «размер лишен какой-либо осмысленности» [Стихovedение 2003: 82]. Однако в ПТ, где семантизируются все элементы, ритм также обладает определенным смысловым потенциалом и помимо структурообразующей выполняет смыслогенерирующую функцию. Каждая строфа ритмически повторна, её ритм ожидается, и появление непредвиденных повторов подобно появлению контрастов, это «асимметрия на фоне ожидаемой симметрии» [Лукин 2009: 54]. Таким образом, ритм является не просто «орнаментом» содержания, а «непосредственно аккомпанирует ему» [Белый 1981: 115], аккумулируя определенные смыслы. Кроме того, каждый метр обладает своим семантическим ореолом, который образует определенный «метрический код» (*metrical code*), способный «функционировать как особый язык» [Finch 1993: 12]. По справедливому замечанию М. Л. Гаспарова, «лексика формирует семантику стихотворения, а метрика – общий фон семантической традиции, на котором оно воспринимается». На этот семантический код могут накладываться дополнительные метрические, строфические, стилистические и

иные интертекстуальные аллюзии и ассоциации. Поэтому метр можно рассматривать как некий интертекстуальный маркер определенных тем, концептов, образов (на фоне существующей поэтической традиции), при этом «один метр может быть знаком нескольких тем» [Стихovedение: 103-104].

Таким образом, текстовыми доминантами на уровне ритма можно считать выбор конкретного размера, несущего определенный семантический ореол и задающего определенный эмоциональный тон, а также частотные ритмические смещения и полиритмию. При этом ритмические особенности составляют *основу* формального уровня поэтического идиостиля.

3. **Фонетическая форма** также основана на тотальной тенденции поэзии к повторности и параллелизму. В своё время В. В. Вейдле писал: «Поэзия не прибегает к вымыслу, ей нужен образ, но ещё непосредственней, насущней, ей нужен звуко-смысл [Вейдле 2002: 413]. Звук в поэзии представляет собой особую семиотико-иконическую систему, становится неотъемлемой частью содержания, выступает отражением смысла. Звук и поэтический смысл – это «симбиоз семиотической взаимозависимости и независимости» [Wimsatt 1994: 24]. Г. О. Винокур справедливо отмечал, что в ПТ *все* стремится стать мотивированным со стороны значения, и поэтическая рефлексия оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное [Винокур 1990: 130-131]. Поэтому звуковую аранжировку также можно считать преднамеренно организованной, мотивированной.

Безусловно, зачастую звуковая ткань строится автором подсознательно, и невозможно с полной уверенностью утверждать, что то или иное слово синонимического ряда было выбрано именно в силу своего звучания, коррелирующего в сознании автора с какой-либо сущностной характеристикой. В первую очередь выбор происходит с опорой на категории звуковой гармонии стиха и дикции. Однако параллельно с созданием музыкальной атмосферы звуковая ткань все же способна вызывать в сознании носителя языка определенные ассоциации на основе акустико-артикуляционных или образно-символических характеристик звуков и звуко-сочетаний, придавая ПТ определенное эмоциональное настроение. Подобные фоносемантизированные единицы уже не воспринимаются рецептором автоматически, по инерции – они переходят в область смыслового ассоциатива, становятся потенциально мотивированными.

Вместе с тем, связь звука со смыслом не автоматична, а динамична и вариативна, и сам звуковой повтор – это не непосредственный носитель, а лишь механизм поиска смысла. Звуковые повторы и рифмы, фонетические и паронимические сближения создают «колеблющиеся» семантические признаки значения [Тынянов 2007], которые характеризуются не внешней, а глубинной семантической образностью, созданной за счет субъективных психологических ассоциаций. Одно слово словно «властно притягивает к себе другие члены звукоассоциативного ряда» [Гончаренко 1995: 162], тем самым образуя мощное ассоциативно-смысловое поле. В целом, любой регулярный звуковой повтор становится «звуковой метафорой» [Лотман 1994: 111].

Наиболее концентрированной и регулярной звуковой метафорой в ПТ становится рифма. Эстетическая эффективность рифмы состоит в том, что за счет неё через гармонию идентичных звуков противопоставляются и выражаются различные смыслы. В расстановке рифм поэт может случайно найти новую идею, поэтому рифмы способны порождать новые значения. Фоносемантическая сущность рифмы проявляется в сближении «сотоварищей по рифме» [Якобсон 1975: 216], и чем больше различие в значении рифмующихся слов, тем более ощутима их связь. Поэтому можно говорить об «ассоциативной, связующей функции рифмы» [Hollander 1985: 119], о её «мнемонической способности к ассоциированию» [Wesling 1980: IX]. Из строки в

строку мы мысленно возвращаемся к предыдущей рифме, и «звуковое совпадение становится исходной точкой для смыслового противопоставления» [Лотман 1994: 100]. Дополнительным параметром эстетической оценки рифм может выступать *степень* ассоциативной связанности рифмантов – от нулевой до абсолютно непредсказуемой, что дает основание для градации рифм от неожиданных, «изысканных» до банальных, «стертых». Неточная, приблизительная и неожиданная рифмовка в противовес ожидаемой рифме «приглушает однообразный перезвон стиховых концовок, ослабляя рифменную монотонию» [Москвин 2009: 83, 94-95]. В историческом плане рифму можно рассматривать с точки зрения процесса *канонизации*, то есть закрепления «наиболее полного созвучия и прочной комбинации звуковых повторов на конце стиха» (точные, верные, сочные, богатые, глубокие рифмы), и *деканонизации*, то есть разрушения этих традиционных сочетаний [Стиховедение 2003: 113-114]. В этом аспекте рифма связана со степенью рифменности слов.

Таким образом, наиболее важными элементами фонетической формы являются финальные и внутренние рифмы, система рифмовки, доминирующий тип рифм, соотношение женских и мужских рифм, аллитерация, ассонанс, фонетическая анафора и эпифора, паронимия, полифонические повторы, звуковой подхват, звукоподражание и т. д. Наиболее частотные звуки можно рассматривать как звуковые доминанты. При этом важны качественные характеристики звуков-конституэнтов повторного фонетического комплекса. В целом, звук в ПТ информативен и выступает своеобразной молекулой смыслового ядра, поэтому звуковую ткань ПТ можно по праву считать фоносемантической. Однако звуковые повторы действуют опосредованно, в основном на ассоциативном уровне, а основными трансляторами смысла все же являются морфология, синтаксис и лексическая дикция, то есть собственно языковая форма.

4. **Лингвистическая (языковая) форма** – это самый сложный уровень субстанции выражения, распадающийся на четыре языковых микроуровня – морфология, словообразование, лексика и синтаксис.

С одной стороны лингвистическая форма абсолютно объективна – она дана нам в текстуально зафиксированной форме экспонентов языковых знаков. Однако любой элемент ПТ несет эстетическую нагрузку и неизбежно семантизируется, следовательно, чисто формальных элементов в поэзии нет – «все элементы суть элементы смысловые» [Лотман 1994: 88]. Обрастая сверхсмыслами, все они оказываются сопоставленными или противопоставленными, на основании чего вступают в отношения либо эквивалентности, либо контрастности. В целом, лексическая структура ПТ организуется с учетом связи различных лексических единиц как «по горизонтали» (линейная манифестация и развертывание текста), так и «по вертикали» (ассоциативная корреляция дистантных лексических единиц, объединение лексических единиц в лексико-смысловые и тематически-ассоциативные поля) [Болотнова 1992: 29]. Таким образом, единицы, взаимно изолированные в системе естественного языка, «попадая в структурно эквивалентные позиции, оказываются функциональными синонимами или антонимами друг другу» [Лотман 1998: 210]. По этой причине в поэзии снимаются нормативные требования языковой валентности.

Вступая в подобное взаимодействие, языковые единицы генерируют абсолютно новые смыслы, которые формально не получили воплощения на лексическом уровне, и приобретают не только традиционно-закрепленные за ними лексические значения, но и дополнительно аккумулируют индивидуальные смыслы, вызывают различные семантические ассоциации. В результате происходит эмоционально-образная, эстетическая трансформация словесной семантики. С точки зрения Г. О. Винокура, язык со своими прямыми значениями как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла. Объективная значимость слов сталкивается с их



субъективной смысловой направленностью, и возникает семантическая двойственность. Появляются дополнительные значения, которые просвечиваются сквозь прямые значения слов в поэтическом языке [см.: Винокур 1990].

Сопоставленными и противопоставленными в художественной структуре ПТ оказываются и грамматические элементы, которые также наполняются неожиданным, вне стиха невозможным содержанием [см.: Лотман 1996: 38-45]. Среди грамматических категорий, используемых для подобных соответствий по тождеству/контрасту, в поэзии можно встретить любые части речи, число, род, падеж, время, вид, наклонение, залог, личные и неличные глагольные формы, все виды и классы местоимений и существительных, различные синтаксические конструкции и члены предложения и т. д.

Как известно, каждая морфологическая и грамматическая форма и категория имеет некоторые закрепленные узуальные значения. Но при необычной референтной отнесенности или ярко выраженном количественном преобладании ряд категорий и форм будет актуализировать свою потенциальную метафоричность, они становятся грамматическими метафорами. Возможно и противоположное радикальное ограничение в «репертуаре использованных грамматических категорий: с изъятием одних остальные выигрывают в поэтической доходчивости» [Якобсон 2001: 531-532], что также действует подобно «грамматическим образам» [Там же: 525-526]. Таким образом, морфологические и грамматические элементы могут аккумулировать самостоятельные смыслы, которые становятся средством выражения субъективного авторского мировосприятия. Критериями аналитического декодирования смысла могут стать такие факторы, как количественное соотношение морфологических категорий, семантические эффекты частеречного соотношения рифм, взаимоотношение системы местоимений с глубинной семантикой, нарушение сочетаемости частей речи (в результате чего возникает олицетворение неодушевленного имени, часто – с абстрактным значением) и т. д. [см.: Якобсон 2001: Лотман 1994]. Подобное «чтение по частям речи» помогает выделить в образной структуре стихотворения три аспекта – предметы и понятия, действия и состояния, качества и отношения – и реконструировать основы лирической композиции, сюжетно-фабульного развертывания ПТ [Гаспаров 2005: 238-239].

Синтаксические средства также выступают реализаторами авторской интенции. В первую очередь сюда относится коммуникативный тип предложений, порядок слов, синтаксический параллелизм (анафора и эпифора), безличные и эллиптические конструкции (синтаксическая компрессия), однотипность и однородность синтаксических конструкций, симметрия членов предложения, стиховой перенос, инверсия, риторические конструкции, несоответствие между синтаксической структурой и её пунктуальным оформлением, динамизирующие текст асиндетон и полисиндетон, отражающие логику внутренних связей концептуальных образов ПТ типы сложных предложений и т. д. При этом, стихотворный синтаксис, по замечанию Б. М. Эйхенбаума, не существует обособленно от ритма. Во-первых, он находится в неразрывной связи со строкой и строфой как материальной реализацией ритма. Параллельно и сам ритм деформирован синтаксисом, из факта чисто грамматического ставшего фактом художественно значимым. Кроме того, стихотворный синтаксис – это и фонетическое явление: наряду с ритмом и поэтической фоникой он предопределяет интонацию, но не речевую, а мелодическую [см.: Эйхенбаум 1969: 327-511].

В поэзии в отличие от прозы возможны расхождения синтаксического и семантического членения стиха, так как синтаксическое оформление стиха обусловлено не смыслом, а ритмически. Например, за рамки строки или строфы выходит стиховой перенос (*enjambment* или *синафия*), вызванный «конфликтом ритма и синтаксиса» [Эткинд 1998: 113], языкового членения текста и его стиховой сегментации. Этот приём

– это своего рода «художественно рассчитанный диссонанс» [Жирмунский 1975: 157-511], выполняющий одновременно изобразительную, акцентирующую и экспрессивную функции. Перенос характеризуется случайностью и неожиданностью, связан с принципом обманутого ожидания. Использование синафии приводит к сбоям, дроблению, варьированию силлабического ритма, его динамизации, служит приёмом стилизации под естественную разговорную речь. Его отсутствие напротив делает ритм спокойным, плавным, уравновешенным, даже тягучим. Кроме того перенос подчеркивает интонационную эмфазу и ритмическое обособление, за счет него происходит выдвижение ключевых слов вследствие их «большей ритмической значимости» [Тынянов 2007: 189]. Вместе с тем, перенос может быть объективно детерминирован только рамками стиха и в таком случае не несет никакой функционально-семантической нагрузки. Резкость мотивированного переноса варьируется в зависимости от силы (тесноты) внутрифразовых грамматических и синтаксических связей, то есть от позиционного употребления синафии (внутри фразы или внутри составляющих её синтагм), а также от вида переноса (синтаксический или морфологический).

Художественным приёмом могут стать и средства синтаксической связи. Здесь важно всё: структура предложения, их объем, степень их полноты, распространенности и автономности, использование сочинительной или подчинительной связи, количество придаточных и предложных оборотов и т. д. Например, романтической лирике с её повышенной эмоциональностью свойственно простое соположение предложений внутри строфы (паратаксис), множественные инверсии, параллелизм, анафоры, вводные элементы, особенно обращения, стилизация под разговорный синтаксис. Эллиптические и короткие или односоставные предложения словно техника импрессионистов помогают запечатлеть мимолетную смену сцен и событий, но эти предложения рисуют одну комплексную картину и они неавтономны, поэтому входят в крупное синтаксическое целое, зачастую выходящее даже за грани строфы. Различные присоединительные конструкции, длинные бессоюзные предложения отражают непрерывность и одновременную дискретность потока сознания. Асиндетон, осложненный обширными перечислениями, динамизирует ритм и создает эффект резкости, рубленности речи. Длинное сложное предложение с различными синтаксическими конвергенциями (цепочки однородных членов, растянутые обороты) – это всегда гамма эмоций, формальное выражение аналитической мысли.

Семантически значимо и композиционное оформление стиха: строфическое деление и объем строфы выступает не только как факт структурной организации стиха (вертикальный композиционный ритм), но и как актуализатор субъективной экспрессии и семантики, позволяющий глубже понять логику развития линии повествования, взаимоотношение определенных образов и концептов в авторской картине мира.

Все рассмотренные сущностные особенности формы ПТ позволяют сделать вывод о том, что любые элементы субстанции выражения в поэзии выполняют дополнительную смыслогенерирующую функцию – через смысловой ореол метра и его потенциальную культурологическую ассоциативность, горизонтальную и вертикальную полиметрию и иные ритмические смещения, фоносемантическое сближение рифмантов и маркированных звуковыми повторами слов, доминирование определенных морфологических категорий, грамматический и синтаксический параллелизм, синтаксическую периодизацию, стиховой перенос, строфическое деление, композицию. В этом проявляется особая функциональность поэтической формы. При этом сам процесс генерации глубинных подобных «сверх-энергетических» смыслов путем приписывания формальным стиховым структурам окказиональных смыслов и актуализации эмоционально-экспрессивных коннотаций и интертекстуальных

ассоциаций (процесс сверхсемантизации) обусловлен в первую очередь внутренними субъективными (интерпретативными) детерминантами и внешними факторами культурологической, этнической и языковой концептуализации. А это исключает возможность полного сохранения при переводе всего информационного потенциала поэтической формы.

Однако, как известно, конкретная форма выбрана автором не случайно, именно она наиболее точно реализует его концептуальную программу, его собственную идиопроекцию образа, которая другими средствами выражены быть не может. Как подчеркивал Е. Г. Эткинд, «отделить внутреннюю форму (образ) от внешней (язык) чаще всего невозможно, языковое воплощение входит в структуру образа, и, лишившись формы, образ, а вместе с ним и идея, перестает существовать» [Эткинд 1970: 18]. А при смене языка как кода образа появляется абсолютно новая внешняя форма, что соответственно ведет к изменению и внутренней формы, то есть концептуальной сущности образа, следовательно, жертвовать формой нельзя. Вместе с тем, определенное эстетическое (и как следствие семантическое) обеднение перевода по сравнению с оригиналом неизбежно даже в самых ярких, эталонных образцах переводной поэзии, ведь переводчику на абсолютно новом языковом материале приходится имитировать авторский идиостиль. При этом, по-настоящему непередаваемой становится не столько сама форма (несмотря на фактор языковой асимметрии и асимметрии систем стихосложения и поэтических традиций исходного и переводящего языков), сколько связи и отношения, возникающие между формой и содержанием в рамках концентрированного экспрессивными средствами пространства ПТ. Так возникает одна из главных дилемм перевода поэзии: с одной стороны формальные жертвы неизбежны, а с другой стороны форма как релевантная доминанта не может быть исключена из инварианта.

В силу подобного дихотомического соотношения однозначных требований к передаче формы оригинала в переводоведении не выработано – в первую очередь потому, что в основном субстанция выражения конструируется автором интуитивно, на уровне языкового и литературного «чутья» и вкуса. Кроме того, текстуальная материализация формы всегда сопряжена с эвристическим творческим поиском, к которому предъявлять какие-либо прескриптивные требования невозможно. Максимум, что может предложить теория перевода – это ряд рекомендаций дескриптивного характера. Единственное прескриптивное требование, которое, на наш взгляд, при переводе поэзии является обязательным, – это приоритет *функционального буквализма*.

Термин «буквализм» в данном случае не стоит толковать в негативном ключе. Во-первых, полное устранение требования формального соответствия приводит к абсолютизации вольности, при которой говорить о какой-либо обратимости перевода невозможно. Кроме того, речь идет совершенно не о «маниакальной» ориентации перевода на «букву» (форму) подлинника. Подобный жесткий *формализм* (стремление к тотальной эквивитмии, эвфонии, дословная передача образов) ввиду асимметрии систем стихосложения, языков и культур без ущерба для субстанции содержания в принципе невозможен и, как правило, приводит к концептуальной асимметрии и дисгармонии двух текстов. Форма же – это лишь часть целого, которая «работает» на эффект этого целого, и в инвариантную доминанту должны быть включены только прагматически маркированные элементы формы. Следовательно, искать необходимо *функциональную связь* внутренней и внешней формы. При этом определенная форма буквализма здесь необходима, но это должен быть буквализм, основанный на глубоком стилистическом декодировании, рационально и телеологически мотивированный. Таким образом, принцип функционального буквализма (*функционализма*) в нашем

понимании ориентирован прагматически: приоритет отдается не языковому воплощению, а функции каждой маркерной доминанты формы с учетом контекста двух поэтических традиций. Поэтому оптимальная стратегия перевода на уровне поэтической формы – это стратегия *функциональной субституции по аналогии*.

Так, проблема передачи в переводе, например, ритма сводится к достижению функциональной аналогии горизонтального ритма (традиционной метрики) и сохранению вертикального композиционного ритма (строфного и строчного членения текста), в результате синергетического взаимодействия которых задается общая мелодика стиха. Также необходим учет особенностей идиостиля переводимого поэта и соотношения двух поэтических традиций. При этом расхождения на уровне мелодики способны испортить даже самый точный, самый верный перевод, так как интонация стиха во многом интегрирует семантику, и при её разрушении верность будет иллюзорной. При переносе в перевод «звуковых метафор» необходимо учитывать различный фоносемантический потенциал звуков, а также частотность и роль приёма в контексте двух поэтических традиций. Воссоздать в переводе обычно удастся либо сам приём, либо составляющие его звуки, но семантической эквивалентности между единицами, маркированными звуковыми повторами, добиться не удастся практически никогда. При передаче рифм обязательным требованием является сохранение схемы рифмовки и учет степени инновантности данного типа рифмы в контексте поэтических традиций двух языков.

Таким образом, именно функциональная аналогия формы предопределяет равноценный эстетический эффект и во многом гармонию поэтического перевода как его наивысший качественный критерий. Однако, как показывает практика, чем оригинальнее форма и чем выше её функциональная роль в структуре подлинника, тем существеннее расхождения между оригиналом и переводом. Безусловно, в первую очередь это связано с асимметрией систем стихосложения двух языков и различными функциями эквивалентных, на первых взгляд, элементов поэтической формы в двух поэтических, а также и переводческих традициях. Вместе с тем, как мы уже отмечали, процесс генерации глубинных смыслов при декодировании семантической «сверх-энергии» поэтической формы всегда обусловлен субъективно (как часть процесса глобальной интерпретации подлинника и концептуализации образа перевода в сознании переводчика). Следовательно, для истинного постижения (насколько эта «истинность» достижима в силу максимального антропоцентризма поэтического перевода как творческого акта) этих смыслов, потенциально заложенных в поэтическую форму (возможно, и помимо интенции самого автора оригинала, то есть согласно «намерению» текста), требуется в первую очередь определенная степень психотипической схожести автора и переводчика, которая текстуально проявляется в идиостиле, в том числе и на уровне формы.

### **Литература**

- АЛЕКСЕЕВА, И. С. Текст и перевод: Вопросы теории. М.: Международные отношения, 2008.
- АЛЯКРИНСКИЙ, О. А. Поэтический текст и поэтический смысл // Тетради переводчика. М.: Высшая Школа, 1982. Вып. 19. С. 20-32.
- БЕЛЫЙ, А. К вопросу о ритме; К будущему учебнику ритма; О ритмическом жесте; Ритм и смысл // Структура и семиотика художественного текста. Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1981. Вып. 515. С. 112-146.
- БОЛОТНОВА, Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск: ТГУ, 1992.



- ВЕЙДЛЕ, В. В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002.
- ВИНОКУР, Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990.
- ГАСПАРОВ, М. Л. Избранные труды. В 2 т. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 2. О стихах.
- ГАСПАРОВ, М. Л. К анализу композиции лирического стихотворения // Анализ художественного текста. Лирическое произведение. Антология. М.: РГГУ, 2005. С. 238-239.
- ГАСПАРОВ, М. Л. Подстрочник и мера точности // М. Л. Гаспаров. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001. С. 361-372.
- СТИХОВЕДЕНИЕ: ХРЕСТОМАТИЯ. М.: Флинта: наука, 2003.
- ГИТОВИЧ, А. И. Мысли и заметки об искусстве поэтического перевода // Мастерство перевода: Сборник 6: 1969. М.: Советский писатель, 1970. С. 364-385.
- ГОНЧАРЕНКО, С. Ф. Информационный аспект межъязыковой поэтической коммуникации // Тетради переводчика. М.: Высшая Школа, 1987. Вып. 22. С. 38-49;
- ГОНЧАРЕНКО, С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика. М.: МГЛУ, 1999. Вып. 24. С. 108-111.
- ГОНЧАРЕНКО, С. Ф. Собрание избранных сочинений в трёх томах. М., «РЕМА», 1995. Т. 3.
- ЖИРМУНСКИЙ, В. М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975.
- КАЗАРИН Ю. В. Филологический анализ поэтического текста. М.: Академический проект, 2004.
- КОВТУНОВА, И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986.
- ЛОТМАН, Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская школа. М.: «Гнозис», 1994. С. 11-263.
- ЛОТМАН, Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: «Искусство-СПБ», 1996.
- ЛОТМАН, Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПБ», 1998.
- ЛУКИН, В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М.: «Ось-89», 2009.
- МОСКВИН, В. П. Теоретические основы стиховедения. М.: Либроком, 2009.
- ТЫНЯНОВ, Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М: URSS, 2007.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969.
- ЭТКИНД, Е. Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998.
- ЭТКИНД, Е. Г. Художественный перевод: искусство и наука // Вопросы языкознания. 1970. №4.
- ЯКОБСОН, Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика: антология. М.: Академический проект, 2001. С. 525-546.
- ЯКОБСОН, Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193-230.
- FINCH, A. The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse. Michigan, Ann Arbor: The University Press, 1993.
- HOLLANDER, J. Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form. New Haven, Conn: Yale University press, 1985.
- WESLING, D. The Chances of Rhyme: Device and Modernity. Berkeley, California: University of California Press, 1980. P. IX.
- WIMSATT, J. Rhyme/Reason, Chaucer/Pope, Icon/Symbol // Modern language Quarterly. 1994. Vol. 55 (1). P. 17-46/

### **Abstract**

Poetic form is analyzed from the point of potential hypersemantizing of its main elements (rhyme, rhythm, phonics, morphology, syntax), which during a subjective act of interpretation may generate «hyper-energetic» additional meanings. In this aspect the translator should not blindly copy the source-text form (i.e. functionalism) but define its pragmatic function and upmost accurately interpret and incorporate all possible occasional and intertextual «super»-meaning which a concrete poetic form may actualize (i.e. functionalism). Therefore he should take into account possible asymmetry of two versification systems and poetic traditions. Besides there must a significant lingua-cognitive similarity between the translator's and the author's individual writing styles.