

за своєю природою, а не стереотипними. Будучи втіленням співчуття – сутності життя та мистецтва, – Христос явив собою справжню індивідуальність, наділену творчою уявою, і таким чином сам став подібним до витвору мистецтва.

Підводячи підсумок нашого дослідження, зазначимо, що інтерпретація художньої творчості О. Уайльда на основі концепцій естетизму, розроблених самим письменником, яку пропонує А. О. Аствацатуров, демонструє цілісність та послідовність естетичної програми митця, детально опрацьованої в його теоретичних статтях та послідовно втіленої в художніх творах різних жанрів, та спростовує поширену в літературознавстві думку про суперечливість творчої спадщини О. Уайльда. В результаті дослідження інтерпретації А. О. Аствацатурова, можна виділити наступні особливості сучасної рецепції естетизму О. Уайльда: розгляд художньої творчості письменника як практичного втілення його естетичних ідей; звернення до наратологічного аспекту творів з метою пояснення їх естетичної специфіки; інтерпретація тяжіння О. Уайльда до використання розповсюджених художніх прийомів, шаблонних образів та сюжетів як свідомого засобу розкриття умовності художнього світу; розгляд характерних особливостей стилю письменника, таких як декоративність, парадоксальність та символізм, як засобів відходу від канонів реалізму в літературі; тлумачення проблематики «Портрету Доріана Грея» та «Соломії», як переосмислення постулатів естетизму на новому, більш глибокому рівні; інтерпретація євангельських образів у творах О. Уайльда крізь призму теорії естетизму; відмова від використання морального критерію для тлумачення творів письменника.

Бібліографічні посилання

1. Аствацатуров А. А. Эстетизм и Оскар Уайльд / А. А. Аствацатуров // История западноевропейской литературы. XIX век : Англия [Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений] / Л. В. Сидорченко, И. И. Бурова, А. А. Аствацатуров и др.; Под ред. Л. В. Сидорченко, И. И. Буровой. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ; М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 544 с. – С. 498–524.
2. Соколянський М. Г. Оскар Уайльд : Очерк творчества / М. Г. Соколянський. – К. ; Одеса : Лыбидь, 1990. – 200 с.
3. Wilde Oscar. The Decay of Lying [Електронний ресурс] // Wilde Oscar. Intentions / Oskar Wilde. – Режим доступу : <http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/ntntn10h.htm#startoftext>.
4. Wilde Oscar. The Happy Prince [Електронний ресурс] // Wilde Oscar. The Happy Prince and Other Tales / Oskar Wilde. – Режим доступу : <http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/hpaot10h.htm#startoftext>.

Надійшла до редколегії 25.04.11

УДК 821.111

В. В. Яшкіна

м. Дніпропетровськ

КОНЦЕПТУАЛЬНА ІДЕЯ ТА ЇЇ ХУДОЖНЄ ВІДТВОРЕННЯ: ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ ПЕРЕКЛАДІВ «ОДИ ГРЕЦЬКІЙ ВАЗІ» ДЖОНА КІТСА

У порівняльному аспекті досліджуються особливості перекладів окремого віршованого тексту з метою виявлення шляхів збереження його ритмічної організації та ідейно-концептуального змісту.

Ключові слова: художній переклад, перекладацькі принципи, контекст, проблематика.

В сравнительном аспекте исследуются особенности переводов избранного поэтического текста с целью выявления путей сохранения его ритмической организации и идейно-концептуального содержания.

Ключевые слова: художественный перевод, принципы переводы, контекст, проблематика.

The article is focused on a chosen poetic text translation samples with the aim to compare them and draw a conclusion about possible ways of saving rhythm and artistic ideas.

Key-words: artistic translation, translation principles, context, problems.

Як відомо, художній переклад є особливим видом перекладу, оскільки його мета – не точна передача змісту, а скоріше, відображення думок і почуттів автора прозового або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення вихідних образів у матеріал іншої мови. Художній переклад має справу не з комунікативною, а з естетичною функцією мови, оскільки слово виступає як «першоеlement» літератури. Це вимагає від перекладача особливої ретельності та ерудованості. У художньому творі відображаються не лише певні події, а й естетичні, філософські погляди його автора, які або становлять струнку систему, або стають «сумішшю уламків різних теорій» [6, с. 7]. Поряд із цим, художній переклад – це відтворення засобами рідної мови особливостей чужоземного літературного тексту в нерозривній діалектичній єдності його змісту і форми. Перше і найголовніше завдання, що постає при цьому, полягає в майстерному відтворенні перекладачем гармонії цієї єдності. Абсолютизація однієї зі сторін чи нехтування нею веде до двох цілком протилежних, проте однаково вагомих тенденцій у перекладі. Однак доволі часто таке очевидне та загальноновизнане положення про гармонійність поєднання змісту і форми в мистецтві здебільшого порушується: зміст (дух оригіналу) переважає над формою (буквою) в перекладі. Така практика призводить до того, що переклад перетворюється в звичайну копію оригіналу, яка втрачає здатність нести читачеві естетичну насолоду [5, с. 8]. Не менш шкідливим є й надмірне захоплення формою оригіналу, копіювання лексики, механістичне перенесення в переклад чужих синтаксичних і фразеологічних конструкцій. За формалістичного підходу до перекладу з нього зникає легкість, природність поетичного виразу. Слово саме по собі не звучить у художньому творі, якщо воно вирвано із контексту і в перекладеному вірші, поемі, п'єсі чи навіть романі не відчувається міцного внутрішнього зв'язку всіх слів, фраз, поетичних рядків, строф, яв, дій, розділів тощо. Форма літературного тексту – не статична посудина, яка наповнюється певним змістом, а спосіб репрезентації змісту [10, с. 9]. Саме вдалість таких репрезентацій, спроби не відшукати еквівалент слова, а «почути» відчуття автора оригіналу, душевний настрій ліричного героя, «перекласти» думку, проникаючи у глибину поезики іонаціонального твору та, уникаючи копіювання, зберегти дух поетичного витвору мистецтва, вивчається у даній статті на прикладі трьох найбільш відомих зразків перекладу оди Джона Кітса «Ode on a Grecian Urn».

Перш за все слід зазначити, що упродовж століть підхід до перекладацьких принципів істотно змінювався. За епохи Відродження, скажімо, переважали буквальні переклади. Апологетом дослівних версій, зокрема, виявив себе німецький гуманіст і перекладач Ніклас фон Віле (XV ст.), саме так він перекладав твори Петрарки, Боккаччо, Апулея. У XVIII ст. під впливом панівної в країнах Західної Європи естетики класицизму з її нехтуванням усього, що не вміщалося в рамки

тогочасних канонів, виникають «прикрашаючі» переклади, в яких відкидається все, що було не до смаку читачам. Це був так званий вільний переклад із його приписами «суперництва» та «змагання» з авторами оригіналів. Пізніше перекладачі прагнуть до відповідності першотвору, до адекватної передачі і змісту, і художніх його особливостей [7, с. 23]. Найбільші складнощі викликає переклад саме віршованих творів, проте не можна стверджувати, що вірші взагалі не піддаються перекладу. Окрім загальновизнаних критеріїв – лексичної відповідності та семантичної єдності, заслуговують на увагу наступні. По-перше, це мелодія вірша, яка сприймається навіть при декламації на незнайомій мові. Саме цей факт дозволив Гете оцінити вірші молодого Пушкіна, які він декламував російською мовою, та передректи поету велике майбутнє. Існують навіть спеціальні дослідження (наприклад, монографія С. Бураго), у яких наводиться таблиця звучності, за допомогою якої можна побудувати графік мелодії кожного вірша [2, с. 54]. Отже, порівнявши графіки оригіналу та перекладу, можна зробити висновок про збереження емоційного навантаження твору. По-друге, цікавим показником є співвідношення ритмоінтонації та змісту. Так, дослідження І. Демурова доводять що, наприклад, хоча в перекладі з російської на англійську та італійську рисунок ритмічних фігур змінюється через різницю в наголосі, проте динамічні центри синтагм практично повністю співпадають в обох випадках [3, с.102]. Тобто, спроба передати не тільки лексичний зміст, але й «живе дихання» твору не є приреченою на поразку. Художній переклад обумовлений не лише об'єктивними факторами (конкретно-історичним літературним канонам, нормативним обиходом), але й суб'єктивними. Отже, інша група проблемних ситуацій – суб'єктивного типу. Найчастіше вони пов'язані з тлумаченням глибинного змісту тексту, його спрямованості на певну аудиторію. В цілому суть проблеми можна визначити словами Гете, який виділив дві протилежні тенденції: прагнення «переселити» іноземного автора до себе, щоб читач міг бачити в ньому співвітчизника, і вимогу до читача самому відправитися до цього чужоземця. Теоретична дискусія про це велася десятиліттями, але на практиці в радянський період переважав перший підхід, в той час як «буквалістський» (термін М. Гаспарова) переклад критикували за насильство над рідною мовою.

Ще однією з проблем художнього перекладу є співвідношення контексту автора і контексту перекладача. У художньому перекладі контекст останнього дуже наближається до контексту першого. Критерієм співпадіння, або, навпаки, розходження обох контекстів є міра співвідношення даних дійсності і даних, взятих з літератури. Письменник іде від дійсності і свого сприйняття її до закріпленого словами образу. Іншими словами, якщо переважають дані дійсності, то ідеться про авторську діяльність, тобто перекладач іде від існуючого тексту і відтворюваної в уяві дійсності через її «вторинне», «наведене» сприйняття до нового образного втілення, закріпленого в тексті перекладу. Інтерес до проблематики виявлення критеріїв, за якими можна судити про адекватність поетичного перекладу, є цілком закономірним, адже адекватність перекладу являє собою центральне, кульмінаційне питання перекладознавчих студій. Очевидно, що при його вирішенні необхідно керуватися даними як стилістики декодування, так і генетичної стилістики, оскільки художній переклад має й етичний вимір. Етика перекладача полягає у вірності відтворення авторського світовідчуття, яке в свою чергу являє собою своєрідний

сплав індивідуальних рис художньої свідомості поета зі стилем мислення епохи, на тлі якого ці риси сформувалися. Тому, перекладаючи поетичний текст, необхідно брати до уваги як історично зумовлені нюанси трактування образу, вивчення яких привертає увагу дослідників мови та культури вже протягом тривалого часу (О. М. Веселовський, О. Я. Гуревич, В. Г. Костомаров, Н. В. Павлович), так і ті риси світобачення, що визначаються особистістю автора і знаходять втілення в його унікальній стилістичній манері. Наприклад, такий вагомий елемент поетичного стилю, як метафорична образність можна розглядати, з одного боку, як частину характерної образності певної історичної доби [1, с. 408], а з іншого – як найспецифічніший прояв індивідуальної картини світу, котрий нерідко дозволяє встановити авторство твору [9, с. 9]. Виключення вертикального контексту при інтерпретації поетичного твору часто призводить до спотворення важливих семантичних складових останнього, а отже й до неадекватної передачі поетичного змісту в перекладі.

Отже, мистецтво поетичного перекладу знаходиться у владі двох суперечливих тенденцій: по-перше, перекладні вірші повинні справляти безпосереднє емоційне враження, а з іншого, вони повинні вносити в літературу щось нове, збагачувати її невідомими до того часу поетичними образами, ритмами, строфами. Як зазначає В. Левік, переклад повинен звучати як оригінальні вірші і це один з елементів точності чи вірності. Але через призму приймаючої мови повинні відчуватись національний дух та національна форма оригіналу, а також індивідуальний стиль поета [8, с. 376]. Захоплення красою мистецтва та елліністичні вподобання поета знайшли найбільш сильне відображення саме в оді грецькій вазі, у якій творіння минулих часів стимулюють роздуми поета ХІХ століття. Споглядаючи вазу з рельєфним зображенням мармурових юнаків та дівчат, співака з флейтою, закоханих, учасників жертвоприношення, Кітс розмірковує про життя й його протиріччя. Його захоплення гармонією мармурової вазы та її рельєфів тим більше, чим більше він порівнює її досконалість з недосконалістю оточуючого світу. Кохання, змальоване в оді, за переконанням Кітса, настільки ж перевищує земне, наскільки беззвучні мелодії, які виконує мармуровий музикант, порівняно з мелодіями, які дійсно звучать. Ці слова представляють собою поетичну варіацію однієї з ідей, яку неодноразово висловлювали дослідники класичної літератури, а саме: неможливо грати п'єси Шекспіра на сцені, тому що реальне втілення його образів не може порівнюватися з тим, яке створює уява [9, с. 23]. За Кітсом, мистецтво не вище за реальність, воно лише виявляє в ній незрозуміле й непомічене або фіксує такі його якості, які зникають під тиском цивілізації.

«Ода грецькій вазі» побудована на основі серії парадоксів та протиставлень: несхожості між вазою і її застиглими образами й динамічним життям, змальованим на ній; людського, мінливого й вічного, постійного; участі у подіях й спостереження за ними; життя й мистецтва [4, с. 56]. Вірш вражає багатством контрастів: нерухомості, скульптурності самої вазы – й динамічності дій, зображених на її рельєфах; визначеності, чіткості зображення, й романтичної невизначеності. Й дійсно, автор не дає відповідей, хто ці юнаки насправді боги чи смертні, і де ж знаходиться місто – у горах чи на морському узбережжі. Конкретні деталі зображені у формі запитань, від чого їх реальність поєднується з певною загадковістю. Контрастне в оді зіставлення

змальованого кохання – щасливого, хоча й невдоволеного, – й того нещасного, хоча й вдоволеного кохання, на яке приречені смертні. Не багато віршів можуть породжувати таку велику кількість суперечливих поглядів, як «Ода грецькій вазі». Цікава добірка цих суджень представлена у книзі Лайона [4, с. 60]. Якщо ранні дослідники бачили в оді лише вираження естетської втечі від дійсності, як доказ того, що для Кітса мистецтво було важливішим за життя, то дослідники пізнішого періоду заперечували проти подібного тлумачення, підкреслюючи філософську, гуманістичну спрямованість оди. Відчуття краси визначає емоційне пізнання життєвої правди, яка міститься у витворі мистецтва. Прекрасне стимулює уяву, а воно відкриває істину, але не логічним шляхом, як моральну, філософську або релігійну ідею, а через серце й душу окремої людини. Істина, пізнана емоційно, завдяки «сприйняттю уявою» (*imaginative perception*), – це краса, а така краса є істинна. Дискусії виникали також з приводу того, чи передає сентенція про красу й істину думку самого Кітса. чи це голос античної вазі, від якої Кітс відокремлює себе з повним розумінням обмеженості подібного світорозуміння.

Кітс вважав красу істинною сутністю речей, адже весь світ прекрасний, якщо на нього не потрапляє зловісна тінь від лихих справ людини. Кітс усіма силами намагається дійти до прекрасної, тобто до істинної сутності речей. По це він і каже у своїй поемі від імені вазі, не відокремлюючи себе від неї. Різниця лише у тому, що Кітс розуміє, наскільки незначною може бути для людини втіха від античної вазі. Таким чином, краса для Кітса дорівнює істинній сутності життя, яку сприймає уява. Проте реальна дійсність різко суперечить цій ідеальній сутності й виявляється причиною для страждань. Стилістична будова оди визначається єдністю різноманіття; ряд картин, в найвищому ступені несхожих, поєднаний спільністю настрою й думки. Багаточисельні образи й картини складають гармонійну цілісність також інтонації вірша – від уповільнено-урочистої до швидкої, обумовленої чергуванням запитань, які розділяють рядок та надають віршу переривчастий ритм. Після декількох різких переходів від повільної інтонації до кличної Кітс повертається до урочистості першої строфи й так і завершує оду.

Розглядаючи ритмічну організацію вірша, зазначимо, що Кітс використовує побудову оди, прийняту у поетів XVIII ст., але виробляє нову строфічну форму, по суті близьку до схеми сонету. П'ять строф оди складаються кожна з десяти п'ятистопних ямбічних рядків, в яких система римування точно повторюється тільки в перших чотиривіршах: *abab*, а заключний секстет має три різних варіанта: 1 строфа – *cdedce*, 2 строфа – *cdeded*, 3 строфа – *cdedce*, 4 строфа – *cdedce*, 5 строфа – *cdedce*. У зв'язку з цим постає питання: наскільки перекладачам вдається зберегти ритмічну організацію оди Кітса. При перекладі оди такі фахівці, як О. Чухонцев, Г. Кружков та І. Ліхачов, вочевидь зберігають віршований розмір оригіналу – вони використовують п'ятистопний ямб, ускладнений стопами пірихія. Щодо схеми римування вірша, то її повністю зберігає у своєму перекладі тільки О. Чухонцев. Перекладач І. Ліхачов зберігає римування оригінального вірша лише у 3-ій та 5-ій строфі (у 1-ій строфі маємо *cdedce*, 2-ій – *cdedce*, 4-ій – *cdedce*). Схема римування у перекладі Г. Кружкова взагалі не співпадає зі схемою оригінального твору (1 строфа – *cdedce*, 2 строфа – *cdedce*, 3 строфа – *cdeded*, 4 строфа – *cdedce*, 5 строфа – *cdedce*).

Отже, найбільш наближеним до оригіналу за своєю ритмічною організацією є переклад О. Чухонцева.

Найбільш цікавим з точки зору втілення художньої цінності оригіналу вбачається аналіз перекладів оди на лексичному рівні, що дозволяє визначити, наскільки вони відповідають ідейно-концептуальному змісту вірша. Отже, перша строфа оди розпочинається трьома послідовними метафорами, у яких автор називає незрівнянний витвір мистецтва то нареченою спокою («bride of quietness»), то вихованкою тиші й повільного часу («foster-child of silence and slow time»), то істориком лісу («sylvan historian»). Ідея тиші та спокою пояснюється тим, що історія вази відноситься до зображального мистецтва, а не мистецтва слова. О. Чухонцев і І. Ліхачов перекладають цю метафору як «невеста молчаливих днів» та «нетронутая невеста тишины», зображаючи статичність та «мовчазність» вази. Г. Кружков перекладає як «строгая невеста тишины», де слово «строгая» вносить додатковий відтінок суворості та похмурості до змісту. Крім того, дуже важливим у першому рядку поеми є слово «still», яке реалізовує два концепти – часу та руху, й буде неодноразово зустрічатися у всьому вірші. У своїх перекладах, видається, жоден перекладач не зміг знайти вдалого еквівалента, щоб передати значення цього концепту. Метафора «sylvan historian» повинна змушувати читача уявляти буколічні сцени на розмальованих стінках вази, натомість перекладачі обирають еквіваленти, які не дозволяють фантазії читача сягнути античних обривів (О. Чухонцев: «рассказчица», Г. Кружков: «молчунья», І. Ліхачов взагалі опускає цю метафору). Далі Кітс у схвильованому, швидкому темпі перетворюється зі споглядача на учасника дії й описує це за допомогою яскравих запитань. Перекладачі оди вдало наслідують прийом Кітса і їх зображення набуває рухливості й динамізму.

У другій строфі оповідач повністю звертається до звуків та дій, зображених на вазі. Тут він робить розмежування між ідеальною сутністю мистецтва й швидкоплинною, хибною сутністю життя. Автор прислуховується до беззвучних мелодій, що грають музики, викарбовані на вазі, й хоче насолодитися ними («...уе soft pipes, play on»). О. Чухонцев і Г. Кружков використовують тут для перекладу кличні речення («Звените же, свирели тишины, / Чем вы неслышней, тем душе слышнее!», «Так не смолкайте, флейты!»), які порушують повільну, задумливу інтонацію цих рядків. Кітс також використовує багато заперечних зворотів («canst not leave», «nor ever can», «never, never, canst»), щоб підкреслити недоліки застиглому часу, а потім і його переваги («do not grieve», «cannot fade»). Перекладачі вдало передають цей задум автора й, використовуючи різноманітні заперечення, змальовують у своїх перекладах вічність пейзажів вази (О. Чухонцев: «Ты, юноша прекрасный, никогда / Не бросишь петь, как лавр не сбросит листьев; Г. Кружков: «Любовник смелый! Никогда, увы, / Желания тебе не утолит, / До губ не дотянутся никогда!»; І. Ліхачов: «Тебе ее вовек не целовать. / Но ей не скрывается прочь с твоей дороги»).

Третя строфа повторює ідеї другої, у якій були зазначені три центральні символи оди, проте серед них ще не було порядку, вони існували вкупі один з одним. У третій строфі оповідач чітко розмежує за ієрархією місце природи, мистецтва та життя. Першою є природа. Якщо вона «щаслива» (О. Чухонцев: «Ах, счастлива весенняя листва, / Которая не знает увяданья»), то мистецтво (тут «пісні»

– «songs») теж повинне бути «щасливим» (Г. Кружков: «Счастливый музыкант не устаёт, / Не старятся мелодии его»), адже воно зображує природу. Тоді й життя (тут «кохання» – «love») повинно бути щасливим (І. Ліхачов: «Триkrát, триkrát счастливая любовь!»). Кітс описує ідеальне життя, змальоване на вазі, як життя без розчарувань та страждань. Це підтверджується емоційно-піднесеною інтонацією першої частини строфи, яку перекладачам вдалося видтворити у своїх перекладах за допомогою пишномовних слів та кличних речень. Божественне кохання, змальоване на вазі, не може порівнюватися із земним, «That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd, / A burning forehead, and a parching tongue», (О. Чухонцев: «...залишає серце нещасним й перенасиченим; / Чоло палаючим, і язик пересохлим»). Проте, І. Ліхачев, перекладає ці рядки як: «Горящий лоб и высохший язык / А в сердце горький перегар похмелья», тим самим використовуючи лексику нижчого рівня, аніж в оригіналі, й додаючи рядкам невірному концептуального змісту.

Четверта строфа оди показує можливість мистецтва збуджувати уяву, – таким чином глядач бачить більше, ніж намальовано. Поет уявляє місто, з якого пішли його мешканці. Строфа фокусується на колективному житті (тоді як попередні строфи описували індивідуальне). Домінуючим настроєм поеми стає меланхолійний, задумливий, ця зміна обумовлена пустотою та тишею полишеного міста. О. Чухонцев додає змісту в останніх рядках, вводячи концепт смерті, відсутній в оригіналі («Что не расскажет ни одно преданье./ Какая смерть на улицах твоих»), тим самим ще більше пригнічуючи настрій строфи. Усі перекладачі вдало передають риторичні запитання, поставлені поетом у цій строфі (О. Чухонцев: «Кто те, дары несущие во храм?»; Г. Кружков: «К какому алтарю толпа спешит, / Ведя телицу в лентах и цветах?»; І. Ліхачов: «Чей праздник, о приморский городок, / Где жизнь шумна, но мирно в цитадели, / Увлёк сегодня с улиц твой народ?»), що надає їй відтінку приреченості й смутку.

У фінальній строфі ваза втрачає значну частину своєї життєвості в очах оповідача. Вона повертається від «нареченої», «вихованки», «історика» – усіх персоніфікацій – до її об'єктивної сутності: «аттичної форми» («Attic shape»). Г. Кружков не передає цього концепту у своєму перекладі, рядок: «O, Attic shape! Fair attitude!», він замінює на: «Высокий мир! Высокая печаль!», роблячи переклад більш пафосним та трагічним. Характери у цій строфі перетворюються з живих істот на художні зображення. Коли марення закінчилося, ми повертаємося до реальності розчарованими. Поет називає вазу «Cold Pastoral», підкреслюючи одвічність нерухомого життя, зображеного на холодному мармурі. О. Чухонцев перекладає ці слова як: «...немая пастораль», трохи зміщуючи семантичний акцент; а у І. Ліхачова ці рядки звучать як: «...холодная эклога», що в цілому передає оригінальний задум автора. Заключні рядки оди: «Beauty is truth, truth beauty, that is all / Ye know on earth, and all ye need to know», частково відображають сутність естетичних поглядів Кітса, його світобачення й прагнення до краси. Перекладачі «Оди грецькій вазі» вдало знайшли еквіваленти для передачі цього задуму поета, що виявився логічним висновком усіх роздумів автора під час споглядання незрівнянного витвору античного мистецтва (О. Чухонцев: «Прекрасна правда и правдиво / Прекрасное – и этого довольно!»; І. Ліхачов: «Краса – где правда, правда – где краса! / Вот знанье

все и все, что надо знать»; Г. Кружков: «В прекрасном – правда, в правде – красота, / Вот все, что нужно помнить на земле»).

Таким чином, переклад О. Чухонцева, не дивлячись на деякі недоліки й неточності, представляється найбільш вдалим, ажде у ньому максимально збережені ритмічні й інтонаційні особливості оди Кітса. На наш погляд, перекладач зміг передати ідейне навантаження оди та знайти адекватні засоби для його вираження. У перекладі Г. Кружкова не збережена схема римування оригінального вірша й спостерігається надання оді надмірної урочистості шляхом використання кличних речень. Переклад І. Ліхачова зберігає віршований розмір й систему римування оригіналу, проте іноді наявна невідповідність використовуваної лексики до піднесеного й одночасно задумливого поетичного твору.

Наприкінці слід зазначити, що поетичний переклад завжди передбачає відхід від тексту оригіналу, об'єктивну необхідність лексичних, семасіологічних та синтаксичних змін в перекладному тексті. Однак всі ці модифікації не повинні призводити до руйнування художнього смислу оригінального твору. Художній текст має багаточисельну, але обмежену кількість тлумачень, він може бути розкритим лише до певної межі, за якою втрачається художня вірність оригіналу. Щоправда, разом із руйнацією оригінального художнього змісту відбувається народження нового смислового поля, нової якості тексту, що має дуже опосередковане відношення до тексту оригінала. Проти доки мова йде про поетичний переклад, що має на меті адекватне відтворення художнього змісту твору, перекладач повинен підкорятися диктату тих ключових чинників змістоутворення, які визначають унікальну інтонацію оригіналу.

Бібліографічні посилання

1. Барт Р. С чего начать? / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 401–412.
2. Бураго С. Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия.): Монография. / С. Бураго. – К.: Collguim, 1999. – 350.
3. Демуров И. Г. Ритм и смысл поэтического текста в оригинале и художественном переводе. / И. Г. Демуров. – Изв. Акад. Наук. – Сер.: Литература и язык. – М., 2003. – Т. 12. - №5. – С. 100–106.
4. Касаткина Г. Г. «Ода греческой вазе» Джона Китса в России: Судьба эстетической идеи в процессе восприятия поэтического текста. / Г. Касаткина // художественное произведение в литературном процессе. – М., 1985. – С. 56–76.
5. Кривонос Я. В. Метафоричне віддзеркалення світу: проблеми художнього перекладу. / Я. В. Кривонос // Зарубіжна література в школах України (Київ). – Київ, 2007. - №3. – С. 18–20.
6. Коптілов В. В. Першотвір і переклад. / В. Коптілов. – К., 1972. – 145 с.
7. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. / В. Коптілов. – К.: Юніверс, 2003. – 123 с.
8. Левик В. В. О точности и верности. / В. В. Левик // Перевод: средство взаимного сближения народов. – М., 1987. – 178 с.
9. Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. / В. П. Комарова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – 200 с.
10. Чередниченко О. І. Теоретичні основи удосконалення практики перекладу та двомовної лексикографії. / О. І. Чередниченко. // Теорія і практика перекладу: Республ. межвід. наук. зб. – К.: Вища школа, 1987. – Вип. 14. – С. 3–13.