

**Міністерство освіти і науки України**  
**Київський національний університет імені Тараса Шевченка**  
**Навчально-науковий інститут філології**  
**кафедра теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова**

**СТРАТЕГІЇ ВІДТВОРЕННЯ ПОЕЗІЙ ЛУЇСА ДЕ ГОНГОРИ В УКРАЇНСЬКОМУ  
ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ВИБРАНІ ПОЕЗІЇ»)**

**Кваліфікаційна робота**

освітнього ступеня «бакалавр»  
студентки 4 курсу бакалаврату  
освітньої програми

**«Переклад з іспанської та з англійської  
мов», спеціальність — 035.051 Філологія  
(романські мови та літератури (переклад  
включно), перша — іспанська)**

**Іванни Сергіївни ВАСИЛЕНКО**

**Науковий керівник:**

к.філол.н., доц. Ірина ШИЯНОВА

**«Допущено до захисту»**

Протокол засідання

кафедри теорії та практики перекладу  
романських мов імені Миколи Зерова

**протокол № \_\_\_ від « \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2025 року**

завідувач кафедри \_\_\_\_\_ (підпис)

д.філол.н., проф. Ірина СМУЩИНСЬКА

КИЇВ

2025

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП.....</b>	<b>5</b>
<b>РОЗДІЛ 1. СТРАТЕГІЇ В ПЕРЕКЛАДІ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1. Стратегія як перекладознавче поняття.....</b>	<b>8</b>
<b>1.2. Стратегії поетичного перекладу у вітчизняному і зарубіжному перекладознавстві.....</b>	<b>16</b>
<b>1.3. Жанрова специфіка сонетів та романсів у світлі проблем перекладу.....</b>	<b>24</b>
<b>Висновки до першого розділу.....</b>	<b>33</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ СТРАТЕГІЇ СЕРГІЯ БОРЩЕВСЬКОГО В ЗБІРЦІ «ВИБРАНІ ПОЕЗІЇ» ЛУЇСА ДЕ ГОНГОРИ.....</b>	<b>35</b>
<b>2.1. Стратегії відтворення в українському перекладі сонетів.....</b>	<b>36</b>
<b>2.2. Стратегії відтворення в українському перекладі романсів....</b>	<b>48</b>
<b>Висновки до другого розділу.....</b>	<b>59</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>61</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>64</b>
<b>RESUMEN</b>	

## АНОТАЦІЯ

У роботі здійснено дослідження використання стратегій перекладу на прикладі поетичних творів: сонетів та романсів Луїса де Гонгори зі збірки «Вибрані поезії» у перекладі С. Борщевського. **Актуальність** дослідження зумовлена необхідністю виявлення закономірностей застосування перекладацьких стратегій щодо окремих поетичних жанрів з метою розширення культурного доробку іспансько-українського перекладознавства. **Об'єктом дослідження** виступає український переклад поетичних творів Луїса де Гонгори, а **предметом** — перекладацькі стратегії, застосовані для досягнення адекватного відтворення його сонетів та романсів. **Метою роботи** є аналіз стратегій перекладу поезій Луїса де Гонгори українською мовою на прикладі збірки «Вибрані поезії» для виявлення стратегій, які дозволяють вдало відтворити специфіку поетичного твору. **Основні завдання** — проаналізувати перекладознавчі підходи до поняття «стратегії»; охарактеризувати стратегії поетичного перекладу; визначити загальні риси жанрової специфіки сонетів та романсів у світлі проблем перекладу та дослідити закономірності художнього перекладу сонетів і романсів шляхом аналізу стратегій, використаних С. Борщевським у збірці «Вибрані поезії». У роботі використано **методи**: зіставлення оригіналу та перекладу, лінгвістичний аналіз, науковий опис, спостереження, порівняння, синтез, екстраполяція, індукція, систематизація, узагальнення, суцільна вибірка, інтерпретація. За підсумками дослідження, встановлено, що поетичний твір є однією з найскладніших форм літературного перекладу. Ефективне використання перекладацьких стратегій сприяє адекватному відтворенню жанрових та стилістичних характеристик поетичного твору на різних мовних рівнях. **Практична цінність** цієї роботи дозволить використання результатів аналізу стратегій перекладу для подальшого вдосконалення практики літературного перекладу, зокрема поезії.

**Ключові слова:** стратегії перекладу, поетичний переклад, одомашнення, очуження, структурні рівні поетичного твору, сонети, романси, Луїс де Гонгора.

## ABSTRACT

The paper investigates the use of translation strategies on the example of poetic works: sonnets and romances by Luis de Gongora from the collection ‘Selected Poems’ translated by S. Borschevsky. **The relevance** of the study is stipulated by the need to identify the regularities of application of translation strategies to certain poetic genres in order to expand the cultural heritage of Spanish-Ukrainian translation studies. The **object** of the study is the Ukrainian translation of Luis de Gongora's poetic works, and the **subject** is the translation strategies used to achieve an adequate reproduction of his sonnets and romances. The **purpose** of the study is to analyse the strategies of translating Luis de Gongora's poetry into Ukrainian on the example of the collection ‘Selected Poems’ in order to identify strategies that allow for a successful reproduction of the specifics of the poetic work. The **main tasks** are to analyse translation studies approaches to the concept of ‘strategy’; to characterise poetic translation strategies; to identify common features of the genre specificity of sonnets and romances in the light of translation problems; and to study the patterns of literary translation of sonnets and romances by analysing the strategies used by S. Borschevsky in his collection ‘Selected Poems’. The **methods** used in the study are: comparison of the original and translation, linguistic analysis, scientific description, observation, comparison, synthesis, extrapolation, induction, systematisation, generalisation, continuous sampling, interpretation. According to the results of the study, it has been established that a poetic work is one of the most complex forms of literary translation. The effective use of translation strategies contributes to the adequate reproduction of genre and stylistic characteristics of a poetic work at different language levels. The **practical value** of this work will allow the results of the analysis of translation strategies to be used to further improve the practice of literary translation, in particular poetry.

**Keywords:** translation strategies, poetic translation, domestication, foreignization, structural levels of a poetic work, sonnets, romances, Luis de Gongora.

## ВСТУП

Поетичний переклад є однією з найскладніших форм літературного перекладу, оскільки перед перекладачем постає завдання відтворення не лише змісту тексту, але й його форми, ритміки та інших аспектів. Особливо це стосується перекладу сонетів та романсів — поетичних творів з чітко визначеною формою, ритмом і римуванням. Луїс де Гонгора, представник іспанського бароко, використовував складну метафоричну мову, яка вимагає особливого підходу до перекладу. Його сонети та романси зі збірки *«Вибрані поезії»* у перекладі Сергія Борщевського є унікальним прикладом творчого переосмислення і трансформації тексту з однієї культури в іншу.

Тема дослідження набуває особливої **актуальності** в контексті вивчення можливостей української мови для вдалого відтворення поетичних творів за допомогою стратегій перекладу, якими користується перекладач для досягнення найліпшого результату, зважаючи на особливості тексту, реципієнтів та жанру оригіналу. Серед вітчизняних і зарубіжних вчених, які досліджували стратегії перекладу та стратегії поетичного перекладу, відзначаємо Т. П. Андрієнко та І. Є. Фролову [Андрієнко, Фролова 2013], Л. Л. Станіславову та Г. А. Багрій [Станіславова, Багрій 2024], Л. Венуті [Venuti 1995], Р. М. Гомес Пато [Gómez Pato 2012], Дж. С. Голмса [Holmes 1988], Ф. Р. Джонса [Jones 1989], Н. О. Ємець [Ємець 2021], Т. М. Корольову та Н. С. Жмаєву [Корольова, Жмаєва 2018], Л. В. Коломієць [Коломієць 2004], В. В. Коптілова [Коптілов 1982], Х. П. Крінгса [Kring 1986], К. Л. Лашат [Lashat 2003], А. Лефевра [Lefevre 1975], О. А. Михайленка [Михайленко 2014], Т. М. Ніколаєву [Ніколаєва 2018], П. Ньюмарка [Newmark 1988], І. В. Ольховську [Ольховська 2017], Т. В. Пастрик [Пастрик 2006], К. Ю. Подуфалову [Подуфалова 2021], О. В. Ребрія [Ребрій 2016], І. В. Струк [Струк 2019], Г. Дж. Фермеєра [Vermeer 2000], Г. Г. Хеніга та П. Кусмауля [Hönig, Kusmaul 1982], О. І. Чередниченка [Чередниченко 2017], Л. М. Черноватого та І. П. Липко [Черноватий, Липко 2015], Е. Честермана [Chesterman 1997]. Попри значну наукову

зацікавленість та ґрунтовні дослідження, тема стратегій відтворення поезії залишається відкритою для подальшого вивчення й глибшого аналізу, особливо в контексті творчості Луїса де Гонґори та перекладів його творів українською мовою.

**Мета** роботи полягає в аналізі стратегій перекладу сонетів та романсів Луїса де Гонґори на українську мову на матеріалі збірки *«Вибрані поезії»* Сергія Борщевського, аби з'ясувати, які стратегії можуть забезпечити відтворення не лише змісту, але й форми оригіналу.

**Завдання дослідження:**

- проаналізувати перекладознавчі підходи до поняття «стратегії»;
- охарактеризувати стратегії поетичного перекладу;
- визначити загальні риси жанрової специфіки сонетів та романсів у світлі проблем перекладу;
- дослідити закономірності художнього перекладу сонетів і романсів шляхом аналізу стратегій, використаних С. Борщевським у збірці *«Вибрані поезії»*.

**Об'єктом** дослідження є поезії Луїса де Гонґори та їх переклад українською мовою, а **предметом** — стратегії, що застосовуються для забезпечення адекватного перекладу поетичних творів.

**Матеріалом** дослідження є сонети і романси з двомовної збірки *«Вибрані поезії»*, упорядкованої та перекладеної Сергієм Борщевським.

Для досягнення мети дослідження було використано **методи:** зіставлення оригіналу та перекладу, літературознавчий та лінгвістичний аналіз поетичних творів, науковий опис, спостереження, порівняння, синтез, екстраполяція, індукція, систематизація, узагальнення, суцільна вибірка, інтерпретація.

Збірка *«Вибрані поезії»* у перекладі Сергія Борщевського дотепер не була предметом ґрунтовного наукового осмислення у контексті комплексної оцінки використаних перекладачем стратегій. Відомі нам дослідження на її матеріалі зосереджувалися зокрема на аналізі слів-символів та мовних засобах їх відтворення в українському перекладі [Карпович, Орличенко 2025, с. 140]. Ґрунтовне

дослідження відтворення образів іспаномовних сонетів в українських перекладах було проведено Л. О. Омельченко [Омельченко 2018], в тому числі на матеріалі сонетів Гонгори [Омельченко 2011]. Предметом розвідок ставала також поетика Гонгори і її передача в перекладі українською [Bonatska 2011]. **Наукова новизна** цього дослідження полягає у всебічному аналізі перекладацьких стратегій, застосованих для відтворення поезики Луїса де Гонгори в українському перекладі, з акцентом на такі ключові складові, як-то: змістова та композиційна наповненість, образна система, метричний, лексичний, фонічний та графічний аспект.

**Практична цінність** цієї роботи полягає у можливості використанні аналізу стратегій перекладу для подальшого вдосконалення практики літературного перекладу, зокрема поезії. Вивчення стратегій перекладу, використаних одним з найвіртуозніших перекладачів, Сергієм Борщевським, сонетів і романсів Луїса де Гонгори, надає перекладачам конкретні приклади застосування стратегій перекладу для відтворення змістових та ритмічних особливостей оригіналу в українському контексті. Результати дослідження можуть бути корисними як для перекладачів, так і для студентів, які вивчають літературний переклад, а також для науковців, які займаються проблемами теорії і практики перекладу поезії.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, а також переліку використаних джерел, джерела емпіричного матеріалу та резюме роботи іспанською мовою.

# РОЗДІЛ 1

## СТРАТЕГІЇ В ПЕРЕКЛАДІ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ

### 1.1. Стратегія як перекладознавче поняття

У сучасному перекладознавстві переклад тексту розглядається не просто як перекодування інформації оригіналу, а як активна, творча лінгвокогнітивна діяльність перекладача [Кудрявцева 2019, с. 80]. Для опису послідовності дій перекладача в процесі осмислення, переосмислення та відтворення тексту іншою мовою дедалі частіше застосовується нове мовознавче поняття «стратегія». Проблема визначення сутності та меж поняття «стратегія перекладу» залишається предметом активних дискусій у сучасному перекладознавстві. Цей термін охоплює широкий діапазон дій перекладача — від етапу вибору тексту та формування загального перекладацького підходу до конкретних прийомів передачі мовних елементів оригіналу [Андрієнко, Фролова 2013, с. 211]. Одним із ключових стратегічних завдань перекладача є забезпечення мовленнєвої плавності та своєчасне виявлення й усунення мовних і смислових помилок у процесі перекладу [Venuti 1995, с. 18]. Різні дослідники тлумачать перекладацьку стратегію з огляду на власні методологічні та теоретичні засади, що відображає багатогранність перекладацької практики та складність її наукової інтерпретації.

У тлумачному словнику української мови термін «стратегія» подається переважно в контексті воєнної термінології, що зумовлено його історичним походженням. У давньогрецькій мові *στρατηγία* означало «мистецтво генерала» і до XVII–XVIII ст. термін уживався як позначення плану досягнення воєнної переваги [Horwath 2006, с. 1]. У XIX–XX ст. значення терміна розширюється, охоплюючи сфери бізнесу, економіки, точних і соціальних наук. У сучасних словниках, зокрема англійсько-українському словнику з математики та інформатики, «стратегія» ототожнюється з такими поняттями, як «план», «схема», «методологія» чи «алгоритм» [Англійсько-український словник з математики та інформатики].

Щодо перекладознавства, поряд з терміном «стратегія перекладу» використовуються також «перекладацька стратегія», «стратегія перекладача», «тактика перекладу» тощо, які нерідко вживаються як синонімічні [Ольховська 2017].

У межах перекладознавчого дискурсу серед перших, хто розглядав перекладацькі стратегії з прикладної перспективи, були Г. Г. Хеніг і П. Кусмауль. Вони порівнювали стратегію перекладача з шаховою тактикою, де гравець реалізує план, враховуючи обставини гри [Hönig, Kusmaul 1982, с. 40]. Х. П. Крінгс розвинув теоретичне розуміння поняття, трактуючи переклад як цілеспрямовану діяльність. За його визначенням, перекладацька стратегія — це свідомий або частково усвідомлений план дій для розв'язання конкретних перекладацьких завдань. Він також увів розрізнення між макростратегіями (на рівні загальної організації перекладу) та мікростратегіями (для вирішення окремих локальних проблем) [Krings 1986, с. 263].

П. Ньюмарк, у свою чергу, запропонував детальну класифікацію перекладацьких стратегій, виокремивши 5 основних: наслідувальний, семантичний, адаптивний, ідіоматичний і комунікативний переклад, а також дві до-перекладацькі стратегії — дослівну та буквальну [Newmark 1988, с. 45–47]. Стратегію вільного перекладу він виключає з цього переліку, вважаючи її перефразуванням, а не перекладом як таким.

Під до-перекладацькими стратегіями перекладу П. Ньюмарк має на увазі ті стратегії, що є першочерговими для розуміння тексту. У кінцевому творі, найефективнішим є одночасне застосування стратегії комунікативного та семантичного перекладу, покликаною відтворити емоційний та змістовий вплив оригіналу та точності, лінгвістичній відповідності та збереженні авторського задуму, контексту й естетичних ознак тексту — лексики, образності, метафорики та звукової організації [Newmark 1982, с. 46–47].

У сучасному дискурсі поняття «дослівний» і «буквальний» переклад часто ототожнюють, що спричиняє хибне уявлення про природу дослівного перекладу. Насправді дослівний переклад зберігає синтаксичну структуру оригіналу з мінімальними змінами та може бути використаний як початковий етап роботи. Буквальний же переклад — це механічне перенесення слів без урахування граматики та логіки, а «буквалізм» позначає нефункціональний переклад, що потребує виправлень [Руженська 2022, с. 5–6].

У межах функціонального підходу, зокрема теорії скопосу Г. Дж. Фермеєра, буквальний переклад не може розглядатися як стратегія, оскільки остання передбачає телеологічність, тобто спрямованість на результат [Vermeer 1989, с. 221]. Відповідно, перекладач не може свідомо обрати помилковий чи нефункціональний підхід.

Англійський дослідник Е. Честерман розглядає перекладацькі стратегії як «типи змін», що відбуваються під час трансформації тексту з мови оригіналу в мову перекладу. Він виокремлює п'ять ключових характеристик стратегії: (1) *активна робота з текстом*, (2) *орієнтація на результат*, (3) *вирішення перекладацьких труднощів*, (4) *усвідомленість вибору* та (5) *професійне визнання таких дій* [Chesterman 2002, с. 88–91].

Згідно з його визначенням, класифікація стратегій перекладу охоплює три основні групи: (1) *синтаксичні (структурні) стратегії*, що змінюють формальну організацію тексту; (2) *семантичні* — спрямовані на модифікацію змісту; та (3) *прагматичні*, які враховують комунікативні умови, контекст і очікування цільової аудиторії [Chesterman 1997, с. 93].

У вітчизняному перекладознавстві термінологічне осмислення поняття «стратегія перекладу» активно розробляє Т. П. Андрієнко. Вона трактує стратегії як когнітивний регулятив перекладацького дискурсотворення — ментальну програму трансформації концепту оригіналу для його інтеграції в картину світу мови перекладу [Андрієнко 2018, с. 11]. Дослідниця розмежовує глобальні стратегії,

пов'язані з цілісним змістом тексту, та локальні — орієнтовані на окремі дискурсивні фрагменти [Андрієнко 2018, с. 13], що корелює з поділом на макро- і мікстратегії у Х. П. Крінгса.

Згідно з класифікацією, запропонованою Т. В. Пастрик, перекладацькі стратегії поділяються на такі три основні групи: (1) *конативні* — спрямовані на адресата й орієнтовані на зміст, функцію та комунікативний ефект оригіналу; (2) *особистісні* — зумовлені індивідуальними когнітивними особливостями перекладача; (3) *когнітивно-лінгвістичні* — базуються на текстовій компетенції перекладача, охоплюючи знання про когнітивний, емоційний та естетичний контексти й способи їх вербалізації [Пастрик 2006, с. 146].

О. А. Михальченко трактує перекладацьку стратегію як програму дій, сформовану на основі загального підходу до перекладу в конкретній комунікативній ситуації. На її вибір впливають: мета перекладу, тип тексту та адресат [Михальченко 2014, с. 149]. Дослідник виокремлює чотири етапи реалізації стратегії: (1) *орієнтаційно-аналітичний* — аналіз тексту й добір інформації; (2) *планування* — проектування стратегії та прогнозування результатів; (3) *операційний* — безпосередній переклад; (4) *перевірка й оцінювання* — редагування та культурна адаптація [Михальченко 2014, с. 150].

Ефективна реалізація стратегій перекладу потребує відповідного інструментарію — тактик, прийомів і трансформацій. Згідно з підходом Т. М. Корольової та Н. С. Жмаєвої, стратегія втілюється через тактики, які реалізуються за допомогою перекладацьких операцій, до складу яких входять прийоми та трансформації [Корольова, Жмаєва 2018, с. 60–63]. Прийом перекладу визначається як типове рішення конкретного завдання, що може базуватися на інтерлінгвістичних відповідниках або трансформаційних діях з певним відхиленням від оригіналу. Відтак стратегія задає загальний напрям перекладацької діяльності, а тактика конкретизує способи її реалізації.

Як зауважує О. І. Чередниченко, попри розмаїття наявних класифікацій, у перекладацькій практиці найчастіше використовуються адаптивна, репродуктивна або змішана (репродуктивно-адаптивна) стратегії [Чередниченко 2017, с. 19–20]. Репродуктивна (джерелоцентрична) стратегія орієнтується на текст оригіналу та реалізується через буквальні тактики, зокрема калькування, використання повних відповідників і семантичних запозичень. Адаптивна (метацентрична) стратегія, навпаки, спрямована на цільову аудиторію і передбачає трансформації, такі як: заміна, додавання, вилучення та компенсація.

Т. М. Ніколаєва підхоплює ідею розподілу стратегій на транзитивні (збереження формальних рис ідіостилю) та адаптивні стратегії (приспосовування тексту до мовно-культурного простору цільової аудиторії). Серед адаптивних стратегій вона виділяє: лінгвокультурну, жанрову та вікові адаптацію [Ніколаєва 2018, с. 112].

Виявлення й аналіз перекладацьких операцій, реалізованих у тексті перекладу, дає змогу з'ясувати, яка саме стратегія або поєднання стратегій лежить в основі перекладацького підходу. Як зазначає К. Ю. Подуфалова, здатність перекладача стратегічно вирішувати перекладацькі завдання, ефективно використовуючи відповідні тактики та прийоми для подолання перекладацьких труднощів, є ключовим елементом перекладацької компетентності. У більш широкому розумінні, перекладацька компетентність, за Подуфаловою, є багатокомпонентною і охоплює: (1) *розуміння змісту оригінального тексту*; (2) *здатність формулювати адекватний перекладений текст*; (3) *знання та практичний досвід перекладача*; (4) *володіння ідіоматикою мови перекладу*; (5) *уміння обирати й реалізовувати релевантні перекладацькі стратегії*; (6) а також *сформованість функціонального підходу до точного передання комунікативного наміру повідомлення* [Подуфалова 2021, с. 154].

Л. М. Черноватий та І. П. Липко також підкреслюють залежність вибору перекладацьких стратегій від рівня професійної компетентності. За результатами

їхнього експериментального дослідження, на початковому етапі домінує орієнтація на форму тексту й калькування (дослівна стратегія перекладу), тоді як на вищих рівнях зростає увага до змісту та частота використання трансформацій і змішаних стратегій [Черноватий, Липко 2015, с. 163].

За О. В. Ребриєм, у контексті перекладознавства стратегія розуміється як усталена ментальна формація з послідовно розташованими формами поведінки, спрямованими на досягнення конкретної мети. Незважаючи на часте використання цього терміну в наукових роботах, чітке та універсальне визначення цього поняття знайти складно, тож науковець пропонує замість «стратегії перекладу» використовувати формулювання «підхід до перекладу», або ж «перекладацька тенденція», якщо йдеться про порівняльно-історичний контекст [Ребрій 2016, с. 5].

Історично ключовою проблемою залишалася відповідність між оригіналом і перекладом, що впливала на вибір перекладацьких рішень [Станіславова, Багрій 2024, с. 114]. Стародавні підходи — від стратегії завоювання й збагачення в Античності до буквалістського принципу ранньохристиянського періоду та класицистської стратегії *les belles infidèles* («чарівні невірні») — зумовили появу нових стратегій. Так, за класифікацією відтворення часової дистанції виділяють три стратегії: *архаїзацію*, *модернізацію* та *нейтралізацію*. Архаїзація відтворює історичну віддаленість тексту через застарілі мовні форми, забезпечуючи історизацію; модернізація наближає текст до сучасного читача, актуалізуючи мову і реалії; нейтралізація усуває часову маркованість, прагнучи забезпечити універсальність сприйняття [Андрієнко 2016, с. 11–15].

За відтворенням основного напрямку твору розрізняють дві фундаментальні глобальні стратегії, сформовані Ф. Шлеєрмахером: перша — збереження мовно-культурної відмінності оригіналу, що вимагає зусиль реципієнта для її осмислення; друга — адаптація тексту до норм і очікувань цільової аудиторії. Цю дихотомію підтримував Й. В. Гете, трактуючи її як два полярні вектори перекладацького мистецтва: *стратегія одомашнення* (стратегія смислу), коли текст набуває рис

культури перекладу, або *стратегія очуження* (стратегія форми), що змушує читача долати культурні бар'єри іншомовної традиції.

Ці концепції є сучасною інтерпретацією класичних римських стратегій — дослівного (word-for-word) та вільного перекладу (sense-for-sense), пізніше систематизованих А. Лефевром у контексті поетичного перекладу [Yaohan Guo, 2022, с. 569].

Незважаючи на те, що стратегії одомашнення та очуження зазвичай описуються як чітко розмежовані, О. В. Ребрій підкреслює, що сучасне перекладознавство розглядає їх як теоретичні моделі, які в реальній практиці не існують у чистому вигляді, оскільки перекладач інтуїтивно прагне досягти «золотої середини» в перекладі [Ребрій 2016, с. 11-12].

Л. Венуті розвиває дихотомію стратегій змістової та формальної відповідності, що застосовуються перекладачами за незбігом концептів-еталонів у лінгвокультурах оригіналу та перекладу, і виділяє *стратегію нейтралізації*, що стає можливою за відсутності перекладацьких труднощів, коли переклад здійснюється прямими словниковими відповідниками. Окрім того, існує *стратегія нівелювання культурної специфіки*, що базується на апеляції до універсальних концептуальних структур, спільних для обох мовних картин світу — оригінальної і цільової [Андрієнко 2018, с. 223].

На думку Л. Венуті, переклад літератури завжди має ідеологічний вимір, а вибір стратегії є політичним актом, а не лише технічним рішенням. Стратегія очуження, за його словами, більше підходить саме для художнього перекладу, оскільки у сфері технічного перекладу головним залишається чітке розуміння змісту [Venuti 1995, с. 67]. Іспанська дослідниця К. Л. Лашат, аналізуючи підхід Л. Венуті до поняття «стратегія перекладу», відзначає суперечливість і нечіткість автора. Науковець іноді вживає термін «стратегія перекладу» як синонім до «методу» відбору текстів і способу їх перекладу, тож стратегія в його трактуванні

— це не лише підхід до перекладу, а й політичне рішення, пов'язане з вибором оригіналу [Lashat 2003, с. 29].

Водночас, вибір перекладацької стратегії залежить не лише від індивідуальних вподобань, політичних мотивів чи жанрової специфіки тексту, а й від об'єктивних чинників. Л. В. Коломієць виокремлює серед них характеристики цільової аудиторії, рівень розвитку полісистеми культури перекладу та наявність або відсутність попередніх перекладних версій твору у цільовій літературі [Коломієць 2004, с. 18].

Отже, кожен дослідник пропонує своє визначення терміну «стратегія перекладу», описує кроки використання цих стратегій та розроблює власні класифікації, що допомагають систематизувати знання. При більш широкому розумінні, до переліку стратегій включають аспекти організаційної сфери (наприклад, вибір тексту та методу перекладу), процедурної діяльності перекладача (виправлення помилок), мовного оформлення тексту (пошук оптимального варіанту) та змісту тексту перекладу (досягнення еквівалентності через структурні трансформації, забезпечення стилістичної адекватності, відтворення ідіостилю тощо). Основоположними стратегіями перекладу, з огляду на які, здійснюються інші локальні стратегії, є глобальні стратегії (одомашнення та очуження).

Узагальнивши підходи до трактування поняття «стратегія перекладу», запропоновані вищезгаданими дослідниками [Т. Андрієнко, Х. Крінгс, О. Михальченко, К. Подуфалова, О. Ребрій, О. Чередниченко], стратегія перекладу є свідомим цілеспрямованим планом, що має на меті розв'язання конкретної перекладацької проблеми шляхом створення цілісного, ідеального перекладеного тексту. Стратегія перекладу характеризується своєю телеологічністю, орієнтованістю на кінцевий результат, та є системним діяльнісним процесом, який реалізується через тактики — конкретні методи, прийоми та способи перекладу. Стратегія визначає загальну мету перекладу, тоді як тактика вказує на найближчі, практичні кроки для досягнення цієї мети.

## **1.2. Стратегії поетичного перекладу у вітчизняному та зарубіжному перекладознавстві**

Поетичний переклад посідає особливе місце в загальній теорії перекладу, оскільки вимагає не лише точної передачі змісту, але й збереження естетики, ритму, рими та стилю оригіналу. Це поєднання лінгвістичних, літературних і культурних компонентів робить його одним із найскладніших видів перекладацької діяльності. У перекладі художніх текстів особливо важливим є відтворення естетичної цінності та образної системи, що вирізняє ці твори серед інших і підносить перекладача до рівня митця [Ботвин, Пилипець, Григошкіна 2023, с. 88]. В. Шинкарук підкреслює творчий характер перекладу художньої літератури, акцентуючи на важливості передачі ідіостилю автора та його світобачення, що реалізується через образи і авторську свідомість [Шинкарук 2020, с. 41].

Р. Якобсон, попри загальне переконання у принциповій перекладності будь-якого тексту, вважав поезію винятком через необхідність творчої трансформації, зумовленої складною взаємодією фонетичних, граматичних, лексичних і синтаксичних елементів [Jakobson 2000, с. 113–114]. Аналогічну позицію висловлював Р. Фрост, наголошуючи, що поезія є тим, що втрачається при перекладі [Frost 2010, с. 24].

Р. М. Гладушина трактує поетичний переклад як одну з найскладніших форм перекладацької діяльності, що потребує збереження художньої форми, тісно пов'язаної з мовою оригіналу. Водночас вона не заперечує можливості вдалого поетичного перекладу, хоча повна відповідність рідко досяжна. Науковиця також зазначає, що смислова точність у перекладі, навіть за умови відхилення від формальної й семантичної структури джерела, залишається пріоритетною [Гладушина 2004, с. 23–29].

У концепції М. Зерова переклад віршованого твору постає як процес, що розпочинається з усвідомлення цілісної художньої природи поетичного твору та

водночас слугує засобом індивідуального, хоч і обмеженого контекстом оригіналу, інтерпретування авторського задуму [Чередниченко 2015, с. 8].

К. С. Стеценко та О. В. Білецька у своїй роботі, присвяченій особливостям перекладу В. Стуса, зазначають, що перед початком перекладу поетичного твору, кожен перекладач першочергово має для себе визначити, що він ставить для себе за мету: зберегти сенс чи ритм вірша [Стеценко, Білецька 2021, с. 162]. Такий вибір значною мірою зумовлений жанровою специфікою оригіналу та літературно-мовними нормами цільової культури, оскільки кожен жанр має свій інваріант, відтворення якого залежить від культурних пріоритетів.

На відміну від прозового тексту, у поезії разом із підбором підходящих лексичних відповідників також важливо передати звукові образи, символіку та культурні асоціації, через що поетичний переклад розглядають як окрему сферу, що потребує індивідуального підходу, особливо з огляду на важливість форми та емоційного впливу, а займатися таким перекладом, за словами відомого американського поета та перекладача В. Барнстоуна, може лише той перекладач, що і сам має природжені навички поета [Barnstone 2001]. Ці міркування ґрунтуються на виразно творчій природі поетичного перекладу, що, за О. Пасом, передбачає допустиму сміливість у відступі від оригінального тексту [Paz 1992, с. 152].

За Н. О. Ємець, дати точне визначення успішного поетичного перекладу так само складно, як і сформулювати універсальну теорію стратегій поетичного перекладу [Ємець 2021, с. 97]. Перекладач неминуче вдається до змін у структурі й змісті, шукаючи баланс між формою та художньою глибиною оригіналу. Особливу складність становить відтворення ритму й рими, адже порушення ритміки може змінити задум автора, тому вже на аналітичному етапі слід враховувати смислотворчу функцію ритму. Незважаючи на те, що стратегії еквіритмічного та еквілінейного перекладу наближають до форми, вони не завжди забезпечують естетичну відповідність оригіналу [Шпилевий, Вілкова, Салаухіна 2022, с. 141].

Надмірна зосередженість на формальних аспектах здатна ускладнити процес поетичного перекладу. Відтворення кількісних параметрів оригінального твору, зокрема дотримання еквілінеарності, має розглядатися як другорядне завдання порівняно зі збереженням змістової єдності авторського тексту [Бех 1982, с. 76].

На думку Г. В. Василенко, рима відіграє важливу роль у передачі емоційного ефекту оригіналу, водночас у разі труднощів із збереженням римованої структури перекладач не зобов'язаний точно відтворювати принцип римування першотвору. Пріоритетним у цьому випадку є ритмічний малюнок, який формує інтонаційне звучання тексту. Науковиця вважає, що ритм є обов'язковим для збереження інтонаційної структури тексту, тоді як рима — другорядна [Василенко 2012, с. 2].

Завдання перекладача полягає у відновленні втраченого зв'язку між автором поетичного твору та новим читачем, зумовленим мовними, часовими й культурними відмінностями. На думку А. Лефевра, перекладач має створити комунікативний простір, у якому текст функціонуватиме в мові перекладу як самодостатнє літературне явище.

Для ефективного перекладу поезії А. Лефевр виокремлює сім основоположних стратегій:

1. **Фонемний переклад (phonemic translation)** — передбачає відтворення звукової палітри МО засобами цільової мови. Цей метод має обмежене застосування, оскільки фонетичні повтори та звукові ефекти присутні не в кожному поетичному творі. Розумне застосування цієї стратегії може надати перекладу оригінальної музикальності. Наприклад, переклад за допомогою слова *ружа* як фонетичної відповідності до слова *rose* вважається доречним, а ось використання *файно* для *fine* може звучати стилістично неадекватним відповідником у певних ситуаціях. Відомим прикладом фонемного перекладу з іспанської на українську може бути вірш Гарсії Лорки «La guitarra» та його переклад, написаний Миколою Лукашем, який блискуче відтворив алітерацію звуків [p], [ɟ] та [l] в українській мові [Ісаєва 2019, с. 81].

2. **Дослівний переклад (literal translation)** — ґрунтується на прямому перенесенні лексичних одиниць з МО на МП, зосереджуючись переважно на зовнішній формі. Такий підхід, як правило, ігнорує комунікативну функцію тексту та його глибинний зміст. Застосовується переважно на підготовчому етапі, під час первинного ознайомлення з поетичним матеріалом.
3. **Метричний переклад (metrical translation)** — орієнтований на збереження ритмічної структури оригінального вірша. Основна увага приділяється передаванню поетичного розміру, що дає змогу точніше реконструювати формальну організацію тексту.
4. **Переклад поезії прозою (poetry into prose)** — призводить до трансформації синтаксичної організації, змістового наповнення та комунікативного ефекту оригіналу. Такий підхід, хоч і дозволяє розкрити сенс твору, значно віддаляється від авторської форми й поетичного стилю.
5. **Римований переклад (rhymed translation)** — спрямований на відтворення римованої структури оригіналу, зосереджуючись на збереженні формальних аспектів, зокрема римування. Ця стратегія має особливе значення при перекладі творів класичної поезії, де форма є невіддільною частиною змісту.
6. **Переклад у формі верлібру або вільного вірша (blank verse translation)** — націлений на точне передавання змісту, з урахуванням літературної та естетичної цінності твору. Така форма дає змогу уникнути штучності, яка часто виникає при спробах відтворити риму чи розмір.
7. **Інтерпретаційний переклад (interpretive translation)** — охоплює дві підстратегії:
  - **Версія (version)** — форма перекладу, у якій поетична форма зазнає змін, але зберігається основна ідея та зміст оригіналу.
  - **Імітація (imitation)** — найбільш вільний підхід, за якого створюється новий поетичний твір, що лише частково базується на мотивах

оригіналу, з авторським переосмисленням і свободою стилістичних рішень.

Інтерпретаційний переклад, за А. Лефевром, передбачає зосередження перекладача на образному та ідейному наповненні твору, тоді як формальні характеристики, такі як ритм, рима чи розмір, зазвичай ігноруються. У такому підході переклад постає радше як самостійна авторська реконструкція, що відтворює смислову домінанту оригіналу.

Перші чотири типи перекладу (фонемний, дослівний, метричний і римований) переважно фокусуються на відтворенні зовнішньої поетичної форми, тоді як останні три (прозаїчний переклад, верлібр і інтерпретація) орієнтовані на збереження глибинного смислового наповнення оригіналу. Жодну зі стратегій не можна розглядати як бездоганний окремий алгоритм для перекладу поетичних творів, оскільки за часту під час перекладу використовується щонайменше декілька стратегій для досягнення кращого результату в перекладі [Lefevere 1975, с. 112].

За спостереженнями В. М. Киктя, одним із ключових аспектів поетичного перекладу є передача поетичної фоніки, яка поглиблює значення образів і підтексту. Фонетична організація підсилює експресивність і смислову насиченість тексту. Її ігнорування або поверхнєве відтворення призводить до втрати змісту й естетичного ефекту, завдяки чому стратегія фонемного перекладу має значний потенціал у поезії [Кикоть 2023, с. 43].

Окремої уваги потребують стратегії та тактики відтворення образних порівнянь і художніх образів, що є ключовими для поетичного мовлення та формують естетичну основу тексту. За Г. В. Василенко, образ у поезії виконує пізнавальну функцію, репрезентуючи етнокультурну картину світу через індивідуальне й емоційне сприйняття. У перекладі трансформація образу залежить від стратегії — одомашнення або очуження, охоплюючи як смисловий, так і формальний рівень (ритміка, інтонація, евфонія). Перевага надається формальній відповідності, навіть якщо зміст зазнає змін [Василенко 2012, с. 1]. Для цього

застосовують адаптивні прийоми: експлікацію, елімінацію та ампліфікацію [Бойко 2022, с. 242].

Важливою складовою є метрика, тісно пов'язана з синтаксисом і композицією, оскільки граматична структура впливає на зміст через взаємодію з метрично-строфічною організацією. Її відтворення може вимагати змін композиції чи тематико-рематичного членування. Поєднання форми й змісту є визначальним критерієм адекватності поетичного перекладу [Василенко 2018, с. 141]. Подібну думку висловлює В. В. Коптілов, підкреслюючи необхідність збереження семантико-стилістичної цілісності, яка передає ідейно-образну суть оригіналу [Коптілов 1982, с. 10]. Головна складність полягає в міжмовних відмінностях, що вимагають трансформації авторських ідей у форми іншої мовної системи [Фоміна 2015, с. 77].

В. Д. Радчук розглядає переклад як форму відносної, а не абсолютної адекватності, що завжди є частковою й умовною [Радчук 1979, с. 118–121]. Художню адекватність він визначає як лінгвоестетичну, а точність перекладу — як відповідність естетичного змісту оригіналу мовній формі, зрозумілій для цільового читача. На його думку, виправдане відхилення від тексту джерела можливе, якщо воно сприяє глибшому відтворенню сутності твору: «відійти, щоб наблизитися» [Радчук 1982, с. 26].

Для досягнення адекватності перекладу поетичного твору перекладач має розуміти ієрархію його структурних рівнів відповідно до жанрової специфіки та відповідально обирати базову стратегію, що визначатиме загальний тон перекладу. Локальні перекладацькі стратегії взаємопов'язані та ієрархічно впорядковані, що зумовлює їхню синкретичну взаємодію, необхідну для цілісного відтворення змісту й образної структури перекладеного тексту.

У сфері перекладознавства існують і інших підходів і теоретичних концепцій, що розглядають переклад поезії з різних точок зору, десь збігаючись з думкою А. Лефевра, десь формуючи власні стратегії. Наприклад, Ф. Р. Джонс виокремлює

чотири основні типи поетичного перекладу, розширюючи традиційний поділ, що включає дослівний переклад та імітацію, ще двома стратегіями:

- **Наближення до оригіналу (faithful or close rendering)** — зберігає основні образи, настрої і структуру оригінального вірша, проте допускає обмежені відхилення для досягнення природності в мові перекладу. У такому випадку перекладач прагне бути точним, але вже з урахуванням особливостей поетичної мови цільової культури.
- **Адаптація (adaptation)** — значно вільніший тип перекладу, який дозволяє перебудовувати текст, зберігаючи лише ключову ідею, тему або емоційний тон. Часто використовується для популяризації поезії в іншій культурі [Jones 1989, с. 191].

Інший відомий дослідник у галузі перекладознавства Дж. С. Голмс запропонував свої чотири стратегії відтворення віршованої форми: 1. *міметична стратегія* (збереження зовнішньої поетичної структури оригінального тексту, зокрема ритміки, метру, рими та строфіки); 2. *аналогічна стратегія* (використання формальних поетичних структур, притаманних цільовій культурі, як функціональних відповідників форм оригіналу, збереження художнього ефекту та жанрових ознак); 3. *органічна стратегія* (виникнення нової поетичної структури як природний результат передавання змістового, емоційного та естетичного навантаження оригіналу); *девіантна (вільна) стратегія* (максимальний ступень свободи перекладача щодо оригінального тексту) [Holmes 1988, с. 25].

Узагальнюючи класифікації стратегій поетичного перекладу, можна помітити їхню спорідненість: усі вони відображають базову дихотомію **одомашнення** та **очуження**, між якими перекладач обирає залежно від мети — або інтерпретація твору крізь призму культури перекладу, або максимально точне відтворення його змістового, композиційного, стилістичного, образного, фонічного, метричного та графічного рівнів. З цього випливає, що перекладач має поставити собі за мету досягти гармонії між змістом і красою твору, не втрачаючи з поля зору потреб і

очікувань цільової аудиторії [Кочур 2003, с. 218]. Задля відтворення цієї «поетичної гармонії», використовують низку тактик та прийомів в залежності від поставленої мети. Передусім їхнє використання є вмотивованим бажанням перекладача відтворити стратегію одомашнення або ж очуження.

До поширених перекладацьких прийомів поетичного перекладу у межах стратегії одомашнення належать заміна культурних реалій цільовими аналогами, введення пояснень для уточнення змісту, перенесення алюзій у знайомі національні контексти, а також адаптація граматичних і стилістичних особливостей. Відмінності у метафоричній інтерпретації не перешкоджають адекватному перекладу, якщо концепти належним чином пояснено. Водночас надмірна адаптація може спричинити втрату культурної специфіки, спрощення авторського задуму, редукцію ідіостилю та зниження інтерпретаційної глибини [Андрієнко 2017, с. 230].

У межах стратегії очуження переклад спрямований на збереження формально-стилістичних і культурно специфічних рис оригіналу, що зазвичай передбачає мінімальну адаптацію до норм цільової мови. Реалізація цієї стратегії включає передачу буквального змісту, формальних характеристик (зокрема акустичних і графічних) та створення ефекту екзотичності. За потреби значення уточнюється контекстуально або через коментарі. Основними прийомами очуження є безперекладне запозичення, транскрипція, транслітерація, калькування, використання екзотизмів і буквальний переклад, що дозволяє зберегти стиль і комунікативні моделі іншої культури [Андрієнко 2017, с. 231].

За І. В. Струк, вибір перекладацької стратегії є ключовим етапом у процесі перекладу, адже помилкове стратегічне рішення може зруйнувати як естетичну, так і культурно-пізнавальну цінність оригінального тексту [Струк 2019, с. 161]. Ефективною до-перекладацькою стратегією є дослівний прозовий переклад, що дає змогу глибше осягнути контекст і надалі реалізувати творчу трансформацію через гібридне поєднання перекладацьких прийомів [Gómez 2012, с. 243-244].

Таким чином, стратегії поетичного перекладу постають як складна, багаторівнева система, що потребує від перекладача не лише високого рівня мовної компетенції, а й глибокого розуміння культурно-історичного контексту, художньої специфіки оригіналу та здатності до творчої інтерпретації. У дослідницькій традиції окреслено 7 основоположних стратегій поетичного перекладу: фонемний, дослівний, метричний переклад, переклад поезії прозою, римований переклад та інтерпретаційні стратегії перекладу (такі як: версія та імітація). Утім, низка науковців пропонує альтернативні класифікації, що розширюють або конкретизують ці стратегії (наближення до оригіналу, адаптацію, міметичну, аналогічну, органічну та девіантну стратегії). Незалежно від обраної системи, локальні перекладацькі стратегії функціонують у межах загальної парадигми двох глобальних стратегій перекладу — одомашнення та очуження, утворюючи ієрархічну модель, де значущість окремих поетичних рівнів (змістового, композиційного, образного, метричного, лексичного, фонічного, графічного) варіюється залежно від перекладацьких пріоритетів. Наприклад, збереження ритмічної структури часто переважає над точним відтворенням рими.

### **1.3. Жанрова специфіка сонет та романсів у світлі проблем перекладу**

У межах поетичного перекладу особливого значення набуває врахування жанрових характеристик першотвору, зокрема таких форм, як сонет і романс. Їхня структурна впорядкованість, ритмічна організація та римування створюють комплекс перекладацьких викликів, які вимагають як філологічної точності, так і поетичної майстерності. Перш ніж розпочати роботу з конкретним жанром, перекладач повинен замислитися над двома ключовими питаннями: (1) чи здатен переклад відтворити функцію оригінального тексту? і (2) чи є необхідність у збереженні цих функцій у перекладеному тексті? [Тащенко 2021, с. 112].

За С. Реганом, сонет — це канонічна форма лірики, яка поєднує стислість, інтенсивність вираження почуттів і думок, музикальність та структурну завершеність. Його головною особливістю є здатність передавати глибоке змістове навантаження та емоційне напруження в межах строго визначеної поетичної форми [Реган 2019, с. 1-2].

Сонет є особливо сприятливим жанром для перекладознавчого аналізу завдяки чіткій визначеності форми і змісту. У структурі сонета визначальним чинником виступає не стільки тематичний зміст, скільки його стилістичне опрацювання, реалізоване через граматичні конструкції, синтаксичні особливості та лексичний добір. Саме ці компоненти забезпечують естетичну насиченість поетичного тексту та створюють складнощі перекладу. Відтак переклад сонета, зосереджений виключно на тематичному рівні, може призвести до втрати цілісного сприйняття його художньої цінності, через що велика увага приділяється передачі загального тону твору, відтворенню образів та культурних елементів, що були б зрозумілими для реципієнта [Самусь 2013, с. 361].

У змістовому аспекті сонет як жанрова форма вирізняється високим ступенем експресивності, а тематика українських та іспанських сонет вказує на симетричність. Сама етимологія терміна «сонет» (з італ. sonetto — звучати) відсилає до підвищеного рівня поетичної майстерності, зокрема — до звукової організації вірша [Етимологічний словник української мови 2006, с. 353]. Структура сонета поєднує ритмічну гармонію, мелодійність рим і динамічність строфічних переходів, що створює особливу музикальність тексту та змушує звертатися до стратегії фонемного та метричного перекладу задля відтворення цієї мелодійності.

На композиційному рівні сонет складається з 14 рядків, найчастіше написаних ямбічним пентаметром, тобто десятискладовими рядками з чергуванням наголошених і ненаголошених складів, що вимагає від перекладача великої уваги до збереження структури першотвору [Regan 2019, с. 2-3]. Однак в іспанській літературній традиції значного поширення набув ще один сонет, побудований на

одинадцятискладовому вірші — ендекасилабі (*endecasílabo*), який свого часу високо цінував Маркіз де Сантільяна [Gutiérrez 1992, с. 125]. Для української поетичної традиції найбільш органічним розміром сонета є п'ятистопний ямб, що забезпечує ритмічну врівноваженість і мелодійність. Важливою умовою збереження гармонії сонетної форми є відсутність різностопності, яка порушує інтонаційну цілісність і суперечить класичній структурній симетрії жанру [Лисенко 2010, с. 29].

Українська традиція перекладу сонетів є досить багатою і сягає принаймні ХІХ століття. Сонети перекладали та досліджували численні українські поети і науковці з різних мов, зокрема з англійської, італійської, французької, німецької, іспанської [Белоброва 2011, с. 40]. Серед досліджень, присвячених сонетній формі та її відтворенню, переважна більшість зосереджена на сонетах Шекспіра, які суттєво переважають за кількістю наукових праць порівняно з іншими мовними традиціями. Однією з провідних дослідниць англійського сонету в контексті української перекладацької школи є Л. Коломієць. Серед перекладачів, які активно працювали над шекспірівським сонетом, особливої уваги заслуговують такі видатні українські імена, як: Г. Кочур, І. Франко, М. Рильський, І. Костецький, Д. Павличко, Д. Паламарчук та інші. Своєю творчістю та перекладами вони мали змогу започаткувати нові сонетарські традиції [Український сонет 1976, с. 7-9].

До кола перекладачів, чиї напрацювання суттєво вплинули на розвиток українського перекладу іспанських сонетів, належать С. Борщевський, О. Буценко, М. Венгрівська, Г. Кочур, О. Криштальська, О. Курченко, Г. Латник, М. Лукаш, В. Мисик, М. Москаленко, Д. Павличко, Б. Тен. Їхні перекладацькі здобутки стали значущим внеском у популяризацію іспанської поезії в українському культурному просторі [Омельченко 2018, с. 50]. Один із найвизначніших представників Золотої доби іспанського бароко, Луїс де Гонгора, здобув широку популярність не лише у своїй культурі, а й за її межами, зокрема в українському літературному просторі. Його поетична спадщина, насамперед сонети, неодноразово привертала увагу

українських перекладачів, серед яких варто згадати С. Борщевського, Л. Первомайського, М. Москаленка, М. Ореста та інших.

Переклад сонетів Луїса де Гонгори українською мовою становить складну перекладацьку задачу, зумовлену його поетикою, що поєднує візуальну насиченість образів із вишуканою звуковою організацією. Поезія Гонгори, репрезентуючи барокову естетику, тяжіє до багатозначності та стилістичної складності, що ускладнює її рецепцію і вимагає високого рівня культурної, літературної та інтертекстуальної обізнаності від реципієнта. У межах культуранізму (літературного напрямку, провідним представником якого був Гонгора) художнє слово набуває символічного та інтелектуального виміру, втрачаючи однозначність і перетворюючись на засіб концептуальної гри. Типовими ознаками його поезії є складна синтаксична організація, активне використання архаїчної лексики, метафорична надмірність та композиційна ускладненість, що наближують її до поезики метафізичної традиції [Безруков 2015, с. 35].

Сонети Луїса де Гонгори вирізняються поєднанням особистісної лірики з національними мотивами. Формально Гонгора дотримується класичної петраркістської структури: у квартетах римування залишається стабільним, тоді як у терцетах він дозволяє собі варіативність (найчастіше вживається римування типу *cde cde*, а також *cdc dcd*, хоча трапляються й нетипові випадки). Синтаксис у сонетах поета значно вільніший, ніж у його метричній побудові, що вказує на певне дистанціювання від суворих норм петраркізму. Однак, попри орієнтацію на традицію іспанського сонету, Гонгора часто виявляє прагнення до художньої оригінальності, експериментуючи в межах усталеного жанру [Costa 1996, с. 466].

На образному рівні під час перекладу сонету лексичні заміни відіграють різну функціональну роль: вони можуть відтворювати, уточнювати або деформувати художній образ. Граматичні трансформації набувають значущості тоді, коли змінюють логіко-сміслові зв'язки між елементами тексту. Вилучення семантично або емоційно навантажених одиниць порушує цілісність образно-сміслові

структури твору, тоді як усунення другорядних або повторюваних компонентів зазвичай не має негативного впливу. Додавання лексем найчастіше пов'язане з необхідністю ритмічного чи римового узгодження, а також може слугувати для підсилення експресії. Перестановки виконують важливу функцію збереження поетичної форми — ритму, рими, інтонаційної побудови. Водночас будь-яке зміщення, що призводить до порушення змістової єдності або композиційної завершеності сонета, вважається недоречним з огляду на вимоги жанру [Омельченко 2017, с. 46].

У структурі сонета можуть зустрічатися різні варіанти побудови [Гром'як 1997, с. 635]. Незважаючи на формальну варіативність, усі різновиди сонетів зберігають спільну композиційну організацію, яка має бути відтворена в перекладі. Структура сонета передбачає послідовне розгортання тези, її протиставлення (антитези), подальший синтез висловлених ідей і завершення у вигляді логічної або емоційної розв'язки. Діалектичне розгортання думки становить структурну основу сонета як жанрової форми [Тішечкіна 2012, с. 321].

Згідно з підходом, запропонованим Л. О. Омельченко, у перекладацькій практиці відтворення іспаномовних сонетів домінують дві стратегічні моделі: орієнтація на змістову точність щодо оригінального тексту або прагнення до естетичної цілісності та виразності перекладу. Перша модель, яка віддає перевагу джерелоцентричності, передбачає ретельне збереження логіко-семантичної структури первинного твору. Друга ж стратегія, зорієнтована на художній потенціал перекладу в межах культури цільової мови, допускає обґрунтовану трансформацію окремих поетичних образів заради збереження їхнього смислового ядра, внутрішньої цілісності та зв'язності образної системи в межах нового тексту [Омельченко 2018, с. 17].

Т. А. Белоброва акцентує увагу на тому, що більшість наукових підходів до аналізу сонетної форми характеризуються прагненням уникати повторення ідентичних лексем у межах одного вірша. Цей аспект, на її думку, слід брати до

уваги перекладачеві під час вибору перекладацької стратегії та методики роботи із сонетом. Водночас І. В. Качуровський дотримується протилежної точки зору, наголошуючи, що навіть у межах строго регламентованої форми сонета допустиме використання стилістичних фігур повтору, які є органічною частиною поетичного мовлення [Белоброва 2012, с. 41]. У цьому контексті перед перекладачем постає складне завдання: обрати перекладацьку стратегію, яка забезпечить одночасне збереження формальної витонченості оригіналу та експресивної сили авторського стилю.

Під час перекладу сонет труднощі можуть виникати не лише через форму твору та потребу зберегти кількість рядків з правильним силабо-тонічним віршуванням, а і від римування. Л. О. Омельченко звертає увагу на низку перекладацьких труднощів, зумовлених розбіжностями між українською та іспанською поетичними системами, зокрема щодо римування. Авторка підкреслює, що в іспанській традиції розрізняють два основні типи рими: повнозвучну (*consonancia*), що ґрунтується на повному фонетичному збігу звуків після наголошеного голосного (*mariposas – cosas*), та асонансну (*asonancia*), в якій збігаються лише голосні (*corona – esposa*). Натомість українська поезія переважно спирається на повнозвучну риму [Омельченко 2018, с. 51].

Крім того, суттєвою є різниця в системах віршування: іспанська користується силабікою — визначальною є кількість складів незалежно від наголосів, тоді як українська літературна традиція дотримується силабо-тоніки, де важливі як склад, так і наголос. Для подолання перекладацьких труднощів, в українській мові існує перекладацька практика для адекватної передачі асонансу з використанням різноманітних поетичних засобів: від білого вірша та шевченківського асонансу до повної рими, монорими та модернізованих ритмічних форм [Омельченко 2018, с. 51-52].

Таким чином, ключовими завданнями у процесі перекладу сонета є збереження його формальної структури, змістового наповнення та композиційної організації.

Порушення будь-якого з цих параметрів загрожує втратою ідейно-стильової цілісності твору. У переважній більшості випадків перекладу сонета основну увагу зосереджено на відтворенні його формальної організації. Поняття образно-змістової структури тісно пов'язане з категорією інваріанта в поетичному перекладі, оскільки обидва поняття передбачають відтворення системи образів та логіко-сислового розгортання оригінального тексту у перекладеному варіанті.

Традиція українського сонету значною мірою резонує з іспанською, хоча між ними існують суттєві розбіжності, передусім на метричному рівні, зокрема на рівні римування. В іспанському поетичному каноні розрізняють два основні типи рими: повнозвучну, що ґрунтується на повному фонетичному збігу звуків після наголошеного голосного, та асонансну, де збігаються лише голосні звуки. Натомість українська поетична традиція віддає перевагу повнозвучній римі, що визначає специфіку її ритміко-мелодійної організації. У перекладацькій практиці відтворення сонета переважно здійснюється через дві стратегічні моделі. Перша (джерелоцентрична) орієнтується на максимально точне збереження логіко-семантичної структури оригіналу. Друга (орієнтована на потенціал цільової культури) передбачає виважене перетворення окремих поетичних образів із метою збереження їхнього смислового ядра, внутрішньої гармонії та цілісності образної системи в межах новоствореного тексту.

За іспанським словником літературних та культурних термінів, романс — поетична форма, що складається з восьмискладових рядків із асонансною римою у парних рядках, у той час як непарні залишаються неримованими [Voces de hispanoamerica: Antología literaria, 1987 с. 543].

У сфері музичного мистецтва романс трактується як камерний вокальний жанр, призначений для сольного виконання у супроводі музичного інструмента. Його витоки сягають побутових пісень, що виконувалися живою, розмовною мовою — так званою «романською», яка протиставлялася офіційній латині, поширеній у богослужбовому та церемоніальному співі [González 2021, с. 10].

З огляду на специфіку літературного жанру, романс можна визначити як поетичну наративну форму, близьку до ліричної поеми, у якій художньо змальовуються доблесть, витонченість і любовні переживання шляхетних лицарів. На відміну від канонічних героїв християнської традиції, персонажі романсу є представниками світського життя, зі своїми емоціями, вадами та людськими слабкостями. У структурі цього жанру органічно переплітаються елементи патетики, естетизованого стилю, фантастичних мотивів і пригодницької інтриги [Тараненко 2023, с. 11]. Романс як правило, характеризується виразною ліричністю, зосередженою на глибокому психологічному аналізі внутрішніх станів, тонкому відтворенні емоційних відтінків і настроїв.

На композиційному рівні романси нерідко вміщують у своїй структурі рефрен або приспів, що вказує на синтез літературного та музичного жанрів. Романсам також притаманна наративна організація, структурні компоненти якої включають експозицію, зав'язку, розвиток дії та розв'язку. Експозиційна частина містить характеристику дійових осіб, просторово-часових координат оповіді; зав'язка окреслює центральний конфлікт.

Іспанський романс характеризується значною схильністю до епічних і героїчних мотивів. У науковій традиції романси класифікують за тематичними циклами. До них належать історичні романси, що зображують постаті та події з іспанського минулого; твори, побудовані на античних сюжетах; романси, присвячені конфліктам із маврами, а також так звані прикордонні або мавританські романси, які, навпаки, висвітлюють доблесть і моральні якості маврів. Окрему групу становлять побутові та ліричні романси. Починаючи з епохи Відродження, ці твори почали укладати в тематичні збірки, що отримали назву *романсеро* [Alvar 1984, с. 10-15].

У межах української літературної традиції романс постає переважно як ліричний жанр, зосереджений на відтворенні глибокого внутрішнього світу людини, її інтимних почуттів, емоційних переживань та настроїв. Хоча в деяких

творах наявні епічні елементи, домінує саме ліричний струмінь, що узгоджується з характерною для української фольклорної традиції тенденцією до поєднання емоційності з наративністю. Тематика українських романсів охоплює широке коло ліричних мотивів, передусім це любовна лірика, що втілює всю палітру почуттів: від взаємного щастя до страждань через розлуку, ревності чи зраду. У піснях-романсах кохання постає як життєствердна сила, що осяює людину, її красу та духовну глибину [Ященко 1961, с. 24].

Попри наявність перекладів романсів як самостійних поетичних творів, у науковому дискурсі вони здебільшого аналізуються крізь призму музичного мистецтва. Однак знаходимо інформацію щодо перекладу романсів з іспанської на українську. Серед українських перекладачів, які зверталися до перекладу іспанських романсів, особливе місце посідає І. Франко. У його перекладацькому доробку представлено низку текстів, що належать до класичної іспаномовної романсової традиції. Зокрема, до цієї групи належать такі твори, як «Вірна жінка», «В'язень», «Добра дочка», «Засуджений», «Зачарована», «Невірна», «Нещаслива за мужем», «Одурена», «По страті милої», «Сердита королівна», а також маврський романс «Альканзор і Заїда». М. Лукаш, знаний український перекладач, також працював над перекладами творів іспанських авторів, що писали романси, зокрема над «Циганським романсеро» Г. Лорки [Кравець 2014, с. 176].

Таким чином, українська та іспанська літературні традиції романсу демонструють значну схожість на композиційному рівні, водночас зберігаючи певні відмінності у змістовій площині. Тематичний спектр іспанських романсів тяжіє до епічності та героїки, охоплюючи військові сюжети, боротьбу з маврами, героїчні подвиги, а також любовні переживання, часто пов'язані з війною та тугою за коханою під час військової служби. Натомість українські романси вирізняються глибоким ліризмом, у центрі якого філософські роздуми про кохання, сенс життя і буття, а також усталені образи природи. Щодо поетичної форми, іспанська традиція відзначається переважанням асонансного римування, тобто збігу голосних звуків,

тоді як в українській традиції більш поширене повнозвучне, точне римування. Обидві традиції використовують рефрени чи приспиви, що підкреслює гібридний характер романсу як літературно-музичного жанру.

### **Висновки до першого розділу**

У сучасному перекладознавстві поняття перекладацької стратегії розглядається як багатовимірне і комплексне явище, що виходить за межі простого механічного перекодування мовної інформації. Це складний лінгвокогнітивний процес, що вимагає високого рівня творчої залученості перекладача. Під стратегією перекладу мається на увазі свідомо сформований або частково усвідомлений план дій, спрямований на розв'язання конкретних проблем перекладу. Вона охоплює широкий спектр діяльності: від вибору тексту і загальної концепції до застосування конкретних методів та прийомів передачі змісту.

Стратегія перекладу вирізняється телеологічною спрямованістю на досягнення визначеного результату. Вона функціонує як системний процес, що реалізується через тактичні дії, такі як: методи, прийоми й способи перекладу. Стратегія задає загальний напрям та формує мету перекладу, тоді як тактика визначає конкретні практичні кроки для її досягнення.

У науковій літературі виділяють макро- (глобальні) та мікстратегії (локальні). Локальні стратегії підпорядковуються двом основоположним глобальним стратегіям, таким як: стратегіям одомашнення та очуження. Вибір локальних стратегій залежить від жанрової специфіки тексту і культурного контексту, де окремі прийоми можуть виявитися більш доцільними. Крім того, на культурному рівні існують стратегії нейтралізації та нівелювання, що сприяють адаптації культурних кодів між оригіналом і перекладом.

До категорії стратегій, що відтворюють часову дистанцію, належать: архаїзація, нейтралізація та модернізація. Ці стратегії особливо важливі при роботі

з текстами минулих епох, оскільки вони допомагають відобразити історичний розрив і зробити твір зрозумілішим для сучасного читача.

У сфері поетичного перекладу виокремлюють сім основних стратегій: фонемний, дослівний, метричний переклад, переклад поезії прозою, римований переклад, а також інтерпретаційні стратегії (версію та імітацію). Ці стратегії реалізуються на різних рівнях поетичного тексту: змістовому, композиційному, образному, метричному, лексичному, фонічному та графічному.

Жанрова специфіка сонета та романсу у світлі проблем перекладу визначає основний вектор перекладацьких труднощів. Сонет як канонічна лірико-поетична форма вимагає від перекладача збереження композиційної чіткості, ритміко-мелодійної структури, образної системи та експресивного напруження. Орієнтація перекладу виключно на змістовому рівні може призвести до дезінтеграції жанрової цілісності, адже художня цінність сонета полягає у нерозривній єдності змісту й форми. Поняття образно-змістової структури вважається інваріантом, оскільки воно передбачає збереження системи образів і логіко-сислового розвитку оригіналу в перекладі.

Романс поєднує літературні та музичні елементи, що проявляється, зокрема, у наявності рефренів чи приспівів в українських та іспанських романсах. Найбільша розбіжність між українською та іспанською традицією романсів криється у тематичному наповненні: іспанські романси тяжіють до героїки та епічності, в той час, як українські романси — до ліричності.

У випадку обох жанрів іспанська традиція віддає перевагу асонансній римі (збіг голосних звуків), натомість в українській традиції домінує повнозвучна, точна рима.

## РОЗДІЛ 2

### ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ СТРАТЕГІЇ СЕРГІЯ БОРЩЕВСЬКОГО В ЗБІРЦІ «ВИБРАНІ ПОЕЗІЇ» ЛУЇСА ДЕ ҐОНґОРИ

Збірка *Вибрані поезії* Луїса де Ґонґори у перекладі Сергія Борщевського є унікальним зразком української інтерпретації іспанського поетичного бароко. Видання охоплює різножанрові твори одного з найвизначніших представників іспанського бароко, що відображають еволюцію творчого методу поета — від ранньої, формально стриманої лірики до композицій, позначених стилістичними й семантичними ускладненнями. У структурі збірки простежується жанрове розмаїття: представлені романси, летрильї, десіми, сонети та пісні. Такий підхід дозволяє читачеві скласти цілісне уявлення про тематичну й формальну палітру Ґонґорової поезії, а перекладачеві — реалізувати багатий арсенал стратегій перекладу, відповідно до кожного жанрового різновиду.

У межах цього дослідження фокус зосереджено на двох поетичних формах — сонеті та романсі, які становлять суттєву частину поетичної спадщини Ґонґори і водночас ставлять перед перекладачем складні виклики: як формальні, так і змістові. Як зазначає сам С. Ю. Борщевський: «видання розраховане на широке коло шанувальників поезії», що вже вказує на можливі стратегії перекладу, які використовуватиме перекладач для відтворення творів Луїса де Ґонґори, орієнтуючись на середньостатистичного українського читача. Наявність паралельного подання оригінального іспанського тексту та українського перекладу дозволяє читачеві не лише естетично насолодитися поетичним матеріалом, але й здійснити глибший аналіз співвідношення між змістовою та формальною структурами двох текстів, простежуючи моменти симетрії та асиметрії [Ґонґора 2024, с. 2].

Аналіз кожного вірша відбувся на таких рівнях, як:

- Змістовий/семантичний (відтворення теми, ідеї поетичного твору);

- Композиційний (структура, послідовність розвитку теми, логічне поєднання частин поетичного твору);
- Образний (збереження/відтворення/елімінація/нейтралізація образів);
- Метричний (віршована організація, розмір, рима, ритм);
- Лексичний (відтворення історизмів);
- Фонічний (звучання тексту, алітерація, асонанс, милозвучність);
- Графічний (оформлення тексту на сторінці, шрифт, пунктуація).

Зокрема, кожен вірш було проаналізовано на знаходження: (1) *стратегій поетичного перекладу* (стратегії фонемного, метричного, римованого перекладу); (2) *стратегії відтворення часової дистанції* (архаїзація, модернізація, нейтралізація); (3) *глобальні стратегії відтворення змісту та форми* (стратегії одомашнення, очуження та нівелювання культурної специфіки).

Перелік зазначених стратегій перекладу для аналізу сонетів і романсів обґрунтовується необхідністю дослідження перекладів поетичних творів доби бароко, що зберігають часову дистанцію між минулим і сучасністю. Загальною метою такого підходу є розкриття культурного контексту Іспанії через апеляцію до образів, які є знайомими українському читачеві, або ж через залучення іноземних образів.

Таких стратегій перекладу поетичних творів, як-то: переклад поезії прозою, переклад у формі верлібру, версія та імітація (девіантні стратегії) — в ході аналізу емпіричного матеріалу виявлено не було.

### **2.1. Стратегії відтворення в українському перекладі сонетів**

Для аналізу перекладацьких стратегій, застосованих у відтворенні українською мовою поетичних творів Луїса де Гонгори, було використано 30 сонетів, що входять до збірки «Вибрані поезії».

Це сонети на широкий спектр тем, а саме:

- оплакування та роздуми про втрату («En la muerte de dos señoras mozas hermanas, naturales de Córdoba», «Ni en este monte, este aire, ni este río...», «Gallardas plantas, que con voz doliente...», «En el sepulcro de la duquesa de Lerma»);
- оспівування краси та кохання («Tras la bermeja Aurora el Sol dorado...», «Oh claro honor del líquido elemento...», «Cual parece al romper de la mañana...», «Ilustre y hermosísima María...»);
- зображення пристрастей, страждань і складності кохання («A la pasión de los celos», «De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado», «En el cristal de tu divina mano...»);
- застереження щодо небезпеки любові («La dulce boca que a gustar convida...», «Aunque a rocas de fe ligada vea...», «Al duque de Feria, de la señora doña Catalina de Acuña»);
- філософські сонети-роздуми про:
  - швидкоплинність краси й життя («Mientras por competir con tu cabello...», «De la brevedad engañosa de la vida», «Cosas, Celalba mía, he visto extrañas...», «Infiere, de los achaques de la vejez, cercano el fin a que católico se alienta», «A la memoria de la muerte y del infierno»);
  - згубність пихатості («De la ambición humana»);
- сатиричні сонети («Por niñear, un picarillo tierno...», «Grandes, más que elefantes y que abadas...», «Burlándose de un caballero prevenido para unas fiestas»);
- сонети-оди та патріотичні сонети («Rey de los otros, río caudaloso...», «A Córdoba», «A una casa de campo de una dama»);
- внутрішні страждання («Con diferencia tal, con gracia tanta...»);
- сонет-алегорія («A una dama que estando dormida la picó una abeja en la boca»);
- сонет на релігійну тематику («Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor»);

- швидкоплинність дружби або кохання («De unos papeles que una dama le había escrito, restituyéndoselos en una caja»).

На змістовому рівні переклади зберігають провідну ідею оригінальних творів, що свідчить про їхню смислову наближеність до першоджерела. Тематика сонетів є зрозумілою українському читачеві, оскільки іспанські поетичні мотиви часто виявляють паралелі з українською художньою традицією. Значне відхилення від тематичної структури оригіналу могло б свідчити про застосування девіантних стратегій перекладу, які суттєво трансформують первісний зміст поетичного тексту.

На композиційному рівні твори зберігають канонічну структуру сонета, що складається з 14 віршованих рядків: двох катренів, які виконують функцію тези, та двох терцетів, що репрезентують антитезу або переосмислення попередньої думки. Оскільки дотримання цієї структури є однією з вимог жанру, переклади демонструють відповідність формальним вимогам. Послідовність катренів і терцетів відтворено точно, адже їх порушення означало б відхід від жанрової природи сонета.

Водночас у межах катренів і терцетів простежуємо певні зсуви на рівні внутрішньої організації: змінюється порядок окремих рядків або модифікуються структурні елементи. У перекладах С. Борщевського зустрічаються випадки, коли рядок, що в іспанському оригіналі належить до другого терцету, в перекладі українською мовою з'являється вже в першому. До прикладу: «Niue de la que, armada de una lira...» [Гонгора 2024, с. 182] у перекладі подано як заключний рядок першого терцету: «Тікай, бо ждуть тебе пекельні муки» [Гонгора 2024, с. 183].

Подібні трансформації свідчать про наявність адаптивних прийомів у відповідь на труднощі, що виникають під час перекладу поетичного тексту. Зокрема, у даному випадку зміст рядка «... previno la dormida zagaleja» [Гонгора 2024, с. 188] було передано за допомогою одного дієслова — «... Прокинулася...» [Гонгора 2024, с. 189], що спричинило перенесення початку другого терцета на завершення першого.

Що стосується метричного рівня, розвиваючи міркування про римування, слід відзначити тенденцію С. Борщевського, пов'язану з відтворенням варіативних схем римування Луїса де Гонгори в його сонетах, покликаними забезпечити креативну різноманітність (зокрема: *cde ced, cde dce, cde edc, cde dcd, cdc ede, cdc ece*), С. Борщевський послідовно надає перевагу класичним моделям римування (таким як: *cde cde, ccd eed, cdc dcd*). Хоча здебільшого він притримується римування *cde cde*, однак навіть якщо він зберігає систему римування *cdc dcd* в одному сонеті («Cosas, Celalba mía, he visto extrañas...»), він ігнорує її в іншому («En el sepulcro de la duquesa de Lerma»). Така заміна індивідуального експериментального римування терцетів автора на класичне універсальне римування вказує на нівелювання культурної специфіки.

Випадки, коли С. Борщевський відтворив інші системи римування терцетів, відмінні від *cde cde*, є поодинокими («Ni en este monte, este aire, ni este río...», «Ilustre y hermosísima María...», «Cosas, Celalba mía, he visto extrañas...», «En el cristal de tu divina mano», «A una dama que estando dormida la picó una abeja en la boca»).

Варто також зосередити увагу на специфічному випадку, коли перекладач, відступаючи від ustalеної практики заміни альтернативного римування Луїса де Гонгори *cde ced* на стандартне *cde cde*, застосовує нехарактерне для його перекладацької манери римування *ccd eed* (у перекладі вірша «A Córdoba»), що вказує на вибіркове відтворення перекладачем експериментального римування терцетів Луїса де Гонгори. Катрени ж не зазнають жодних змін, що в першотворі (*abba abba*), що в перекладі, утворюючи закономірність.

У випадку відтворення римування різних компонентів у межах одного рядка С. Борщевський демонструє вправне римування *grandes - elefantes*, здійснюючи образну трансформацію слона на жирафа. Означена перекладацька практика засвідчує, що він послідовно керується стратегією римованого перекладу: «Grandes, más que elefantes y que abadas...» [Гонгора 2024, с. 166] — «Тут графи, мов жирафи, гордовиті...» [Гонгора 2024, с. 167].

На графічному рівні попри те що візуально всі сонети демонструють значну подібність до першотворів, спостерігаються епізодичні розбіжності у пунктуаційному оформленні, зумовлені прагненням зменшення/збільшення експресивності (використання знаків оклику, знаків питання, поділ рядка на два речення за допомогою крапки), у пунктуації для введення додаткової інформації (використання дужок), в оформленні прямої мови (трансформація репліки у непряму мову).

Показовим прикладом є строфа, що в оригіналі складається з питальних конструкцій, проте у перекладі не містить жодного знаку питання: «¿*Caduca el paso?* Ilústrese el jüicio. // Desatándose va la tierra unida; // ¿*qué prudencia, del polvo prevenida, // la rüina aguardó del edificio?*» [Гонгора 2024, с. 192] — «Хода непевна, та напасті жодні // Не спинять думку, а вона нас вчить, // Що пил — ознака дальніх лихоліть, // Які підточать дім, невідворотні» [Гонгора 2024, с. 193]. Відсутність знаків питання у перекладі та застосування альтернативних структур для досягнення схожого до оригіналу ефекту засвідчує, що С. Борщевський не дотримується стратегії дослівного перекладу. Його перекладацька концепція базується на принципах гнучкості та адаптації до потреб реципієнта, а саме українського читача, на якого й орієнтовані переклади.

Щодо елімінації знаків оклику спостерігаємо такі приклади: «¿*Oh espada sobre mí de un pelo asida, // de la amorosa espuela duro freno!*» [Гонгора 2024, с. 146] — «Вузда, що пристрасть стримує рішуче, // І меч за волосок од голови» [Гонгора 2024, с. 147], що засвідчує розбіжності у відтворенні експресивності з метою відтворення іншого тону та пристосування до реципієнта. Ці рядки становлять фрагмент сонету «A la pasión de los celos», у якому налічуємо 4 випадки використання знаку оклику в двох катренах, натомість у перекладі знак оклику зустрічається лише одного разу в першому терцеті. Цікавим є той факт, що перекладач застосовує знак оклику лише одного разу за весь сонет у момент, коли йдеться про ревності (що навмисно акцентує головний образ твору, який навіть згадується в назві вірша), причому в

тому рядку, де знаку оклику немає навіть в оригіналі: «Oh celo, del favor verdugo eterno...» [Гонгора 2024, с. 146] — «*О, ревності, любові ворог смертний!*» [Гонгора 2024, с. 147]. Трансформації пунктуації для реципієнта свідчать про відмову від дослідного перекладу. Ретельна увага до того, що звучатиме адекватно чи неадекватно для українського читача, засвідчує, що С. Борщевський керується стратегією одомашнення.

Також спостерігаємо приклад введення тире для позначення швидкої зміни думки, відсутньої в оригіналі: «... suya agua entre la hierba se dilata...» [Гонгора 2024, с. 140] та відтворення рядка «...В'ючись між трав — о, рухання повільне...» [Гонгора 2024, с. 141]. Водночас перекладач використовує звертання до води, якого немає в оригіналі. Такі трансформації зумовлені стратегією метричного та римованого перекладу поетичних творів, коли з огляду на досягнення мети адекватного відтворення ритміки та римування перекладачеві доводиться вводити різноманітні вставні слова, вигуки, звертання, частки, прислівники, сполучники та прийменники для забезпечення мелодійності звучання. Такі слова є короткими і часто не несуть значного смислового навантаження, або, навпаки, можуть додавати експресії там, де це необхідно, через що до них часто вдаються під час поетичного перекладу, де римування є не менш важливим за ритміку. Зокрема: «Хлопчик-пустун (усе йому, **бач**, жарти)...» [Гонгора 2024, с. 165] та «Ідіть-**но** геть, хай прийме вас пільма...» [Гонгора 2024, с. 147]. Цілком логічно, що можна було б не вводити вставне слово *бач* в першому прикладі, або використати просто дієслово *ідіть геть* в другому прикладі, проте частка *но* сприяє не лише передачі того самого тону експресивності, що й в оригіналі, а й збереженню сталої метрики. Подібне спостерігаємо у випадку з використанням сполучника *і* на початку рядка, навіть якщо рядок розпочинає нову композиційну частину сонету: «І все ж його супліка хоч резонна...» [Гонгора 2024, с. 155].

З огляду на те, що метрична система сонета є вкрай важливою, перекладачеві час від часу доводиться змінювати кількість складів у слові для реалізації стратегії

метричного перекладу. Зокрема: слово *момент* у перекладі знаходить своє відтворення як *мент*, слово *золотом* як *злотом*: «Твоє струміння ні на *мент* один...» [Гонгора 2024, с. 141], «Втішайся світлом, кольорами, *злотом*» [Гонгора 2024, с. 153].

Звернемо увагу також на випадок, коли С. Борщевський замість *ondas*, що перекладається як *хвилі*, використовує *буруни* (що не є прямим відповідником образу оригіналу і, крім того, в українській мові зустрічається значно рідше за *хвилі*). Передусім така трансформація надає виразності поетиці української мови, а також забезпечує дотримання стратегії метричного перекладу, оскільки використання слова *хвилі* у рядку порушило б цілісність віршованої системи, тоді як обраний варіант забезпечує 11 складів, що відповідає традиційній формі іспанського сонету. Введення слова *хвилі* є цілком можливим, але тоді виникла б необхідність додати займенник *ти* чи інше коротке слово без зміни змісту рядка. Наприклад, замість «Несеш *буруни* чисті та славутні» — «Несеш *ти хвилі* чисті та славутні» [Гонгора 2024, с. 145].

Порушення ритміки вірша є дуже помітним навіть для необізнаного в поетиці читача, оскільки неправильно відтворений рядок з метричного погляду вибивається із закономірної структури. В перекладах С. Борщевського таких недоліків не простежуємо, що засвідчує досконалість відтворення мелодійності та послідовне застосування стратегії метричного перекладу. Водночас помічаємо випадки невідповідності віршованої організації першотвору та перекладу в сонеті «A la pasión de los celos»: «...mas no cabrás allá, que pues ha tanto // *que comes de ti mesmo y no te acabas*, // mayor debes de ser que el mismo inferno» [Гонгора 2024, с. 146] — «Втім, мабуть, цей мій заклик безпредметний, // *Бо ви самі себе їсте їдьма*, // А отже пекло замале для вас» [Гонгора 2024, с. 147]. Вже візуально помітно, що іспанський рядок довший за український. Це закономірно, оскільки оригінал складається з 11 складів, а переклад — з 10 складів.

Звернімо увагу також на те, що в цьому першотворі єдиними рядками з великої літери є ті, що починаються з вигуку **Oh**: «¡**Oh** niebla del estado más sereno, // furia infernal, serpiente mal nacida!// ¡**Oh** ponzoñosa víbora escondida..», «¡**Oh** entre el néctar de Amor mortal veneno...» [Гонгора 2024, с. 146] тощо. В усіх інших випадках, де зустрічається таке графічне рішення Луїса де Гонгори розпочинати рядок, навіть якщо це середина строфи, з малої літери, С. Борщевський відтворює всі рядки з великої літери, оскільки це більш властиве українській поезії, що засвідчує стратегію одомашнення.

Також спостерігаємо й інші невідповідності у віршованій організації першотвору та перекладу. Зокрема: «La Fénix que ayer Lerma fue su Arabia // **es hoy entre cenizas un gusano**, // y de conciencia a la persona sabia» [Гонгора 2024, с. 180] — «Птах-фенікс з Лерми (що йому донині // **Аравією цілою була**), // Сьогодні — лиш хробак у купі тліну» [Гонгора 2024, с. 181]. Оригінальний рядок, написаний іспанською мовою, становить типовий ендікасилаб (11 складів) із силабо-тонічною метрикою, що використовується в іспанському бароковому сонеті. Натомість перекладений рядок українською є типовим прикладом декасилабу (10 складів), що належить до української класичної силабічної поезії та характеризується симетричним ритмічним поділом 5||5. Хоча для «українського вуха» таке звучання є природним та звичним, воно все ж не відповідає канонам іспанського сонета; графічно також помітні візуально відчутні зміни: рядок виглядає коротшим за оригінальний. Наближення метрики іспанського сонета до традиційної метрики українського сонета вказує на використання стратегії одомашнення.

У деяких випадках С. Борщевський вдається до графічних наголосів над складами для того, щоб показати читачу, з яким наголосом читати. Це все відбувається заради відтворення метричної структури оригіналу та наближення до оригіналу. В інших випадках він вибирає слово з подвійним наголосом, проте графічно наголос не ставить: «Загубиться мій крик між німоти, // Бо всі вони втечуть від спекоti...» [Гонгора 2024, с. 151].

С. Борщевський також може дозволити у своєму перекладі використання дужок, навіть, якщо вони відсутні в оригіналі. Виявляємо непоодинокі приклади: «...*(До ніг людських вони такі подібні)*...», «На вісім морд карети *(вісім їх, // Бо в лік ідуть їздиці й однокопити)*» [Гонгора 2024, с. 167].

В інших випадках, бачимо відсутність дужок в перекладі за їхньої наявності в оригіналі: «... *(mientras en ti se mira)* Amor retrata...» [Гонгора 2024, с. 140] — «...Амур явив її обличчя дивне...» [Гонгора 2024, с. 141]. Такі зміни вказують на відступ від дослівного перекладу та власну інтерпретацію твору перекладачем.

На фонічному рівні помічаємо, що С. Борщевський прагне відтворювати алітерації та асонанси. Прикладом слугує: «*Ni en este monte, este aire, ni este río*» [Гонгора 2024, с. 150] з асонансом *e* та *i* «Ні в лісі, ні в повітрі, ані в морі» [Гонгора 2024, с. 151]. Також помічаємо зміни першоджерельних образів *gip* та *річки у ліс та море*, що не є суттєвими, оскільки відтворюють загальну ідею оригіналу. Якщо звернути увагу на те, що в оригіналі наявний асонанс, який відтворено в перекладі, стає зрозуміло, що С. Борщевський керувався стратегією фонемного перекладу.

Також спостерігаємо цікавий випадок в сонеті «*Ilustre y hermosísima María*», де перекладач заради милозвучності вводить нетиповий сполучник *yv*: «Блиск сонця *yv* очах, а днина живо...» [Гонгора 2024, с. 153]. Така зміна ґрунтується на потребі ввести ще один склад, щоб підтримати метричну систему першотвору, та бажанні відтворити милозвучний аспект української мови.

На образному рівні помічаємо збереження, відтворення, елімінацію та нейтралізацію образів. Відомо, що бароковому сонету властиве використання різних складних метафоричних образів, таких як: природні елементи та явища (кришталь, мармур, золото, срібло, сонце, земля, ріки, вітер, лілії, гвоздики, фіалки, змії), людські та міфологічні образи (німфи, Амур, Нептун, раби, лицарі, воїни), частини тіла (губи, волосся, чоло, шкіра), абстрактні поняття (самотність, плинність часу, кохання, пристрасть, ревності, фортуна), астрологічні символи (небо, зірка, небесні тіла, знаки зодіаку), архітектура та рукотворні об'єкти (гробниці, вежі,

палаці, храми, фортеці, дзвіночки, труби, ліра, скрипка) — усі ці образи можна неодноразово побачити у використанні Луїса де Гонгори в проаналізованих сонетах.

Попри те що всі вищезгадані образи є зрозумілими та загальновідомими, спостерігаємо застосування адаптативних прийомів для наближення першотвору до українського реципієнта.

Звернімо увагу на образ *cabello* (з іспанської слово перекладається як *волосся*). Проте у перекладі С. Борщевського фігурує зовсім інший образ — *коса*, що репрезентує радше українську образну систему, аніж іспанську. Образ *коси* в українській традиції є глибоким та поліфункціональним символом, що уособлює красу, чистоту, чесноту та гідність дівчини. У волоссі дівчини вбачається її сила, проте в розпущеному стані волосся не володіє тією потужністю, що притаманна косі [Бокало 2019, с. 22]. В іспанській традиції, навпаки, красуні Іспанії зображуються з довгим та темним незібраним волоссям, що символізує легкість, грайливість та пристрасть [Aristizábal 2007, с. 119].

Таке відтворення образу надає більшої експресивності, оскільки перекладач не просто скопіював образ, а «посадив його в ґрунт» іншої культури, де вже існує своє власне культурне осмислення. Таким чином, він застосовує стратегію одомашнення в рядках: «...goza suello, *cabello*, labio, y frente...» [Гонгора 2024, с. 148] — «Ці *коси* й шия, ці вуста й чоло...» [Гонгора 2024, с. 149]; «Mientras por competir con tu *cabello*...» [Гонгора 2024, с. 148] — «Із золотом розкішних *кіс* твоїх...» [Гонгора 2024, с. 149]; «...dime si entre las *rubias* pastorcillas...» [Гонгора 2024, с. 144] — «Пастушки *золотокосі*, що в ці води...» [Гонгора 2024, с. 145]. Однак є й випадки, де *cabello* не одомашнюється, а відтворює тон першотвору: «...síñe tu frente, tu *cabello* undoso...» [Гонгора 2024, с. 144] — «... Й хвиляста *грива* твій вінчає лик...» [Гонгора 2024, с. 145]. Річ у тім, що в оригіналі йдеться не про молоду красуню дівчину, а про короля-чоловіка, що унеможлиблює використання образу *коси*.

Помічаємо введення й іншого яскравого українського символу — вінка: «...ella de *flores* la rosada frente...» [Гонгора 2024, с. 138] — «Вона в яскравий вбралася

*вінок...*» [Гонгора 2024, с. 139]. Також наводимо приклад сонету, в якому в оригіналі згадуються лише *перли*, однак С. Борщевський також одомашнив цей образ, ввівши доповнення: перли в *намисті*. До прикладу: «...bordadura de *perlas* sobre grana...» [Гонгора 2024, с. 142] — «Чи міняться *перлини* у *намисті*...» [Гонгора 2024, с. 143]. Усі ці випадки відтворення образу однієї мови за допомогою традиційного образу іншої мови є типовим прикладом стратегії одомашнення.

Цікавим випадком є елімінація образу *maza* (з іспанської слово перекладається як *булава*). Цей образ було використано у сатиричному сонеті, де до хвоста собаки було прив'язано *ejecutoria*, документ, що підтверджує шляхетність, символ честі та слави: «... a la cola de un perro ató por *maza* // (con perdón de los clérigos) un cuerno...» [Гонгора 2024, с. 164] С. Борщевський уникнув введення образу булави для комічності ефекту. Відомо, що для українського читача *булава* уособлює символ могутності гетьманів та влади [Гонгора 2024, с. 46].

Іншими цікавими образами, що підпали під переосмислення та трансформації, стали *leche* у *sangre* (*молоко* та *кров*), що в українському перекладі перетворилися на *сніг* і *червіль*: «... sobre las dos mejillas milagrosas, // de quien mezcladas *leche* у *sangre* mana...» [Гонгора 2024, с. 142] — «Сльозинки на щоках, де племенисті // Зійшлися *сніг* і *червіль* водночас» [Гонгора 2024, с. 143]. Така трансформація образів відбулася не тому, що український читач не зрозуміє метафору та порівняння щічок юної пастушки з молоком та кров'ю, а саме через збереження метричних та римованих особливостей сонета (стратегія метричного та римованого перекладу). З огляду на те, що головна ідея цих образів полягала у введенні в сонет образу білої шкіри та рум'янцю на щоках (що вказує на юність та красу), образи, введені перекладачем відповідають першочерговому задуму автора.

Разом з тим, помічаємо випадки введення образу, що є спільним як для іспанської літературної традиції, так і для нашої. Гарним прикладом стає збереження образів *plumas* та *espaldas*. Звернімо увагу, що в оригіналі іменники на позначення образів стоять у множині, але, оскільки в українській літературі існує

традиція позначати їх в однині, бачимо відповідне використання у наступних рядках: «Вітчизно! Славу здобули навік // Тобі *перо* та *шпага* в цілім світі» [Гонгора 2024, с. 160].

Також бачимо введення образів, відсутних в оригіналі, заради збереження метрики та римування (стратегія метричного та римованого перекладу): «... do el bien se goza sin temer *contrario* // (...) en Géminis vosotras, yo en *Acuario*» [Гонгора 2024, с. 136] — «... Жде благодать і жевріє *надія* // (...) Вас на Близнят, мене на *Водоля*» [Гонгора 2024, с. 137]. Як можна помітити, образ надії було введено як свідоме рішення перекладача задля забезпечення відтворення вдалого римування за стандартами сонету (надія — Водоля; contrario — Асуаріо), оскільки більше немає причин, чому перекладач віддалився від оригіналу та ввів свій власний образ. Однак слід відмітити, що образ *надії* є одним з провідних у сонетах (типовий образ бароко), тож введення нового образу не альтерувало суттєво зміст та тон твору.

Щодо елімінації образу, одним з найяскравіших прикладів, мабуть, є вилучення слова *desierto* в перекладі сонету «De un caminante enfermo que se enamoraó donde fue hospedado». Український читач не отримує образ *пустелі*, проте його відсутність значним чином не впливає на розуміння головної ідеї сонету.

Відтворення, елімінація та альтерація числівників у перекладі С. Борщевського також є послідовним та логічним явищем: якщо збереження числа не є важливим, оскільки воно виступає в ролі підсилення емотивності рядка або ж є наділений метафоричним значенням в залежності від контексту, а його зміна є необхідною заради збереження ритму чи рими — перекладач може змінити числівник, випадки чого знаходимо у наступних рядках: «... climatérico *lustro* de tu vida...» [Гонгора 2024, с. 192] — «...В свій *призахідний час*, в цю скрушну мить...» [Гонгора 2024, с. 193]; «...que tiene otros *cien mil* dentro del pecho...» [Гонгора 2024, с. 154] — «... В них *тисяча* сумує солов'їв» [Гонгора 2024, с. 155]; «... los suspendía *cien mil* veces. ¡Tanto...» [Гонгора 2024, с. 150] — «... Птахи і риби *тисячі* разів...» [Гонгора 2024, с. 151].

Підсумовуючи викладене, помічаємо, що у процесі перекладу сонетів зі збірки «Вибрані поезії» С. Борщевський послуговується глобальними моделями стратегій перекладу, одомашнення та очуження, що реалізуються через локальні стратегії поетичного перекладу на 7 рівнях (змістовому, композиційному, образному, метричному, лексичному, фонічному та графічному). Аналіз перекладів демонструє не одновекторну орієнтацію на одну домінуючу перекладацьку стратегію, а складну взаємодію обох підходів, що переважають на конкретних рівнях. На змістовому рівні помічаємо симетрію між першотвором та перекладом, що вказує на наближеність перекладу до оригіналу. На композиційному рівні структура першотвору подеколи зазнає змін, а саме: бачимо випадки перестановки порядку рядків, що вказує на відмову перекладача використовувати стратегію дослівного перекладу. Також спостерігаємо використання стратегії нівелювання культурної специфіки у терцетах, яке виражається у відтворенні римування в перекладі за канонам *cde cde*. На лексичному рівні помічено випадків використання архаїзмів, нейтралізації або модернізації не було, оскільки в сонетах Гонґори бракувало історизмів, що потребували би переосмислення та відтворення. На образному рівні превалює стратегія одомашнення, коли образи однієї культурної системи відтворювалися традиційними та знайомими читачеві. Елементи стратегії очуження простежуються у прагненні до збереження формальної структури оригіналу — зокрема, через фонемну відповідність, метричну організацію та римування, задля чого перекладач використовує стратегії фонемного, метричного та римованого перекладу на фонічному та метричному рівнях. На графічному рівні бачимо непоодинокі випадки відмови адаптації тону першотвору.

## **2.2. Стратегії відтворення в українському перекладі романсів**

Для аналізу перекладацьких стратегій, застосованих у відтворенні українською мовою поетичних творів Луїса де Гонґори, було використано 12 романсів, що входять до збірки «Вибрані поезії».

Романси у збірці «Вибрані поезії», перекладені С. Борщевським, стосуються низки тем, що відображають як особисті переживання, так і ширші суспільні аспекти епохи автора. До переліку основних тем входять:

- кохання та його прояви:
  - розлука, туга та страждання від нерозділеного кохання або втрати («La más bella niña...», «En el caudaloso río...», «Lloraba la niña...», «Romance amoroso»);
  - настанови щодо кохання та вірності («Guarda corderos, zagala...»);
  - кохання у контексті війни («Aquel rayo de la guerra...», «Entre los sueltos caballos...», «Servía en Orán al Rey...»);
- війна, полон та страждання невільників:
  - полон, розлука та страждання («Amarrado al duro banco...», «La desgracia del forzado...»);
  - військові сутички («Aquel rayo de la guerra...», «Entre los sueltos caballos...», «Levantando blanca espuma», «Servía en Orán al Rey...»);
- швидкоплинність часу та молодості (*carpe diem*) («Que se nos va la Pascua, mozas...»).

Змістовий аналіз перекладів іспанських романсів, виконаних С. Борщевським, засвідчує їхню високу відповідність оригіналові, зокрема щодо збереження тематичної основи. Це заслуговує на особливу увагу, адже українська та іспанська романсова традиції суттєво різняться за своєю природою. Український романс, зазвичай, зосереджується на інтимних, емоційно насичених темах — коханні, спогляданні природи, тузі за батьківщиною, філософських роздумах про життя, а також соціальних мотивах. Іспанський же романс тяжіє до епічності та героїки, зображаючи військові подвиги в боротьбі з маврами, народні легенди, міфологізовані образи, пов'язані з визвольною боротьбою та перемогою над ворогом.

У цьому контексті цілком обґрунтованим видається застосування С. Борщевським наближення до оригіналу, що дозволяє українському читачеві відчувати іншу культурну парадигму, зануритись у специфічний світ іспанського героїчного наративу, насичений образами Реконкісти, відваги та патріотизму.

Водночас, оскільки збірка «*Вибрані поезії*», за словами самого перекладача, спрямована на широку читацьку аудиторію, тексти романсів орієнтовані не лише на підготовленого реципієнта, обізнаного з іспанською історією та культурою, але й на пересічного читача, для якого ці реалії можуть бути цілковито новими. За таких умов виникає необхідність у дотриманні певного балансу між стратегією очуження та стратегією одомашнення. Перекладачеві важливо не лише передати автентичність іншокультурного простору, а й забезпечити зрозумілість тексту, уникнувши надмірної кількості пояснень або приміток, що можуть ускладнити сприйняття поезії.

У поетичному контексті для іспанського читача романс виконує функцію піднесення національного духу, пробудження гордості за своє минуле, героїчне коріння, водночас торкаючись тем любові та страждання. Для українського ж читача важливо не загубитися у складній образній системі, а навпаки — проїнятися атмосферою Реконкісти в Іспанії, що може сприяти подальшому знайомству з її літературною спадщиною.

На композиційному рівні більшість романсів у збірці побудовано на основі восьмискладового вірша (*octosílabo*), що відповідає класичній традиції іспанського романсу. Утім, зустрічаються й варіації, які підкреслюють гнучкість метрики цього жанру. С. Борщевський наслідує ритмічну свободу, водночас адаптуючи її до фонетико-морфологічних особливостей української мови: часто кількість складів у перекладі перевищує оригінальну, що зумовлено тенденцією української поезики до довших рядків. Показовим прикладом може слугувати рефрен романсу: «*Dejadme llorar, // orillas del mar...*» [Гонгора 2024, с. 12], обидва рядки якого мають

по 5 складів, у той час, як рядки, перекладені на українську мову — з 9 складів: «*Пусти́ть мене, мамо, до моря, // Хай виплачу очі від горя*» [Гонгора 2024, с. 13].

У тих випадках, коли в структурі романсу використано діалогічну форму (зокрема, у романсі «*Lloraba la niña...*»), С. Борщевський послідовно відтворює її у перекладі, зберігаючи формальну організацію оригіналу. Такий підхід свідчить про прагнення перекладача максимально наблизити переклад до оригіналу.

Водночас трапляються випадки трансформацій у структурній організації. Зокрема, у зазначеному романсі спостерігаємо такі образи, як *біль, пам'ять і пристрасть*, що в перекладі згруповані в одному рядку, тоді як в оригіналі вони системно утворюють три ідентичні за конструкцією рядки: «*Añadiendo siempre // **Pasión** a pasión, // **Memoria** a memoria, // **Dolor** a dolor*» [Гонгора 2024, с. 66]. Для порівняння: «... ***Біль, пам'ять і пристрасть**, // Не слабшають, ні, // А лиш спричиняють // Страждання нові*» [Гонгора 2024, с. 67]. Така трансформація вказує на те, що перекладач керується тенденцією до вільнішого перекладу без дослівного наслідування кожного рядка оригіналу.

З точки зору організації римування, провідним типом у романсах є асонансна рима (*rima asonante*), що передбачає співзвучність виключно голосних звуків, починаючи з останнього наголошеного складу, тоді як приголосні можуть варіюватися. Рима традиційно реалізується у парних рядках, натомість непарні рядки залишаються неримованими. Для української поетичної традиції характерною є повнозвучна (консонантна), а не асонансна рима. Однак С. Борщевський під час перекладу на українську мову романсів наслідує тип римування оригіналу, що є свідченням стратегії римованого перекладу, використання якої призводить до очуження на метричному рівні. Прикладом відсутності римування в українському перекладі може стати зокрема такий чотиривірш в романсі «*Amarrado al duro banco...*»: «*Amarrado al duro banco // De una galera turquesca, // Ambas manos en el remo // Y ambos ojos en la tierra*» [Гонгора 2024,

с. 30] — «Прикутий до грубої лави // Раб на турецькій галері // Руки утримують весла, // Очі вдивляються в берег» [Гонгора 2024, с. 31].

Водночас варто зазначити один із небагатьох випадків, коли перекладач вирішив застосувати риму для рефрену, хоча в оригіналі римування було відсутнє: «¡Que se nos va la Pascua, mozas, // Que se nos va la Pascua!» [Гонгора 2024, с. 24] — «*Мине Великдень, дівчата, // Мине і не буде свята!*» [Гонгора 2024, с. 25]. Така стратегія демонструє селективний підхід до організації римування тексту.

На композиційному рівні романси характеризуються гнучкою структурною організацією, а отже, варіабельністю послідовності елементів. З огляду на це С. Борщевський у своїй перекладацькій стратегії допускає перестановку елементів у межах одного рядка та строфи, а також використовує трансгресію за межі строфічної організації. Показовим прикладом такої композиційної трансформації може слугувати зміна порядку рядків в одній строфі: «Cual de garras del *halcón* // Blancas alas de paloma» [Гонгора 2024, с. 58] — «... Поможи, немов голубці, Щоб її не злапав *сокіл*» [Гонгора 2024, с. 59]. Така трансформація вказує на відмову від використання стратегії дослівного перекладу, за якої копіюється порядок слів та рядків.

У деяких випадках для збереження ритмічної організації перекладач може застосовувати у своїй стратегії вставні слова, звертання, короткі службові частини мови: прийменники, сполучники, прислівники, частки для підтримання метричної структури. Оскільки в романсах римування не відіграє провідної ролі як в оригіналі, так і в перекладі, перекладач може ефективніше зосередитися на метриці та відтворенні образної системи, більше того — на її збереженні.

Показовим прикладом може слугувати фрагмент: «No pues tu libre albedrío lo tiranice interés...» [Гонгора 2024, с. 76] — «Не стримуй його, *пастушко*, // В собі не гамуй жаги» [Гонгора 2024, с. 77], де в оригіналі про пастушку в цьому конкретному фрагменті не згадується (відсутнє звертання); цей образ було відтворено у перекладі раніше. Така стратегія демонструє, як перекладач використовує раніше

встановлені образи для підтримання метричної послідовності, одночасно зберігаючи смислову цілісність тексту.

Також наведемо приклад використання укороченої силабічно форми *вітрець* замість *вітерець* задля відтворення метричного рівня оригіналу: «Mas se ajustaba a la *vela*» [Гонгора 2024, с. 56] — «І легкий **вітрець** вітрилу свій слабкий дарує подув» [Гонгора 2024, с. 57].

На графічному рівні цікавим є рішення С. Борщевського до зміни шрифту на рефренах (а саме він використовує курсив, відсутній в оригіналі). Такі приклади є непоодинокими та формують тенденцію перекладача в оформленні романсу українською: «Y sin tener mancilla // Mirábale su Amor desde la orilla» [Гонгора 2024, с. 18] — «А здаля ці його страждання // Німфа бачить без співчущання» [Гонгора 2024, с. 19] — рефрен, що, як і інші перекладені рефрени, виходить за межі 8 складів.

Також помічаємо зміни у використанні знаків оклику та питань. До прикладу: «¡(...) *Teatro donde se han hecho // Cien mil navales tragedias!*» [Гонгора 2024, с. 30] — «... На вашім просторі безліч // Розігрувалось трагедій» [Гонгора 2024, с. 31], або ж відсутність знаків оклику у рефрені: «*¡Que se nos va la Pascua, tozas, // Que se nos va la Pascua!*» [Гонгора 2024, с. 24] — «Мине Великдень, дівчата, // Мине і не буде свята» [Гонгора 2024, с. 25]. У перекладі українською мовою рядка «¡Mira si es bien que lamente!» [Гонгора 2024, с. 52] — «...Через це тужу я нині» [Гонгора 2024, с. 53] також не спостерігаємо використання знаку оклику, що вже вкотре вказує на те, що С. Борщевський звертається до адаптації.

Попри те що перекладач ретельно намагається відтворити основну специфіку оригіналу, С. Борщевський не ставитиме в обов'язковому порядку знак питання в перекладі там, де цей знак наявний в оригіналі. У романсі «La desgracia del forzado...» звертаємо увагу на неоднорідність графічного та пунктуаційного оформлення рефрену. Вперше С. Борщевський вводить його за допомогою дужок та двокрапки, оскільки відтворює пряму мову, вдруге — наприкінці рефрену

замість знака питання стоїть знак оклику, втретє — рефрен просто закінчується крапкою без будь-якого знаку, що б надав певної експресивності рядкам: «¿De quién me quejo con tan grande extremo, // Si ayudo yo a mi daño con mi remo?» [Гонгора 2024, с. 34] — «На кого жалітися? Терплю по заслuzі — // Веслом помагаю я власній притуззі» [Гонгора 2024, с. 35]. Рефрен, як і інші рефрени, графічно оформлено курсивом.

У романсі «La desgracia del forzado» також знаходимо використання крапки з комою, відсутніх в оригіналі: «Enfrenad vuestro desnudo, // Que mal podréis alcanzarnos» [Гонгора 2024, с. 36] — «... Стримайте свій шал, благаю; // Ворога не доженете...» [Гонгора 2024, с. 37].

Щодо дужок, перекладач керується таким самим підходом, що й із знаками оклику та знаками питання: якщо в українському перекладі вони є необхідними, навіть за відсутності дужок в оригіналі, спостерігаємо тенденцію С. Борщевського дещо змінити структуру рядка або строфи: «(І така чарівна й гожа // (...) В неї, ніж в саду гвоздики)» [Гонгора 2024, с. 51]. Подібний випадок виявляємо далі в тому ж романсі: «(Та моя безумна пристрасть // (...) Згадувати вроду тільки)» [Гонгора 2024, с. 53] — вся строфа укладена в дужки. Проте, аналізуючи інші романси, виявляємо і такі випадки, коли в перекладі наявні дужки, оскільки вони присутні й в оригіналі: «...(templada su actividad, // desmentido su color)...» [Гонгора 2024, с. 70] — «(Хоч приховують старанно // І жагу мою, і смуток)» [Гонгора 2024, с. 71]. Звернімо увагу на те, що в першотворі виділені рядки починаються з малої літери, тоді як український переклад зберігає традицію написання кожної літери на початку рядка з великої (стратегія одомашнення).

З огляду на потребу дотримання метричної структури першотвору С. Борщевський використовує графічні знаки наголосу для орієнтування українського читача в правильному прочитанні слів із подвійним наголосом (дівчїнонька, здавѣн). Такі візуальні модифікації в написанні слів зумовлені застосуванням

стратегії метричного перекладу, за якої відтворення ритміки оригіналу постає пріоритетним завданням.

На лексичному рівні в романсах нерідко використовуються історизми та просто слова нечастого вжитку. Цікавим є те, як С. Борщевський обіграє цю лексику, використовуючи стратегію архаїзації та одомашнення, замінюючи іспанські історизми власне українськими відповідниками. До прикладу: «... Y el *cómitre* mandó usar // Al *forzado* de su fuerza» [Гонгора 2024, с. 32] — «... І хвисьнув по спині *браниця* // Важений *канчук* турецький» [Гонгора 2024, с. 33], у перекладі помічаємо використання історизму *канчук*, що має турецьке походження та означає те саме, що і *нагайка*. В оригіналі також є використання історизму *cómitre*, що вказує на наглядча в середньовічній Іспанії. Також звертаємо увагу на введення *браниця* (слово, що зачасту використовується в народній поезії), що влучно звучить у романсі, форма жанру якого близька до народного.

Ще одним прикладом використання історизму в перекладі стає перший рядок одного з романсів: «Servía en Orán al Rey // Un español con dos *lanzas*...» [Гонгора 2024, с. 60] — «Мав двох *гайдуків* іспанець // Й служив королю в Орані» [Гонгора 2024, с. 61], у перекладі звертаємо увагу на використання історизму *гайдуки*, що позначає солдата придворної охорони. Такі трансформації використовуються перекладачем задля відтворення часової дистанції романсу.

На образному рівні перекладу романсів, подеколи можна спостерігати використання дотичного, але не абсолютного образу. До прикладу, в оригіналі до романсу «¡Que se nos va la Pascua, mozas...» Луїс де Гонгора використовує образ *roquete de obispo*, що позначає літургійний елемент одягу переважно білого кольору, який носять поверх сутани, проте С. Борщевський відтворив цей образ за допомогою слів *єпископська сутана*, що позначає переважно темний повсякденний або урочистий одяг єпископа, який носять під іншим літургійним убранням. Попри семантичну різницю між оригінальним та перекладеним образами, це не впливає на загальну рецепцію та осмислення романсу, оскільки обидва елементи належать до

сфери релігійного дискурсу та однаково передають тональність і смислове навантаження тексту. У цьому виявляється принципова стратегія перекладу — не механічне збереження образу, а його творча модифікація та переосмислення, що відповідає концепції В. Радчука про необхідність «відійти, щоб наблизитися» [Радчук 1982, с. 26].

Образ *cabello* зазвичай в перекладах С. Борщевського переосмислений та адаптований до українського реципієнта. Помічаємо лише 1 випадок буквального перекладу слова *cabello* як *волосся* в романсі «¡Que se nos va la Pascua, mozas...» через те, що в оригіналі йдеться про стару бабцю, що тужить за своїм красивим золотим волоссям, а зараз має сивину: «... El rubio *cabello* de oro...» [Гонгора 2024, с. 28] — «... *Золоте* волосся ваше...» [Гонгора 2024, с. 29]. Автор попереджає молодих дівчат, щоб ті не барилися та не чекали поки і їхнє волосся стане тонким та сивим.

Водночас знаходимо чимало випадків вживання в перекладах образу *коси*, що є результатом стратегії одомашнення на образному рівні: «sino cordones de lana, // al suelto cabello leu» [Гонгора 2024, с. 76] — «...*Косу* ж бо шовкова *стрічка* // Тримає на голові» [Гонгора 2024, с. 77]. Одомашненим образом-символом є не тільки *коса*, а й *стрічка*, що в українського читача традиційно асоціюється з українськими традиціями. Цікаво, що в оригіналі Луїс де Гонгора каже про розпущене волосся «al suelto caballo leu», але С. Борщевський все ж одомашнює цей образ та збирає волосся в косу.

Інші випадки, коли зустрічається образ *коси*, бачимо в рядках: «Cuantos *cabellos* contiene» [Гонгора 2024, с. 50] — «Скільки в *косах* волосинок» [Гонгора 2024, с. 51]; «... le pagaban sus *cabellos*...» [Гонгора 2024, с. 44] — «Плаче, розпустивши *коси*» [Гонгора 2024, с. 45]. Навіть у випадку, коли волосся фактично розпущене, все одно у перекладі фігурує образ *коси*.

Стратегію одомашнення спостерігаємо і на прикладі використання слова *байбарак*, що означає українське народне осінньо-зимове вбрання, виготовлене із

грубого сукна: «...vístela con el *pellico*...» [Гонгора 2024, с. 74] — «... Вдягни його з *байбараком*...» [Гонгора 2024, с. 75]. В оригіналі також йдеться про осінньо-зимове вбрання, але цього разу слово походить від *pele*, що означає *хутро звіра*.

В одному з романсів («*Servía en Orán al Rey*») знаходимо згадку таких образів, як *сеньйора* і *пані* в одній і тій самій строфі, що вказує на синтез використання стратегії очуження та одомашнення локально на образному рівні: «*Le dice así: «Mi señora, // Tan dulce como enojada...»* [Гонгора 2024, с. 62] — «І мовить своїй *сеньйорі*: “Ображена й ніжна *пані*...» [Гонгора 2024, с. 63].

Такі випадки, коли в перекладі та оригіналі використовуються різні образи, є непоодинокими. До прикладу, в романсі «*Guarda corderos, zagala...*» образ *виноградної лози* (виноград як класичний символ Іспанії) став *лозиною бересту*; в «*Romance amoroso*» перекладач буквально відтворює *niño dios* як *хлопчик-бог* (маючи на увазі Купідона, якого у своєму перекладі С. Борщевський називає Амуром (Amor)).

Звернімо увагу також на випадки елімінації образів, коли у вищезгаданому романсі «*Guarda corderos, zagala...*» так і не було відтворено образу *кипарису*, оскільки він не ніс значного смислового навантаження. Те саме стосується і числівників, які, за умови, якщо вони не вносять важливу та вирішальну інформацію, можливо замінити на інше число: «*Vivas mil años, le dice...*» [Гонгора 2024, с. 54] — «Я *сто літ* тобі бажаю» [Гонгора 2024, с. 55], використання метафори, що означає прожити довге життя.

Один із цікавих випадків, який неможливо не згадати, полягає в генералізації образу *Гвадалквівір*, річки, що є символом Андалусії (а отже втраті місцевого колориту): «*Sale, pues, el fuerte moro, // sobre un caballo overo // que a Guadalquivir el agua // le bebió, y le rasió el heno...*» [Гонгора 2024, с. 40]. Переклад С. Борщевського виглядає наступним чином: «Хоч-не-хоч сідає **воїн** // На коня свого гнідого, // Давши сіна та **водою** // Напоївши **річковою**» [Гонгора 2024, с. 41]. Така зміна є доволі серйозним рішенням, проте і цей крок можна пояснити. Йдеться про

ієрархічний рівень метрики в романсі, що стоїть вище за інші. Зберегти образ Гвадалквівір може бути непростю задачою через складність слова та велику кількість складів. *Річкова вода* частково відтворює образ, водночас український читач втрачає образ, що позначає місцевий колорит. Як щодо *moro*, що в поданому рядку перекладено як *воїн*, слово *мавр* з'являється раніше в перекладі, тож контекстуально в цьому фрагменті спостерігаємо відмову від повтору, але в жодному випадку не втрату колоритного образу.

Отже, у перекладацькій практиці романсів С. Борщевський послуговується гібридними стратегіями, до яких входять глобальні стратегії перекладу (одомашнення та очуження), що реалізуються за допомогою стратегій поетичного перекладу на змістовому, композиційному, образному, метричному, лексичному, фонічному, та графічному рівнях. З точки зору змісту, перекладач наблизився до оригіналу задля вдалого відтворення теми та ідеї першотвору. На композиційному рівні від романсу до романсу спостерігаємо трансформації у порядку рядків та елементів рядків, що вказують на залучення різного типу адаптації. На лексичному рівні в романсах Луїса де Гонгори можна помітити непоодинокі використання історизмів, переклад яких може вимагати використання стратегії відтворення часової дистанції, а саме: стратегії архаїзації або генералізації. У випадку генералізації образу є ризик втрати місцевого колориту. На образному рівні домінує стратегія одомашнення, за якої елементи іншої культурної традиції передаються через знайомі, усталені образи, характерні для культури реципієнта. На фонічному рівні окремих випадків відтворення асонансів чи алітерації знайдено не було, оскільки ці прийоми не використовувалися в першотворі. На метричному рівні спостерігаємо використання стратегії очуження, що здійснювалась через стратегію римованого перекладу, коли асонансне римування було відтворено в перекладі, хоча для української мови традиційнішим є повнозвучне римування. На графічному рівні фіксуємо використання замінів в пунктуаційному оформленні та змін типів

речень за метою висловлювання. Також виділяємо регулярне та закономірне використання курсиву для введення рефрену в перекладі.

### **Висновки до другого розділу**

В ході аналізу емпіричного матеріалу було виявлено стратегії, які характеризують насамперед поетичний переклад: стратегії фонемного, метричного, римованого перекладу, а також стратегію відтворення часової дистанції (архаїзація) та глобальні стратегії одомашнення, очуження та нівелювання культурної специфіки. Для забезпечення вдалого поетичного перекладу творів і надання українському читачеві цілісного уявлення про творчість іспанського барокового поета перекладач поєднує різноманітні стратегії, які відповідають різним рівням першотвору (змістовий, композиційний, образний, метричний, лексичний, фонічний та графічний), і залучає гібридний підхід (змішані стратегії перекладу), що поєднує декілька глобальних стратегій.

Використання інших стратегій перекладу поетичних творів, як-то: переклад поезії прозою, переклад у формі верлібру, версія та імітація (девіантні стратегії) в ході аналізу емпіричного матеріалу виявлено не було.

Завдяки окремому аналізу сонетів та романсів, було знайдено риси симетрії та асиметрії у використанні стратегій перекладу цих двох жанрових різновидів у поетичному доробку Луїса де Гонгори.

До переліку спільного у відтворенні сонетів та романсів відносимо використання перекладачем глобальних стратегій — одомашнення та очуження — які функціонують в перекладі не ізольовано, а у взаємодії залежно від рівня аналізу. Таким чином, стратегії одомашнення та очуження знаходили своє відтворення на кожному з рівнів твору, наближаючи текст до читача або ж ознайомлюючи реципієнта з першотвором, віддаленим від нього культурно і за часом створення.

Стратегію нівелювання культурної специфіки спостерігаємо у відтворенні терцетів сонетів. Йдеться про використання канонічного римування, що є знайомими як для іспанської, так і для української культури. На композиційному рівні обох жанрів перекладач вдається до трансформації порядку рядків або елементів, що свідчить про адаптаційні зміни. Також в обох жанрах превалує стратегія одомашнення, коли культурно марковані образи адаптуються до культурного коду українського читача. На метричному рівні фіксуємо відтворення римування оригіналу в перекладах сонетів та романсів та частковий відхід від кількості складів рядка. На графічному рівні що в сонетах, що в романсах спостерігаємо використання заміни в пунктуаційному оформленні.

Відмінне у використанні стратегій перекладу знаходимо на таких рівнях, як: лексичний, фонічний. На лексичному рівні було проаналізовано вживання історизмів у перекладі романсів, що засвідчує використання стратегії відтворення часової дистанції, а саме: стратегії архаїзації. На фонічному рівні у перекладі сонетів фіксуємо відтворення асонансу, що вказує на використання фонемного перекладу.

Традиції сонету є спільними як для іспанської, так і для української літератури. У випадку романсів більшою мірою йдеться про відхилення, що впливає на підбір стратегій перекладу. З огляду на відмінності у літературній традиції, український романс зазвичай зосереджений на інтимних темах, тоді як іспанський тяжіє до епічності, героїки та історичних подій (Реконкіста, військові подвиги проти маврів). С. Борщевський застосовує стратегію очуження та дозволяє краще ознайомити українського читача з іншою культурною парадигмою та героїчним наративом, зокрема звертається до стратегії одомашнення, використовуючи низку стратегій перекладу на окремих рівнях твору.

## ВИСНОВКИ

У сучасному перекладознавстві стратегія перекладу розглядається як багаторівневе й когнітивно зумовлене явище, що охоплює як свідоме планування, так і інтуїтивні рішення перекладача, спрямовані на досягнення адекватності перекладу. Спираючись на проаналізовані перекладознавчі підходи, під стратегією перекладу розуміємо телеологічно орієнтовану систему дій, яка реалізується через тактичні кроки — методи, прийоми та способи передання змісту.

У межах сучасного перекладознавства окреслено два глобальні вектори стратегій — одомашнення та очуження, які задають загальний напрям перекладу і визначають ступінь культурної адаптації тексту до очікувань цільової аудиторії. В контексті поетичного перекладу ці дві стратегії не протиставляються як взаємовиключні, а взаємодіють, реалізуючись через конкретні локальні стратегії на різних рівнях поетичного тексту.

Для сфери поетичного перекладу виокремлюють специфічні базові стратегії: фонемний, дослівний, метричний, римований переклад, переклад прозою, а також версія та імітація як стратегії інтерпретаційного перекладу. Важливою є диференціація цих стратегій за рівнями реалізації (змістовий, композиційний, образний, метричний, лексичний, фонічний, графічний), адже це дозволяє глибше дослідити стратегії передачі поетичної цілісності в перекладі.

Особливо значущими в перекладі художніх текстів минулих епох, де необхідно передати не лише зміст, але й відчуття часу, естетики та ментальності, є включення до аналізу стратегій нейтралізації, нівелювання культурної специфіки, а також стратегій, пов'язаних із відтворенням часової дистанції (архаїзація, модернізація, нейтралізація).

Вибір стратегії перекладу значною мірою залежить також від жанрової специфіки тексту, від співвідношення між формою і змістом в оригіналі, функціонального призначення перекладу та типу цільової аудиторії.

У процесі дослідження перекладацьких стратегій, застосованих С. Борщевським у перекладі сонетів і романсів Луїса де Гонґори, було встановлено, що перекладач послуговується комплексним, гібридним підходом до поетичного перекладу. Основою цього підходу є поєднання глобальних стратегій одомашнення та очуження, які реалізуються через локальні перекладацькі стратегії, адаптовані до різних рівнів поетичного тексту.

В обох жанрах стратегічне мислення перекладача виявляється в гнучкому поєднанні стратегій з урахуванням жанрової специфіки, лінгвокультурного контексту та прагнення до збереження художньої цілісності оригіналу. Аналіз доводить, що перекладач не обмежується лише відтворенням змісту, а й намагається відтворити складну форму поетичного твору, ритмомелодику та образну структуру.

Спільним для перекладу сонетів і романсів у збірці «Вибрані поезії» є тенденція до трансформації композиційної структури тексту (зміна порядку рядків чи елементів), що свідчить про відмову від дослівного перекладу на користь адаптації; переважання стратегії одомашнення на образному рівні, що забезпечує читачеві легшу інтерпретацію культурно маркованих елементів; адаптивне використання локальних стратегій у межах конкретного жанрового завдання. На метричному рівні в сонетах та романсах спостерігається збереження римування, притаманного оригіналу, однак із частковим відступом від точної кількості складів у рядках. Також фіксуємо схожий підхід перекладача на графічному рівні що для сонетів, що для романсів, що полягає у використанні замінів в пунктуаційному оформленні.

Водночас виявлено відмінності, що зумовлені жанровою природою текстів: на лексичному рівні у перекладі романсів застосовано стратегію архаїзації як засіб відтворення часової дистанції, тоді як у сонетах така потреба не виникала; на фонічному рівні лише у сонетах використано стратегію фонемного перекладу для передачі асонансів оригіналу.

Таким чином, аналіз засвідчив, що перекладач, відтворюючи жанрову специфіку творів Гонґори і адаптуючи її, водночас, до українського культурного контексту, демонструє глибоке розуміння поетичної структури й художньої цінності першотвору. Такий підхід сприяє збереженню естетичного потенціалу оригіналу й водночас робить його доступним українському читачеві, що може свідчити про ефективність застосованих перекладацьких стратегій.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієнко Т. П. Стратегії архаїзації та модернізації у перекладі художніх текстів XVI–XVII століть *East European Journal of Psycholinguistics*. 2016. Т. 3, вип. 2. С. 7–21.
2. Андрієнко Т. П. Стратегії в інтеракційній моделі перекладу (на матеріалі перекладу англomовних прозових та драматургічних творів українською та російською) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2018. 495 с.
3. Андрієнко Т. П., Фролова І. Є. Стратегії спілкування та стратегії перекладу. Переклад у дослідженнях представників харківської школи: колективна монографія. Вінниця: Нова Книга, 2013. С. 211–228.
4. Безруков А. В. Іспанське бароко й англійська метафізична лірика: літературний діалог. Від бароко до постмодернізму. 2015. Вип. 19. С. 34–42.
5. Бех П. О. Гармонія змісту і форми в поетичному перекладі. "Хай слово мовлено інакше...": Проблеми художнього перекладу: статті з теорії, критики та історії худ. пер. / упоряд. В. В. Коптілов. Київ: Дніпро, 1982. С. 65–77.
6. Белоброва Т. А. Рецепція "сонетної" форми: теоретико-методологічні аспекти. Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. 2011. Вип. 16. С. 40-43.
7. Бойко Я. В. Адекватність українських ретрансляцій п'єс Шекспіра у світлі нульової когнітивної варіативності. Науковий вісник Національного технічного університету «Дніпровська політехніка». 2022. № 56. С. 240–243.
8. Бокало І. М. Дівоча коса як маркер цнотливості (за матеріалами українських народних пісень про кохання). Сучасні літературознавчі студії. 2019. № 16. С. 21–27.
9. Ботвин Т. М., Пилипець О. В., Григошкіна Я. В. Лінгвістичні стратегії в перекладі художньої літератури: теоретичний аспект. Вісник науки та освіти. 2023. № 7(13).

10. Братко В. О., Паламар С. П. Сонет в історії української та світової літератури. 10–11 класи: посібник. Київ: Педагогічна думка, 2012. 128 с.
11. Василенко Г. В. Образ у поетичному перекладі. Міжкультурна комунікація і перекладознавство: точки дотику та перспективи розвитку: збірник тез міжнародної науково-практичної інтернет-конференції. 2018. С. 140–142.
12. Василенко Г. В. Формотворчі трансформації образу в англomовному перекладі української лірики. Актуальні проблеми слов'янської філології: Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвузівський збірник наукових статей / гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ : БДПУ, 2012. Вип. XXV. С. 211–221.
13. Гладушина Р. М. Досягнення смислової тотожності світосприймання у перекладах вірша “If” Р. Кіплінга українською мовою. Філологічні студії. Луцьк : Волинський Академічний Дім, 2004. № 1. С. 23–29.
14. Голубенко Н. І. Переклад як форма мовленнєвої діяльності в міжкультурній комунікації. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. 2014. Т. 2, № 10. С. 126–128.
15. Ісаєва О. О., Клименко Ж. В., Мельник А. О., Бицько О. К. Зарубіжна література (профільний рівень): підручник для 11 кл. закладів загальної середньої освіти. Київ : УОВЦ «Оріон», 2019. 304 с.
16. Карпов В. В. Українська звитяга у символах. Київ : Видавець Олег Філюк, 2016. 421 с.
17. Карпович К. О., Орличенко О. В. Аналіз слів-символів у поетичних творах Луїса де Гонгори та мовні засоби їх відтворення в українському перекладі. Тези ІХ Всеукраїнських наукових читань за участю молодих учених «Філологія ХХІ століття: нові дослідження і перспективи», м. Київ, 10 квітня 2025 р.
18. Кикоть В. М. Семантика звуку в поетичному оригіналі й перекладі. Psycholinguistics. 2023. Т. 33, № 1. С. 41–71.

19. Коломієць Л. В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії). Київ : ВПЦ «Київський університет», 2004. 522 с.
20. Коптілов В. В. Київ Теорія і практика перекладу. Київ : Вид-во «Вища школа», 1982. 168 с.
21. Кочур Г. П. Кочур і український переклад : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 27–29 жовт. 2003 р. / ред. О. Чередниченко та ін. Київ ; Ірпінь : Перун, 2004. 218 с.
22. Корольова Т. М., Жмаєва Н. С. Стратегії, тактики та операції перекладу. Proceedings of XX International scientific conference “Practical Applications of Research Findings”. Morrisville : Lulu Press, 2018. С. 60–63.
23. Кравець Я. І. Quae scripsi, scripsi : романські літератури у рецепції Івана Франка. Львів, 2014. 230 с.
24. Кудрявцева Н. С. Лінгвокогнітивний підхід до перекладу й поняття еквівалентності. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2019. Т. 5, № 43. С. 80–84.
25. Лисенко О. М. Сонет: форма чи жанр? Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Серія: Філологічні науки. 2010. Кн. 2. С. 28–30.
26. Михайленко О. А. Поняття перекладацької стратегії як складова стратегічної компетенції. Педагогічні науки. 2014. № 121. С. 148–152.
27. Ніколаєва Т. М. Перекладацькі стратегії в англо-українському просторі. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2018. Т. 29 (68), № 1.
28. Ольховська І. В. Специфіки тексту та стратегії перекладу. Всеукраїнська інтернет-конференція, 26 жовтня 2017 р.

- 29.Омельченко Л. О. Відтворення образів іспаномовних сонетів ХІХ–ХХ століть в українських перекладах : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 2018. 227 с.
- 30.Підпорінова К. В. Мистецькі «талісмани» Харкова: символи і рефлексії. Пам'яті Тетяни Веркіної та Володимира Птушкіна. Аспекти історичного музикознавства. 2023. Т. 30, № 30. С. 7–29.
- 31.Подуфалова К. Ю. Стратегії перекладу для професійних цілей. Молодь і ринок. 2021. № 4(190).
- 32.Радчук В. Д. Художественная адекватность перевода. Теорія і практика перекладу. Київ, 1979. Вип. 2. С. 118–122.
- 33.Радчук В. Д. На жертovníку мистецтва. Хай слово мовлено інакше...: Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу / упоряд. В. Коптілов. Київ, 1982. С. 22–26.
- 34.Ребрій О. В. Вступ до перекладознавства: конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» факультету іноземних мов. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2016. 116 с.
- 35.Руженська Т. М. Конспект лекцій з навчальної дисципліни «Вступ до перекладознавства». Міністерство фінансів України, Державний податковий університет. Ірпінь, 2022. 34 с.
- 36.Пастрик Т. В. Концептуальна модель продуктивного білінгвізму перекладача. Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України. 2006. Т. 8, № 2. С. 141–148.
- 37.Самусь Ю. І. У пошуках нових світів: відтворення мовної картини світу автора в поетичному перекладі. Мовні і концептуальні картини світу. 2013. Вип. 46, ч. 3. С. 358–366.
- 38.Самусь Ю. І. Фразеологізація ідей кінцевих двовіршів у сонетах Шекспіра як пробний камінь для перекладача. Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, 2013. С. 33–40.

39. Станіславова Л. Л., Багрій Г. А. Стратегії перекладу – історія і сучасність. Актуальні проблеми сучасної філології, перекладознавства та лінгвістичного забезпечення сектору безпеки і оборони: тези III Міжнар. науково-практ. конф., 12 груд. 2024 р. С. 114–116.
40. Стеценко К. С., Білецька О. В. Особливості перекладу поезії Василя Стуса. Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету ім. Василя Стуса. 2021. Т. 2, № 13. С. 160–164.
41. Струк І. В. Векторність перекладацьких стратегій. *Issues of Modern Philology in the Context of the Interaction of Languages and Cultures*. Venice, Italy: Baltia Publishing, 2019. С. 161–165.
42. Тараненко О. Г. Синопис лекцій з дисципліни «Література країн, мова яких вивчається», призначено для здобувачів вищої освіти денної та заочної форми навчання спеціальності 035 «Філологія». Київ: Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2023. 97 с.
43. Ташченко Г. В. Актуальні проблеми теорії та практики перекладу : конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» факультету іноземних мов. Харків: друкарня «Мадрид», 2021. 168 с.
44. Тішечкіна К. В. Деякі особливості та проблеми художнього перекладу. Система і структура східнослов'янських мов. 2012. Вип. 4. С. 319–324.
45. Український сонет : антологія / редкол. М. П. Бажан, О. Є. Засенко, С. А. Крижанівський, М. Л. Нагнибіда, Л. М. Новиченко [та ін.], упоряд., вступ. ст., прим. А. Добрянського, худож. В. А. Кононенко. Київ : Радянський письменник, 1976. 231 с.
46. Фоміна Л. В. Особливості перекладу художніх творів. Методично-науковий посібник з дисципліни «Особливості перекладу художніх творів» для магістрів за спеціальністю «Переклад». Дніпропетровськ : Вид-во НГУ, 2015. 178 с.

- 47.Чередниченко О. І. Переклад - Культура - Ідентичність. Київ : Видавець Заславський О.Ю., 2017. 224 с.
- 48.Чередниченко О. І. Метр українського перекладу (до 125-річчя від дня народження Миколи Зерова). Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. 2015. № 1. С. 6–9.
- 49.Черноватий Л. М., Липко І. П. Співвідношення стратегій перекладу та рівня перекладацької компетентності майбутніх фахівців у галузі міжнародних відносин. Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія : Педагогічні науки. 2015. № 131. С. 163–167.
- 50.Ємець Н. О. До питання перекладу поетичних текстів: бути чи не бути? Закарпатські філологічні студії. 2021. Вип. 19. Т. 2. С. 95–99.
- 51.Шинкарук В. Д. Лінгвокультурні особливості перекладів латинських текстів українською мовою. Новації і традиції перекладу: українські студії в європейському вимірі (присвячена року Європи в Україні). Матеріали міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 12 листоп. 2020 р.
- 52.Шпилевий Д. О., Вілкова О. Ю., Салаухіна О. І. До питання поетичного перекладу. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Лінгвістичні науки. 2022. № 35. С. 139–153.
- 53.Яценко Л. І. Українські народні романси. Київ : Акад. наук Укр. РСР, 1961. 412 с.
- 54.Alvar M. Romancero. Historia universal de la literatura. Vol. 50, 1984. 239 p.
- 55.Aristizábal P. M. Eros y la cabellera femenina. 2007, p. 116-129.
- 56.Bonatska I. V. Unidades semipredicativas en el lenguaje poético de Góngora y sus equivalentes en las traducciones al ucraniano, II Congreso de hispanistas de Ucrania, 2011, p. 104-109.
- 57.Chesterman A. Memes of Translation. Amsterdam : Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. 227 p.

58. Chesterman A, Wagner E. Can Theory Help Translators? A Dialogue Between the Ivory Tower and the Wordface. Manchester : St. Jerome Publishing, 2002. 148 p.
59. Costa A. P. Los férreos códigos en perspectiva: posible singularización de los sonetos gongorinos. Actas IV. 1996. P. 459–468.
60. Frost R. Poetry and Translation. The Art of the Impossible. Liverpool: Liverpool University Press, 2010. 256 p.
61. Gómez Pato R. M. Apuntes para una didáctica de la traducción de poesía. Poetry translation and teaching. Revista Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. C. 236–265.
62. González S. A. *Romancero*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, 2021. 361 p.
63. Gutiérrez J.C. Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana. Revista de Literatura Medieval. 1992. P. 123–144.
64. Hönig H. G. Kußmaul P. Strategie der Übersetzung: Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Tübingen, 1982. 172 p.
65. Holmes J. S. Translated! Papers on Literary Translation Studies. Amsterdam : Rodopi, 1988. 210 p.
66. Horwath R. The Origin of Strategy. How to Think Strategically. Strategic Thinking Institute, 2006.
67. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation / L. Venuti (ed.). The Translation Studies Reader. London; New York : Routledge, 2000. C. 139–153.
68. Jones F. R. On aboriginal sufferance: A process model of poetry translating. Target. 1989. T. 1, № 2. C. 183–199.
69. Krings H. P. Translation problems and translation strategies of advanced German learners of French. In: House J., Blum-Kulka S. (eds.). Interlingual and Intercultural Communication. Tübingen, 1986. C. 263–276.
70. Lashat C. L. Estrategias y problemas de traducción : Tesis doctoral. Granada, 2003. 376 p.

71. Lefevre A. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen : Van Gorcum, 1975. 127 p.
72. Newmark P. *Approaches to Translation*. Oxford : Pergamon Press, 1982. 200 p.
73. Newmark P. *Textbook of Translation*. Shanghai foreign language education press, 1988. 292 p.
74. Omélchenko L. O. Emotividad y valoración en el soneto de Luis de Góngora y en su traducción, II Congreso de hispanistas de Ucrania, 2011, p. 210-214.
75. Regan S. *The Sonnet*. London : Oxford University Press, 2019. 464 p.
76. Reiß K., Vermeer H. J. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. Translated by Christiane Nord; English reviewed by Marina Dudenhöfer. London : Routledge, 2014. 240 p.
77. Paz O. *Translation: Literature and Letters*. In: Schulte R., Biguenet J. (eds.) *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago : The University of Chicago Press, 1992. 260 p.
78. Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation (Translation Studies)*. London ; New York : Routledge, 1995. 368 p.
79. Vermeer H. J. *Skopos and Commission in Translational Action*; trans. by A. Chesterman. In: Venuti L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. London ; New York : Routledge, 2000. 539 p.
80. Barnstone W. *An ABC of Translating Poetry*. Poets.org. 2001.  
URL: <https://poets.org/text/abc-translating-poetry> (дата звернення: 10.06.2025).
81. Yaohan Guo, Wan Y. W. Retracing the History of “Word for Word”, “Sense for Sense” Translation. *Open Journal of Modern Linguistics*, 2022, p. 568–577.

### **ДОВІДКОВА ЛІТЕРАТУРА**

82. *Англійсько-український словник з математики та інформатики / уклад. Є. Мейнарович, М. Кратко*. Київ : Наукова думка, 2010. 568 с.

83. Етимологічний словник української мови: п'ятий том (Р–Т). Наук. думка, 2006. 704 с.
84. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
85. Глумачний словник української мови : в 11 т. Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні ; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 9. 751 с.

#### **ДЖЕРЕЛА ЕМПІРИЧНОГО МАТЕРІАЛУ**

86. Луїс де Гонгора. Вибрані поезії. Переклад Сергія Борщевського. Київ : ДП «ГДШ», 2024. 208 с.

## RESUMEN

La presente investigación examina el uso de las estrategias de traducción a base de obras poéticas: sonetos y romances de Luis de Góngora de la colección «Poesías escogidas» traducidos por S. Borschevsky.

**La relevancia** del estudio viene estipulada por la necesidad de identificar las regularidades de aplicación de las estrategias de traducción a determinados géneros poéticos con el fin de profundizar en los estudios de traducción hispano-ucranianos y promover la popularización de la traducción poética de alta calidad.

**El objeto** de estudio es la traducción al ucraniano de la obra poética de Luis de Góngora, vista desde la perspectiva de las estrategias de traducción utilizadas para lograr una reproducción adecuada de sus sonetos y romances.

**El objetivo** del trabajo es analizar las estrategias de traducción de la poesía de Luis de Góngora al ucraniano aplicadas en la colección «Poesías escogidas», con el fin de identificar aquellas estrategias que permiten no sólo transmitir el significado, sino también reproducir con éxito la forma y la especificidad estética del texto original.

**Los principales objetivos** de nuestro trabajo han sido analizar los enfoques de los estudios de traducción sobre el concepto de «estrategia»; caracterizar las estrategias de traducción poética; identificar los rasgos específicos de género de los sonetos y los romances a la luz de los problemas de traducción; estudiar las regularidades en la aplicación de las estrategias en los sonetos y romances gongorianos hecha por S. Borschevsky.

**Los métodos** utilizados en el estudio son comparación del original y la traducción, análisis literario y lingüístico de obras poéticas, descripción científica, observación, comparación, síntesis, extrapolación, inducción, sistematización, generalización, vaciado exhaustivo, interpretación.

**El valor práctico** de este trabajo consiste en poder utilizar los resultados del análisis de las estrategias de traducción para seguir mejorando la práctica de la traducción literaria, en particular de la poesía.

Una estrategia de traducción es un sistema de acciones orientado teleológicamente que se pone en práctica mediante pasos tácticos. En el marco de los estudios modernos sobre la traducción, se han identificado dos tipos globales de estrategias: la domesticación y la extranjerización, que marcan la dirección general de la traducción y determinan el grado de adaptación cultural del texto a las expectativas del público meta. Estas dos estrategias suelen interactuar y existir en síntesis, aplicándose a través de estrategias locales específicas en distintos niveles del texto.

Para un texto poético, distinguimos varias estrategias fundamentales, identificadas por el estudioso A. Lefevre: traducción fonémica, literal, métrica, rimada, en prosa, así como versión e imitación como estrategias de traducción interpretativa. Es importante diferenciar estas estrategias por niveles de aplicación: semántico, compositivo, figurativo, métrico, léxico, fónico, gráfico, ya que ello permite profundizar en el estudio de las estrategias de transmisión de la integridad de un texto poético en la traducción.

Al analizar el material empírico, examinamos las estrategias de traducción utilizadas en 30 sonetos y 12 romances incluidos en la colección «Poesías escogidas» traducidos por S. Borschevsky.

En cuanto al contenido, las traducciones de los sonetos conservan la idea principal de las obras originales, ya que sus temas (amor no correspondido, duelo por la pérdida, representación del sufrimiento, pasión, belleza, reflexiones filosóficas sobre la vida) resultan familiares al lector ucraniano. El contenido de los romances no ha cambiado significativamente en la traducción, pero sus temas (como la guerra con los moros, la Reconquista) son menos familiares para el público general ucraniano.

A nivel compositivo y métrico de los textos analizados, observamos el cambio de la rima individual de los tercetos en los sonetos de Luis de Góngora (*cde ced, cde dce, cde edc, cde dcd, cdc ede, cdc ece*) por el canon universal *cde cde*, lo que indica el uso de una

estrategia de nivelación. Tanto en los sonetos como en los romances, también encontramos casos de reordenación de líneas dentro y fuera de la estrofa. Esta desviación del original no cambia la percepción de la obra e indica que el traductor no se guía por la estrategia de la traducción literal, sino que busca adaptar la traducción al lector.

En el caso de la reproducción de la rima de distintos componentes dentro de un mismo verso, como por ejemplo *grandes – elefantes* S. Borschevsky realiza una hábil transformación figurativa de un elefante en una jirafa, lo que confirma el uso de una estrategia de traducción rimada: «Grandes, más que elefantes y que abadas...» — «Тут графи, мов жирафи, гордовиті...».

A nivel léxico, se encontraron casos de interpretación de historicismos del español al ucraniano en los romances, donde S. Borschevsky utiliza la estrategia de arcaización y domesticación, introduciendo léxico históricamente marcado que será comprensible para el lector ucraniano, a saber: «... Y el *cómitre* mandó usar // Al *forzado* de su fuerza» — «... І хвисьнув по спині *браниця* // Важенний *канчук* турецький», або ж «Servía en Orán al Rey // Un español con dos *lanzas*...» — «Мав двох *зайдуків* іспанець // Ї служив королю в Орані».

En los sonetos observamos casos de la estrategia de traducción fonémica en el nivel fónico, por ejemplo: «Ni en este monte, este aire, ni este río» con la asonancia de la *e* y la *i* «Ні в лісі, ні в повітрі, ані в морі». O la introducción de una conjunción atípica *уѵ* para recrear la métrica del original: «Блиск сонця *уѵ* очах, а днина живо...».

En el plano de imágenes de sonetos y romances analizados, se observa conservación (Acuario — Водолій; señora — сеньйора), reproducción (cabello — коса; fores — вінок; leche y sangre — сніг та червінь; pellico — байбарак; señora — пані; *roquete* — сутана), eliminación (maza, ciprés, desierto) y generalización de imágenes (Гвадалквівір — річкова вода). También observamos casos de introducción de una imagen que no está en el original para preservar la métrica: «... do el bien se goza sin temer *contrario* // (...) en Géminis vosotras, yo en *Acuario*» — «... Жде благодать і жевріє *надія* // (...) Вас на Близнят, мене на *Водолія*».

En el plano gráfico, tanto en los sonetos como en los romances, el traductor se aleja de las reproducciones formales y pone signos de exclamación, interrogación y corchetes, desviándose a veces de lo que dicta el original. También observamos la decisión de S. Borschevsky de cambiar el tipo de letra en todos los estribillos de romances (es decir, utiliza la cursiva, ausente en el original): «Y sin tener mancilla // Mirábale su Amor desde la orilla» — «*А здаля ці його страждання // Німфа бачить без співчування*».

Según los resultados del estudio, se establece que una obra poética es una de las formas más difíciles de traducción literaria. El uso eficaz de las estrategias de traducción contribuye a la reproducción adecuada de las características de género y estilísticas de una obra poética en distintos niveles lingüísticos.

En la traducción de sonetos y romances analizados, el pensamiento estratégico del traductor se materializa a través de una combinación flexible de estrategias de traducción, teniendo en cuenta las peculiaridades del género, el contexto lingüístico y cultural meta y la necesidad de preservar la integridad artística del original. El análisis muestra que el traductor busca no sólo transmitir el significado, sino también reproducir la compleja forma de una obra poética: ritmo, imaginaria y estilo. Los rasgos comunes son: el uso de estrategias globales mixtas (domesticación y extranjerización) en distintos niveles del texto; la transformación de la composición (en particular, el cambio del orden de las líneas); el predominio de la domesticación en el nivel de imágenes para facilitar la percepción de elementos marcados culturalmente; el uso variable de estrategias locales en función de las exigencias del género. La especificidad de género también determina ciertas diferencias: a saber, la interpretación de los elementos léxicos, la transformación de la eufonía del original, el contenido y otros componentes en función de la jerarquía de importancia de un elemento concreto.