

7. Лепкий Б. Твори: В 2 т. / Упоряд., автор передмови та приміток М. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1. Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. – 862 с.; Т.2. Повість. Спогади. Виступи. – 719 с.
8. Pigoń S. Władysław Orkan. Twórca i dzieło. – Kraków, 1958. – 452 s.
9. Orkan W. Nowele. – Kraków, 1933. – 191 s.
10. Orkan W. Nad urwiskiem. Wyd.2 z dodatkiem «Listów ze wsi». – Kraków. – 237 s.

*Василь СЛАПЧУК (Луцьк)*

## **ОБРАЗ СВІТУ В ОРИГІНАЛІ ТА УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ ПОЕМИ А. ВОЗНЕСЕНСЬКОГО «ОЗА»: КОМПАРАТИВІСТСЬКИЙ АСПЕКТ**

Творчість А. Вознесенського стала темою вивчення для багатьох літературознавців, піддаючись усебічному опрацюванню та осмисленню, однак порівняльних досліджень українських перекладів з оригінальними текстами в аспекті компаративістики дотепер не робилося. Поема «Оза» [3, 385-420] як об'єкт дослідження обрана не випадково. «У ній вільно й органічно поєдналися загальнолюдська тема захисту людської особистості від бездушної роботизації, тема любові і природна свобода її у вік жорстоких катаклізмів. <...> «Оза» — поема драматична, побудована на різких емоційних контрастах і контрастних картинах» [8, 466-471]. До цього можна додати, що у поемі «Оза» змодельована художньо-філософська картина світу, яка проєктується на всю творчість А. Вознесенського.

Мета статті полягає в тому, щоб через зіставлення оригінального твору — поеми А. Вознесенського «Оза» та її перекладу (переклад українською З. Гончарука) [2, 91-114] з'ясувати, чи у повній мірі переданий у перекладі той образ світу, що змальований поетом у першоджерелі, виявити можливі розходження та вияснити причину цих розходжень. Детальному розгляду піддаватимуться лише ті місця, де перекладач допускається смислових «зміщень», порушень ідейно-художніх нюансів та спотворенню центрального образу твору.

Якщо відправною точкою творчості поета є світ, природа (жива дійсність), то для перекладача — оригінал твору (опосередкована художня дійсність); поет вільний інтерпретувати реальний світ на власний розсуд, а також вільний силою власної уяви виходити за його межі, перекладач же працює з конкретним словесним матеріалом, у чітко окреслених автором оригіналу рамках, рамками для перекладача є сам твір, із його формою, змістом та всіма поетичними особливостями. При цьому обоє користуються тими ж самими «інструментами» — системою тропів (порівнянь, метафор, метонімії, синекдох, епітетів і т. д.) та синтаксичних зворотів (анафор, епіфор, інверсій, еліпсисів і т. д.), які є спільним для всіх національних мов, хоча в кожній національній мові можуть бути свої, лише їй властиві, особливості поетичного творення.

Попри те, що існують різні підходи до проблеми перекладу та різні традиції її вирішення, загалом же «відколи існує перекладна література, ще з часів, коли перекладали

з староєврейської на арамейську, з арамейської на грецьку, і до наших днів практично існувало лише два засоби перекладу: реалістичний, творчий, внаслідок якого правдиво передавався оригінал — тобто власне переклад, і другий спосіб — буквализм, послідовне копіювання слів, внаслідок якого з'являвся текст, невідповідний оригіналові, тобто власне не переклад» [4, 107-108]. Проте навіть «власне переклад» не всім бачиться однаково: широко побутує думка, що переклад повинен читатися, так ніби це не переклад, а твір, написаний рідною мовою, однак чимало прихильників і протилежної точки зору, які вважають, що у перекладі потрібно зберігати кожен незвичний, невластивий для рідної мови зворот, щоб по можливості більше відчувалося, що це творіння чужого розуму.

Процес перекладу можна розкласти на два етапи: 1) глибинне і всеосяжне прочитання оригіналу (повне засвоєння форми і змісту), його «демонтаж», розкладання цілого на окремі деталі, трансформація цих деталей у їм ідентичні (лексичні й художні відповідники в іншій мові); 2) «монтаж» відповідників у нову цілісну естетичну структуру, яка у кінцевому результаті за всіма можливими вимірами повинна бути рівноцінною оригіналу. Перші труднощі підстерігають перекладача на лексико-семантичному та синтаксичному рівні, однак цим проблема перекладу не вичерпується. «Специфіка питання про переклад художньої літератури визначається, однак, не просто різноманіттям мовних стилів, представлених у ній, не строкатістю їх поєднання самих по собі і навіть не множинністю лексичних і граматичних елементів, які належить передати і які вимагають для себе функціональних відповідників в іншій мові. Все це — скоріше кількісні, ніж якісні показники складності проблеми, які ще принципово не відрізняють її від проблеми перекладу інших видів матеріалу. Якісну ж відмінність треба бачити саме в специфіці художнього перекладу, яка залежить від того, що художня література є мистецтвом» [10, 308]. Підтвердження цій думці знаходимо у М. Рильського, який наголошує на тому, що проблема перекладу не лише лінгвістична, а насамперед проблема мистецька [9, 281].

Слово, яке опрацьоване художньо, виходить за межі власне лексичного значення і несе додатковий зміст, а певні комбінації слів породжують паралельний поетичний смисл, який може прочитуватися або ж не прочитуватися, залежно від тезаурусу читача. У поетичному тексті комбінації слів не є випадковими, поетичний текст як вид мистецтва володіє своїми правилами організації матеріалу. «Хоча окреме слово в тексті може бути винятково важливим, виразним, часто таким, що заглушає смисл цілої фрази, але в цілому специфіка художнього тексту визначається взаємозв'язками і з'єднаннями слів у рядки і строфи. Смисл кожного окремого слова начебто розчиняється в своєму оточенні, породжуючи при цьому нові, несподівані смисли» [7, 23]. «Нові смисли» несподівані в тому сенсі, що при наявності «інструментів» та законів версифікації, за допомогою яких ці нові додаткові смисли виникають, не існує загальних поетичних рецептів, які б давали можливість будь кому творити високохудожні поетичні тексти; поет творить начебто навпамацки, він добирає слова, визначає їх місце в загальному тексті, «зрошує» в єдиний живий організм на слух та «на око», покладаючись при цьому лише на власне чуття, опорою для якого є інтуїція і попередньо вироблені творчі критерії; процес творчості тісно пов'язаний з таким поняттям як талант, чим більший талант — тим більш несподівані нові смисли, їх можна назвати додатковими або паралельними, оскільки всяка поетична мова є паралельною мові буквальної, «тому про поетичну мову (мовлення) говоримо як про окрему структуру, що надбудовується над фонетичними, лексико-граматичними, синтаксичними мовними формами...» [5, 264]. Інакше кажучи, поезія виникає на стику слів і знаходиться не лише в словах, а головним чином межі словами, саме стики слів, різної щільності простір — «поетичні зазори» й служать опорою для тієї поетичної надбудови, яку належить відтворити перекладачеві, у чому й полягає найбільша складність 366

поетичного перекладу, оскільки перебуває в залежності від обставин не об'єктивних, а суб'єктивних: чуття, інтуїції, майстерності і таланту перекладача. Дещо перефразувавши вислів М. Рильського [9, 322], можемо підсумувати: хоча існують певні об'єктивні закони для художнього перекладу, сам переклад завжди зоставатиметься суб'єктивним відбитком.

У А. Вознесенського поема починається катреном: «Аве, Оза. Ночь или жилье, / пси ли воют, слизывая слезы, / слушаю дыхание Твое. / Аве Оза...», який З. Гончарук перекладає: «Аве, Озо. Сум чи ніч встає, / чи в пітьмі заводять пси крізь сльози, / серцем чую дихання Твоє. / Аве, Озо...». Уже в перших рядках перекладач дещо видозмінює зміст. В оригіналі слова «ночь» і «жилье» — два полюси художнього світу, що починає перед нами вимальовуватися, «ночь» вказує не так на пору доби (це лише натяк на час), як на відкритий необмежений, сповнений таємничості й прихованої загрози простір, якому протиставляється простір замкнутий та освоєний — «жилье». Беззахисність і пристановище. Обидва ці поняття лише зафіксовані, вони достатньо пасивні й не мають якоїсь додаткового забарвлення. Три слова — два іменники і сполучник З. Гончарук передає чотирма — двома іменниками, сполучником і дієсловом. Перекладачеві потрібна рима для третього рядка, який він перекладає майже дослівно, відтак (для рими) з'являється дієслово «встає», завдяки чому ніч набуває активного стану. Знайшовши риму, перекладач свідомо жертвує словом «жилье», міняючи його на «сум», про який в оригіналі першого рядка нема жодної згадки, і хоча майстерність перекладу передбачає вміння не тільки зберігати, але й жертвувати чимось заради найбільш правдивого відтворення оригіналу, проте це не той випадок, оскільки від цих жертв та «набутків» з першого ж рядка перекладу суттєво порушується картина художнього світу, що зображена А. Вознесенським, ця картина у перекладі прибирає інших, відмінних від оригіналу, обрисів.

«Пси ли воют, слизывая слезы» — це начеб третій варіант можливої дійсності, своєрідний екватор між полярними просторовими поняттями, який не так розмежовує полюси, як зближує. Цей третій варіант може відбуватися самостійно, а може накладатися на перший або другий варіант, щоб розвиватися спільно. У цьому випадку «ночь» стає ще більш непроглядною, безпритульною і ворожою, а «жилье» — притулком хистким і ненадійним. У першотворі — суб'єкт (пси) і дві дії (виття і злизування сліз), є ще третя дія, яка поза текстом (сльози стікають). У перекладі — той же суб'єкт, одна дія (заводять) і два уточнення (крізь сльози та в пітьмі), в одне з них трансформувалася дія, що наявна в оригіналі, друге — зайве і невмотивоване. Фраза «заводять пси крізь сльози» не відповідає тому природному образу, що змальований в оригіналі. У третьому ж рядку перекладач привносить у зміст додаткове психологічне забарвлення; якщо у А. Вознесенського — аскетичне «слушаю дыхание», то у З. Гончарука — метафоричне «серцем чую дихання», яке в реалістичному контексті набуває містичного смислу. Завивання псів і дихання коханої також утворюють емоційний контраст — своєрідний рефрен полярності змодельованого художнього світу.

У другому катрені слово «оробело» З. Гончарук перекладає словом «сторопіло», що є помилкою, оскільки російське «оробело» вжите у значенні «боязко», тоді як українське «сторопіти» означає украй розгубитися, збентежитися від несподіванки, з переляку і т. ін., втративши здатність міркувати, рухатися тощо [1, 1200] і є синонімом таких слів як остовпіти, отетеріти. Так само помилкою є перекладати російське «великая боязнь» українською як «немислима боязнь», що означає неможлива [1, 607]. Перший і другий рядки третього катрена «Страшно — как сейчас тебе одной? / Но страшнее — если кто-то возле» — це два полюси страху «великой боязни»; коли хтось кохає, кохання може переростати в страх за кохану людину, у страх її втратити, цей страх здатний нагнітатися

до такої міри, що стає нестерпним: закоханий починає боятися самого кохання. В українському перекладі ці рядки отримують дещо інше інтонаційне забарвлення: «Страшно — як одна ти у журбі? / Та страшніш — як поруч хтось ялозить», обставина «у журбі» звучує і спрощує, а зневажливе «ялозить» зводить психологічний конфлікт до побутового буденного рівня, тоді як в оригіналі відбувається неухильне нарощування драматизму. Перекладач на власний розсуд інтерпретує текст оригіналу, що призводить до упущення та спотворення головної ідеї твору, яка досить чітко проглядається у вступі і виражається в тому, що у цьому, розчакнутому протиріччями світі, наблизити до гармонії людину здатна лише любов, але й вона може обернутися виявом прямо протилежним.

«Противоположности светло» — це перший рядок п'ятого катрену оригіналу. Сила, яка звела «противоположности» не вказана, із контексту можна здогадатися, що йдеться про любов, саме вона є головною притягальною силою. Перекладач же вирішує, що «Протилежне зводить самота». Рефрен полярностей, який дотепер виявлявся лише завуальовано, натяками, тепер звучить в оригіналі прямим текстом: чоловік і жінка — це одна пара полюсів художнього світу А. Вознесенського.

Перший рядок шостого катрена «Дай тебе не ведать, как грущу» З. Гончарук перекладає «Хмароньки б не мать тобі в очу», цей вислів, можливо, й притаманний для системи українського народного мовлення, проте вступає у протиріччя з системою мовлення А. Вознесенського, а також із самим стилем перекладу, і в його контексті вирізняється як зовсім чужорідна стильова інтонація. Це недоречно «сюсюкання» спільно з «сумом», «журбою», «самотою», які перекладач привніс у преамбулу твору, відчутно зміщують ідейні акценти у бік сентиментальності, відтак високий драматизм оригіналу у перекладі мимоволі набуває ознак мелодраматизму.

Ця тенденція одним штрихом проявляється у першому розділі, рядок «так за нее мне боязно» З. Гончарук перекладає — «за неї молюся слізно». Другий розділ (тут світові протиставлений антисвіт — результат діяльності експериментщика Ї) написаний прозою чи, радше, поезо-прозою (оскільки А. Вознесенський навіть у підзаголовку до своїх суто прозових речей зазначає, що це рими прози) перекладений цілком адекватно. У третьому розділі в п'ятому катрені рядки «чтобы только прикрыть ее / от прицела трясинь» перекладач, либонь, зважаючи на контекст: на початку розділу говориться, що політ відбувається під наведеними дулами, а миттєвості пораховані націленим патроном, і наприкінці розділу згадується куля, перекладає — «аби тільки прикрити / від смертельного шроту». Начебто й логічно, однак у А. Вознесенського «трясина» — своєрідне «друге дно» тієї загрози, що чатує на героїню. Оскільки події відбуваються уві сні, то картина вимальовується доволі сюрреалістична; не знати, хто й чому цілиться у жінку, що летить небом, загроза не те щоб анонімна, вона детально розписана у другому розділі — уві сні ж із підсвідомості вивільняється страх перед антисвітом, і водночас перед світом, оскільки світ від початку вміщає в собі антисвіт. Дія відбувається на межі ночі й дня, ще одна пара полярностей — земля і небо, у цьому ряду можна розглядати трясовину і кулю. Трясовина підстерігає на землі, це те, що сковує, огортає, засмоктує і поглинає тіло; а куля — це те, що здатне наздогнати навіть у небі, те, що проникає і впирається у тіло. І знову ж рефреном звучить нагадування, що коли й можлива гармонія, то тільки у формі любові (чоловік просить крил, щоб заступити собою її і той світ, який вона уособлює).

У розділі четвертому, у рядку «И радостно и робко в нас души расцветают...» слово «робко» З. Гончарук перекладає як «нероблено»: «І радісно, *нероблено* в нас душі розквітають...». Це явна помилка. В оригіналі дія (розквітавання душ) виражається/супроводжується двома протилежними виявами — радості та боязкості; чергова пара полярностей, які вкотре раз окреслюють драматичні межі художнього світу А. Возне-

368

сенського. Перекладач же на власний розсуд надає цим виявам нехарактерної для оригіналу однозначності.

У розділі шостому ведеться розмова ліричного героя з вороном, ці двоє — антагоністи, які відстоюють полярні точки зору. Ліричний герой, намагаючись довести власну правоту, із пафосом та красномовністю описує опонентові всі можливі життєві перспективи, спокушаючи його спочатку щастям праці, потім владою та славою, і нарешті вищим блаженством. Рядки оригіналу «утром пальчики девичьи / будут класть на губы вишни, / глушь такая, что не слышна / ни хвала и ни хула...» в українському перекладі мають вигляд — «а дівчата вранці пишні / будуть в губи класти вишні, / глушина позаторішня — / не хвала і не хула...» Йдеться про місце («глушь такая, что не слышна / ни хвала и ни хула») за межею добра і зла. Переклад «З. Гончаруком рядка «глушь такая, что не слышна» як «глушина позаторішня» аж ніяк не можна вважати адекватним, зважаючи не лише на дух оригіналу, але й на його букву. Цей рядок не в'яжеться навіть із контекстом перекладу, порушуючи логіку оповіді, він стає своєрідним «завалом» на шляху до смислу. Завершення розділу підводить до висновку, що діалог ліричного героя з вороном — не просто розмова діяльного з бездіяльним, а живого з мертвим. Живе і мертво утворюють ще одну чергову пару полюсів змодельованого поетом світу.

У сьомому розділі А. Вознесенський, повертаючись до полярності чоловіка й жінки, ще більш увиразнює цю полярність: за плечима в ліричного героя — минуле, як рюкзак, а за ліричною героїнею — майбутнє шумить, як парашут. Коли вони разом, то уподібнюються піщаному годиннику: з неї в нього переходить майбутнє, а з нього в неї — минуле. І знову чоловік, покликаний любов'ю, намагається заступити жінку від минулого (для неї майбутнього) з його майданеками та інквізицією. Сьомий розділ — поезо-прозовий, його переклад рівноцінний першоджерелу.

Восьмий розділ вкотре підтверджує, що «Оза» — поема контрастів, А. Вознесенський продовжує нарощувати ряд протиставлень. Уяву ліричного героя переслідує пара туфельок, зрозуміло, що це туфельки коханої, звідси й сентиментальність. Теплі, щойно з ноги туфельки протиставляються світові металу, у якому не топлено й темно. Туфельки уподібнюються голубкам, що присіли перед танком, і одразу ж, аби підкреслити їхню беззахисність і крихкість, порівнюються зі шкаралупкою. Рядки оригіналу «...В мире металла, на черной планете, / сентиментальные туфельки эти...» З. Гончарук перекладає як «В нас на планеті, в світі металу /сентиментальними туфельки стали». Прикметник «черной» (негативна характеристика) трансформується у прийменник «в» та займенник «нас», що утворюють обставину місця (характеристика відсутня). Окрім цього в оригіналі сентиментальність туфельок констатується як факт, у перекладі ж цей факт подається як дія, яка щойно чи недавно завершилася, з чого випливає, що до того часу туфельки не були сентиментальними. Перекладач порушує логіку оповіді й уводить читача в оману. Те, що туфельки уявляються ліричному героєві, полишеними та осиротілими, є ще одним виявом дисгармонії, ще одним випробуванням любові.

Рядок у розділі дев'ятому «Зачем стреножить жизнь, как конокрад?» в українському перекладі читається як «Чи варт гнuzдять життя, мов конокрад?» ; слово «стреножить» (дія на утруднення руху; коневі, аби він не втік, на пасовиську спутують передні ноги з однією задньою) З. Гончарук помилково переклав словом, яке майже протилежне за значенням — «гнуздать», гнuzдечка — частина збруї, яку одягають на голову коневі, аби правити ним, цебто, щоб керувати рухом. У цьому ж розділі, перший рядок завершального катрену «Простимся, Оза, сквозь решетку строк...» в перекладі українською («Прощайтесь, Озо, вже кінчається рядок...») не лише втрачає образність, але й не передає драматизму моменту прощання; в оригіналі автор уподібнює написані рядки ґратам,

які розділяють ліричного героя з Озою, очевидно, що ці грати виконують багато функцій: вони розмежовують реальний світ і світ художній, у рамках змодельованого світу відділяють образ світу від образу антисвіту; решітка рядків завжди лишатиметься не тільки між героями поеми, але й між героями та автором, між автором та читачем... «Решетка строк» — образ надзвичайно місткий і багатогранний, аби ним жертвувати.

Заключні рядки першого катрену розділу «Від автора і дещо інше», які в оригіналі звучать: «И так же независимы и талы / чудесных обитателей глаза», в українському варіанті набирають трохи кострубатого вигляду: «Так само незалежні, квітнеталі / у мешканців тут очі — крізь гаї...». Рядки «острили на полях ее устало / и засыпали, сияясь разобрать» в українському перекладі також дещо незграбно, особливо завершальні слова (виділені курсивом): «і дотепи все на полях писали, / не дочитавши, *спали в сторінках*». На місці прислівника «все» рядок наче провисає, оскільки слово не несе повноцінного смислового навантаження і в якійсь мірі дезорганізовує фразу. В оригіналі зазначається, що «командировщики», які читають зошит, втомлені, тому цілком логічно, що попри зацікавленість щоденником, вони засипають, силкуючись розібрати рядки (сон застає їх за читанням), у перекладі ж згадка про втому зникає, а зі слів «не дочитавши, спали в сторінках» напрошується висновок, що особливого інтересу у них це читання не викликало, вони облишають читання заради сну.

Чи не найбільш яскраво ідея полярності виражена у розділі десятому. Зоя-Оза справляє в ресторані «Берлін» день народження. Ресторан із дзеркальною стелею. У дзеркалі відображається все те, що відбувається за столом. Однак автор спостерігає за подіями в дзеркалі, так ніби саме вони є первинними. «І під цим підвішеним світом внизу розташувався другий, зворотний...» У цьому розділі антисвіт висувається на перший план, починає домінувати.

Полярності та протилежності міняються в поемі, наче в калейдоскопі. Парадоксальність і алогічність змодельованого А. Вознесенським художнього світу зумовлена неоднозначністю світу реального, речі та явища об'єктивно поєднують у собі позитивні й негативні властивості, окрім цього вони можуть набувати певного суб'єктивного забарвлення, будучи оцінені крізь призму людської свідомості, яка, у свою чергу, теж мінлива й текуча. У розділі одинадцятому ліричний герой заявляє: «Километры не разделяют, / а сближают, как провода», у перекладі парадоксальність цього твердження підмінена банальною і невмотивованою констатацією: «Кілометри не розділяють, / які б довгі вони не були». Зміст рядків дванадцятого розділу «Лишь одно на земле постоянно, / словно свет звезды, что ушла, — / продолжающееся сияние, / называли его душа» у перекладі недопустимо перекручений: «Лиш земля нам завжди лишає, / мов зоря, що від нас пішла, / безперервне, незгасне сяйво, / називали його «душа». В оригіналі мовиться про те, що постійною (безсмертною) на землі є лише душа. У перекладі ж читаємо про те, що земля лишає нам душу. Головна суть, «сінь» сказаного в оригіналі, у перекладі безслідно втрачена. Світ здатний набути гармонійної цілісності, а відтак сенсу, лише, коли в його основу покладена людська душа. Цей катрен можна вважати ключовим моментом поеми. У центр світу автор ставить людину з її душею. Він категоричний у твердженні, що коли у ході прогресу руйнується людина, цей прогрес — реакційний. Однак, душу людині ще треба в собі виявити, повірити в її існування, а виявивши й повіривши, збороти протиріччя душі й тіла. Душа незрима й незбагненна, в поемі вона виступає в образі щоденника («Прощай, щоденнику, двійник душі чужої»), однак щоденник не дає відповідей, лише породжує запитання, підштовхує до роздумів. І навіть знайдені відповіді не знімають протиріч, мимоволі напрошується висновок, що стан гармонії можливий лише в ідеалі (на рівні душі), у цьому стані світ начебто замирає у нерухомості, а для людини

більш природний стан руху. Тому гармонія — не мета, а мотив, підстава для діяльності, своєрідний орієнтир, маяк у багатоглобному світі полярностей. Той образ світу, що змальований в поемі «Оза», знаходить своє продовження в інших творах А. Вознесенського. На думку критика, А. Вознесенському, щоб привести себе у стан натхнення «необхідний момент дисгармонії» [6, 70], однак це ще не підстава вважати дисгармонію благотворною. «Момент дисгармонії» — своєрідна аварійна ситуація, натхнення — це потреба її усунення, творчість не поглиблює дисгармонію, а локалізує, на якийсь час ліквідує. Душа й любов — головні цінності художнього світу А. Вознесенського, завдяки душі світ набуває вічності, а силою любові полярності й протилежності світу, все те, що начебто й не поєднується, утримуються в тій умовній цілісності, яку можна назвати гармонією протиріч.

Не випадковими помилками визначається якість того чи іншого перекладу, «важлива система відхилень від оригінального тексту: не одна помилка і не дві, а ціла група помилок... <...> Яким би не було дрібним саме по собі кожне таке порушення авторської волі, в масі своїй вони становлять колосальну шкідливу силу...» [11, 30]. Ряд помилок, яких допустився З. Гончарук, хоча й не у значній мірі, але зруйнував конструкцію художнього світу поеми, спотворивши межові та просторові співвідношення, змістивши ідейні акценти, провокуючи смислові та інтонаційні зсуви і перекручення. Причина виникнення виявлених у перекладі помилок головним чином у тому, що перекладач у процесі комунікативної взаємодії, яким є читання та переклад, користувався кодом, який не був ідентичним кодові автора, що спричинило втрату частини закладених у тексті смислів, і невірну інтерпретацію смислів ідентифікованих, а частково тому, що З. Гончарук перекладає дослівно, відтак нерідко виникають «порожні місця», які, аби втрапити у розмір, потрібно чимось заповнити, що й спонукає перекладача до різного роду «зустрічних ініціатив». Попри це сам факт перекладу поеми А. Вознесенського «Оза» українською мовою — однозначно позитивний, оскільки вводить цей визначний твір у контекст української літератури, даючи можливість для співставлень, порівнянь, діалогу, бо лише у результаті обміну національними літературними набутками вибудовується світова ієрархія художніх цінностей.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад і голов. ред. В. Т. Бусел. — К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2002. — 1440 с.
2. Вознесенський А. А. Антисвіти: Вірші та поеми. 3 рос. / Упоряд та передм. З. Гончарука. — К.: Рад. письменник, 1987. — 117 с. (Б-ка «Братерство»).
3. Вознесенский А. А. Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы. — М.: Худож. лит., 1975. — 604 с.
4. Кундзіч О. Л. Творчі проблеми перекладу. — К.: Дніпро, 1973. — 264 с.
5. Лановик З. Художній переклад як проблема компаративістики // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р. Т. Гром'як, упоряд.: Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. — С. 256-272.
6. Марченко А. Ностальгія по настоящему (Заметки о поэтике А. Вознесенского) // Вопросы литературы. — 1978. — № 9. — С. 66-94.
7. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: Учебное пособие / В. А. Маслова. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 256 с.
8. Михайлов А. А. Ритмы времени (Этюды о русской советской поэзии наших дней). М.: Худож. лит., 1973. — 528 с.
9. Рильський М. Т. Збір. тв. у 20 т. — Т.16. — К.: Наук. думка, 1987. — 600 с.
10. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (Лингвистический очерк). — М.: Высшая школа, 1968. — 398 с.
11. Чуковский К. И. Высокое искусство. — М.: Советский писатель, 1968. — 384 с.