

Міністерство освіти та науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
кафедра полоністики

Дуу

ВАРІАТИВНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДІВ ПОЕЗІЇ
ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «магістр»
студента II курсу магістратури
освітньої програми
«Славістика Центрально-Східної
Європи і Балкан: теоретичні та
прикладні студії. Польська та
українська мови і літератури»
спеціальність — 035 «Філологія»
Данила Миколайовича
ГУЛЕВАТЕНКА
Науковий керівник:
Д. філол. н., проф. Ростислав
Радишевський

«Допущено до захисту»
Протокол засідання кафедри полоністики
протокол № 9 від «30» березня 2026 року
завідувач кафедри *Ростислав*
Д. філол. н., проф. Ростислав РАДИШЕВСЬКИЙ

Київ 2026

Гулеватенко Д.М

Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

Робота присвячена вивченню українських перекладів поезії Леопольда Стаффа у контексті перекладацької варіативності. Висвітлено творчу генезу Л. Стаффа. Проаналізовано специфіку художнього мислення поета у львівський, харківський та варшавський періоди творчості. Розглянуто перекладацьку діяльність Леопольда Стаффа. Теоретично обґрунтовано явище варіативності у перекладі поетичних творів. Визначено роль перекладацької домінанти, як основного чинника варіативності. Подано історичний огляд українських перекладів поезії Л.Стаффа: від перших спроб до сучасності. Здійснено практичний порівняльний аналіз варіативних українських перекладів творів Леопольда Стаффа. На прикладі знакових творів різних періодів (раннього модернізму, францисканізму та пізнього мінімалізму) простежено динаміку перекладацьких рішень. Особливу увагу приділено тому, як українські перекладачі відтворювали перехід автора від класичних форм до верлібру, та які змістові чи формальні елементи ставали пріоритетними в їхніх версіях.

Ключові слова: Леопольд Стафф, український переклад, варіативність, перекладацька домінанта, порівняльний аналіз, модернізм, францисканізм, мінімалізм, перекладацька стратегія.

Hulevatenko D.

Taras Shevchenko National University of Kyiv

Research work is devoted to the study of the Ukrainian translations of Leopold Staff's poetry within the context of translational variability. The study explores Staff's creative genesis and analyzes the specifics of Staff's artistic thinking across the Lviv, Kharkiv, and Warsaw artistic periods. The author examines Leopold Staff's own activities as a translator and provides a theoretical substantiation of the phenomenon of variability in poetic translation. The role of the translational dominant as the primary factor of translation variability is identified. The research offers a historical overview of Ukrainian translations of Staff's poetry, spanning from the earliest attempts to the present day. A practical comparative analysis of variant Ukrainian translations of Leopold Staff's poetry is conducted. Using iconic poems from different stages of his career (early Modernism, Franciscanism, and late Minimalism) the research traces the dynamics of translational decisions. Particular attention is paid to the ways Ukrainian translators rendered the author's transition from classical forms to free verse (vers libre), and which semantic or formal elements were prioritized in their versions.

Keywords: Leopold Staff, Ukrainian translation, variability, translational dominant, comparative analysis, Modernism, Franciscanism, minimalism, translation strategy.

ЗМІСТ

<i>ВСТУП</i>	4
<i>РОЗДІЛ I. ТВОРЧА ЕВОЛЮЦІЯ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА</i>	
1.1 Львівський період.....	7
1.2 Харківський період.....	11
1.3 Варшавський період.....	13
1.4 Стафф як перекладач.....	17
<i>РОЗДІЛ II. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ВІДТВОРЕННЯ ПОЕЗІЇ Л.СТАФФА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ.</i>	
2.1 Явище варіативності у перекладі поетичних творів.....	20
2.2 Перекладацька домінанта як основний чинник варіативності ...	23
2.3 Історія українських перекладів творчості Стаффа.....	27
<i>РОЗДІЛ III. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВАРІАТИВНИХ ПЕРЕКЛАДІВ ЗНАКОВИХ ТВОРІВ Л.СТАФФА.</i>	
3.1 Динаміка перекладацьких рішень у відтворенні ранньої лірики.....	31
3.2 Домінантний аналіз перекладів Стаффа на прикладі творів харківського та варшавського періоду	55
3.3 Передача естетики францисканізму та захоплення буденністю у перекладах творів Стаффа.....	68
3.4 Мінімалізм та верлібр пізньої творчості Стаффа в українських інтерпретаціях	87
<i>ВИСНОВКИ</i>	97
<i>ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА</i>	99

ВСТУП

Одним із найвідоміших представників польської літератури ХХ століття поряд з поетами Казимиром Пшервою-Тетмаєром та Яном Каспровичем, драматургами Станіславом Виспянським та Станіславом Ігнацієм Віткевичем і прозаїками Стефаном Жеромським та Владиславом Реймонтом вважається польський поет і драматург **Леопольд Стафф** (1878—1957). Його творчість є цікавою темою для перекладознавчого та тематичного аналізу із декількох причин.

По-перше, життя поета нерозривно пов'язане з Україною. Дитинство та юність Леопольда Стаффа пройшли у Львові, а під час Першої світової війни (1915-1918 рр.) поет перебував у Харкові і саме зі Львовом та Харковом пов'язані два найяскравіших етапи його творчості. Завдяки цьому, поетична творчість Леопольда Стаффа стала об'єктом зацікавлення українських перекладачів: з'явилися українські переклади поезії Стаффа, особливо, раннього періоду. У своєму дослідженні ми проаналізуємо українські переклади творів Леопольда Стаффа під кутом варіативності та з'ясуємо, якими перекладацькими техніками та прийомами користувалися перекладачі при перекладі.

По-друге, творча діяльність Леопольда Стаффа охоплює одразу три знакові епохи польської літератури ХХ століття: епоху Молодої Польщі (1901-1918), міжвоєнного двадцятиліття (1918-1939) та післявоєнного періоду (1945-1957). Кожна з цих літературних впливала на світогляд поета. У кожній з епох він ставав виразником нових ідей, які, звичайно, відобразилися у творах кожного періоду. Зміни у світогляді і, відповідно, у творчості Леопольда Стаффа зможемо простежити порівнявши українські переклади ранньої поезії Стаффа (поч. ХХ століття) з більш пізньою (повоєнний період). Також з'ясуємо, настільки точно перекладачам вдалося відобразити зміни світогляду автора при перекладі творів пізнього періоду.

По-третє, Леопольд Стафф, окрім поетичної творчості займався також і перекладацькою діяльністю, тож його найвідоміші перекладні твори теж варто згадати.

Наукова новизна роботи полягає у проведенні комплексного зіставного аналізу українських перекладів поезії Л. Стаффа у контексті перекладацької варіативності, що дасть змогу:

- виявити і систематизувати основні перекладацькі концепції (текстоцентрична, мовноцентрична) та стратегії (збереження семантики, ритму, форми, стилю) до яких вдавались автори перекладів;
- встановити кореляцію між обраною стратегією та рівнем адекватності (якістю) відтворення ідіостилю польського поета;
- обґрунтувати, як варіативність перекладацьких рішень розширює рецептивне поле творчості Л. Стаффа в українському літературному дискурсі.

Актуальність теми: Варіативність перекладів поезії Леопольда Стаффа українською мовою—це не просто філологічне питання, а відображення еволюції української перекладацької школи та нашої культурної ідентичності. Стафф—«поет трьох поколінь», чия творчість охоплює модернізм, класицизм та францисканську простоту. Саме ця багатогранність робить множинність інтерпретацій необхідною.

На прикладі варіативних перекладів Стаффа ми можемо простежити різні перекладацькі тенденції: способи відтворення фонетичного, метричного та стилістичного аспектів його поезії.

Актуальність теми визначається:

1. Творчою еволюцією Л.Стаффа;
2. Відсутністю системних порівняльних студій українських перекладів Л.Стаффа;
3. Необхідністю виокремити найбільш оптимальні стратегії відтворення ідіостилю Л.Стаффа українською мовою.

Мета роботи: Визначити вплив різних перекладацьких стратегій та індивідуального стилю перекладачів на відтворення світогляду Стаффа в українському культурному просторі. З'ясувати які прийоми та техніки

застосовували перекладачі при роботі над перекладами творів Стаффа із різних епох.

Об'єкт дослідження: Українська рецепція та практика відтворення лірики Л. Стаффа в працях вітчизняних перекладачів.

Предмет дослідження: Варіативність відтворення метричних, фонічних та змістових параметрів поезії Л. Стаффа в українських інтерпретаціях.

Методи дослідження: Описовий, порівняльний аналіз.

Практичне значення роботи: Для студентів-філологів та перекладознавців варіативність текстів Стаффа є ідеальним матеріалом для вивчення теорії перекладацьких трансформацій. На прикладі одного вірша можна простежити, як змінюється образна система при зміні культурного контексту.

Структура роботи: Робота складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, висновку та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ І.

ТВОРЧА ЕВОЛЮЦІЯ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА.

1.1 Львівський період.

Леопольд Стафф прожив довге творче життя і пройшов через кілька літературних епох. Його поетична творчість еволюціонувала від модернізму до францисканізму. У цьому розділі розглянемо періоди творчості Стаффа і простежимо як змінювався його світогляд у кожному з них.

Леопольд Стафф народився 14 листопада 1878 року у Львові. Закінчив львівську п'яту Класичну Гімназію, а потім вивчав право та філософію у Львівському університеті (1897—1901 рр.)[21,24] Саме у Львові відбувся дебют Леопольда Стаффа як поета. У 1901р., після закінчення університету, виходить його перша поетична збірка під назвою «*Sny o potędze*» (Сни про могутність)[23]. Ця збірка була видана в епоху Молодої Польщі, проте вона була для цієї епохи революційною, адже, відійшовши від традиційної поезики та тематики періоду Молодої Польщі, Стафф своїми дебютними творами започаткував новий напрямок, що закріпиться у польській літературі лише через десятиліття—модернізм.[25]

Збірка складається із шести частин, які автор називає циклами:

- *Zimowe białe sny* (Зимові білі сни)
- *Zmierzchem i jesienią* (У сутінках і восени)
- *Wiersze różne* (Різні вірші)
- *W drodze* (В дорозі)
- *Dusza* (Душа)
- *Sny o potędze* (Сни про могутність)

Якщо у центрі традиційної поезики Молодої Польщі перебували песимізм, невпевненість у завтрашньому дні та страх, то Леопольд Стафф у збірці «*Sny o potędze*» (Сни про могутність) виводить на перший план цілком протилежну

ідею—ідею надлюдини Фрідріха Ніцше, філософією якого поет захопився у студентські роки. Згідно із теорією Ніцше ідеалом людини є людина, яка перевершила сучасну людину, подолавши себе і створивши власні цінності, а не слідуючи моральним нормам суспільства. Ця людина керується волею до влади, першочерговими її рисами є духовна сила та самостійність.[10] На відміну від людини епохи Молодої Польщі, яка постійно перебуває в страху через розвиток цивілізації та не сприймає світу, людина Ніцше сприймає життя та світ з усіма труднощами та хаосом. Саме такі постаті Леопольд Стафф виводить на перший план у таких творах збірки *«Sny o potędze»* як *«Kowal»* (Коваль), *«Tryumf»* (Тріумф) та віршах із однойменного циклу *«Rzeźbiarz»* (Різьбяр), *«Poczucie pełni»* (Почуття повноти), *«Mocarz»* (Володар), *«Ja—wyśniony»* (Я—вимріяний), *«Nadmiar»* (Надмір) та *«Gra»* (Гра) [34]. Унаочнити філософію Ніцше у творах Леопольду Стаффу допомагає концепція класицизму. У пошуках відповідних героїв поет нерідко звертається до античності: ідеал надлюдини у його творах втілюють зокрема бог ковальства Гефест (Коваль), титан Прометей (Тріумф) та циклоп (Я—ідеальний). Проте, естетика попередніх епох— Молодої Польщі та романтизму, також присутня в *«Снах про могутність»*. [38]

У віршах із циклу *«Zimowe białe sny»* (Зимові білі сніги) простежується естетика романтизму. Усі три твори цього циклу—*«Zimowy biały sen»* (Зимовий білий сон), *«Zima»* (Зима) та *«Śnieg»* (Сніг) об'єднані темою нерозділеного кохання, яка була головною в поезії епохи Романтизму. За допомогою лише одного образу—зимового пейзажу, Леопольду Стаффу вдалося передати різні стани душі закоханого героя. У творі *«Зимовий білий сон»* бачимо щасливого ліричного героя, що мріє про прихід коханої дівчини, порівнюючи свій стан душі в цей момент із красою зимового пейзажу. Головним мотивом наступного вірша *«Зима»* є самотність ліричного героя, яку поет порівнює із глухою зимовою тишею, протиставляючи їй яскравий образ весни, яка є для героя твору символом закоханості та взаємних почуттів, а вірш *«Сніг»* символізує повне розчарування ліричного героя у коханні, через яке він ототожнює стан своєї душі що бродить по засніжених полях. [25]

У наступних частинах збірки—«*W drodze*» (В дорозі) та «*Dusza*» (Душа) поет звертається до естетики Молодої Польщі та декадентизму. У віршах, що входять до цих циклів (*Powrót, Zda mi się, czy Czekalem myśli życia*) Леопольд Стафф виводить на перший план найбільш характерного для епохи Молодої Польщі героя—самотнього поета, що заглиблюється у свої думки, тікаючи від сірої, понурої реальності. Своєрідним винятком є лише кінцевий вірш циклу «*Душа*»—«*Dziwaczny tłum*» (Дивовижний собор), що виступає своєрідним «мостом» між декадентизмом та модернізмом. У ньому ліричний герой-митець із песиміста, що понад усе прагне сховатися від реальності перетворюється на людину із силою духу та волі що попри усі перешкоди змогла побудувати свій, мистецький світ, здатний перевершити понуру реальність. Формування модерністської естетики львівського періоду творчості Леопольда Стаффа завершує фінальний цикл «*Sny o potęgę*» (Сни про могутність) у якому ліричний герой остаточно стає сильною та могутньою людиною зі сформованими поглядами.[23]

Підсумовуючи, варто сказати, що композиційно збірка «*Sny o potęgę*» композиційно—своєрідна «історія розвитку модернізму у віршах»: вступний вірш «*Kowal*» (Коваль) показує, як модернізм проявляється у поезії, тоді як шість частин збірки відтворюють «шлях», який поета до цієї концепції: від романтизму через меланхолійність і декадентизм до власне модернізму.

Наступною знаковою збіркою львівського періоду є «*Dzień duszy*» (День душі) 1903. У цій збірці поет відходить від новаторської модерністичної естетики поступаючись традиційній молодопольській меланхолійності та смутку. Збірка, як і попередня «*Сни про могутність*», складається з циклів: «*Z sonetów*» (З сонетів), «*Luźne kartki*» (Вільні записки), «*Pieśni szaleńca*» (Пісні божевільного), «*Przez mrok*» (Через пітьму) та «*Bogowie*» (Боги).

На відміну від «*Снів про могутність*» головною темою яких виступає «шлях» митця від песиміста до сильної та вольової людини, у «*Дні душі*» домінують меланхолія та смуток.[22] Основними темами творів виступають роздуми над плином часу, минучістю життя та неуникненністю страждань. Поет

часто звертається до похмурих образів осінньої природи, що відображають стан його душі. Найяскравіше така концепція відображається у вірші «*Deszcz jesienny*» (Осінній дощ), візуальні образи якого (дощ, імла, морок, страшні марення ліричного героя) якнайкраще передають песимістичний настрій епохи «Молодої Польщі».

У наступній збірці—«*Ptacom niebieskim*» (Небесним птахам), що вийшла 1905р., Стафф знову відходить від традиційних поглядів «Молодої Польщі» на користь естетики францисканізму. На перший план тут виходить похвала простоти і сприйняття світу таким, яким він є. Ліричним героєм замість «поета-коваля своєї долі» чи поета-песиміста стає покірний «поет-волоцюга» звільнений від матеріальних потреб, який отримує задоволення від простих повсякденних речей. Одним із творів, що відображає дану концепцію є вірш «*Pokój wsi*» (Сільський спокій), у якому ліричний герой висловлює задоволення від сільського пейзажу та спокійного ритму життя.

У збірці 1908 р. «*Galą kwitnącą*» (Квітуча гілка) Леопольд Стафф від естетики францисканізму переходить до естетики класицизму. Головним мотивом усіх творів цієї збірки виступає пошук гармонії, спокою та рівноваги.

Естетику класицизму продовжує і збірка 1914р «*Łabędź i lira*» (Лебідь і ліра), що стала останньою збіркою львівського періоду творчості. Провідним мотивом цієї збірки, як і попередньої, виступає гармонія людини та світу, проте, якщо у «*Galą kwitnącą*» Леопольд Стафф лише перебуває в пошуку гармонії, то у збірці «*Łabędź i lira*» спостерігаємо, що омріяної гармонії вже досягнуто, а поет головним чином концентрується на чинниках, що цю гармонію створюють.[32] Згідно з концепцією Леопольда Стаффа такими чинниками виступають:

- Сприйняття втрат, як елемента життєвого багатства (вірш «*Kochać i tracić*»);
- Відмова від матеріального на користь духовного (вірш «*Nic mi, świecie*»);
- Життєдайні сили природи (вірш «*Deszcz majowy*»)

Як бачимо, за ранніми поетичними збірками Леопольда Стаффа часів львівського періоду творчості (1901—1914) можна простежити еволюцію його творчої особистості: від юного новатора- модерніста, що увійшов у літературу зі «своїми» правилами, до зрілого та досвідченого митця головна мета якого— віднайти спокій та гармонію у житті.

1.2 Харківський період.

Харківський період життя і творчості Леопольда Стаффа охоплює 1915—1918 рр., тобто роки Першої світової війни. У 1915р., поет , через розгортання бойових дій, змушений покинути рідний Львів (тоді територія Австро-Угорщини) та перебратися до Харкова, що на той час входив до складу Російської Імперії. Перебуваючи далеко від дому, Леопольд Стафф, однак, не полишає культурної та літературної діяльності. У Харкові поет бере активну участь в культурному житті тамтешньої польської інтелігенції у Домі Полонії паралельно пишучи власні твори.[24,35]

Найбільш знаковою поетичною збіркою Леопольда Стаффа Харківського періоду творчості є *«Teęza łez i krwi»* (Веселка сліз і крові), видана вже після переїзду до Варшави 1918р. Ця збірка стала своєрідним «мостом» у світогляді Стаффа: від декадентизму Молодої Польщі до зрілого класицизму міжвоєнного двадцятиліття. Тематику та стиль збірки яскраво відображає її символічна назва—*«Teęza łez i krwi»*. Основною темою у збірці виступає тема війни, символом якої є власне сльози та кров.[31] Проте, на відміну від творів попереднього періоду, тут Леопольд Стафф не просто описує похмурі реалії війни, а шукає в них надію та шлях до ладу, символом якого власне виступає веселка. Основним мотивом *«Веселки сліз і крові»* виступає шлях, який пройшла Польща в роки Першої світової війни: від роздробленості до незалежності.

Відхід Леопольда Стаффа від молодопольського декадентизму можемо чітко простежити в таких творах збірки *«Tęcza lez i krwi»* як :

- *«Szkoła»*(Школа). У цьому вірші Леопольд Стафф описує шкільну будівлю, яка під час війни перетворилася на військовий шпиталь. Незважаючи на її похмурий вигляд, автор стверджує, що колишня школа і далі залишається *«siedliskiem nadziei»* (осередком надії), адже рятує життя військовим і висловлює сподівання, що після війни у стінах школи знову *«porównie słów obfitość»* (поплине слів багатство), тобто залунають голоси вчителів та учнів, шкільне життя відновиться.
- *«Legjony»* (Легіони) Стафф констатує важке становище Польщі яка перебуває у пеклі війни та ще й у стані роздробленості, що призводить до *«bratobójstwa»* (братовбивства), адже польські солдати перебувають у складі обох воюючих армій— австрійської та російської, проте, поет впевнений, що існують сили *«nad bratobójstwo rąk swych wyżsi i nad sędzie»* (сильніші за братовбивство і суддів), що здатні відновити незалежність Польщі. Надію Леопольд Стафф покладає на польські легіони, що діяли в австрійській армії в період Першої світової війни.
- *«Jak Polska przetrwała»* (Як вижила Польша). Леопольд Стафф підтверджує, що незважаючи на жахіття війни, яке довелось пережити польському народу, Польша все ж змогла отримати таку довгоочікувану, омріяну свободу і знову об'єднатись в одну державу після 123 років роздробленості.
- *«Polsko, nie jesteś ty już niewolnicą»* (Польще, віднині вже ти не рабиня!). У цьому творі Леопольд Стафф продовжує тематику попереднього (*Jak Polska przetrwała*), висловлюючи радість від того, що після століть роздроблення, його рідна країна нарешті стала вільною, незалежною державою.

1.3 Варшавський період

Еволюція творчої особистості Леопольда Стаффа продовжилась з його переїздом до Варшави у 1918р.[35]

Варшавський період творчості Стаффа охоплює час від 1918р до його смерті в 1958р. і припадає одразу на дві знакових епохи польської літератури: Міжвоєнне двадцятиліття (1918-1939) та воєнні й повоєнні роки (1939-1957). У цей період з'являються такі поетичні збірки Стаффа, як:

- ✓ *Ścieżki polne* (Польові стежки 1919)
- ✓ *Szumiąca muszla* (Мушля, що шумить 1922)
- ✓ *Ucho igielne* (Вушко голки 1927)
- ✓ *Wysokie drzewa* (Високі дерева 1932)
- ✓ *Barwa miodu* (Барва меду 1936)
- ✓ *Martwa pogoda* (Мертва погода 1946)
- ✓ *Wiklina* (Верболіз 1954).

Першою «варшавською» збіркою Леопольда Стаффа стала поетична збірка «*Ścieżki polne*» (Польові стежки) 1919р. Тематично ця збірка—своєрідне продовження харківської «*Tęcza łez i krwi*» (Веселки сліз і крові). Якщо у «Веселці...» у центрі уваги поета перебуває шлях польського народу: від століть роздробленості, через жахіття Першої світової війни до вільного, спокійного мирного життя, то «*Польові стежки*» виступають втіленням цього мирного життя. На відміну від «Веселки...», рушієм якої виступає ідея боротьби заради свободи та спокійного життя, у «*Польових стежках*» спостерігаємо втілення естетики позитивізму та неоромантизму, згідно з якою боротьбу змінює праця, що виступає основним чинником гармонії людини та світу. На зміну жахіттям та воєнному хаосу приходять гармонія, спокій та лад. Поле битви та людей у військовій формі на першому плані «*Польових стежок*» змінюють захопливі сільські краєвиди та люди найбільш «мирних» професій: орачі, ковалі, шевці,

пекарі, що описуються в процесі своєї звичної роботи, що дає їм змогу перебувати в гармонії зі світом, яка є їх головною цінністю.[27]

Збірка *«Ścieżki polne»* (Польові стежки) складається із циклів, у кожному з яких ліричний герой висловлює захоплення певним елементом сільського побуту та пейзажу. Наприклад, у циклі *«Sady»* (Сади) об'єктом захоплення героя виступає пейзаж саду у різні пори року (*«Sad w śniegu»*, *«Sad o przedwiośniu»*, *«Sad w deszczu»*), а також основні сільськогосподарські заняття такі як бджолярство (*«Pasieka»*, *«Pszczoły»*), догляд рогатої худоби та птиці (*«Wół»*, *«Gnój «Gęsiarka»*) чи городні роботи (*«Kartoflisko»*), а в циклі *«Czar ranka»* ліричний герой захоплюється ранковим сільським пейзажем.

Тематику та поетику неоромантизму продовжує наступна збірка варшавського періоду *«Szumiąca muszla»* (Мушля, що шумить 1922), що пізніше отримала назву *«Sowim piórem»* (Пером сови). Вона складається із коротких віршів, у яких на перший план виводяться теми та мотиви популярні в епоху романтизму: юнацька закоханість (*«Czytelnicy»*, *«Więc można kochać»*, *«Vita nuova»*), спогади про минуле (*«Jesień»*) та туга за втраченим коханням (*«Gdzie się podziała...»*).

Наступна збірка *«Ucho igielne»* («Вушко голки») видана 1927р., демонструє чергову зміну у світогляді Леопольда Стаффа.[34] Поет, усвідомивши, що Перша світова війна окрім вбивства мільйонів людей та розгрому мільйонів міст і сіл, спричинила також повне знищення усіх попередніх концепцій, що зосереджувалися на людській індивідуальності (романтизм, модернізм, неоромантизм), не давши шансів на втілення жодному ідеалові, повертається до християнської ідеології францисканізму, що вже знаходила відображення в одній із його ранніх збірок *«Ptakom niebieskim»* (Небесним птахам 1905). Збірка складається з автобіографічних творів у яких Леопольд Стафф висловлює прагнення порвати із минулим «світським» життям та повсякчас перебувати у єдності з Богом, сприймаючи світ таким, яким він є і отримуючи задоволення від простих повсякденних речей. Відлуння францисканізму спостерігається не лише у тематиці, а й у стилістиці творів збірки *«Вушко голки»*. Поет часто застосовує

біблійні образи такі як Бог, Божа Матір, душа, чи шлях до Бога, мова творів, на противагу попереднім збіркам, позбулася яскравих епітетів та метафор і стала максимально аскетичною, а самі твори максимально «прямими» і короткими згідно з основними засадами францисканізму. Ідейним продовженням «*Wyшка голки*» стали й наступні поетичні збірки Стаффа: «*Wysokie drzewa*» (Високі дерева) 1932 та «*Barwa miodu*» (Барва меду) 1936. Центральними мотивами збірки «*Ścieżki polne*» (Високі дерева) виступають захоплення ліричного героя пейзажами й спокоєм гармонією та величністю природи, а також похвала буденності і роздуми над минучістю життя й вічністю. Найяскравіше ці мотиви проявляються зокрема в таких творах як заголовний вірш «*Wysokie drzewa*», у якому ліричний герой захоплено спостерігає за вечірніми краєвидами під час заходу сонця і власне такий пейзаж слугує для нього взірцем спокою та гармонії, яку прагне віднайти у світі він сам, «*Czar*», де знаходимо відображення однієї із тез францисканізму про те, що яким би не було земне життя людини, найважливішим для неї залишається життя вічне, та «*Mimo lat...*», у якому герой усвідомлює минучість життя : «молодість минає, старість—іще швидше».[37]

У наступній збірці «*Barwa miodu*» (Барва меду) Леопольд Стафф звертається до поетики класицизму [34]. Окрім гармонії людини з Богом та природою (основний мотив попередніх збірок), поет просуває у творах «*Барви меду*» основні принципи класичного світогляду—простоту та ясність, зокрема у мистецтві. Відображення даних принципів знаходимо у найвідомішому «програмному» творі збірки «*Барва меду*»— «*Ars poetica*» (Мистецтво поезії). За стилістикою та тематикою вірш є варіацією на поетичний трактат часів класицизму «Мистецтво поетичне» Н.Буало. У цьому творі Леопольд Стафф, як і Ніколя Буало в трактаті, переконує, що ідеальний вірш має бути «ясний, як погляд в очі» і «простий, як рукостискання».

Наступна збірка «*Martwa pogoda*» (Мертва погода), що вийшла в 1946р. ставши першим повоєнним поетичним томом Леопольда Стаффа, складається із двох контрастних за тематикою та стилістикою частин.[34] У першій, написаній до вересня 1939 (вірші «*Z nad ciemnej rzeki*», «*Zmierzch*», «*W starym ogrodzie*»,

«*Euterpe!*», «*Nike z samotraki*») спостерігаємо продовження францисканізму та неокласицизму «*Барви меду*». Тут домінують античні мотиви аркадійного ладу, гармонії та спокою, образи античних богів, романтичні мотиви спогадів про минуле й зосередження на внутрішньому стані людини та сприйняття світу таким, яким він є насправді, згідно з ідеологією францисканізму. Натомість друга частина (такі твори як заголовна «*Martwa pogoda*», «*Pierwsza przechadzka*», «*Marzyciele*», «*W tych czasach*») відображають вплив Другої світової війни на світогляд поета. Помітно, що Леопольд Стафф знову, як і після Першої світової війни, сумнівається у правильності своїх попередніх концепцій та ідеалів, адже ця війна, як і перша, не дала шансів на втілення жодній з них. На зміну аркадійним образам життя та піднесеному настрою приходять похмурість, катастрофізм та розчарування. Наприклад, у заголовному творі «*Martwa pogoda*» Леопольд Стафф описує руїну та спостощення, що принесла світові війна і навіть висловлює сумніви щодо Бога запитуючи:

Чи він утомився й бути Богом не зміг,
Обрав небуття і все знищення поле?[34]

адже той, на кого він раніше покладав усі надії, у кому вбачав хранителя гармонії та ладу, тепер «сховався в безкрайності тінь» і «світ весь навіки спустошив раптово». Така «бездіяльність» Бога щодо людей спричинила повне розчарування у ньому поета: він заявляє про відсутність потреби людей у Бозі, кажучи, що тепер ця потреба стала мізерною як «велика пустеля навкруг».

Останнім поетичним томом Леопольда Стаффа стала збірка «*Wiklina*» (Верболіз), що з'явилася у 1954р., за чотири роки до смерті поета. У творах цієї збірки поет знову повертається класицистичної стилістики «простої, конкретної, ясної» поезії.[34] Вірші цієї збірки—прості та конкретні, позбавлені яскравих епітетів, метафор та слів у переносному значенні. Тематично ця збірка є новаторською у порівнянні з попередніми. Якщо у попередніх збірках Стафф зосереджувався на просуванні певних глибоких ідей (від модернізму до неокласицизму, францисканізму та катастрофізму) то у «*Верболозі*» він зосереджується на «примітивній» філософії: основним мотивами збірки

виступають внутрішній світ людини та її цікавість зовнішнім світом, розкладаючи його на найдрібніші елементи. Наприклад у вірші «*Rzesa*» (Ряска) ліричний герой Стаффа спостерігає за ставком, вкритим ряскою усвідомлюючи, що навіть такі дрібниці як ряска є елементами великого зовнішнього світу, адже вона виконує роль «захисного щита» над ставом і виступає символом незмінного ладу. Стилістично, вірші збірки «*Верболіз*» теж відрізняються від попередніх збірок. Попри чіткий ритм, вони мають форму верлібру, що допомагає автору натуральним чином відтворити «потік думок» ліричного героя.

Проаналізувавши твори пізніх збірок Леопольда Стаффа харківського та варшавського періодів творчості можемо дійти висновку, що за своє життя Леопольд Стафф як поет пройшов творчу еволюцію від «мрійника» захопленого глибокими філософськими ідеями (модернізм, романтизм, декадентизм, класицизм, францисканізм) через реаліста (без прикрас описуючи руїну після Другої світової війни) до більш «життєвого» митця, що черпає натхнення із роздумів про прості буденні речі.

1.4 Л.Стафф як перекладач.

Окрім оригінальної поетичної творчості, Леопольд Стафф також був відомий як плідний перекладач, доробок за понад пів століття налічував переклади філософських та художніх творів грецької, латинської, італійської, французької, англійської та німецької літератури.

Свою перекладацьку діяльність Леопольд Стафф розпочинає ще під час навчання у Львові із перекладу праць видатних філософів, що мали безпосередній вплив на його світогляд та поетичну творчість.[30] Дебютом поета на ниві перекладу стає в 1902р., переклад поеми Фрідріха Ніцше «*З високих гір*» (*Z wysokich gór*, частина трактату «Так казав Заратустра»), що був опублікований у львівському часописі «*Ślowo Polskie*» (Польське слово). В 1905-1912рр.

Леопольд Стафф бере участь як перекладач у підготовці багатотомного видання «Творів» Ніцше (переклав третій, шостий, восьмий та дев'ятий томи). В 1910 накладом «Книгарні Х. Альтенберга» у Львові виходить друком переклад «Квітів св. Франциска Асизького», а ще за рік—1911, переклад «Вибраних листів» Леонардо да Вінчі. Ці переклади сприяли розвитку ідей гуманізму та францисканізму у Польщі.

Однак, найбільшого розвитку перекладацька діяльність Леопольда Стаффа набуває в часи варшавського періоду творчості. Тоді, окрім філософських трактатів, поет працює над перекладами класичних творів світової літератури. Зокрема у 1922р. з'являється переклад «Поезій» Мікеланджело, а в 1924—переклад «Римських елегій» Й. В. Гете. Разом з перекладами класики світової поезії Леопольд Стафф перекладає і найвідоміші прозові твори, серед яких романи: «Страждання молодого Вертера» Й. В. Гете (1920), «Трістан та інші твори» Томаса Манна (1923), «Кола Брюньйон» Ромена Роллана (1923), «Холостячка» Віктора Маргерита, «Червоне і чорне» Стендаля та інші. Цікаво, що окрім перекладів безпосередньо з мови оригінального твору у доробку поета існували також проміжні переклади за посередництва іншої мови. Найчастіше це були переклади зі східних та скандинавських мов: арабської, шведської, датської.

Однак, жахіття Другої світової війни змушують поета перервати перекладацьку діяльність. Під час Варшавського повстання 1944р. будинок поета у Варшаві охоплює пожежа, під час якої згоріла величезна бібліотека рукописів, над якими Стафф працював багато років. Серед втрачених творів були зокрема вже готові переклади творів св. Августина, Леонардо да Вінчі та «Фауста» Й. В. Гете. Поет глибоко переживає втрату своїх найцінніших рукописів і, на додаток, змушений покинути зруйновану Варшаву (спочатку потрапляє до табору для біженців у Прушкові, потім оселяється під Краковом). Ці події стали для Леопольда Стаффа важким психологічним ударом, через що він повністю відійшов від перекладів на декілька років, зосереджуючись на поетичній діяльності.

Відновити перекладацьку діяльність Леопольд Стафф зміг лише після завершення Другої світової війни. У перші післявоєнні роки (1945-1946) поет наважується відтворити переклади, втрачені під час війни. Найвідомішим з таких перекладів став переклад «Фауста» Й.В. Гете (перша частина видана 1952р). У післявоєнний період Стафф також працює над перекладами латиномовної творчості Яна Кохановського, результатом чого стають перекладені збірки «*Elegie*» (Елегії, 1953), «*Elegii ksiąg czworo*» (Елегії в чотирьох книгах, 1955), «*Foricoenia, czyli fraszki*» (Foricoenia, тобто фразки 1956) та «*Lyrice*» (Лірика, 1956), а також тритомники «*Poezje*» (Поезії) та «*Wiersze zebrane*» (Вибрані вірші).

РОЗДІЛ II

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ВІДТВОРЕННЯ ПОЕЗІЇ Л.СТАФФА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ.

2.1 Явище варіативності у перекладі поетичних творів.

Переклад іноземних текстів з однієї мови на іншу завжди був і залишається надзвичайно кропіткою роботою, адже вимагає від перекладача ретельності та уважності. Особливо це стосується перекладу текстів художньої літератури, де основним завданням перекладача є не лише точно передати зміст оригіналу, а й повністю адаптувати іноземний текст до структури мови перекладу, зберігши при цьому максимальну кількість особливостей оригінального тексту. Складність цього завдання полягає у тому, що тексти художньої літератури не піддаються дослівному перекладу через індивідуальні лексичні, граматичні, синтаксичні та стильові властивості кожної мови, а також культурні особливості країни походження тексту. Саме ці чинники створюють значні розбіжності при перекладі художніх текстів з однієї мови на іншу. Для подолання цих міжмовних і міжкультурних розбіжностей та створення адекватного перекладу перекладач, згідно з українським перекладознавцем Олександром Ребрієм, мусить стати «співавтором» тексту перекладу.[12,с.51] Для досягнення цієї мети, перекладачеві, насамперед, потрібно зрозуміти основний задум, що був закладений у тексті його автором, вдатися до трансформацій на лексичному, граматичному, синтаксичному чи стильовому рівні мови, що допоможе адаптувати текст до структури мови перекладу не втрачаючи при цьому особливостей оригіналу та, за наявності, максимально адаптувати культурні особливості країни походження тексту до відповідних особливостей мови перекладу, що сприятиме кращому розумінню тексту з боку цільової аудиторії.

Зважаючи на те, що тексти художньої літератури характеризуються відсутністю однозначного розуміння з боку читачів, кожен перекладач може зрозуміти авторський задум тексту по-різному і, відповідно, вдатися до різних видів перекладацьких трансформацій на рівні мови, що спричиняє появу різних варіантів перекладу одного й того ж тексту. Так перед нами постає варіативність перекладу, що є головною ознакою перекладів художніх текстів.

Явище варіативності перекладів іноземних, зокрема й польських, поетичних текстів стає об'єктом системних досліджень українських перекладознавців у другій половині ХХ століття. Фундаторами досліджень варіативності українських перекладів стали визначні майстри слова Максим Рильський, Григорій Кочур та Віктор Коптілов. Максим Рильський у праці *«Мистецтво перекладу»* (1975) заклав теоретичну основу для досліджень явища варіативності перекладів, одним з перших обґрунтувавши право перекладача на власну інтерпретацію вихідного тексту, що фактично і є основою варіативності. [13, с25-92,29]. Основи порівняльного аналізу різних варіантів перекладу одного й того ж тексту заклав Григорій Кочур. У своїх статтях, зібраних у виданні *«Література і переклад»*[8] він досліджував вплив різних перекладацьких домінант на сприйняття вихідного тексту. Натомість науковий підхід до аналізу різних варіантів перекладу запровадив Віктор Коптілов у своїй праці *«Першотвір і переклад»* (1972)[6], розглядаючи, як перекладачі з різних епох розв'язують одні й ті самі поетичні завдання. А у праці *«Переклад чи переспів»*[7] автор доводить, що переклад має зберегти ідейно-образну структуру оригіналу через семантику та стилістику на відміну від переспіву, де форма нівелюється.

Проаналізувавши дослідження варіативності можемо поділити варіативність у поетичному перекладі на такі основні типи:[4,9,18]

1. *Формальна варіативність* (яка стосується зовнішньої структури вірша та способів її збереження або адаптації) вона охоплює:

- ❖ метричну варіативність—вибір віршового розміру. Перекладач може намагатися точно відтворити метр оригіналу (наприклад, гекзаметр

або ямб) або замінити його розміром, традиційним для мови перекладу;

- ❖ ритміко-інтонаційну—варіювання пауз, наголосів та темпу мовлення, що створює різне звучання тексту при збереженні загального змісту;
- ❖ строфічну—збереження структури строф (катрени, сонети) або зміна архітектоніки твору відповідно до нових творчих завдань.

2. *Змістовно-семантична варіативність*(виникає через неможливість повної еквівалентності значень слів у різних мовах):

- ❖ лексичну—використання синонімів, що мають різні емоційні чи стилістичні відтінки. Це включає конкретизацію або генералізацію значень;
- ❖ образну (метафоричну)—заміна авторських метафор і порівнянь на аналогічні образи, ближчі культурі читача (наприклад, заміна флористичних символів).

3. *Інтерпретаційна (концептуальна) варіативність*(відображає глибинне розуміння перекладачем ідей твору):

- ❖ суб'єктивно-авторську—перекладач діє як співавтор, вносячи власні акценти, що може змінювати філософський підтекст оригіналу;
- ❖ стилістичну—вибір між архаїзацією тексту (наближення до епохи автора) або модернізацією (використання сучасної лексики).

4. *Жанрово-стратегічна варіативність* (залежить від загальної стратегії перекладача):

- ❖ дослівний переклад—максимальне збереження лексичного складу за рахунок художньої якості;
- ❖ еквіритмічний переклад—пріоритет ритмічної подібності;
- ❖ переспів (вільний переклад)—створення нового твору на основі сюжету чи мотивів оригіналу, де варіативність стає максимальною.

У дослідженнях варіативності українських перекладів саме польської поезії чільне місце займає літературознавець, один з найвидатніших українських полоністів Григорій Вервес (1920—2001). Саме він перевів вивчення польської

літератури в Україні з аматорського рівня на рівень серйозної академічної науки.[1] У своїх працях, зокрема *«Адам Міцкевич в українській літературі»* (1955) [2] *«Максим Рильський у колі слов'янських поетів»* (1972) та *«Польська література і Україна»* (1985) Вєрвєс доводив, що польська поезія не є для нас чужою та аналізував способи адаптації польських сенсів українськими перекладачами. Одним із чинників варіативності українських перекладів польської поезії, за словами літературознавця, виступали суспільні умови. У своїх розвідках про польську літературу Вєрвєс приділяв чимало уваги Леопольду Стаффові, називаючи його «поетом мудрості».[1] Він стимулював вивчення методів інтерпретації естетики Стаффа, які застосовували при перекладі Максим Рильський, Микола Бажан та інші українські перекладачі.

Отже, уникнути явища варіативності при перекладі текстів художньої літератури неможливо, адже саме воно забезпечує зв'язок між, на перший погляд, «непоєднуваними» речами: лексичною та граматичною віддаленістю мови оригіналу та перекладу й необхідністю якнайточніше передати зміст оригінального твору у перекладі: завдяки варіативності, кожен перекладач має змогу передати зміст твору за допомогою граматично та синтаксично відмінних конструкцій мови перекладу із подібною до оригіналу семантикою.

2.2 Перекладацька домінанта як основний чинник варіативності.

Основним чинником застосування перекладацьких трансформацій у тому чи іншому аспекті тексту перекладу слугують ті **перекладацькі домінанти**, яким кожен перекладач надає першочергового значення і прагне зберегти у своєму варіанті перекладу. Термін *«домінанта»* походить із латинської мови (лат. *dominans*—головний, основний) і в широкому розумінні позначає основну ідею, головний принцип чого- небудь. За словами польської перекладознавиці,

професорки Лодзинського Університету Анни Беднарчик у літературознавстві та перекладознавстві цей термін з'явився в першій половині XX століття. Його запровадження у перекладознавстві насамперед пов'язано з іменем американського лінгвіста, члена Празького Лінгвістичного Гуртка Романа Якобсона (1896—1982), який у 1935р. виголосив лекцію під назвою «Домінанта», [20, с.40]. Першим, хто підняв питання домінанти у перекладі був, згідно із Беднарчик, радянський письменник та перекладач К. Чуковський [20, с. 41], який займався пошуком домінанти відступів від оригіналу в перекладі. Однак, за словами перекладознавиці, сучасна концепція домінант у перекладі полягає «не стільки в пошуку домінанти відступів від оригіналу, скільки в пошуку домінант, що вказують на перекладацькі та дослідницькі стратегії». [20]

Така концепція базується на теоріях домінант польського поета і перекладача Станіслава Бараньчака (1946—2014) та естонського літературознавця і семіотика Пеетера Торопа. Станіслав Бараньчак у праці «*Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*» (Малий та максималістичний перекладознавчий маніфест) 1990р. розглядає перекладацьку домінанту з позиції семантики. Згідно із теорією Бараньчака, однією з умов якісного перекладу поетичного художнього твору є пошук **семантичної домінанти** [20, с.42]. Поняття домінанти перекладу, згідно із теорією Бараньчака може охоплювати такі елементи поетичного твору як ритм, рима, звукопис і навіть фонетика, адже текст розглядається як своєрідна ієрархічна структура, у якій «кожен складник: від сукупності прямо сказаних тверджень, до найдрібніших атомів фонетики, яка, в принципі, не має самостійного значення, від жанрової належності чи відсилань до традицій аж до внутрішньотекстових проблем граматики чи синтаксису, при відповідній організації, може взяти участь у творенні значень» [20, с.36], а отже перекладач має вибрати той елемент оригінального твору, який передає його головний сенс і першочергово відтворити саме цей елемент у перекладі, підпорядковуючи йому інші елементи.

На відміну від Станіслава Бараньчака, естонський літературознавець та семіотик Пеетер Тороп розглядає переклад тексту не лише як ієрархічну

адаптацію мови вихідного твору до цільової мови, а як різносторонній семіотичний процес, важливу роль у якому, окрім власне тексту, його мови та структури, відіграє також культурний контекст. Перекладацька домінанта, за його теорією, визначає той аспект тексту, який перекладач має першочергово інтерпретувати, задля адаптації тексту до цільової мови та культури (мова та культурні реалії). Основою для визначення перекладацьких домінант Пеетер Тороп вважає ключові слова тексту [20, с.41]. Незважаючи на різні підходи, погляди Бараньчака і Торопа збігаються у трактуванні поняття перекладацької домінанти. Для обох це поняття позначає ключовий елемент вихідного тексту, який потрібно першочергово інтерпретувати та зберегти при перекладі. Саме на основі їх концепцій Анна Беднарчик формулює сучасне визначення домінанти в перекладі, згідно з яким **домінанта**—елемент структури вихідного твору, який потрібно зберегти (відтворити) у цільовому творі (тексті перекладу), щоб зберегти його цілісність [19,с.13], Найбільш поширена сьогодні класифікація перекладацьких домінант також базується на теоріях Станіслава Бараньчака та Пеетера Торопа. За цією класифікацією основними типами перекладацьких домінант є:

❖ **Семантична (значеннєва) домінанта**—відтворення змісту та ідей тексту;

❖ **Структурна (формальна) домінанта**—передача будови оригінального тексту. Слугує основною домінантою при перекладі поетичних текстів. Охоплює такі елементи тексту як строфіка, ритм, рима чи алітерація;

❖ **Стилістична домінанта**—відтворення індивідуального авторського стилю. Якщо оригінальний текст наприклад, написаний архаїчною мовою, має сатиричне чи грубе забарвлення, перекладач мусить обов'язково відтворити ці особливості, навіть пожертвувавши дослівністю;

❖ **Функціональна домінанта**— визначає мету, яку той чи інший текст має донести до читача;

Ці домінанти є обов'язковими для відтворення при перекладі і не залежать від суб'єктивного рішення перекладача. Їх Анна Беднарчик називає «перекладними» (пол. **Dominanta translatorska**) [19, с.43]. Натомість домінанти, запропоновані Пеетером Торопом [20] такі як:

- **Часова домінанта**— рішення про те, чи текст перекладу має звучати сучасно (модернізація) чи архаїчно (архаїзація);
- **Культурна (просторова) домінанта**— рішення про те, чи потрібно адаптувати текст перекладу до цільової культури (доместикація), чи зберегти культуру оригіналу (екзотизація),

Анна Беднарчик відносить до «перекладацьких» (пол. **Dominanta translatorska**) [20], адже вони залежать безпосередньо від суб'єктивного рішення перекладача і визначають його стратегію перекладу певного тексту.

Питання домінант у перекладі не залишало байдужими й українських перекладачів та перекладознавців. Першим, питання домінант в українському перекладознавстві підняв мовознавець Олександр Фінкель (1899—1968). У своїй праці 1929р. під назвою «*Теорія і практика перекладу*» (1929), що за словами українського письменника та перекладача Миколи Зерова була «першою на українському ґрунті систематичною роботою про переклад взагалі» [18,с.106] вчений сформулював власну концепцію домінант у перекладі. Він розглядав текст як складну структуру елементів у якій, однак не всі елементи мають однакову вагу, а тому «кожний твір має якийсь центральний пункт» [11, с.176-177], яким є домінанта перекладу, що «може лежати у різних галузях твору»[11]. Основним принципом адекватного перекладу, за теорією Фінкеля, було жертвування другорядними елементами твору заради збереження домінанти, а головною ознакою вірності перекладу оригіналу мовознавець вважав «вірність художньому враженню, яке справляє текст, а не його графічній формі [11]. Цієї концепції пізніше дотримувалися зокрема мовознавець і теоретик перекладу Віктор Коптілов, за словами якого визначення домінант оригінального твору, що є наслідком його аналізу, слугує «робочим кресленням» тексту перекладу[5, ст.116-117] та перекладач Григорій Кочур, який, у своїй статті «Майстри

перекладу»[8] обґрунтував явище варіативності у художньому перекладі, порівнюючи переклад із музичним твором, що «є єдиним, проте виконується кожним музикантом по-різному» [8]

Отже, явище варіативності перекладів нерозривно пов'язане із перекладацькими домінантами і на пряму залежить від того, якій домінанті надаватиме перевагу перекладач, працюючи над перекладом;

- Основною домінантою поетичних текстів художньої літератури виступає семантика твору та його сюжетні образи.
- Найвжливішими елементами, які перекладач обов'язково має врахувати при перекладі є форма, зміст та авторський задум оригінального твору. Рівень передачі цих елементів у мові перекладу найбільше впливає на якість перекладу.

2.3 Історія українських перекладів творчості Стаффа: етапи та постаті.

Історія українських перекладів творчості Леопольда Стаффа розвивалася поступово: від поодиноких публікацій у періодичних виданнях до фундаментальних праць майстрів радянської епохи.

Оскільки Леопольд Стафф народився та тривалий час прожив у Львові, розвиток українських перекладів його творчості бере початок саме тут. Першими, хто почав працювати над перекладами поезії Стаффа були представники «Молодої Музи»—літературного угруповання, що існувало у Львові в 1906—1914 рр. До нього входили письменники модерністи, які намагалися оновити українську літературу згідно із сучасними світовими літературними тенденціями, зокрема: Петро Карманський, Остап Луцький, Богдан Лепкий, Степан Чарнецький. [3]

Основою для світогляду «молодомузівців» слугували гасла Молодої Польщі. Їх основним гаслом, яке у своєму маніфесті опублікував лідер угруповання Остап Луцький, стало «Мистецтво для мистецтва», що було адаптацією «молодопольського» гасла «*Sztuka dla sztuki*», то ж й не дивно, що об'єктом їх перекладацької діяльності стала саме рання творчість Леопольда Стаффа Львівського періоду. Переклади різних віршів Стаффа авторства Петра Карманського та Богдана Лепкого публікувались на сторінках львівських часописів «*Cвіт*» та «*Літературно-науковий вістник*». Переважно це були вірші зі збірок «*Sny o potędze*» (Сни про могутність) та «*Dzień duszy*» (День душі)[3]. Першим «великим» перекладачем та системним інтерпретатором творчості Стаффа вважається український поет та перекладач Максим Рильський (1895—1964). Саме він створив цілісний образ польського поета в українській літературі. Над перекладами Стаффа (поруч із творами інших польських поетів, зокрема А. Міцкевича та В. Броневського) Максим Рильський почав працювати у 20х—30х рр. ХХст. Тоді він разом із М.Зеровим, П.Филиповичем, М.Драй-Хмарою та Юрієм Кленом входив до «п'ятірного грона» українських неокласиків, для яких модерністичний світогляд раннього Леопольда Стаффа був близьким. Зважаючи на це, у перекладацькому доробку Рильського переважали твори із ранніх збірок Стаффа. Найвідомішими у його перекладі стали сонети зі збірки «*Лебідь і ліра*»: «Спокій серця», «Сум золотий поволі», «Квітки, що посадив я навесні» та «На вітри осені не скарживсь я» [29]. Ці твори, разом з іншими перекладами Максима Рильського увійшли до двадцятитомного видання його творів [29].

Леопольд Стафф був не лише об'єктом перекладу, а й другом багатьох українських митців. Його вплив можна помітити в ранній ліриці самого Максима Рильського.

Продовжувачем традицій Максима Рильського у перекладі польської поезії, зокрема й творів Леопольда Стаффа у пізніший радянський період (1960 ті—1980ті рр.) став український літературознавець та перекладач Володимир Гуцаленко (1933—2010). Його перекладацький доробок налічує чи не найбільшу кількість перекладів саме з польської поезії. При роботі над перекладами він, як

і Максим Рильський, дотримувався тенденції збереження у перекладі максимальної кількості деталей оригіналу. Гуцаленко надзвичайно точно передавав класичний польський одинадцятискладний метроритм українським п'ятистопним ямбом або аналогічними розмірами, зберігаючи музикальність вірша. Стафф часто використовував абстрактні поняття (спокій, мудрість, буття). Гуцаленко знаходив такі українські відповідники, які не звучали б надто сухо, а зберігали емоційне забарвлення. Перекладацький доробок Володимира Гуцаленка охоплює усі періоди творчості поезії Леопольда Стаффа. Саме завдяки Гуцаленку українською «засвучало» більшість творів Стаффа з його ранніх збірок, зокрема «програмні» вірші «Коваль», «Тріумф», «Різьбяр», «Гра», «Володар» та «Я—вимріяний» із дебютної збірки «*Sny o potędze*» (Сни про могутність). У пізній творчості коли Стафф перейшов до «оголеного», майже безметафорного вірша. Гуцаленко майстерно передав цю графічну чіткість, де кожне слово має вагу золота. Яскравим прикладом є переклади віршів «*Niedziela*», «*Wiosna*», «*Portret*» та «*Garnek*» із останньої прижиттєвої збірки Леопольда Стаффа «*Wiklina*» (Верболіз) 1954 які за формою та настроєм повністю відповідають оригіналу.

Окрім Гуцаленка, українським перекладом поезій Стаффа у радянський період займалися також Дмитро Павличко, Іван Златокудр, Іван Гнатюк, Микола Бажан та Микола Луків.

Серед сучасних українських перекладачів до поезії Леопольда Стаффа зверталися зокрема Леонід Череватенко, Маріанна Кіяновська, Роман Лубківський та Валентин Струтинський. Їх переклади здебільшого входили до поетичних антологій, таких як «*Антологія зарубіжної поезії XX сторіччя*» за редакцією Д.С. Наливайка (Харків, 2011), чи двотомне видання українських перекладів Леопольда Стаффа «*Дев'ять муз*» (Київ, 2019). Сучасні перекладачі часто акцентують на тому, що Стафф—це «місток» між культурами, адже він був чехом за походженням, писав польською, а народився і сформувався у Львові, вбираючи український колорит.

Підсумовуючи, така феноменальна увага українських перекладачів до постаті Леопольда Стаффа не була випадковою. Вона зумовлена унікальним поєднанням біографічних, естетичних та історичних чинників, які зробили його «найріднішим» серед іноземних поетів. Стафф прожив понад 80 років і пройшов шлях від буремного модернізму до кришталево чистого філософського спокою. Це зробило його цікавим для різних поколінь перекладачів: модерністи знаходили в ньому музикальність, класики—досконалість форми, сучасники—лаконізм і чесність пізнього верлібру.

В умовах радянської ідеологізації переклад творів Леопольда Стаффа слугував для таких майстрів перекладу, як Максим Рильський та Володимир Гуцаленко способом ознайомлення українських читачів із класичними формами сонету та октави, які тоді вважались небажаною «високою культурою». Також ці переклади яскраво демонстрували милозвучність та гнучкість української мови, її здатність передавати найдрібніші нюанси європейського інтелектуалізму, спростовуючи таким чином поширену радянську тезу про нібито «периферійність» української мови.

Велика кількість перекладів—це визнання того, що Стафф зміг сформулювати універсальні істини мовою, яка виявилася надзвичайно співзвучною українській душі.

РОЗДІЛ III

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВАРІАТИВНИХ ПЕРЕКЛАДІВ ЗНАКОВИХ ТВОРІВ Л.СТАФФА.

3.1 Динаміка перекладацьких рішень у відтворенні ранньої лірики.

На прикладі українських перекладів ранніх творів Леопольда Стаффа Львівського періоду, вміщених у першому томі двотомного видання *«Дев'ять муз: вибрані поезії»* [14], ми розглянемо явище варіативності українських перекладів, визначимо основні техніки та прийоми, якими користувались перекладачі при роботі над перекладами та з'ясуємо вплив різних перекладацьких тенденцій на передачу змісту, поетики, семантики, синтаксису та відтворення поетичної мови оригінального твору у мові перекладу.

Першими розглянемо твори зі збірки *«Sny o potędze»* (Сни про могутність) (1903).

Вірш *«Kowal»* (Коваль)[14, с.46] представлений у чотирьох варіантах перекладу: авторства Володимира Гуцаленка, Дмитра Павличка, Івана Глинського та Івана Златокудра. Визначимо ступінь відповідності кожного варіанту оригіналу та основні техніки і прийоми, якими користувались перекладачі під час роботи над перекладом даного твору.

Розпочнемо з варіанту перекладу *Володимира Гуцаленка*[14, с.47].В аспекті віршування Гуцаленку вдалося зберегти оригінальну форму вірша (класичний сонет: два катрени і два терцети) та спосіб римування (перехресне римування ААББ у першій та другій строфах та кільцеве АББА у третій та четвертій). Натомість відмінності між оригіналом та перекладом спостерігаємо у застосуванні певних видів рими. Якщо в оригіналі через увесь вірш проходить жіноча, парокситонна рима, що є характерною рисою польської мови з огляду на сталий наголос на передостанньому складі, то Гуцаленко застосовує при перекладі декілька видів рими, що допомагає йому адаптувати вірш до структури

поетичних творів української мови, у якій сталий наголос відсутній. У першій строфі, як і в оригіналі, спостерігаємо жіночу риму (руд—труд; груди—руди), а в другій—жіноча рима чергується з чоловічою (перший та третій рядки римуються чоловічою римою: я—моя, другий та четвертий—жіночою: пильне—сильне). Така зміна зумовлена синтаксичними трансформаціями, до яких вдається Гуцаленко при перекладі. Якщо в оригіналі початок другої строфи звучить «*Grzmotem młota w nią walę w radosnej otusze*» (досл. Я б'ю в неї громом молота у радісній втісі), то Гуцаленко змінює порядок слів у реченні, аби зробити текст вірша структурно подібним до українських поетичних творів (*Б'ю громом молота по ньому радо я*). Відповідно третій рядок, задля рими з першим, також потребує трансформації, тож Гуцаленко змінює оригінальне речення «*Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę*» (досл. Бо з цих крихт для себе серце викувати мушу) на «*Повинна викувати з тих руд рука моя*». У третій та четвертій строфах рядки знову поєднуються жіночою, парокситонною римою (Безборонним—стотонним, сил—пил, мить—жить).

Кількість складів у перекладі Гуцаленка не порушує норми перекладу: дванадцяти- та тринадцятискладові строфи оригіналу в перекладі також мають 12 та 13 складів. На лексичному рівні Володимир Гуцаленко керується стратегією ритмічної та звукописної адаптації іноземного твору до української поезики, вдаючись до перекладацьких трансформацій, які допомагають йому досягти поставленої мети. Так, оригінальну лексему «*kruszcze drogocenne*» (досл. дорогоцінні крихти, уламки) Гуцаленко змінює лексемою «*руди*». Така лексична трансформація є виправданою з двох причин: по-перше, вона римується зі словом «*груди*», що є українським еквівалентом оригінальної лексеми «*piersi*», а по-друге, лексема «*руди*» є культурно ближчою українському читачеві, адже образ коваля, що виковує залізо з руди, міцно закріпився в українській культурній парадигмі, тож лексема «*руди*» в цьому контексті є для нас більш зрозумілою, аніж абстрактні «*уламки*». Оригінальний зворот «*piersi mej głęb nieodgadła*» (досл. грудей моїх глибина незбагненна) в перекладі Гуцаленка замінений більш простим виразом «*мої глибокі груди*», що, знову ж, допомагає

перекладачеві адаптувати текст до ритміки українських поетичних творів. Ще однією лексичною трансформацією у перекладі Гуцаленка є заміна фразеологічної одиниці «*raz cyklopa*» (удар Циклопа) на «*молот стотонний*». До такої трансформації перекладач вдається тому, що слово «*стотонний*» римується із «*безборонний*», а циклопи, про яких згадує у вірші Леопольд Стафф—античні міфологічні велетні-ковалі, що кували блискавки для Зевса, отже під метафорою «*удар Циклопа*» поет має на увазі потужний удар ковальського молота, а Володимир Гуцаленко, задля більшої зрозумілості тексту з боку української аудиторії, замінює метафору її значенням у контексті твору.

Щодо рівня сюжетних образів, то Володимиру Гуцаленку вдалося зберегти у перекладі усі основні образи оригінального твору (коваль, сила, серце). Авторський задум Леопольда Стаффа (віра в могутність людини) Володимир Гуцаленко також відтворив без жодних порушень.

Отже, можемо зробити висновок, що Володимир Гуцаленко при перекладі «*Коваля*» Леопольда Стаффа дотримується «текстоцентричної концепції творчості у перекладі» (за типологією О. Ребрія), головним завданням якої є створення тексту перекладу, що якомога точніше відтворює всі аспекти вихідного тексту, а не лише передає його основну ідею.

Варіант перекладу «*Коваля*» авторства *Дмитра Павличка* [14, с.49] є ближчим до оригіналу як на рівні поетики, так і на лексичному та образному рівнях мови.

Кількість складів у перекладі Павличка не порушує норми перекладу: тринадцяти- та чотирнадцятискладові строфи у перекладі мають відповідно дванадцять та чотирнадцять складів. Збережено також форму вірша (сонет), типи римування (перехресне ААББ у першій та другій строфі, кільцеве АББА у третій та четвертій) та вид рими (жіноча парокситонна). Як і Володимиру Гуцаленку, Дмитру Павличку також не вдається уникнути синтаксичних трансформацій, що призводять до появи чоловічої рими в другій строфі. Та якщо у варіанті перекладу В. Гуцаленка чоловічою римою поєднуються перший та третій рядки строфи, то у перекладі Павличка—другий та четвертий. У другому рядку

Павличко вдається до контактної компенсації у перекладі (за О. Ребрієм)[12], передаючи елементи смислу оригінального тексту елементами іншого порядку у мові перекладу і ставлячи їх на місці відповідних елементів оригіналу. Так, речення «*Bo wykonać mi trzeba dzieło wielkie, pilne*» (Бо мені треба виконати справу велику, важливу), що пояснює причину роботи ліричного героя, Павличко заміняє описовим реченням «*В метали іскрянні, що їх вогонь аж гне*», яке є смисловим продовженням початку рядка «*Громами молота в породу б'ю байдужу*». Така трансформація запобігає порушенню форми оригінального твору. Натомість речення четвертого рядка «*Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne*» (досл. Серце загартоване, мужнє, серце горде, сильне) в перекладі Павличка змінене на «*Гартоване на честь, потужне і ясне*» задля рими з другим рядком.

В лексичному та образному аспектах мова перекладу Дмитра Павличка є дещо ближчою до мови оригінального твору, аніж переклад Володимира Гуцаленка. Павличку вдалося зберегти при перекладі більшу кількість деталей першоджерела. На початку твору Павличко, як і Гуцаленко, використовує лексему «*руди*», проте поруч з нею, у його перекладі наявна й оригінальна лексема «*уламки*», яка робить його переклад більш яскравим та детальним. Разом з тим, якщо в оригіналі та варіанті перекладу В.Гуцаленка слабке серце має розбити «*кулак*», то Павличко заміняє цю лексему на більш загальну «*рука*», через що третя строфа, на перший погляд, може здатися менш емоційною і призвести до порушення авторського задуму. Аби запобігти такому порушенню, Дмитро Павличко компенсує втрату емоційності в цих рядках за допомогою звороту «*як грім*», який вказує на силу удару руки ліричного героя. Ближчою до оригіналу в перекладі Павличка є й заключна строфа вірша. Якщо в перекладі Гуцаленка слабке серце має загинути під «*молотом стотонним*», то Дмитро Павличко використовує образ «*удар Титана*», який є модифікацією оригінального «*удару Циклопа*». До такої модифікації образу Павличко вдається задля рими зі словом «*рана*», однак вона аніскільки не порушує авторського задуму Стаффа, навпаки, передаючи його більш точно.

Модифікацію Павличком оригінальних образів твору можемо спостерігати і в початкових рядках вірша. Так, рядки:

Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam bezdennych
I ciskam ją na twarde, stalowe kowadło [14, с.46]

Павличко перекладає:

З глибин єства свого вижбурюю ненатло,
Як той вулкан, та крізь палючий перегуд
Я їх несу й кладу на крицяне ковадло.[14, с.49]

Тут, оригінальні образи підсилюються використанням суто українських поетичних лексем. Ліричний герой вижбурює уламки руд «*ненатло*», що означає «ненаситно, жадібно» та несе крізь «*перегуд*», що означає «гудіння» і в контексті вірша позначає звуки в кузні, а ковадло, що в оригіналі є «*сталевим*» у перекладі Павличка стає «*крицяним*», адже «*криця*»—український відповідник слова «*сталь*». Такі зміни допомогли Дмитру Павличку адаптувати вірш Стаффа до української літератури в культурному аспекті.

Проаналізувавши переклад Дмитра Павличка, можемо сказати, що він, як і Володимир Гуцаленко, робить основний акцент на дотриманні текстоцентричної концепції у перекладі, проте водночас також намагається дотриматися мовноцентричної концепції, наблизивши мову свого перекладу до мови першоджерела та культурно адаптувати вихідний текст до українського читача.

Натомість *Іван Глинський* у своєму варіанті перекладу «*Коваля*» [14, с.51] робить основний акцент на дотриманні мовноцентричної концепції в перекладі, завданням якої є максимальне наближення мови тексту перекладу до мови оригінального твору. Водночас ритмічно і звукописно він також адаптує текст до структури українських поетичних творів. Досягти поставлених цілей Глинському вдалося за допомогою різних видів перекладацьких трансформацій. У першій строфі помічаємо цікаву синтаксичну трансформацію: перекладаючи ці рядки «*Коваля*» Стаффа, Іван Глинський змінює їх порядок порівняно з оригіналом. Якщо в оригіналі читаємо:

Całą bezkształtną masę kruszców drogocennych,
 Które zaległy piersi mej głąb nieodgadłą,
 Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam bezdennych
 I ciskam ją na twarde, stalowe kowadło.[14, c.46]
 (досл. Усю безформну масу крихт дорогоцінних,
 Що залягли грудей моїх глибину незнану,
 Я, як вулкан, викидаю з своїх глибин бездонних
 Ї кидаю на тверде, сталеве ковадло),

то в перекладі Глинського ці рядки звучать:

Із надр—із темряви грудей моїх бездонних—
 Усю безформну масу—рідкісну руду—
 Я, мов вулкан, виштовхую, міцну й червону,
 Ї на сталь ковадла чорного кладу.[14, c.51]

Трансформації на лексичному рівні та на рівні образів у перекладі Глинського також помітні. Так, наприклад, у рядках:

Grzmotem młota w nią walę w radosnej otusze,
 Bo wykonać mi trzeba dzieło wielkie, pilne,
 Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę,
 Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne.[14, c.50]

які в перекладі звучать:

І молота громи гримлять у дивнім герці:
 Мене велика і нелегка праця жде—
 Я мушу з маси викувати для себе серце,
 Гаряче серце, мужнє, горде і тверде.,[14, c.51]

Глинський вдається до лексичної трансформації, замінюючи оригінальну лексему «*otucha*» (втіха, впевненість, полегшення) на питомо українську «*герць*», що означає «*поєдинок, двобій, сутичка*». Така трансформація є цілком виправданою, адже по-перше, лексема «*герць*» римується зі словом «*серце*», а по-друге, перекладач, скоріш за все вживає її у переносному значенні—боротьба думок і світоглядів, що допомагає Глинському ще виразніше підкреслити

авторський задум Леопольда Стаффа: на зміну людині «старої епохи» (позитивізму) приходить людина «нової епохи» (Молодої Польщі)—енергійна, сильна та мужня. Також Глинський зберігає при перекладі оригінальні рядки «*Bo wykonać mi trzeba dzieło wielkie, pilne*», що були втрачені у варіантах перекладу Гуцаленка та Павличка, перекладаючи їх «*Мене велика і нелегка праця жде*», що теж допомагає наблизити мову тексту перекладу до мови першоджерела.

Норми щодо кількості складів при перекладі Іван Глинський, як і Дмитро Павличко та Володимир Гуцаленко, також дотримався: чотирнадцяти-та тринадцятискладові строфи у його перекладі мають відповідно чотирнадцять та дванадцять складів. Збережено також типи римування першоджерела (перехресне та кільцеве). Щодо видів рими, то у перекладі Глинського, як і в попередніх варіантах, жіноча рима чергується з чоловічою, що допомагає ритмічно адаптувати текст до структури українських поетичних творів. Основні сюжетні образи (сталь, коваль, серце) Івану Глинському також вдалося зберегти. Лише «удар Циклопа» Іван Глинський, як і Володимир Гуцаленко, замінює на більш загальний образ «удар сталі», маючи на увазі удар ковальського молота, а «кулак», що «зітре серце в пил», Глинський, як і Павличко, замінює на образ руки, компенсуючи втрату емоційності за рахунок вживання лексеми «*грім*» в контексті цього образу. Такі зміни однак, не порушують авторського задуму.

Іван Златокудр при перекладі «*Коваля*» [14, с.53] дотримується як текстоцентричної, так і мовноцентричної концепції. Окрім передачі змісту оригіналу, йому вдалося максимально точно відтворити у мові перекладу спосіб віршування, поетичну мову та сюжетні образи оригіналу. Окрім дотримання норми щодо кількості складів (чотирнадцяти- та тринадцятискладові строфи мають відповідну кількість складів у перекладі) Івану Златокудру вдалося зберегти типи римування оригіналу (перехресне АБАБ у першій та другій строфі, кільцеве АББА в третій та четвертій) і найголовніше—дібрати вид рими, що повністю відповідає оригіналу: на відміну від попередніх варіантів, де жіноча рима чергується з чоловічою, у перекладі Івана Златокудра, як і в оригіналі, усі рядки поєднані жіночою парокситонною римою. Такий прийом допомагає

Златокудру зберегти в перекладі ритм та звукову структуру вихідного тексту, тоді як інші перекладачі намагалися адаптувати оригінал до ритмічної та звукової структури українських поетичних творів.

За рахунок максимально наближеної до оригіналу поетичної мови, майже всі сюжетні образи в перекладі Златокудра було збережено. Проте мінімальні зміни, все ж, спостерігаються. У першій строфі вірша Іван Златокудр змінює образ *«безформної маси найцінніших руд»* на *«лаву безформну найдорожчих самоцвітів»*. Така трансформація була зумовлена тим, що самоцвіти є дорогоцінним камінням, що нагадує формою *«kruszcze»* (крихти, уламки) про які йдеться у вихідному тексті. Своєю чергою слово *«лава»* з'явилося у перекладі Златокудра через те, що воно корелює з образом вулкану в наступному рядку, а власне лава за своєю формою є *«безформною масою»*, що описується в оригіналі. Ця перекладацька трансформація не порушує авторського задуму, а навпаки—допомагає його увиразнити: вулкан є символом людини, *«безформна лава найдорожчих самоцвітів»*, яку він викидає, *«з безодень інтимного світу»*, символізує «старий» романтичний світогляд, якого людина позбувається для того, щоб сформувати світогляд нової епохи (Молодої Польщі), символом якої у творі є серце. Також ця трансформація підтверджує тезу про те, що кожен перекладач може по-різному інтерпретувати та виразити смисли, закладені автором у творі.

У другій строфі сонету *«Коваль»* Івану Златокудру, як і Івану Глинському та Володимиру Гуцаленку, вдалося зберегти втрачену в перекладі Дмитра Павличка згадку про *«велику, важливу справу»*, переклавши оригінальні рядки:

Bo wykonać mi trzeba dzieło wielkie, pilne [14, с.52]

як:

Щоб зробити діло велике, найпильніше,[14, с.53]

що допомогло ще більше наблизити ритміку та поетичну мову перекладу до оригіналу. В цій же строфі Іван Златокудр, за вживаючи влучну, суто українську метафору, підкреслює ступінь впевненості та могутності «людини нової епохи».

Якщо в оригіналі її серце має бути просто «*hartowne, mężne, dumne, silne*» (загартоване, мужнє, горде, сильне), то в перекладі Златокудра серце, окрім перелічених якостей має бути ще й «*від крици твердіше*», що додає рядкам «Ковалю» яскравості та колоритності.

Основні сюжетні образи твору (коваль, сталь, серце, удари) у перекладі Івана Златокудра збереглися з мінімальними змінами. Так, оригінальний образ «кулака», що має «*розбити серце в пил*», Іван Златокудр замінює образом рук, компенсуючи менший ступінь його емоційності зворотом «*зітруть тебе на порох в день грози*», що натякає на силу удару. Метафору «удар циклопа», що виступає в оригіналі, перекладач замінює іншою подібною метафорою «циклопова жорстокість», компенсуючи втрачене слово «удар» метафорою «*покрушить*», що означає «розбивати, трощити щось із великою силою на дрібні шматки». Таким чином смисл, закладений автором у цих рядках, зберігається.

Проаналізувавши чотири варіанти перекладу сонету Леопольда Стаффа «Коваль» можемо зробити висновок, що найбільш близьким до оригіналу в усіх аспектах (віршування, поетична мова, сюжетні образи) є варіант перекладу авторства Івана Златокудра. Йому вдалося передати авторський задум Леопольда Стаффа українською мовою зберігаючи при цьому максимальну кількість деталей оригіналу.

Вірш «*Triumf*» (Тріумф), що увійшов до збірки «*Сни про могутність*», як частина циклу «*Wiersze różne*» (Різні вірші) представлений у двох варіантах перекладу авторства Володимира Гуцаленка та Дмитра Павличка.

При перекладі **Володимир Гуцаленко** [14, с.77] зберігає форму першотвору (сонет, 14 рядків, 4 строфи, 2 катрени, 2 терцети), тип римування (кільцеве АББА) та дотримується норми, щодо кількості складів (чотирнадцяти- та тринадцятискладові строфи передаються у перекладі тринадцяти- та дванадцяти складовими). Щодо виду рими, перекладач впроваджує чергування жіночої парокситонної рими з чоловічою окситонною, що допомагає адаптувати текст першотвору до структури українських поетичних творів. Мова перекладу Володимира Гуцаленка є максимально близькою до мови першотвору. Цієї

подібності перекладачеві вдалося досягти завдяки введенню максимально точних і влучних українських еквівалентів до оригінальних польських лексем. Так, наприклад, замість оригінальної лексики «*przeznaczenie*» (доля) Гуцаленко вживає український архаїчний еквівалент «*судьба*», лексема «*matnia*» (капкан, пастка) замінене на слово «*петля*», яке у перекладі є більш доречним і точнішим, адже корелює зі словом «*висіти*», що виступає у третій строфі. Місце виразу «*bezsila niemęska*» (нелюдське безсилля) у перекладі займає вираз «*болюча самотина*». Лексема «*członki*» (члени) замінена на «*тіло*», адже оригінальна лексема у контексті подій твору має значення «*частини тіла*». Лад речей, який в оригіналі є «*Od wieków wytuczony*» (усталений віками), Гуцаленко описує українським словом «*правічний*», яке не тільки зберігає авторський задум, а й робить переклад більш яскравим. Уникнути значних лексичних трансформацій перекладачеві допомогли трансформації синтаксичного рівня. Наприклад, початкові рядки першої та другої строфи Гуцаленко об'єднує в одне речення, яке ці рядки і складають за смисловим навантаженням, перекладаючи:

Przeznaczenie stoczyło bój straszny, ostatni

Z człowiekiem. [14, с.76]

як:

Судьба дала страшний останній бій людині. [14, с.77]

Для перекладу наступного рядка перекладачеві було достатньо перекласти його слова буквально та змінити їх порядок, згідно з ритмікою української поезії, тож:

Padł syn ziemi powalony klęską

в перекладі звучить:

Упав, поразкою прибитий, син землі.

Далі, задля дотримання чергування жіночої та чоловічої рими, Володимир Гуцаленко у перекладі міняє місцями третій та четвертий рядки першої строфи, перекладаючи стопу:

Buntownik wieczny, zmożon bezsilą niemęską,

Próżno w przemocy twardej szamoce się matni.[14, с.76]

як:

Довічний бунтівник—він у міцній петлі (еквівалент другого рядка)

Пручається дарма в болючій самотині (еквівалент першого рядка).

У другій строфі знову спостерігаємо зміну порядку слів у реченнях. Її друга стопа:

Zdusiła w nim, co dumne, możne i najlepsze (Здушила **в ньому** те, що горде,
мужнє і найкраще), [14,с. 76]

перекладається:

Вони здушили міць, все горде й краще **в нім**. [14, с.77]

Окрім синтаксичних, у другій строфі також можна помітити й лексичні трансформації. Оригінальна конструкція «*Moc tajna*» (таємна сила) у перекладі виступає в множині «*таємні сили*», адже саме форма множини є більш характерною для української мови. Ця трансформація спричиняє граматичну трансформацію в наступному рядку: зміну особової форми дієслова з однини «*вона здушила*» на множину «*вони здушили*». Завдяки стратегії максимальної близькості мови перекладу до мови першотвору, Володимир Гуцаленку вдалося зберегти усі сюжетні образи, що виступають в оригіналі, що допомогло якнайточніше передати авторський задум.

Еквівалентним щодо оригіналу є і варіант перекладу *Дмитра Павличка* [14, с.79]. Йому теж вдалося зберегти форму вірша (сонет), тип римування (кільцеве АББА) та дотриматися норми щодо відтворення кількості складів. Жіноча рима в перекладі Павличка теж чергується із чоловічою. Усі образи оригіналу Дмитро Павличко також зберіг. Відмінності перекладу Павличка від перекладу Гуцаленка можемо помітити в синтаксичному та лексичному аспектах. Синтаксис перекладу Павличка є дещо ближчим до синтаксичної будови першоджерела, тоді як Володимир Гуцаленко при перекладі адаптує синтаксичну структуру твору до української поезії. Ця відмінність яскраво простежується у початкових рядках твору. У перекладі В.Гуцаленка читаємо:

Судьба дала страшний останній бій людині,[14, с.77]

що є семантичним відповідником оригінальних рядків:

Przeznaczenie stoczyło bój straszny, ostatni

Z człowiekiem,[14, с.76]

тоді як Дмитро Павличко перекладає ці рядки:

Останній лютий бій з людиною судьба

Звершила..., [14, с.79]

що, відповідає оригіналу в синтаксичному аспекті.

В лексичному аспекті переклад Дмитра Павличка дещо відходить від оригіналу та варіанту перекладу Володимира Гуцаленка. Наприклад, третій та четвертий рядки першої строфи Гуцаленко перекладає:

Довічний бунтівник—він у міцній петлі

Пручається дарма в болючій самотині.[14, с.77]

Ці рядки є семантичним відповідником рядків оригіналу:

Buntownik wieczny, zmożon bezsiłą niemęską,

Próżno w przemocy twardej szamoce się matni.[14, с.76]

Своєю чергою у перекладі Дмитра Павличка читаємо:

Знеможений упав! Піймала пастка підла

Титана і навек скувала, мов раба. [14, с.79]

Як бачимо, Дмитро Павличко при перекладі цих рядків вдається до декількох трансформацій. По-перше, в його перекладі з'являються додаткові лексеми, яких немає в оригіналі та перекладі Гуцаленка. Якщо в оригіналі та першому варіанті перекладу бунтар є «вічним» та «довічним», то у Павличка ліричний герой твору стає ще й «сподвижником світла». Пастка яка в оригіналі та першому варіанті є «міцною» у Павличка стає «підлою» і «сковує титана, мов раба». Такі видозміни, однак, не псують авторського задуму, навпаки, ще прозоріше натякають на постать ліричного героя—міфічного нескореного титана Прометея та допомагають впровадити чергування жіночої та чоловічої рими (світла—підла, судьба—раба).

По-друге, Павличко змінює місцями другий та третій рядки, перекладаючи:

Padł syn ziemi powalony klęską—

Buntownik wieczny, zmożon bezsiłą niemęską,[14, с.76]

як:

Син землі, бунтар, сподвижник світла,
Знеможений упав! [14, с.77]

Ця трансформація допомагає Дмитру Павличку адаптувати ритмічну структуру першотвору до української поезії.

Проаналізувавши два варіанти перекладу вірша «*Тріумф*» Леопольда Стаффа можемо дійти висновку, що обидва варіанти є якісними, проте обидва перекладачі роблять акценти на різних аспектах перекладу. Володимир Гуцаленко зосереджується як на передачі змісту оригіналу, так і на відтворенні у мові перекладу максимальної кількості рис першотвору: лексики, синтаксису, художніх засобів, сюжетних образів тощо. Натомість Дмитро Павличко зосереджується, головним чином, лише на відтворенні сюжетних образів та передачі змісту, дещо відходячи від оригіналу в лексичному та синтаксичному аспектах. Проте, зміни, до яких він вдається при перекладі на лексичному рівні допомагають передати деякі моменти твору навіть яскравіше, ніж це зробив Леопольд Стафф в оригіналі та Володимир Гуцаленко у своєму варіанті перекладу.

Далі перейдемо до творів, що відходять від романтичної та «молодopolьської» естетики, «утверджуючи» Леопольда Стаффа як модерніста. Вірш «*Різьбяр*» представлений у виданні «Дев'ять муз» в двох варіантах перекладу: авторства Володимира Гуцаленка та Миколи Луківа

У перекладі *Володимира Гуцаленка* [14, с.121] простежується звична для нього тенденція максимальної відповідності оригіналу в усіх аспектах. Проте, у випадку з «*Різьбяр*» цей підхід виявився не дуже доречним, адже попри те, що Гуцаленко зберігає форму оригінального твору (сонет), кількість складів (дванадцяти- та тринадцятискладові строфи оригіналу мають відповідну кількість складів у перекладі) та тип римування (кільцеве римування АББА) і допускає мінімальну кількість перекладацьких трансформацій, добираючи якнайточніші українські відповідники, така тенденція призводить до порушень ритмічної структури твору, що також впливають на його звукопис та

милословність. Відхиленням від норми перекладу характеризується переклад кінцевого рядка другої строфи:

Потужність м'язів отримала рука.[14, с.121]

В оригіналі цей рядок звучить:

Szałem nadmiaru grały w nim wszystkie mięsy, [14, с.122]

має 7 слів та 13 складів, тоді як у перекладі—4 слова та 11 складів, що є порушенням норми перекладу, адже згідно із нею, тринадцятискладовий рядок краще передавати тринадцяти-, або дванадцятискладовим рядком мовою перекладу. Також, граматична конструкція «*потужність м'язів*» (поєднання іменників у називному та родовому відмінках) не пасує до ритмічної та звукової структури твору. Задля збереження звукопису оригінального твору цю не дуже вдалу конструкцію можна замінити поєднанням прикметника з іменником називного відмінку однини:

Потужний м'яз отримала рука.

ритмічно «не вписується» у структуру твору й переклад першого рядка третьої строфи:

A ten, co pierwszy ujrzał boskość w mistrza tworze,

що у перекладі звучить :

Та перший, хто божка уздрів у творі.

При прочитанні перекладу можуть виникнути сприйняттєві помилки, адже невідомо, хто був цим «*першим*» і про який «*твір*» йдеться, через відсутність «слів- зв'язок». Найкращим варіантом вдалого перекладу цього рядка може бути:

Та той, хто (що) першим вздрів божка у майстра творі,

адже у такому варіанті читачеві одразу стає відомо хто виступає об'єктом дії (*той, хто (що) першим вздрів божка*) і про який саме твір йдеться (твір майстра, тобто скульптура). Іще одним порушенням з боку перекладача є розірвання прямої мови у цій же строфі:

Впав ниць, прошепотів: «Тобі до ніг

Хай упадуть щонайсильніші люди!» [14, с.121]

Це псує естетичну привабливість твору, тож, задля її збереження кращим варіантом є перенесення прямої мови до нового рядка, як це зроблено в оригіналі:

Впав ниць, прошепотів:

«Тобі до ніг хай упадуть щонайсильніші люди!»

А от *Миколі Луківу*, [14, с.123]. окрім збереження форми та типу римування оригіналу, вдалося також зберегти й оригінальний тип рими (жіноча рима, що проходить через увесь твір). Досягненню цієї мети сприяв підхід, який Микола Луків застосовує при перекладі *«Різьбяр»*. На відміну від Володимира Гуцаленка, Луків відходить від тенденції буквальності, роблячи основний акцент на передачі змісту твору, впроваджуючи низку перекладацьких трансформацій на синтаксичному, лексичному та граматичному рівні. Найпомітнішою синтаксичною трансформацією в цьому варіанті перекладу є те, що Микола Луків скорочує строфи оригінального твору (в оригіналі кожен рядок містить в середньому 6 слів, у перекладі Луківа—5), що допомагає адаптувати ритм оригіналу до української поезії. Також при перекладі можна помітити пропущення певних образів. Наприклад першу строфу:

Mistrz uczuł w swojej piersi dech nieskończoności

Potężny jak ocean, gdy się pianą zwałni.

Chciał wyrzucić z swej głębi moc życiowej pełni,

Której orkan wezbranej potęgi zazdrości. [14, с.122]

Луків перекладає:

І хаос в ньому сколихнувся морем,

І вихлюпнув до самого zenіту

Гранітний смерч, і з брили моноліту

Постав юнак з ясным чолом і зором. [14, с.123]

пропускаючи образ майстра. Цей прийом допомагає перекладачеві зосередитись не на процесі створення певного об'єкта, а на його діях, таким чином надаючи ліричному героєві (скульптурі) більшої «самостійності», що більше увиразнює модерністичну концепцію Стаффа у центрі якої перебуває сильна, вільна та

вольова людина. З метою увиразнення естетики модернізму перекладач теж змінює певні рядки твору з недоконаного виду на доконаний, як наприклад рядок:

Chciał wyrzucić z swej głębi moc życiowej pełni (Він *хотів викинути* зі своїх глибин міць життєвої повноти),

перекладаючи:

І *вихлюпнув* до самого зеніту [14, с.123]

чи рядок:

Który ludzi miał uczyć zwycięstw, dumy, chwały! (досл. Що *мав людей навчити* перемог, гордості слави),

перекладаючи:

Піднявся він в пориві молодому
Учити славі, мужності й відвазі. [14, с.123]

Конкретизацію положень філософії модернізму можна побачити і в заключних рядках вірша. Якщо Володимир Гуцаленко перекладає їх:

.....терпів різьбяр не зміг

І молотом розбив скульптурі груди!..,

намагаючись бути близьким до поетичної мови оригіналу, то Микола Луків, хоч і відходить від буквальності, проте чітко окреслює мету, з якою різьбяр розбив власне творіння:

І так по-рабськи гнулася людина,
Що сам творець творіння те безсмертне
Розбив—*аби холопів не плодило*, [14, с.123]

завдяки чому авторський задум Леопольда Стаффа стає повністю зрозумілим для українського читача, адже, згідно з положеннями модернізму, сильна, мужня та вольова людина має бути прикладом для наслідування, а не змушувати інших, слабших людей підкорятися собі.

Через те, що Микола Луків трактує твір Леопольда Стаффа дещо «по-своєму», у його перекладі зникають ритмічні та звукописні порушення, присутні у варіанті Гуцаленка. Так, кінцевий рядок третьої строфи у Луківа звучить:

І грала сила в кожному його м'язі,
натомість перший рядок третьої строфи:

Що перший, хто поглянув, — на коліна
Упав перед гранітним постаментом.[14, с.123]

Такий переклад повертає цим рядкам присутню в оригіналі, але відсутню у перекладі Гуцаленка ясність, адже читач розуміє, хто був «*першим*» (той, хто поглянув) та про який «*гранітний постамент*» йдеться (той, на якому стоїть висічена постать юнака). Пряму мову Микола Луків переносить у новий рядок, що зберігає естетичну привабливість твору.

Приклад двох варіантів перекладу вірша «*Rzeźbiarz*» показує, що буквальність не є обов'язковим аспектом якісного перекладу. Іноді такий підхід може дати не зовсім вдалий результат. Натомість головними аспектами якісного перекладу виступають передача змісту оригінального твору і задуму автора, а також ритмічність та естетична привабливість. На прикладі Миколи Луківа бачимо, що його переклад переважає над перекладом Гуцаленка власне тому, що він «однорідний» ритмічно, зберігає естетичну привабливість оригіналу і навіть увиразнює авторський задум, незважаючи на те, що перекладач відійшов від тенденції буквральності.

Наступним проаналізуємо вірш, що став однією з «візитівок» Леопольда Стаффа—«*Deszcz jesienny*» (Осінній дощ), що увійшов до збірки «*Dzień duszy*» (День душі) (1903), в перекладах авторства Івана Гнатюка та Миколи Луківа

Характерною особливістю строфічної будови «*Осіннього дощу*» є те, що тут Леопольд Стафф відходить від рівномірного поділу кількості строф та рядків. Вірш складається з восьми строф із нерівномірною кількістю рядків. Короткі строфи (5 та 6 рядків) чергуються із довгими (10 рядків), що допомагає відтворити ритм дощу. Цю особливість зберігає при перекладі й *Іван Гнатюк*. [14, с.153]. Кількість складів у перекладі Гнатюка теж відповідає нормі (дванадцятискладові строфи у перекладі мають ідентичну кількість складів). Івану Гнатюку також вдалося зберегти ключову стилістичну особливість оригінального твору—анепіфору (повторення фрази на початку і в кінці строфи):

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny,[14, с.152]

що в перекладі звучить:

Об шиби видзвонює дощ монотонний.[14, с.153]

Лексичне наповнення перекладу Івана Гнатюка є максимально близьким до оригіналу, адже він намагається зберегти максимальну кількість оригінальних художніх засобів, які вживає в оригіналі Леопольд Стафф. Так, польському слову «*pluszcze*» відповідає його точний український переклад «*хлюпоче*», епітету «*miarowy*»—його український переклад «*ритмічний*», польському «*łachmany*»—точний відповідник «*лахміття*». Навіть у випадках, коли точні відповідники оригінальних лексем не пасують до ритму, перекладач заміняє їх «семантичними синонімами»—словами, що передають те саме, або подібне відчуття. Наприклад, польському епітету «*niezmienny*» (незмінний), що описує дощ, в українському перекладі відповідає епітет «*бездонний*», що є символом нескінченності, а отже теж пасує для позначення «постійності» дощу. Задля збереження ритму та максимальної кількості оригінальних лексем Іван Гнатюк також вдається до перекладацької компенсації (змінюючи епітет «*jesienny*» (осінній) на «*монотонний*» у першому рядку початкової строфи, а епітет «*осінній*», у свою чергу, переносячи до другого рядка на місце епітета «*miarowy*» (ритмічний)) та, поряд із оригінальними, додає власні стилістичні фігури, розширюючи використання анафори у рядках:

Dżdzu krople padają i tłuką w me okno...

Jęk szklany...płacz szklany...a szyby w mgle mokną

I światła szarego blask sączy się senny...[14, с.152]

перекладаючи:

І стукають краплі у вікна всю днину,

І стогнуть, і плачуть шибки без упину,

І ледь пробивається просвіток сонний... [14, с.153]

та:

W dal poszły przez chmurną pustynię piaszczystą,

W dal ciemną, bezkresną, w dal szarą i mglistą...

Odziane w łachmany szat czarnej żałoby
Szukają ustronia na ciche swe groby,[14, c.152]

що у перекладі звучать:

У далеч пішли крізь пустелю хмуристу,
У далеч безмежну, і сіру, і млисту...
У чорнім лахмітті жалоби—насилу
Шукають затишку собі на могилу [14, c.153]

Такий підхід допоміг перекладачеві зберегти ключові образи першотвору (похмурий осінній дощ, як чинник страхітливих видінь ліричного героя) і якнайточніше передати його декадентський, навіть катастрофічний настрій у мові перекладу.

Микола Луків при перекладі [14, c.157]. також зберігає особливості строфіки (нерівномірність рядків, чергування довгих та коротких строф) та стилістики (анепіфора) оригіналу та дотримується норми, щодо кількості складів, проте його варіант дещо відрізняється від оригіналу в лексичному аспекті та в аспекті образів. Приміром, епіфора, яка у першому варіанті перекладу є дещо лексично та синтаксично змодифікованою:

Об шиби видзвонює дощ монотонний[14, c.153]

у варіанті Миколи Луківа більш подібна до оригіналу за звукописом:

Шумить дощ осінній, шумить монотонно.[14, c.157]

Проте наступні рядки першої строфи перекладач повністю змінює в аспекті лексики, при цьому залишаючи і зберігаючи той образ та атмосферу, яку в ці рядки закладав Стафф:

Скляні переливи, скляні передзвони
І схлипи довкола, і сльози невтішні,
І скаржаться вітрові клени і вишні,
І сутінь снується свинцево і сонно, —
Шумить дощ осінній, шумить монотонно. [14, c.157]

Як бачимо, замість опису ритму дощу (ритмічний, бездонний) перекладач концентрується на його «звучанні» (скляні переливи, скляні передзвони).

Загальний похмурий образ природи, який в оригіналі та перекладі Івана Гнатюка обмежується дощем та його ритмом, у варіанті Миколи Луківа розширюється через введення додаткових метафор та образів (схлипи, сльози, вітер, клени, вишні). У рядках, що передають похмурість осіннього неба, як і в описі дощу, спостерігаємо зміну акцентів. Якщо Леопольд Стафф та Іван Гнатюк концентруються на відсутності сонця (*І ледь пробивається провіток сонний...*), то Микола Луків зосереджується саме на його похмурому вигляді (*І сутінь снується свинцево і сонно*). У наступній строфі спостерігаємо конкретизацію образу. На відміну від Стаффа та Гнатюка, які характеризують усі страхітливі постаті загальним словом «*мари*» (*mary*), то у Миколи Луківа це «*сновиди, русалки, привиди-тіні*» та «*непрохані гості суворого світу*». Прийом конкретизації у цих рядках допомагає перекладачеві не лише зберегти настрій та атмосферу першотвору, а й увиразнити ці елементи, додавши видінням ліричного героя ще більшої гнітючості. У четвертій та п'ятій строфах, які семантично пов'язані між собою, адже описують розлуку героя із близькою людиною, а згодом—її втрату, помічаємо зміну акцентів, яка призводить до «деталізації» подій. Леопольд Стафф та Іван Гнатюк описують розлуку та втрату людини як доконаний факт («*Хтось кинув мене....*», «*Помер...*»), тоді як Микола Луків також описує процеси, пов'язані із цими подіями («*кроки чийсь попід вікнами хати*», «*чужі поховали*», «*Ні жінка, ні діти за ним не ридали*»), які відсилають читача до популярних в епоху Молодої Польщі мотивів неминучості страждання та смерті, від усвідомлення яких герой і перебуває у пригніченому стані, описаному у творі.

Випадок із варіантами перекладу «*Осіннього дощу*» свідчить про те, що відхід від буквальності не завжди означає втрату якості перекладу. Іноді такий підхід перекладача може піти лише на користь перекладеному твору, чого підтвердженням слугує переклад «*Осіннього дощу*» авторства Миколи Луківа, який хоч і дещо відходить від оригіналу (особливо в аспекті образів), проте не лише зберігає, а й увиразнює найважливіший елемент перекладу—авторський задум, а також є більш поетичним.

Наступними проаналізуємо твори зі збірки «*Łabędź i lira*» (Лебідь і ліра) (1914)—останнього поетичного тому львівського періоду творчості, у якому Леопольд Стафф остаточно утверджується як митець-францисканець, що знайшов спокій у гармонії з природою.

Розглянемо один із знакових творів цієї збірки «*Kochać i tracić*» (Кохати і втрачати) представлений у варіантах перекладу авторства Валентина Струтинського (*Кохать, втрачати*), Маріанни Кіяновської (*Любити й втрачати*), Михайла Рудницького (*Любити— губити*) та Галини Гордасевич (*Кохати й втрачати*).

Переклад **Валентина Струтинського** під назвою «*Кохать, втрачати*» [14, с.489] є найбільш близьким до оригіналу в семантичному аспекті. Перекладач зберігає форму першотвору (двострофний восьмивірш), кількість складів (одинадцятискладові рядки мають у перекладі десять складів, що відповідає нормі) та тип римування (перехресне АБАБ). Серед трансформацій можемо помітити чергування оригінальної жіночої рими з чоловічою та лексичні видозміни. Наприклад, оригінальну фразу «*pragnąć i żałować*» (прагнути й шкодувати) перекладач змінює на «*прагнути завжди*» заради рими зі словом «*веди!*». Лексичну зміну помічаємо також на початку другої строфи:

Zbiegać za jeclnym klejnotem pustynie

Iść w toń za perłą o cudu urodzie [14, с.488]

(досл. Оббігати заради одного клейнота пустелю

Йти в глибину за перлиною чудесної вроди),

що в перекладі звучить:

Пустелю обійти ради клейнод жарку,

Пірнати за перлинами з атола. [14, с.489]

Як бачимо, більш конкретний зворот «*один клейнод*» замінено на орудний відмінок множини іменника «*клейнод*», до лексеми «*пустеля*» додано опис, виражений прикметником «*жарка*» у знахідному відмінку множини (*жарку*), що забезпечує риму зі словом «*піску*», а рядок «*Йти в глибину за перлиною чудесної*

вроди» змінено на *«Пірнати за перлинами з атола»* заради рими зі словом *«кола»*. У першій строфі можемо також помітити зміну порядку слів. Рядок:

Krzyczeć tęsknocie «precz!» i błagać «prowadź [14, с.488]

(досл. Кричати нудзі «геть» і благати «веди»)

перекладено:

Казати «Геть!» жалю, благать: «Веди!».[14, с.489]

Такі лексичні та синтаксичні зміни допомогли перекладачеві адаптувати ритмічну та звукову структуру твору до української поезії. Проте, у семантичному аспекті переклад Валентина Струтинського повністю відповідає оригіналу, позаяк перекладач зберігає ключові образи, що допомагають передати авторський задум: найголовніше у житті людини—докладання певних зусиль та подолання труднощів для досягнення мети, адже це залишиться у пам'яті навіть у випадку, якщо людина нічого після себе не залишить.

Якщо Валентин Струтинський намагається бути максимально близьким до оригіналу в семантичному аспекті, то *Маріанна Кіяновська* у перекладі під назвою *«Любити й втрачати»* [14, с. 489], окрім збереження основних елементів віршування першотвору, намагається наслідувати і його ритм. Так, перша строфа твору, що у перекладі Струтинського звучить:

Кохать, втрачати, прагнути завжди,

Упавши, знов себе з землі підносить,

Казати «Геть!» жалю, благать: «Веди!»—

Таке життя. Цього замало й досить...[14, с.489]

Кіяновська перекладає:

Любити й втрачати, хотіти і шкодувати,

Боляче падати—й знову ставати на ноги,

Кричати нудзі: «З дороги!» й «Веди нас!»—благати;

У цьому життя: усе—хоч наче й нічого..., [14, с.489]

що ритмічно є ближчим до оригіналу. Проте у наступній строфі:

Шукати коштовність—оту найдорожчу—в пустині,

Канути в невідь за перлом—немов у ніколи,

Щоби після нас залишились оті єдині

Сліди на піску—та ще на воді кола..., [14, с.489]

що також ритмічно ближча до оригіналу, ніж у попередньому варіанті, помічаємо лексичну зміну, яка дещо порушує авторський задум. При перекладі другого рядка цієї строфи, що в оригіналі звучить: «*Iść w toń za perlą o cudu urodzie*» (Іти в глибину за перлиною чудесної вроди), перекладачка використала фразеологізм «*Канути в невідь*», що означає «безслідно зникнути», тоді як в оригіналі жодного слова, фрази чи фразеологізму, що передає безслідне зникнення немає, а йдеться лише про працю та подолання труднощів, як головний пріоритет життя.

Михайло Рудницький, у перекладі під назвою «*Любити—губити*» [14, с.491] дотримується тенденції подібної до Максима Рильського. Він намагається передати зміст твору і якнайточніше передати його семантику, ритмічно повністю адаптувавши твір до мови перекладу. Так, першу строфу Рудницький будує на протиставленні «*любити—губити*», перекладаючи:

Любити—губити, бажати—жаліти,
Від болю упасти, устат на весь ріст,
«Геть!»—тузі кричати і звати: «Веди ти!»
Таке і життя: ніщо, а весь зміст! [14, с.491]

На наш погляд, саме варіант перекладу ключової фрази твору, яка звучить в оригіналі: «*Oto jest życie: nic, a jakże dosyć*» (досл. Таке життя: нічого, а якже достатньо) Михайлом Рудницьким «*Таке і життя: ніщо, а весь зміст!*» найточніше та найяскравіше передає авторський задум Леопольда Стаффа: мовляв, у тому, що людина докладас зусиль задля досягнення мети немає нічого незвичайного, але саме у цьому полягає увесь зміст життя. Авторський задум увиразнює також другий рядок першої строфи: «*Padać boleśnie i znów się podnosić*» (Болісно падати і знову вставати), який Рудницький перекладає : «*Від болю упасти, устат на весь ріст*» (зворот «*на весь ріст*» вжитий у перекладі, додає твору ще більше оптимізму, адже означає повне відновлення сил після поразки), а також рядок «*Добути казкову перлину в труді*», що є відповідником

оригінального «*Iść w toń za perlą o cudu urodzie*» і визначає наполегливу працю як головний пріоритет життя.

Галина Гордасевич у перекладі під назвою «*Кохати й втрачати*» [14, с.491] намагається бути близькою до оригіналу в ритмічному аспекті. Вона, як і попередні перекладачі, зберігає форму першотвору (двострофний восьмивірш), дотримується норми щодо кількості складів (більшість одинадцятискладових рядків мають у перекладі 11 та 12 складів) та зберігає тип римування (перехресне АБАБ). На відміну від попередніх варіантів, у яких жіноча рима чергується із чоловічою, що сприяє адаптації ритму до української поезії, у перекладі Гордасевич переважає жіноча рима, натомість чоловіча зустрічається лише між 2 та 4 рядками 2 строфи, завдяки чому ритм стає ближчим до оригіналу. Проте лексично та семантично переклад не зовсім відповідає задуму оригіналу. Попри те, що ключову фразу твору перекладено: «*Це життя: як мало і при тому досить*», що є точним відповідником оригінального «*Oto jest życie: nic, a jakże dosyć*», у першій строфі рядок «*Padać boleśnie i znów się podnosić*», що відображає відновлення сил після невдачі чи поразки, перекладено фразою «*І знову йти, де ніхто не просить*», яка не пасує до твору, позаяк не передає ідеї, закладеної у ці рядки Стаффом. Подібну ситуацію спостерігаємо й на початку наступної строфи, де фраза «*Шукати в пустелях і морських глибинах*», хоч і близька до оригіналу, проте не передає ідеї Стаффа повною мірою, адже в ній бракує «суб'єкта мети», яким в інших перекладах є «*перлина*», «*діамант*» чи більш загальний іменник «*коштовність*», натомість у перекладі Галини Гордасевич, за його відсутності рядок стає семантично «неповним»: у читача виникає непорозуміння «Що саме має шукати ліричний герой, яка мета його пошуків?», що призводить до порушення семантичної єдності твору.

У підсумку, найкращими українськими перекладами вірша Леопольда Стаффа «*Kochać i tracić*» можемо вважати варіанти Михайла Рудницького та Валентина Струтинського, у яких перекладачі змогли одночасно передати зміст оригінального твору й адаптувати його ритмічну та звукову структуру до мови перекладу.

Отже, найпоширенішою концепцією у польсько-українських перекладах виступає текстоцентрична концепція. Вона допомагає перекладачам адаптувати зміст вихідного польського тексту до будови української мови: її ритміки, граматики та синтаксису (переклади Р.Радишевського, Г.Гордасевич, І.Гнатюка чи В.Струтинського). Вищим рівнем перекладацької майстерності є поєднання текстоцентричної та мовноцентричної концепцій, коли перекладачеві, окрім передачі змісту, вдається бути близьким до оригіналу в аспекті поетичної мови. (переклади В. Гуцаленка).

3.2 Домінантний аналіз перекладів Стаффа на прикладі творів харківського та варшавського періоду.

У даному розділі ми проведемо домінантний аналіз українських перекладів творів Леопольда Стаффа харківського і варшавського періоду творчості, вміщених у другому томі видання «Дев'ять муз» та з'ясуємо, які елементи є основними у цих творах і яким способом перекладачам вдалося зберегти ці елементи при перекладі.

Розпочнемо із творів збірки «*Tęcza łez i krwi*» (Веселка сліз і крові) (1918). Вірш «*Ptactwo w czas wojny*» (Птаство в час війни) представлений у перекладі **Ростислава Радишевського**. [15, ст. 9-15] У цьому творі Леопольд Стафф описує ту страшну руїну, яка огорнула Польщу після Першої світової війни, одночасно не полишаючи надії на відродження рідного краю. Настрій оригінального твору передається за допомогою таких елементів як сюжетні образи: гроза й глуха тиша, як символ війни та спустошення, двоголові орли, як символ поділів Польщі, весна, як символ відродження, а також зміни ритму: спокійний, майже «розповідний» ритм у кінцевих рядках переходить в урочистий, маршовий. Саме ці елементи стали основними для перекладача. Початковий розповідний ритм вдалося зберегти завдяки прийому чергування довгих та коротких рядків, що виступає в оригіналі. Наприклад, початкові рядки:

W tej roku porze,
 Kiedy w powietrzu czuć powiew wiosenny,
 Zwykło powracać przez dalekie morze,
 Szlakiem wędrówki od wieków niezmiennej,
 Ojczystych naszych pól śpiewne bogactwo,
 Wędrowne ptactwo, [15, c.8]

у перекладі звучать ритмічно ідентично:

В ту року пору,
 Коли чути в повітрі подих весни,
 Вертається завжди тоді через море —
 Усталеним шляхом в поранок ясний —
 Полів наших рідних співуче багатство —
 Мандруюче птаство. [15, c.9]

Щоб підкреслити стан руїни, Стафф використовує прийом контрасту, що виражений за допомогою епіфори: «*Na niezmierzonych polach niema cisza...*» [15, c.8] та «речень- семантичних антонімів» на кшталт:

Z chaty, co z tobą gościna się dzieli,
 Zostały czarne pieczęcie zgorzeli. [15, c.10]

Ці елементи перекладач також зберігає. Епіфора звучить у перекладі «*В безмежних полях тільки тиша німа*» [15, c.9], а речення, що є семантичними антонімами:

А з хати, що радо тебе зустрічала,
 Лиш згарища чорного купа зостала. [15, c.11]

Збережено у перекладі й образи-символи: «*німа тиша*»—як символ руїни та порожнечі, «*двоголові орли*», що «*злочин поділу стерегли*» [15, c.15] як символ поділів та, зокрема російської окупації польських земель, весна—як символ відродження Польщі. Щоб зберегти домінанти вірша «*Птаство в час війни*», перекладач жертвує римою та синтаксисом оригіналу, використовуючи, щодо цих аспектів, стратегію доместикації. Так, жіноча рима, яка в оригіналі

проходить через увесь твір, у перекладі чергується із чоловічою, адже таке чергування є більш характерним для української мови. Якщо в оригіналі спостерігаємо римування:

Nie czas dziś serca społem łączyć,
Lecz je rozdzielać, krew z nich sączyć!
Dziś twoi młodzi, piękni, silni
Śmierć poślubili i zwa się **Mogilni**
I śpią w uścisku mocnym, nieroz**dziel**nym,
W uścisku wroga śmiertel**ny**m (**жіноча рима**) [15,с.10],

то у перекладі:

Не час тепер спільно єднати **серця**,
Лиш їх розлучати, кров лить до **кінця!** (чоловіча рима)
Тепер молоді твої, **гарні і сильні**,
Дали обіт смерті і звуться **Могильні**, (жіноча рима)
Забулись вони в снах міцних і **пекельних**,
В обіймах ворожих, в стисканнях смертель**них** (жіноча рима)[15, с.11]

Натомість у синтаксичному аспекті спостерігаємо зміну порядку слів у рядках, наприклад, якщо в оригіналі читаємо :

Dokąd ci wracać, **poważny bocianie**,
Polskich słomianych strzech święty **Florianie**, [15 ,с.12]

(досл. Куди будеш вертатися лелеко поважний,
Святий Флоріане польських солом'яних стріх)

то у перекладі ці рядки звучать:

Куди прилетиш ти, лелеко поважний,
Святий Флоріане стріх польських, уважний?[15, с.13]

Як бачимо при перекладі «*Ітаства в час війни*» перекладачеві вдалося зберегти ритмічну та семантичну домінанту оригінального твору, «коштом» рими та синтаксису.

В перекладі *Ростислава Радішевського* представлені й інші знакові вірші збірки «*Tęcza łez i krwi*» (Веселка сліз і крові): «*Deszcz krwi i ognia*» (Дощ крові та вогню) і «*Polsko, nie jesteś ty już niewolnicą!*» (Польще, віднині вже ти не рабиня!) [15, ст.17-31].

У вірші «*Deszcz krwi i ognia*» (Дощ крові та вогню) Леопольд Стафф[34] розглядає жахіття Першої світової війни, як кару Європі за відсутність реакції на поділи Польщі. Головну ідею твору поет передає за допомогою метафоричного порівняння війни із Судним днем, використання переважно негативних лексем та образів, таких як «*kara*» (кара), «*zbrodnia*» (вбивство), «*brzemie*» (тягар) та «*Niniwa*» (Ніневія—місто Месопотамії, що, через свою жорстокість згадується у Біблії як «місто крові»), а також ритму, що, завдяки чергуванню довгих та коротших рядків, нагадує гуркіт зброї на полі битви. Саме ці аспекти першочергово збережені у перекладі. Присутні ключові образи «*страшного та грізного суду*» [15, с.17], війни, як «*кари справедливих сил*» (там само) для Європи, її порівняння із Ніневією через бездіяльність. Збережено чергування довгих та коротких рядків, що забезпечує своєрідний ритм оригіналу. Наприклад, початкові рядки твору:

Deszcz krwi i ognia, mocy sprawiedliwej kara,
 Porażeniem niszczącym zalał całą ziemię!
 Przebrała się bezbrzeżnej cierpliwości miara
 I przerosło gór szczyty dzikiej zbrodni brzemie [15, с.16]

у перекладі є ритмічно не менш «важкими» та «потужними»:

Дош крові та вогню, сил справедливих кара,
 Усю землю затопив, завдав тяжкий удар!
 І переповнилась терпіння й муки чара,
 І виріс вище гір страшних злочинів тягар.[15, с.17]

Присутні у перекладі й окличні речення, якими автор підкреслює бездіяльність Європи, надаючи твору ще більшого катастрофізму: «*Europo zatwardziała, ty nowa Niniwo!*» та вигук «*Twoja wina*», які перекладено: «*Нова Ніневіє, зачерствіла Європо!*» і «*Твоя в цьому вина є!*» відповідно. Збереглися й

інші біблійні образи, такі як «пустині» на які обернено «золотисті ниви» та «розтрощені з Десяти Заповідей таблички». Натомість перекладач впроваджує чергування жіночої та чоловічої рими, перебудовує синтаксис твору та дещо видозмінює лексичну складову із метою адаптації оригінального твору до мови перекладу. Так, у першій строфі твору спостерігаємо видозміну другого рядка: замість оригінального «*Porażeniem niszczącym zalał całą ziemię*» ([дощ] залив нищівною поразкою усю землю), читаємо [дощ] «*Завдав важкий удар*», що забезпечує риму зі словом «*тягар*». У наступній строфі, спостерігаємо лексичну перебудову та зміну порядку слів. Якщо в оригіналі початок строфи звучить:

Podanaś jest w zagładę za swą złość zelżywą

I w perzynę obraca cię sądu godzina [15, c.16]

(досл. Ти приречена на загибель за свою принизливу злість

І в попіл тебе обертає час суду),

то у перекладі читаємо:

Загибель злість твоєю образливу ухопить,

І суд тебе правдивий, грізний доконає.[15, c.17]

Як бачимо, задля лексичної доместикації та одночасного збереження ритмічної структури оригіналу теперішній час, що виступає у цьому рядку в оригіналі, було змінено на майбутній. У наступному рядку, що в оригіналі звучить: «*Europo zatwardziała, ty nowa Niniwo!*» (досл. Європо зачерствіла, ти нова Ненівіє!) відбувається зміна порядку слів з метою збереження ритму строфіки та звукопису :

Нова Ніневіє, зачерствіла Європо!

Синтаксичну перебудову помічаємо і в наступній строфі. На початку строфи помічаємо зміну порядку слів. Якщо в оригіналі 1 та 2 рядки звучать:

Chadzałaś w nieprawości i kłamstwa ozdobie,

Tarzałaś się wśród zbytku i występku łoża [15, c.16]

(досл. Ти ходила у оздобі безправ'я і брехні,

Валялася у ложі розкоші й гріха),

у перекладі читаємо:

В несправедливості і в брехнях ти ходила,

У ложі розкоші валялася, серед провин,[15, с17]

а третій та четвертий рядки цієї ж строфи скорочено завдяки заміні дієприслівникового звороту «*Urągając niebiosom*» (досл. «глузуючи з небес») на поєднання дієслова минулого часу із прислівником «*Хвалилась впевнено*», адже саме така конструкція «вписується» в переклад ритмічно. Отже, можемо дійти висновку, що при перекладі «*Дощу крові і вогню*» було збережено ритмічну, звукописну семантичну та інтертекстуальну домінанту, шляхом адаптації синтаксичної та лексичної будови твору.

У вірші «*Польще, віднині вже ти не рабиня!*» Леопольд Стафф висловлює радість через те, що його рідна країна нарешті відновила незалежність після 123 років поділів.[15, с.30] Урочистий настрій твору переданий, головним чином через піднесений тон який забезпечує наявність окличних речень (*Polsko, nie jesteś ty już niewolnicą! Powstałaś przez siebie! Sobą!*), а також слова та фрази, що символізують волю та свободу, такі як « *duch*» (дух), «*wychodzić z podziemia*» (виходити з підземелля, алюзія до Біблії та історії перших християн, що символізує свободу), «*zwycięzać*» (перемагати), «*wolność*» (свобода). Саме на ці елементи насамперед звертає увагу перекладач при перекладі, зберігаючи лексичну та семантичну домінанту твору. У перекладі, як і у першоджерелі присутні окличні речення (*Польще, віднині вже ти не рабиня! Зродилась ти із себе! [ти стала] Собою!*) [15, с.31], а більшість сюжетних образів твору збережено за допомогою найбільш точних еквівалентів оригінальних лексем. Так польському слову « *duch*» відповідає українське «дух», польське «*zwycięzać*» перекладено українським «перемагати», а слову «*wolność*» відповідає українське слово «воля», що є більш поетичним та яскравим синонімом слова «свобода». Збережено також домінанту інтертекстуальності, адже фразеологізм «*wychodzić z podziemia*» замінено його українським еквівалентом «повставати з катакомб». Завдяки добору максимально точних відповідників у перекладі зберігся й урочистий ритм оригінального твору, що нагадує оду. Заради

збереження лексичної, семантичної та ритмічної домінанти, перекладач змінює тип рими, синтаксис та звукопис оригіналу, застосовуючи концепцію доместикації. Жіноча рима у перекладі чергується із чоловічою, як наприклад у рядках:

Польще, віднині вже ти не раб**иня**!

Ланцюг твоїх кайданів тим ланцюгом став,

На якому з льоху, що був твоя святи**ня** (жіноча рима)

Понад сто літ, тебе власний дух підій**мав**. (чоловіча рима)[15, с.31]

Оскільки українськи еквіваленти польських лексем зазвичай є довшими, потрібно адаптувати звукопис оригінального твору до цільової мови так, аби уникнути порушень. Найкращим рішенням цієї проблеми слугує адаптація синтаксичної структури оригіналу до синтаксису цільової мови. Цей прийом і був застосований в перекладі «*Польще, віднині вже ти не рабиня!*»: у більшості строф змінено порядок слів. Приміром, якщо в оригіналі друга строфа звучить:

Nie przyszły ciebie poprzeć karabiny

Ni wiodły za cię bój komety w niebie,

Ni z Jakubowej zstąpiły drabiny

W pomoc anioły. Powstałaś przez siebie! [15, с.30]

(досл. Не прийшли тебе боронити карабіни

Ані комети в небі не вели за тебе бій,

Ані зійшли із Якова драбини

На допомогу янголи. Ти народилась із себе!),

то в перекладі читаємо:

Тебе не стали боронити карабіни,

І не вели за тебе бій комети з неба,

Ані, із Якова зійшовши драбини

На поміч, янголи. Зродилась ти із себе! [15, с.31]

Подібну ситуацію помічаємо і п'ятій строфі, яка в оригіналі звучить:

Ty, broniąc siebie wbrew wszelkiej nadziei,

Broniłaś jeno od czarnej rozpaczu

Wiary, że wolność, prawo, moc idei
 Nie jest czczym wiatrem ust, ale coś znaczy.[15, с.30]
 (досл. Ти, обороняючись, наперекір всілякій надії
 Боронила від чорного розпачу
 Віру в те, що воля, право, міць ідеї
 Не є порожнім вітром з вуст, але щось значить)

у перекладі читаємо:

Себе ти берегла усупереч надії,
 Від чорного розпачу віру боронила,
 А тому воля, право, та міць ідеї—
 Це не порожній вітер з уст, а має крила.[15, с.31]

Тут, окрім зміни порядку слів у першому рядку (*Себе ти берегла усупереч надії*), перекладач вдався до повної синтаксичної перебудови строфи: слово «віра» із третього рядка перенесено в другий, а третій рядок, який в оригіналі слугує поясненням «об'єкта дії» ([*боронила віру яку?*] **в те, що**....), у перекладі стає «причинно-наслідковим»: [*через те, що боронила віру*]:

воля, право, та міць ідеї —
 Це не порожній вітер з уст, а має крила.

Далі проаналізуємо твори першої «варшавської» збірки Леопольда Стаффа «*Ścieżki polne*» (Польові стежки) (1919).

Вірш «*Sosny w śniegu*» (Сосни в снігу) маємо у перекладі **Володимира Лучука** [15, с.75]. Основну ідею (сосни в снігу, як символ надії на краще попри негаразди) та настрій оригінального твору передають сюжетні образи, семантика, спокійний розповідний тон та ритм. Саме ці аспекти Володимир Лучук першочергово відтворює у перекладі. Він зберігає основні сюжетні образи оригіналу (сосни, що залишаються зеленими навіть у снігу на противагу замерзлим ясенам та березам), його розповідний тон, що сформулювався завдяки відсутності лексики із конкретно позитивним чи негативним значенням, основну символічну метафору «*сосни— сестри надії*». Ритм твору теж вдалося зберегти через відтворення жіночої рими, що виступає в оригіналі. Натомість зміни

спостерігаються, головним чином, в лексичному та синтаксичному аспектах. Наприклад, якщо в оригіналі початок вірша звучить «*Na pól zimowych siwiźnie*» (На зимових полів сивині), то у перекладі читаємо: «*На полі в сивинах завії*», а фразеологічний зворот «*pustka bez kresu i brzegu*» (пустота без кінця-краю) перекладач змінює на український зворот «*куди не сягнути оком*». Сосни, що в оригіналі «*zielenią się w śniegu*» (зеленіють у снігу) у перекладі просто «*стоять у снігу глибокім*». Відсутність же слів про зелень сосон у першій строфі перекладач компенсує у другій перекладаючи її кінцеві рядки:

Żywymi chwieją się igły,
Świeżą się kłonią koroną [15, с.74]
(досл. Живими хитають голками,
Свіжу схиляють крону),

як:

Голками шумлять живими
Соснові зелені крони [15, с.75]

У третій строфі спостерігається зміна порядку рядків. В оригіналі читаємо:

A kępa brzóz i jasieni,
Gęstwą stojąca bezlistną,
Zazdrości sosnom zieleni,
Patrzac źrenicą zawistną.[15, с.74]
(досл. А купа берез і ясенів,
Що стоїть густа та безлиста,
Заздрить зелені сосон,
Дивлячись зіницею зависною),

а у перекладі:

А ясени та берези
Завидують зелені сосон,
Безлисті, наскрізь промерзлі.
Дивляться заздрісно й косо.[15, с.75]

У наступній строфі початкове звертання, що в оригіналі охоплює два рядки:

O, wy, jasienie i brzozy,
 Ustańcie w płochym wyrzucie! [15, с.74]

(досл.О, ви, ясени та берези,
 Замріть у боязкому докорі),

у перекладі вміщено в один рядок : *«Берези та ясени, годі!»*, а відсутність продовження компенсується рядком *«Від заздроців ломляться віти»*. [15, с.75]
 Третій та четвертий рядки цієї ж строфи:

Niczym wam mrozy i grozy:
 Bo wywczas dał wam beczucie
 (досл.Вам не страшні морози і грози:
 Бо ж відпочинок вам дав нечутливість)

при перекладі були повністю змінені лексично:

**Але не зломити негоді
 Того, хто вміє терпіти.**

Хоча такий переклад змінює семантику оригінальних рядків, проте авторського задуму не порушує: навпаки, у перекладі Володимира Лучука ці рядки стали іще одним додатковим символом, що доносить до читачів головну ідею твору: іти до своєї мети, незважаючи на усі перешкоди.

Далі перейдемо до збірки *«Sowim piórem»* (Пером сови) (1921). Вірш *«Zachód»* (Захід) представлений у двох варіантах перекладу: Олександра Астаф'єва під назвою *«Захід»* та Миколи Луківа під назвою *«При заході сонця»* [15, с.113]. Основною ідеєю твору є провідна ідея францисканізму: спокійне сприйняття ліричним героями навіть негативних подій (у даному випадку— «кінець» їхнього кохання та холодність почуттів). Леопольд Стафф передає цю ідею через образи (символом кінця кохання виступає захід сонця) та спокійний тон, що символізує спокійне сприйняття обставин героями. Ці домінанти збережені у перекладі **Олександра Астаф'єва**. Як і в оригіналі, у перекладі Астаф'єва присутні образи-символи *«захід»*, *«холоди»* та *«тіні»*, а також фрази із семантикою закінчення чого- небудь такі як *«барви сонця, все темніші»* чи *«шляхи сумні»*. Спокійне сприйняття героями кінця почуттів між ними передано

через відсутність лексики з виразно негативним чи позитивним забарвленням, що формулює спокійний «нейтральний» тон, а також через ключову фразу «*З нас двох ніхто не винуватий*», як слугує натяком на те, що «*Так мало статись і ми повинні з цим змиритись*». Задля збереження семантичної домінанти твору перекладач «жертвує» римою, синтаксисом і, відповідно, ритмом, адаптуючи ці елементи до української мови. Так, якщо в оригіналі спостерігаємо лише жіночу риму:

Niechaj z nas dwojga żadne drugiego nie wini:

Po szepcie pocałunków dzikich jak płomienie

Zapadło między nami głębokie milczenie,

Które miłość smutniejszą, duszę głębszą czyni,[15, c.112]

у перекладі з'являється чергування з чоловічою:

З нас двох ніхто не винуватий,

Цілушки щезли дико ці.

Це біль, мовчанкою підтятий: (жіноча рима)

Журба любові й глиб душі. (чоловіча рима). [15, c.113]

У строфах можемо спостерігати синтаксичну перебудову речень, що сприяє адаптації ритму оригінального твору до української поезії. Наприклад, початкове речення «*Niechaj z nas dwojga żadne drugiego nie wini*» (досл. Нехай ніхто з нас двох не звинувачує одне одного), що в оригіналі є наказовим і виражає прохання, у перекладі перетворилось на розповідне речення, підтвердження доконаного факту: «*З нас двох ніхто не винуватий*». Рядок «*Po szepcie pocałunków dzikich jak płomienie*» (досл. Після шепоту поцілунків, диких як вогонь) у перекладі перетворюється на короткий рядок «*Цілушки щезли дико ці*», у якому слово «дикий» із прикметника, що описує поцілушки (поцілушки **які? Дикі**) перетворюється на прислівник, вказуючи на спосіб «щезання» цих поцілунків (поцілушки щезли **як? Дико**). Зворот «*głębokie milczenie*» (глибоке мовчання) у перекладі компенсується семантично подібним зворотом «*біль, мовчанкою підтятий*», а фраза «*Które miłość smutniejszą, duszę głębszą czyni*» ([мовчання], що робить любов сумнішою, а душу глибшою) змінена іменниковою фразою

«Журба любові й глиб душі». Початок наступної строфи теж перебудовано задля адаптації ритму. Якщо в оригіналі читаємо:

Niskie wieczorne słońce zachodzi za nami:

Patrzym wstecz na swą drogę przebytą od wschodu [15, с.112]

(досл. Низько вечірнє сонце заходить за нами:

Ми оглядаємось назад на свій шлях, пройдений від сходу)

то у перекладі ці рядки звучать:

І барви сонця, все темніші,

Лягають на шляхи сумні,[15, с.113]

а третій рядок «*I widzimy, owiani pierwszym tchnieniem chłodu*» (І бачимо, овіяні першим подихом холоду) при перекладі взагалі було втрачено, через що четвертий «*Że cienie nasze większe są niżli ty sami...*» (Що наші тіні більші, ніж ми самі) був розбитий на два окремих рядки:

Де наші тіні громіздкіші

І важчі, аніж ми самі

і з підрядного означального (**Бачимо що? Що** наші тіні більші, аніж ми самі) перетворився на підрядний обставинний місця (барви лягають де? Де наші тіні громіздкіші....). Таке рішення є не зовсім виправданим, проте його можна компенсувати збереженням авторського задуму та семантики оригіналу.

На відміну від Олександра Астаф'єва, який, попри зміни у ритмі та синтаксисі, все ж зберіг семантичну домінанту першоджерела, переклад **Миколи Луківа** [15, с.113]. відходить від оригіналу навіть у семантичному аспекті, через що головна ідея твору не зовсім зрозуміла для читача. Першим проявом семантичного відступу виступає повна безособовість перекладу. Якщо у варіанті Олександра Астаф'єва початковий рядок звучить: «*З нас двох ніхто не винуватий*», що підкреслює наявність саме двох ліричних героїв, один з яких виступає оповідачем, то у перекладі Луківа читаємо: «*Нема за віщо дорікати долі*», що не відтворює ідеї повною мірою, адже ми не знаємо ким є ліричні герої твору та стільки їх. Наступний рядок «*Літа й літа за нашими плечима*» теж не пасує до першої строфи, адже є точним семантичним відповідником

оригінального рядка заключної, другої строфи «*Patrzym wstecz na swą drogę przebytą od wschodu*», а заключні рядки першої строфи:

На схилі дня і віку мимоволі

Душа стає, як небо, незглибима

й зовсім не відповідають настрою першоджерела, адже вони не передають тієї ідеї, яку автор закладав у ці рядки в оригіналі, наголошуючи на тому, що саме згасання почуттів робить «любов сумнішою, а душу глибшою». У другій строфі теж помічаємо подібні порушення. Її другий рядок «*Незатишно в його скупім промінні*» теж не відповідає ідеї твору, а у третьому «*Промерзлі, стоїмо в осіннім полі*», через відсутність хочби особового займенника «ми», знову виникає певне непорозуміння щодо того, ким є ліричні герої.

У вірші «*Wyszedłem szukać*» (Я вийшов тебе шукати) Леопольд Стафф, окрім семантики, передає головну ідею (постійна присутність Бога в житті людини) за допомогою інтертексту, посиляючись на біблійні метафори пошуку та «правильного шляху». У перекладі **Маріанни Кіановської** [15, с.153] ці елементи також збережені. На першому плані, як і в оригіналі знаходиться ліричний герой, що перебуває у пошуках Бога. Окрім семантичної домінанти, перекладачка відтворює також лексичний та звукописний аспекти оригіналу, добираючи найбільш точні еквіваленти до оригінальних лексем. При цьому лише трохи змінюється синтаксис і, відповідно, ритм твору. Так, у першому рядку першої строфи, що в оригіналі звучить «*Wyszedłem szukać Ciebie o świcie i w trwodze*» [15, с.152] (досл. Я вийшов шукати тебе на світанку, в тривозі), спостерігаємо незначну зміну порядку слів: «Я вийшов Тебе шукати удосвіта, у тривозі». Другий рядок, який в оригіналі є причинно-наслідковим: «*Nie znajdując, myślałem, że szedł drogą kłamną*» (досл. Не знаходячи, я подумав, що йду неправильним шляхом), у перекладі, завдяки появі сполучника «але» на початку, став заперечним: «Але не знайшов, подумав—дорогою йду не тою» [15, с.153], а наступний рядок, що в оригіналі просто вказує на черговість подій: «*I spotkałem Cię, kiedy odwróciłem się w drodze*» (досл. І зустрів я Тебе, коли озирнувся в дорозі), у перекладі стає «спростуванням» заперечення з

попереднього рядка: «*та я Тебе все ж зустрів, коли озирнувся в дорозі*». Друга строфа також не надто змінена. У першому рядку, оригінальна лексема «*wędrować*» (іти, мандрувати), замінено українським «*брести*», що підкреслює складність шляху ліричного героя, а до слова «*тінь*» задля збереження ритму, додано описовий прикметник «*якась*». Другий рядок, що в оригіналі звучить «*W chłodzie-m południe minął, by oto u końca*» (досл. Я у холоді минув полудень, щоб у кінці.) у перекладі ще більше підсилює складність шляху ліричного героя: «*І навіть ополудні мерзнув, щоб лиш на схилі...*», а слово «*zmierzch*» (смеркання), заради збереження ритму змінено на словосполучення «*схил дня*».

Як бачимо, Маріанна Кіяновська, на відміну від інших перекладачів, що віддавали перевагу семантичній домінанті, зберігає при перекладі також звукописну, ритмічну та синтаксичну домінанту оригіналу видозмінюючи його лексичний аспект.

Провівши домінантний аналіз творів Леопольда Стаффа ми дійшли наступного висновку: більшість перекладачів при роботі над перекладами надають перевагу збереженню семантики та образів оригінальних творів, адже саме ці аспекти у більшості творів відображають ідеї, які автор прагне донести до читачів. У свою чергу «доместикації» (адаптації до цільової мови) найчастіше піддаються ритм, рима, лексика, синтаксис та граматики.

3.3 Передача естетики францисканізму та захоплення буденністю у перекладах творів Стаффа.

У збірках «*Wysokie drzewa*» (1932), «*Barwa miodu*» (1936) та «*Martwa pogoda*» (1946) естетика францисканізму, та захоплення буденністю, до якої Леопольд Стафф звертався у своїй ранній творчості, остаточно утверджується, як його головна життєва і, відповідно, творча концепція.

Розглянемо переклади знакових творів збірки «*Wysokie drzewa*» (Високі дерева 1932). Заголовний вірш «*Wysokie drzewa*» маємо у двох варіантах

перекладу: авторства Романа Лубківського та Дмитра Павличка. Основну ідею твору (захоплення ліричного героя вечірнім пейзажем) Леопольд Стафф передає через урочисту семантику, застосовуючи анепіфору «*O, cóż jest piękniejszego niż wysokie drzewa*» (О. що є прекраснішого, ніж високі дерева), а також слова, що виражають яскравість, такі як «*brąz*» (бронза), «*blask*» (блиск), «*złoty*» (золотий) чи «*srebrny*» (срібний). Саме на збереженні оригінальних образів, семантики, а також рими та ритму робить основний акцент при перекладі **Роман Лубківський** [15, с.173] у свою чергу, дещо змінюючи лексику твору. Так, якщо в оригіналі ключова анепіфора звучить «*O, cóż jest piękniejszego niż wysokie drzewa*» [15, с.172] (досл. О, що є прекраснішого, ніж високі дерева), то в перекладі Лубківського читаємо: «*З чим зрівнять вас, високі струнки дерева*», проміння із «*wieczornego*» (вечірнього) перетворилося на «*осіннє*», що надає перекладу певної конкретики, адже ми дізнаємось, коли саме відбуваються описані у творі події, «*prawich barw blask*» (блиск павиних барв) у перекладі стає «*кришталевою прозорінню*», адже саме прикметник «*кришталевий*» виступає найпоширенішим способом «*поетизації*» води в українській культурі. Проте, вже у наступній строфі з'являються ознаки неадекватності обраної стратегії збереження усіх можливих аспектів оригінального твору. Тут, заради збереження ритму, перекладач жертвує лексемою «*zapach wody*» (запах води), через що втрачається образ і, відповідно порушується семантика. Якщо в оригіналі читаємо:

Zapach wody, zielony w cieniu, złoty w słońcu,
W bezwietrzu sennym ledwo miesza się, kołysze,
Gdy z łąk koniki polne w sierpniowym gorącu
Tysiącem srebrnych nożyc szybko strzygą ciszę [15, с.172]

(досл. Запах води, в тіні—зелений, золотий на сонці

Колишеться у сонному спокої ледве відчутний,

Коли коники-стрибунці з полів у серпневу спеку,

Тисячами срібних ножиць швидко розрізають тишу)

і між рядками простежується чіткий семантичний зв'язок (події, що відбуваються паралельно), то у перекладі Лубківського ці рядки звучать :

Пахне сонце, і пахнуть зелені тіні,
 У безшелессі соннім себе колишуть.
 У серпневій жароті бистрі коники в сіні,
 Наче ножиці срібні, врізаються в тишу.[15, с.173]

і складається враження «семантичної абсурдності», адже, по-перше, сонце не може пахнути, а тіні—колисати самі себе (недоречність, імовірно, виникла через переклад частки «*się*» зворотнім займенником «*себе*», тоді як правильний переклад— **колишуться**), а по-друге, не зовсім зрозумілий тип семантичного зв'язку між рядками цієї строфи: чи події відбуваються одночасно, чи з певним часовим проміжком, чи паралельно. Третя строфа, хоч і відповідає оригіналу за семантикою та лексикою:

Звільна все затихає. Струнчасті крони
 Одягаються в темінь. Зліта, як меча,
 Душа, що здолала всі перепони...

З чим зрівнять вас, високі стрункі дерева? [15, с.173]

однак все одно не перекреслює «семантичного непорозуміння» у попередній строфі, адже неправильне розуміння однієї строфи призводить до неправильного розуміння усього твору.

На відміну від Лубківського, **Дмитро Павличко** [15, с.175] дотримується тенденції збереження семантики та лексики твору, «доместикуючи» його риму, синтаксис та ритм. Так, якщо у перекладі Лубківського початковий вигук звучить: «З чим зрівнять вас, високі стрункі дерева» [15, с.173], то у перекладі Павличка він є звукописно ближчим до оригіналу: «Що може кращим бути за височезні древа» [15, с.175]. Наступний рядок першої строфи, що у варіанті Лубківського звучить: «З бронзи заходу куті осіннім промінням», Павличко перекладає: «Промінням заходу обковані, як мідь». У третьому рядку «*rawich barw blask*» перетворюється на іменникову фразу «ясність кришталева», а у четвертому—«*склепіння стовбурів*» стало «склепінням верховіть». Така видозміна (заміна оригінальних лексем їх синонімами) забезпечує звичне для української поезії чергування жіночої та чоловічої рими. Друга строфа, на

відміну від Лубкуївського, зберегла у перекладі Павличка свою семантичну цілісність, адже тут, як і в оригіналі, присутні «пахощі води», що є відповідником оригінальної лексики «*Zapach wody*», а також, за допомогою сполучника «і» відновлений семантичний зв'язок між початковими та кінцевими рядками строфи. Початок строфи дещо змінений у синтаксичному аспекті. В оригіналі він вміщує один рядок: «*Zapach wody, zielony w cieniu, złoty w słońcu*», а у перекладі—

Там пахощі води, зелені в темній тіні,
А в сонці—золоті, на тихий вітер ждуть.[15, с.175]

Ця зміна допомагає перекладачеві адаптувати ритм твору до української поезії. Завдяки тенденції «доместикації» рими та ритму на користь збереження образів та семантики оригінального твору переклад авторства Дмитра Павличка вийшов семантично цілісним і, відповідно, більш зрозумілим та якісним, ніж варіант Романа Лубківського. Цей випадок є яскравим свідченням того, що зберегти при перекладі одразу всі аспекти оригінального твору неможливо, адже такі спроби призводять до значних порушень у перекладі, що можуть викликати «сприйняття непорозуміння» у читачів. Натомість кращим варіантом буде обрати найголовніший аспект твору і зберегти його при перекладі, адаптувавши інші елементи до цільової мови.

Вірш «*Nad brzegiem*» представлений у трьох варіантах перекладу: авторства Олександра Астаф'єва під назвою «*Над берегом*», Миколи Луківа під назвою «*Над річкою*» та Володимира Лучука під назвою «*На березі*». Головну ідею твору (минучість життя, символом якого власне і виступає річка) Леопольд Стафф передає через образну семантику (ліричний герой, що, дивлячись на річку, поринає в спогади) та спокійного, меланхолійного розповідного тону. Саме ці аспекти зберігає у перекладі **Олександр Астаф'єв** [15,с.179], видозмінюючи при цьому лексику, синтаксис риму та ритм твору. Так, якщо в оригіналі початок твору звучить:

Żwirem brzegu idąc ponad rzeką,
Przystanąłem nagle jak przykuty[15, с.178]

(досл. Ідучи гравієм берега понад річкою,
Я раптом зупинився, як вкопаний),

то у перекладі читаємо:

Де гравій водою стерло,
Спинився я, ані шасть.[15, с.179]

Попри те, що лексема «берег» у перекладі зникає, а замість неї з'являється обставинний зворот місця «Де гравій водою стерло», така зміна не порушує семантики, адже читач все одно зможе ідентифікувати описане місце з берегом річки. Фразеологізм «ані шасть» теж не порушує семантики, адже виступає семантичним синонімом оригінального «*jak przykuty*» (як вкопаний). Його автор застосовує задля забезпечення рими зі словом «*щасть*» наприкінці строфи. Наступні рядки строфи, повністю перебудовані лексично. В оригіналі читаємо:

Zmarłe szczęście błysnęło wspomnieniem
I przez setną część żyło minuty [15, с.178]
(досл.Померле щастя блиснуло спогадом,
І жило в мені лиш соту частину хвилини),

а у перекладі:

Тут щастя моє умерло,
Як мить, серед інших щасть.[15, с.179]

Проте семантика також зберігається: слово «*спогад*» компенсується фразою «*тут щастя моє умерло*» (і тому, дивлячись на це місце, герой поринає у спогади), а «*сота частина хвилини*» українським словом «*мить*». У другій строфі помічаємо «розділення» початку, що в оригіналі вміщує один рядок: «*Niebo złota dogasało zorzą*» (Небо догорало золотою зорею), на два рядки:

Згасало небо бездонно,
Близьке, як зоря у руці,

при чому рядок: «*Konajęcej spokojnie pogody*» (Спокійно конаючої погоди) у перекладі втрачається але семантики це теж не порушує, адже «*небо, що бездонно згасає*» повністю компенсує «*конаючу погоду*» відображаючи захід

сонця. Жіночу риму, що виступає в оригіналі, перекладач, вже традиційно для польсько-українських перекладів, чергує із чоловічою:

Згасало небо бездонно,

Близьке, як зоря у руці.

Сидів я тут довго, довго, (жіноча рима)

У воду жбурляв камінці (чоловіча рима).

Микола Луків [15, с.179] є дещо ближчим до оригіналу в аспекті образів та рими. На відміну від перекладу Астаф'єва, у його варіанті присутній образ берега: *«понад берегом брів я неквапно»*, а жіноча рима проходить через увесь твір:

Понад берегом брів я неквапно

І пригадував роки прожиті.

Раптом щастя сяйнуло забуте

І погасло ураз тої ж миті.[15, с179]

Проте, задля збереження ритму, він впроваджує у строфах додаткові рядки, що семантично не пасують до твору. Наприклад, у першій строфі з'являється рядок: *«І пригадував роки прожиті»*. Він порушує семантику твору, адже в оригіналі та першому варіанті перекладу саме *«померле щастя»*, що *«сяйнуло і погасло»* спонукає героя до спогадів, натомість у варіанті Луківа спогади про *«роки прожиті»* виступають окремою подією, що передуює миті із *«забутим щастям»* не відповідаючи оригіналу. У другій строфі рядок про *«конаючу погоду»* компенсується фразою *«І цвіло надвечір'я червоне»*. Така компенсація є не дуже вдалою, адже виникає семантична тавтологія: бо ж рядок: *«довго-довго заходило сонце»* автоматично викличе в уяві читача образ *«червоного надвечір'я»*, а отже, не має сенсу в його повторенні. Така «семантична тавтологія» стає доречною лише з погляду рими зі словом *«тоне»* та ритму.

Найближчим до оригіналу є варіант перекладу авторства Володимира Лучука [15, с.181]. Йому найкраще вдалось зберегти образи, семантику та лексику оригінального твору. Приміром, початок твору:

Żwirem brzegu idąc ponad rzeką,

Przystanąłem nagle jak przykuty [15, с.180]

у перекладі Лучука звучить:

Рінню я проходив над рікою

І спинивсь як вкопаний раптово.[15, с.181]

Замість оригінальної лексеми «*гравій*» перекладач вживає її яскравий український синонім «*рінь*», додаючи твору ще більшої поетичності, а фразеологізму «*jak przykuty*» відповідає його український еквівалент «*як вкопаний*». Наступні рядки теж близькі до оригіналу як у семантичному, так і в синтаксичному та лексичному аспекті:

Вмерле щастя спогадом майнуло

І минуло блискавично знову.[15, с.181]

Видозміни помічаємо лише на початку другої строфи: тут, перший та другий рядки змінено місцями. Якщо в оригіналі читаємо:

Niebo złotą dogasało zorzą

Konającej spokojnie pogody [15, с.180]

(досл. Небо золотою згасало зорею,

Спокійно конаючої погоди),

то в перекладі ці рядки звучать:

Небо супокійної погоди

Гасло золотистими зірками [15, с.181]

Така зміна допомагає перекладачеві зберегти ритм та риму зі словом «*камінцями*» у заключному рядку.

Вірш «*Żebrak*» (Жебрак) у якому Леопольд Стафф доносить одну з головних ідей францисканізму—відмову від матеріальних потреб на користь єдності з Богом, представлений у перекладі **Володимира Гуцаленка** [15, с.199]. Головна ідея твору передається, головним чином, через лексику та семантику. Саме ці елементи зберігає у перекладі Володимир Гуцаленко. Як і в оригіналі, у центрі перекладеного твору перебуває жебрак, який, у молитві до Бога просить не матеріальних речей, а лише милості до своїх ближніх. Його образ максимально точно відтворений лексично, Якщо в оригіналі на жебракові «*lachim*»

(лахміття), що «*cuchnie*» (смердить) то у перекладі це «*лахман брудний, смердючий*». Його обличчя (*twarz sina od trunków nałogu*) у перекладі теж «*сине від похмілля злого*».[15, с.199] Зберігаючи лексику, семантику та образи оригінального твору, перекладач адаптує до української мови його риму, синтаксис та, відповідно ритм. Жіноча рима, що виступє в оригіналі, чергується у перекладі з чоловічою, що допомагає адаптувати ритм, а у синтаксичному аспекті спостерігаємо зміну порядку слів та типу зв'язку між реченнями. Наприклад, якщо в оригіналі початок твору звучить:

Jestem brudny i łachman mój cuchnie,
W włosach słomę mam zgniłą barłogu [15, с.198]

(досл. Я брудний і мій ляхман смердить
У моєму волоссі—гнила солома барлогу),

то у перекладі читаємо:

Ляхман брудний, смердючий на мені, (зміна порядку слів та граматичної
будови речення)

В чуприні гниль соломи із барлогу (зміна порядку слів). [15, с.199]

Між третім та четвертим рядками цієї ж строфи, через зміну синтаксичної будови останнього, дещо змінено спосіб вираження означального зв'язку. В оригіналі читаємо:

Twarz ma sina od trunków nałogu,
Od którego już ciało mi puchnie [15, с.198]

(досл. Моє обличчя сине від пияцтва
Від якого вже тіло моє пухне)

і зв'язок між цими рядками виражений питанням: **пияцтво яке? Те, від якого...**, натомість у перекладі ці рядки звучать:

Обличчя сине від похмілля злого,
Що палить тіло пухле на вогні [15, с.199]

і означальний зв'язок виражено питанням: **похмілля яке?- Те, що...** Синтаксичні зміни спостерігаємо і в наступній строфі. Приміром рядок «*Ucho dla mnie i serce w nich głuchnie*» (досл. Вуха для мене і серце їх глохне) звучить у

перекладі: «В них гложуть серце й вуха навісні», а фраза «w tych modlitwach rolesam ich Bogu» (досл. я їх в своїх молитвах доручаю Богу)—«Я шлю свою молитву аж до Бога». Попри такі видозміни, перекладачеві все ж вдалося зберегти авторський задум твору через відтворення семантичної та лексичної домінант оригіналу.

Ідейним продовженням «Високих дерев» стала і наступна збірка «*Barwa miodu*» (Барва меду 1936).

Вірш «*Plótno żywota*» представлений у варіантах перекладу Івана Гнатюка та Миколи Луківа. Головні ідеї твору (індивідуалізм та руйнація міфу поета, як пророка чи мудреця на якого потрібно рівнятись) Леопольд Стафф передає через протиставну семантику, засобом вираження якої слугують прийоми антитези: «*bliscy—dalecy*» (близькі—далекі) та заперечення: «*Na nic ci*» (тобі не потрібно) чи «*doświadczenie—tylko ruch*» (досвід—лише рух). Ці авторські прийоми зберігає у перекладі *Іван Гнатюк* [15, с.213]) втілюючи їх, щоправда, за допомогою дещо іншої, семантично подібної лексики. Так, антитеза «*bliscy—dalecy*» у перекладі Гнатюка передана словами «*близькі—відмінні*», заперечення «*Na nic ci myśli tej nauwyk czy nałóg*» у перекладі звучить «*Навіщо мислі й звички мої брати*», натомість заперечення «*doświadczenie—tylko ruch*» у заключних рядках твору, перекладач повністю перебудовує лексично: лексема «*рух*» зникає, а її відсутність компенсується заперечним наказом «*не вір*», тож якщо в оригіналі читаємо:

Jeśli ci zdaje się, gdy nagle wstanę,
 Że coś wskazuję mądrym doświadczeniem,
 Jest to **ruch tylko**, gdy przez się utkane
 Płótno ze strachem mierzę swym ramieniem.[15, с.212]

(досл. Якщо тобі здається, коли я раптом встану,
 Що я щось вказую через мудрий досвід,
 Це лише рух, коли я власноруч уткане
 Полотно зі страхом відмірюю своїм плечем),

Іван Гнатюк передає ці рядки словами:

Як видасться, коли я раптом стану,
Що мудрим досвідом щось раджу ревно, —

Не вір: то полотно, мені наткане,
Я власним ліктем міряю непевно.[15, с.213]

Жіночу риму, що виступає в оригіналі, перекладач також зберігає, а от синтаксис доводиться дещо змінити задля якісної перенесення ритму та звукової структури оригіналу на українську мову. Так, у декількох рядках першої строфи спостерігаємо зміну порядку слів. Перший рядок «*Nie szukaj u mnie, młody bracie, nauk*» (досл. Не шукай в мене, **юний брате**, науки) у перекладі звучить «*Не жди повчань від мене, **юний брате***» оскільки поетична форма зі звертанням наприкінці рядка є досить поширеною в українській поезії, наступний «*Choć bliscy, jakżeśmy sobie dalecy*» (досл. Хоч **ми близькі**, та якже від себе далекі)— «*Хоч **ми близькі**, але які відмінні*», а заключний рядок першої строфи «*Własnym galganem musisz odziać plescy*» (досл. Своїм лахміттям **мусиш ти прикрити спину**) звучить «*Своє ж лахміття **вдягнеш неодмінно***», де фраза «*вдягнеш неодмінно*» додає дії ще більшої необхідності та «негайності».

На відміну від Івана Гнатюка, який, впровадивши незначні синтаксичні зміни, все ж зберіг лексику та, що найголовніше, семантику оригіналу, **Микола Луків** [15, с.213], переклади якого виконані за посередництвом російської мови, відходить від оригіналу навіть у семантичному аспекті. Так, у його перекладі віддаленим семантичним відповідником першого рядка «*Nie szukaj u mnie, młody bracie, nauk*» [15, с.212] виступає другий рядок, що звучить «*Дарма ти, друже, розум хвалиш мій*», натомість розпочинається твір із рядка «*Я не приємлю лестощів, елюю*», що, як на мене, зовсім не пасує до семантики твору. Ключові антитези та заперечення «*Na nic ci myśli mej nawyk czy nałóg*», «*Choć bliscy, jakżeśmy sobie dalecy*» та «*doświadczenie—tylko ruch*», збережені у перекладі Івана Гнатюка, у варіанті Миколи Луківа втрачаються і ніяк не компенсуються. Якщо в оригіналі та варіанті перекладу Гнатюка весь твір побудований із розповідних, стверджувальних речень, що створює характер «розповідного» звертання поета до читача, в перекладі Миколи Луківа, початок другої строфи стає питальним:

Гадаєш, я майбутнє прозираю

І знаю шлях крізь терни до зірок?..,[15, с.213]

що теж не пасує до твору, адже, як і попередні семантичні зміни, порушує авторський задум, непердаючи ідеї оригінального твору повною мірою.

Вірш «*Ars poetica*» представлений у варіантах перекладу Івана Гнатюка та Романа Лубківського. Головну ідею твору (простота і зрозумілість, як головні критерії якісної поезії, посилення на трактат епохи Класицизму «Мистецтво поетичне» Ніколя Буалло (1674)) Леопольд Стафф передає, головним чином, через порівняння. Він порівнює процес створення поезії із «*echem z dna serca*» (луною із дна серця), яку потрібно «*Schwycić nim przypadnie*» (зловити, поки не пропало), не для того щоб «*świat dziwnością zdumiał*» (світ здивував), а для того, «*abyś, bracie, mnie zrozumiał*» (щоб ти, брате, мене зрозумів)[15,с.215]. Аби відповідати поставленій меті, вірш повинен бути «*jasny jak spojrzenie w oczy*» (ясний, як погляд в очі) і «*prosty jak podanie ręki*» (простий, як рукостискання). Цей ключовий елемент вдалося максимально точно відтворити у перекладі **Івану Гнатюку** [15,с.215]. Натхнення у його перекладі це «відлуння серця невловиме», яке потрібно зловити, доки воно не стало:

...срібне, ледве зрине,

Блакитне, вицвіле, прозоре!

Мету створення поезії Іван Гнатюк теж окреслює подібно до оригіналу: натхнення потрібно зловити не для того, щоб «*світ ним здивувати*», а для того, щоб «*зрозумів мене ти, брате*». Аби відповідати поставленій мені вірш, як і в оригіналі, повинен бути «ясний, як погляд в очі» і «простий, як рукостискання». Окрім семантики, перекладач зберіг також зберігає оригінальний тип рими (жіноча рима) та лексику, добираючи якнайточніші українські еквіваленти до оригінальних лексем. Видозміни можемо побачити лише у кількості лексем у рядках та порядку слів у реченнях. Наприклад, якщо в оригіналі читаємо про «відлуння з дна серця невловиме», то у перекладі лексема «дно» зникає, рядок стає коротшим і звучить: «відлуння серця невловиме», сприяючи якісному

перенесенню ритмічної структури оригіналу на українську мову. З цією ж метою змінено будову наступних рядків. Якщо в оригіналі читаємо:

Woła mi: «Schwyć mnie, nim przepadnę,
 Nim zblednę, stanę się błękitne,
 Srebrzyste, przezroczyste, żadne! [15, с.214]
 (досл. Зове мене: «Злови мене **перш ніж** пропаду,
 Перш ніж збліднію, стану блакитним,
 Сріблястим, прозорим, ніяким),

то у перекладі їх форма дещо змінюється, завдяки заміні зворота «*перш ніж*» зворотом «*бо скоро*»:

Зове: «Лови мене, **бо скоро**
 Я стану срібне, ледве зримає,
 Блакитне, вицвіле, прозоре! [15, с.215]

Зміну порядку слів спостерігаємо у фразі «*I abyś, bracie, mnie zrozumiał*» (досл. І щоб ти, брате, мене зрозумів), яка у перекладі звучить: «*щоб зрозумів мене ти, брате*», а вірш, що в оригіналі «*ze strun się toczy*» (котиться зі струн) у перекладі Івана Гнатюка «*плине так охоче*», що сприяє римі з «*погляд в очі*».

Роман Лубківський у своєму варіанті перекладу теж не сильно відходить від оригіналу зберігаючи усі авторські семантичні порівняння, риму та, відповідно звукопис першоджерела. [15, с.217)] Однак, у його перекладі синтаксичні та лексичні зміни більш значні, ніж у варіанті Івана Гнатюка. Якщо у перекладі Гнатюка перша строфа звучить:

Відлуння серця невловиме
 Зове: «Лови мене, бо скоро
 Я стану срібне, ледве зримає,
 Блакитне, вицвіле, прозоре, [15, с.215]

то у варіанті Лубківського її рядки повністю синтаксично та лексично перебудовані:

Бери мене,—луна сказала

З дна мого серця—Поспішай же,
Поки не зблідла, не зів'яла,
Поки... Я—непомітна майже! [15, с.217]

На початку другої строфи теж помічаємо лексичну перебудову. Замість варіантів «Ловлю його» (відлуння), або «Ловлю її» (луну) невпинно, що є близькими до оригіналу, перший рядок звучить: «Ловлю її сріблисті крильця». Проте, такий переклад теж пасує до загальної семантики твору, адже натхнення приносить муза, яку найчастіше зображують у вигляді німфи з крилами. Заклучна строфа вірша у перекладі Романа Лубківського теж дещо лексично та синтаксично видозмінена. Якщо в оригіналі вірш «*котиться по струнах*», а у варіанті Івана Гнатюка «*лине так охоче*» то в перекладі Лубківського він «*вирватися хоче*», що теж забезпечує риму із «*поглядом в очі*», а рядок «*Набравши ритму й звуків, стане*» звучить: «*Хай стане—ось моє бажання*», що сприяє рими із словом «*рукостискання*». Усі зміни у перекладі Лубківського є виправданими та не порушують авторського задуму, а отже якісними можемо вважати обидва варіанти перекладу «*Ars poetica*».

Перейдемо до творів першої повоєнної збірки Л.Стаффа «*Martwa pogoda*» (Мертва погода 1946).

Проаналізуємо вірш «*Pierwsza przechadzka (żonie)*» [15, ст.288, 290] (Перша прогулянка (Дружині)), представлений у перекладах авторства Романа Лубківського, Михайла Рудницького та Остапа Лапського. Головні ідеї твору: надію на краще життя у рідному краї попри руїну, спричинену Другою світовою війною (збірка вийшла за рік після її завершення, у 1946р.) Леопольд Стафф втілює у контрастних образах та семантиці. Дім, на повернення до якого ліричний герой висловлює тверду надію, виступає у творі символом Польщі. Післявоєнну руїну втілюють, зокрема, такі образи як «*smutnych ruin zwaliska*» (сумні звалища руїн), «*puste ulice*» (порожні вулиці) «*bezлюдne tramwajów przystanki*» (безлюдні трамвайні зупинки) чи «*wystawy puste i zamknięte sklepy*» (пусті вітрини й зачинені магазини). Натомість надія на краще життя попри стан руїни втілена у фразях на кшталат: «*będziemy znowu mieszkać w swoim domu*» (ми

будемо знову жити у своєму домі), «*widzisz: żyjemy, choć śmierć była bliska*» (бачиш: ми живемо, хоч смерть була близько) чи рядках:

Przejdą dni ciężkie klęski i rozgromu
I zapomnimy o ranach i szkodach...[15, с.290]
(досл. Минуть тяжкі дні поразки та розгрому
І ми забудем про рани і шкоди).

Саме на образну складову першочергово звертає увагу при перекладі **Роман Лубківський** [15, с.289,291]. Окрім контрасту образів, йому також вдалося зберегти оригінальний тип рими та більшість лексики першоджерела. Натомість щодо синтаксису та ритму перекладач застосовує метод доместикації, адаптуючи ці елементи до української мови. Так, у початкових рядках твору, що в оригіналі звучать:

Będziemy znowu mieszkać w swoim domu,
Będziemy stapać po swych własnych schodach [15, с.290]
(досл. Ми будем знову жити у своєму домі
Будемо ступати по своїх власних сходах)

при перекладі відбулася зміна порядку слів:

**Ми знову житимем у своїм домі,
Ми по своїх ступатимемо сходах,**[15, с.291]

а у наступному рядку першої строфи спостерігаємо теж і лексичну перебудову, адже в оригіналі читаємо «*nikt o tym jeszcze nie mówi nikomu*» (ніхто ще про це не говорить нікому), а в перекладі: «*це мрії, лиш тобі й мені відомі*». У другій строфі початковий рядок: «*nie patrz na smutnych tych ruin zwaliska*» (не дивись на сумних цих руїн звалища) при перекладі підсилено емоційним звертанням-вигуком ліричного героя: «*О, не дивись на ці сумні руїни*», а фразу «*Widzisz: żyjemy, choć śmierć była bliska*» перебудовано лексично і перекладено: «*Живем, а смерть грозила щохвилини*» задля рими зі словом «*руїни*» на початку. У третій строфі перший рядок синтаксично перебудовано із одного речення («*Miśmy bezludne tramwajów przystanki*») на два («*Нема трамвая. Знищена зупинка*»), натомість в останній строфі, ключові рядки твору:

Przejdą dni ciężkie klęski i rozgromu
 I zapomnimy o ranach i szkodach...[15, с.290]
 (досл. Минуть дні тяжкі поразки і розгрому
 І ми забудемо про рани і шкоди...)

перекладено:

Переживем в розрусі і погромі,
 І оживем по ранах всіх, по шкодах.[15, с.291]

Такі зміни допомогли Романові Лубківському якісно адаптувати ритм вірша Леопольда Стаффа до української мови, зберігши при цьому його образно-семантичний аспект, який виступає основним виразником ідей Стаффа.

Михайло Рудницький [15, с.293] у своєму перекладі теж був максимально близьким до оригіналу, зберігши семантику, риму та образи. Кількість лексичних та синтаксичних змін у його перекладі також незначна, як і в попередньому варіанті. Перша строфа, що цікаво, звучить ідентично з варіантом Романа Лубківського:

Ми знову житимем у власнім домі,
 Ми по своїх ступатимемо сходах.
 Це мрії, лиш тобі й мені відомі,
 Про них ще шепче вітер по городах...[15, с.293]

Початок другої другої строфи, що у варіанті Лубківського звучить: «*О, не дивись на ці сумні руїни*», у перекладі Рудницького здається дещо ближчим до оригіналу, адже замість лексеми «*руїни*» перекладач вживає слово «*розвалля*», яке присутнє в оригіналі поряд із вищезгаданим «*руїни*». Але, водночас, відсутність лексеми «*руїни*» призводить до того, що саме лише «*розвалля*» не передає сповна того моторошного образу, який закладав у ці слова Леопольд Стафф, проте загальної семантики твору ця зміна не порушує. Натомість фраза «*Widzisz: żyjemy, choć śmierć była bliska*» [15, с.292] у перекладі Рудницького справді стає ближчою до оригіналу в лексичному та синтаксичному аспекті і звучить: «*Живем— та близько смерть від нас бувала!*».[15, с.293] На початку третьої строфи знову помічаємо «лексичний недолік». Слова «*Wystawy puste i*

zamknięte sklepy» Рудницький перекладає як «У магазинах порожньо й на сценах», імовірно, сприйнявши слово «*wystawa*» як українське «вистава», тоді як насправді це слово перекладається українською «виставка», або, що більш імовірно в контексті крамниці—«вітрина». При перекладі цієї строфи Роман Лубківський, застосувавши слово «музеї» був дещо ближчим до оригіналу, ніж Рудницький. Проте, найголовнішим недоліком перекладу Михайла Рудницького є те, що цей переклад неповний: перекладено лише три строфи оригінального твору замість восьми. Через це, оригінальний «контраст» Стаффа поміж руїною та надіями на краще не розкритий до кінця.

Натомість **Остап Лапський** [15, ст.295, 297] у своєму перекладі «*Pierwszej przechadzki*» окрім семантики, образів та рими намагається теж якомога точніше відтворити лексичний аспект першоджерела, видозмінюючи при цьому лише синтаксис. Приміром, початкові рядки твору:

Będziemy znowu mieszkać w swoim domu,
Będziemy stapać po swych własnych schodach [15, с.294]

У перекладі Лапського звучать:

Ізнов до власного увійдем дому,
По власних сходах будемо ступати, [15, с.295]

де помітна лише зміна порядку слів задля адаптації ритму. Третій та четвертий рядки цієї ж строфи, на відміну від попередніх варіантів, де зустрічаємо «*новини лиш тобі й мені відомі*», у варіанті Лапського звучать:

Ніхто про це не каже ще нікому,
А вітер шепче по садах крилатий,

що є прямим відповідником оригінальних рядків:

Nikt o tym jeszcze nie mówi nikomu,
Lecz wiatr już o tym szepce po ogrodach

На початку другої строфи, замість слів «руїни», або «розвалля», застосованих у попередніх варіантах, Остап Лапський вживає слово «згарища», яке найбільш точно передає образ тієї жахливої руїни, яку залишила по собі кровопролитна війна. У другому рядку цієї ж строфи спостерігаємо синтаксичну перебудову із

двох речень, як це було в оригіналі та попередніх варіантах перекладу, в одне: «*He płacz—słwoza хоч зору хай не журисть*». Початок третьої строфи: «*Minęły bezludne tramwajów przystanki*» теж звучить у перекладі максимально близько до оригіналу: «*Трамвай зупинки мовчазні минімо*», натомість рядок про «*wystawy i sklepy*» у четвертій строфі перекладено: «*Пусті вітрини, замкнуті крамниці*». Збереглися у перекладі й контрастні заключні рядки, у яких висловлюється тверда надія на краще життя:

Минуться дні зневаги і розгрому,
Забудемо недавні рани, втрати...
Ізнов до власного увійдем дому,
По власних сходах будемо ступати. [15, с.297]

Тож, можемо дійти висновку, що переклад «*Pierwszej przechadzki*» авторства Остапа Лапського є найкращим варіантом українського перекладу цього твору. У ньому збережено як семантично-образну домінанту, так і більшість лексем, що виступають у першоджерелі. Друге місце займає варіант Романа Лубківського, якому, попри лексичні та синтаксичні зміни, образно-семантичну домінанту оригіналу теж вдалося зберегти.

Вірш «*Rzut w przyszłość*» (Погляд у майбутнє) [15, с.298] маємо у двох варіантах перекладу: авторства Володимира Гуцаленка та Миколи Луківа. Головну ідею твору (спростування міфу про поезію, як щось «високе», незрозуміле пересічній людині та утвердження поезії як жанру, що має писатись зрозумілою мовою, висвітлювати буденні події і, таким чином, стати зрозумілим для великих мас читачів) Стафф передає за допомогою форми твору, образів та семантики. Увесь твір побудований у формі відповіді на «питання від читачів»: «*Jak się wielkie poematy pisze?*» (Як пишуться великі поеми?), а протиставлення поміж колишньою «високою» і сучасною для Леопольда Стаффа «простою» поезією виражене за допомогою контрастних образів. «Висока» поезія, за словами Стаффа, пишеться «*kometami szastając po niebie*» (шастаючи кометами по небі), натомість сучасна «проста»—«*bijąc w skryte pod żeber klawisze*» (б'ючи у сховані під ребрами клавіші) та «*serce swe dłonią, jak serpem po glebie*» ([б'ючи]

своє серце долонею, як ціпом об землю), що означає писати зрозуміло про все, що у даний момент відчуває митець. Ці елементи оригінального твору першочергово зберігає у своєму варіанті один із класиків українського перекладу **Володимир Гуцаленко** [15, с.299]. Оскільки серед перекладачів Гуцаленко був відомий тенденцією до збереження у перекладі максимальної кількості елементів першоджерела, окрім доміант форми, семантики та образів, у його варіанті відтворено теж більшість лексики першоджерела. Натомість підхід «доместикації» застосовано щодо рими, синтаксису та ритму. Жіночу риму, що виступає в оригіналі, перекладач чергує із чоловічою:

Лише, мов ціпом в землю сонцелику,
У серце бий, щоб в нім вогонь не згас,
І думай про насущний хліб весь час,

І ним насить народи стоязикі (**жіноча рима**), [15, с.299]

а у рядках часто спостерігаємо зміну порядку слів. Приміром, якщо в оригіналі перша строфа звучить:

Więc jak się wielkie poematy pisze?
Nie kometami szastając po niebie
Ani wprzęgając pegazowe źrebię
W rydwan, by mieć planetarną ciszę [15, с.298]

(досл. Тож як великі поеми писати?

Не шастаючи кометами по небі

Ані запрягаючи лоша Пегаса

У колісницю, щоб порушувати планетарну тишу),

то у перекладі спостерігаємо зміну порядку слів та синтаксичну перебудову у кожному рядку:

А як поеми пишуться великі?

Не мчать вони снопом кометних мас

Чи як у віз запряжений Пегас,

Щоб тишу розметали звуки дикі (зміна порядку слів та виду речень із недоконаного на доконаний) [15, с.299]

У другій строфі помічаємо заміну місцями перших двох рядків. У Стаффа читаємо:

Lecz bijąc w skryte pod żeber klawisze
 Serce swe dłonią, jak sercem po glebie
 (досл. Але б'ючи у сховане під клавішами ребер
 Серце своє долонею, як ціпом об землю),

а у перекладі Гуцаленка:

Лише, мов ціпом в землю сонцелику, (відповідник другого рядка)

У серце бий, щоб в нім вогонь не згас (відповідник першого)

На початку третьої строфи спостерігаємо скорочення рядка «*Bić pięścią w własną pierś, jak w dzwon spiżowy*» (Бити кулаком у власні груди, як у дзвін бронзовий), що у перекладі звучить «*Рукою бий у власні груди-дзвін*», завдяки схильності української мови до коротких поетичних порвнянь, які в оригіналі можуть звучати лише описово.

Усі синтаксичні зміни, впроваджені Гуцаленком до перекладу, допомогли йому якісно адаптувати ритм твору до української мови, зберігши прои цьому лексичну і, що головне, семантично-образну домінанти твору.

На відміну від Гуцаленка, **Микола Луків** [15, с.301], переклад якого виконаний за посередництвом російської, відходить від оригіналу навіть у семантичному аспекті. У його перекладі немає ключової особливості оригіналу— форми «відповіді на питання», натомість перший рядок «*Więc jak się wielkie poematy pisze?*» [15, с.300] замість точного перекладу (як у Гуцаленка) замінено на «*Поетові дано із Богом говорити*», наприкінці ж строфи вміщено рядок, що за семантикою зовсім не пасує до оригіналу: «*Із вірою в добро сідай за стіл творити*».[15, с.301] У перекладі Луківа, на відміну від оригіналу та варіанту Гуцаленка, переважають «звертання-настанови» на кшталт «*Та сил для справ благих ніколи не жалій*», через що вірш перетворився із «відповіді для читача на питання про створення поезії» на «інструкцію, як стати поетом». Така семантична зміна цілковито порушує задум Леопольда Стаффа, тож

інтерпретацію «*Погляду в майбутнє*» Миколи Луківа доречно назвати лише переспівом, а не перекладом.

Як бачимо, більшості перекладачів, обравши відповідні тенденції, вдалося адекватно перенести стаффівський францисканізм та захоплення буденністю на український ґрунт.

3.4 Мінімалізм та верлібр пізньої творчості Стаффа в українських інтерпретаціях.

Перейдемо до останньої прижиттєвої поетичної збірки Стаффа «*Wiklina*» (Верболіз 1954). Характерною рисою цієї збірки є відхід від традиційної структури поетичного твору на користь верлібру. Розглянемо переклади знакових творів, що увійшли до цієї збірки.

Вірш «*Rzęsa*» (Ряска), присвячений письменнику та перекладачеві Янові Парандовському, маємо варіантах перекладу Віктора Коптілова, Миколи Луківа та Романа Лубківського. Головна ідея твору (критика інтелектуалізму попередньої епохи та пошук мудрості в буденних речах, як альтернатива йому) передається через контраст образів двох ліричних героїв. Головний герой займається простими речами на кшталт відкидання ряски зі ставу, натомість філософ критикує його за «марнування часу». Рядки: «*Я думав..., але нічого з того не вийшло*» свідчать про застарілість «високих» ідей попередньої епохи, натомість свідченням слушності ідеї пошуку мудрості у простих речах виступає сцена, коли філософ сам робить ту «даремну» справу, за яку ще вчора критикував головного героя. Цю образну домінанту, разом із формою та лексикою оригінального твору, зберігає у своєму перекладі **Віктор Коптілов** [15, ст.321,323]. Як і оригінал, його переклад—п'ятистрофний верлібр із нерівномірною кількістю рядків. Контраст між образами героїв також збережено. Оскільки вірш «вільний», перекладачеві без особливих трансформацій вдається зберегти більшість лексики оригіналу. Невеликі видозміни помічаємо лише у

граматичному та синтаксичному аспекті. Приміром, якщо в оригіналі п'ятий та шостий рядки першої строфи звучать:

Że woda była tu niegdyś przejrzysta

I dziś by być taka powinna [15, с.320]

(досл. Що колись вода тут була прозорою

І сьогодні мала би такою бути),

то Коптілов змінює структуру шостого рядка зі стверджувального на висловлення побажання героя:

Що тут була колись вода прозора,

Так хай же чистою й сьогодні буде. [15, с.321]

У звороті «*odprowadzać do odpływu*» (відводити до стоку) у перекладі з'являється додаткова частка, відсутня в оригіналі:

І я підняв з землі суху гілку,

Став розбивати патину зелену

І відганяти **аж** до стоку,

що допомагає перекладачеві зберегти кількість складів (9 складів) у заключному рядку першої строфи. Фразу мудреця, що в оригіналі звучить : «*Życie mgnieniem jej oka*» (життя—лише мить) при перекладі перебудовано і перекладено: «*Життя мине—ти й оком не змигнеш*», адже саме фразеологічна конструкція «*щось минуло, що й оком не змигнув*» є більш поширена в українській мові, ніж оригінальна «*щось—лише мить*». У третій строфі помічаємо граматичні та синтаксичні зміни. Зворот «*O życiu i o śmierci*» перекладено «*Про смерть і про життя*», змінивши порядок слів, а фраза «*O nieśmiertelności duszy*» (про безсмертність душі) у перекладі із іменникової (поєднання двох іменників) перетворилась на поєднання прикметника з іменником: «*Про безсмертну душу*», позаяк зворот «*безсмертна душа*» більш притаманний українській мові, ніж «*безсмертність душі*». Така тенденція допомагає перекладачеві дещо адаптувати твір до цільової мови, одночасно зберігши його стильову (форма) та семантичну (образи) домінанту.

Переклад *Романа Лубківського* [15, с.329] є ще ближчим до оригіналу у лексичному аспекті, адже майже усі лексеми перекладені дослівно. Так, дієприслівник «*Myśląc*», що у попередньому варіанті замінений особовою фразою «*Я міркував*», у перекладі Лубківського звучить «*Міркуючи*». Рядок про воду: «*I dziś by być taka powinna*», який Віктор Коптілов переклав як «*Так хай же чистою й сьогодні буде*» у варіанті Лубківського теж звучить ідентично оригіналу «*I сьогодні б такою мала бути*». Та ж сама ситуація з рядками:

Każda chwila jest kroplą wieczności,
Życie mgnieniem jej oka,[15, с.328]

які Лубківський перекладає:

Кожна хвилина — мить вічності,
Життя — краплина її.[15, с.329]

Проте, незважаючи на лексичну «буквальність» незначні лексичні зміни у порівнянні з оригіналом у перекладі Лубківського, все ж, трапляються. Наприклад, мудрець «*o czole myślą rozciętym*» (з чолом, поораним думками) у перекладі Лубківського звучить більш поетично: «*з чолом, мислю протятим*», натомість у фразі «*tyle jest spraw arcyważnych*» (скільки є справ архіважливих) поетичний епітет «*архіважливих*» змінений на «*найважливіших*», що навпаки, робить фразу менш поетичною та більш «приземленою». Фраза «*ale nic z tego nie wyszło*» (але нічого з того не вийшло) у варіанті Романа Лубківського замінена синонімічною фразою «*але все те марно*». Усі внесені перекладачем зміни, однак, не порушують авторського задуму: образи та семантика оригінального твору, як і у варіанті Віктора Коптілова, відтворено з максимальною точністю, тож варіант Романа Лубківського теж є якісним перекладом, у якому, окрім основних домінант, збережено теж більшість оригінальної лексики.

Натомість у варіанті перекладу *Миколи Луківа* [15, с.325] спостерігаємо, окрім лексичних змін, відхід від оригіналу в семантичному аспекті. Рядок про воду «*I dziś by być taka powinna*» [15, с.324](І сьогодні мала б бути такою) у перекладі Миколи Луківа перебудований лексично та синтаксично: його «центральною об'єктом» стає ставок, який «*слід би вичистити*». В описі

задуманого стану філософа перекладач вживає фразу «*чого його обтяжували думи*» яка зовсім не пасує до розповідного твору, адже слово «*чого*» на початку робить структуру цієї фрази схожою на питання. Кращим варіантом перекладу була б фраза на кшталт «якого обтяжували думки», або просто «його обтяжували думки». Рядок про «*архіважливі справи*» Луків змінює на «*є справи важливіші*». Такий варіант рядка «занадто простий та загальний» для цього твору, адже не передає сповна тону докору, закладеного Стаффом. В останній строфі Микола Луків перекладає оригінальну фразу «*Wróciwszy nazajutrz*» (Повернувшись наступного дня) як «*Коли ж завтра повернувся*». Такий переклад звучить як повний граматичний та синтаксичний абсурд, адже слово «*завтра*» (майбутній час) зовсім не пасує до дієслова «*повернувся*», що відображає завершену виконану дію. Цей випадок доводить, що тенденція перекладу «за посередництвом» іншої мови, яку застосовував Микола Луків, іноді грає з перекладачем «злий жарт» викриваючи його «посереднє» знання мови оригінального твору.

Вірш «*Niedziela*» (Неділя) маємо у трьох варіантах перекладу: авторства Володимира Гуцаленка, Миколи Луківа та Олександра Астаф'єва. Головна ідея твору (віталізм як альтернатива песимізму) передається через семантику та образи. Символом песимізму у творі осінь, шляхом якої «*не хоче йти*» ліричний герой, а символом віталізму—весна з її зеленню та джерелами. Тоді у ліричного героя одразу з'являються приємні відчуття. Саме семантично-образний аспект першочергово зберігає у перекладі **Володимир Гуцаленко** [15, с.345]. Як і в оригіналі, у його варіанті на перший план виходять контрастні образи похмурої імлістої осені та весни, що насичує природу «*життям*». Окрім семантично-образної домінанти, Володимир Гуцаленко, дотримуючись тенденції максимальної відповідності оригіналу, зберігає теж форму та більшість лексики оригінального твору. Натомість зміни спостерігаємо у синтаксичному аспекті. Так, початок твору, що в оригіналі звучить:

Nie pójdę tą ścieżką

Więdnącą opadłymi liśćmi [15, с.344]

(досл. Я не піду цією стежкою
Де в'яне опале листя)

Гуцаленко перекладає:

Не піду по тій стежці,
Де листя зів'яле опало,[15, с.345]

змінивши керування першого рядка із орудного відмінка (піду чим?—стежкою) на місцевий (піду по чому—по стежці), а в другому змінивши порядок слів (в оригіналі—в'яне опале листя, у перекладі—листя зів'яле опало). Далі, у четвертому та п'ятому рядках, спостерігаємо теж незначні лексичні видозміни. Оригінальну фразу «*gdzie zielono*» (там, де зелено) перекладач змінює на поетичний український зворот «*де ще зелень буяє*», а слова «*do źródła*» (до джерела), на не менш поетичну фразу «*де клеочуть джерела*». Лексему «*niebo*» (небо) у шостому рядку, яка в оригіналі є метафорою блакитного кольору, Гуцаленко у перекладі замінив її «прямим» відповідником «*блакить*». Заклучні рядки у перекладі змінені місцями. В оригіналі читаємо:

I pamięć w ciszy szuka ustami
Twojego imienia [15, с.344]
(досл. І пам'ять у тиші шукає вустами
Твоє ім'я),

а в перекладі:

І пам'ять ім'я твоє в тиші
Устами шукає.[15, с.345]

Микола Луків [15, с.345])у своєму варіанті теж зберігає контраст образів та форму верлібру, проте він дещо більше відходить від оригіналу в лексичному аспекті, через що авторський задум Стаффа не розкривається повною мірою. Приміром, лексему «*джерело*», що виступає в оригіналі та першому варіанті перекладу, Луків замінює на «*струмочок*», що призводить до семантичного «дисонансу» і, відповідно, порушення авторського задуму, адже саме джерело виступає у творі символом «*пробудження*» віталізму в душі поета і «*прощання*» з похмурістю та песимізмом, а вжита Луківим лексема «*струмочок*» звучить

дещо «просто» і не віддає символізму сповна. Стежка у перекладі Луківа «засипана листопадом», що теж є досить загальною фразою, адже «опале» (як в оригіналі), або «зів'яле» (у першому варіанті перекладу) листя звучить більш символічно, віддаючи песимістичний настрій, із яким поет прагне попрощатися. Натомість головним недоліком перекладу Луківа є фраза «де ще зеленіє травичка», що виступає заміном оригінальної «gdzie zielono» (там, де зелено). Вона, завдяки вжитому слову «ще» змінює авторський задум у протилежному напрямку. Контраст оригінального твору (не піду туди, де зів'яле листя, а краще піду туди, де зелено) чітко вказує на те, що автор твору хоче назавжди попрощатися із песимізмом. Натомість у перекладі Миколи Луківа фраза «де ще зеленіє травичка» виглядає так, ніби песимізмом «вкрите» все навколо, а віталізму майже не залишилося, що аж ніяк не передає переходу до «нової ери».

Переклад *Олександра Астаф'єва* [15, с.347] є найближчим до оригіналу. Користуючись формою верлібра, він зберігає усі аспекти першотвору: від семантики до синтаксису. Проте, на наш погляд його буквальність у лексичному аспекті: наприклад рядки:

Не піду цією стежкою,

Що встелена опалим листям,[15, с.347]

робить переклад менш поетичним, тоді як Володимир Гуцаленку вдалося одночасно зберегти максимальну кількість елементів першоджерела і дещо адаптувати переклад до української мови, додавши йому поетичності.

Вірш «*Dymu*» (Дими), присвячений польському поету, учаснику поетичної групи «Скамандр» Юліанові Тувіму, для якого Леопольд Стафф став ідейним натхненником у творчості. У виданні «Дев'ять муз» цей вірш представлений у варіантах перекладу Дмитра Павличка та Олександра Астаф'єва. Власне «присвята» Тувіму виражена в ідеях, які передає у творі Леопольд Стафф. Головними ідеями твору виступають праця, як рутина, вимагає великих зусиль та виснажує людину, і дім, як символ гармонії. Саме такі ідеї та мотиви помітні у пізній творчості Юліана Тувіма. Засобом вираження ідей у творі слугують

семантика та образи. Символом виснажливої праці виступають піраміди, а символом виснаження людини—руки, які Стафф порівнює з колодами та «горбаті», що «*prostują zgięty grzbiet*» (розрівнюють зігнутий хребет). Символом гармонії дому, натомість, виступають речі, які теж є рутинною, проте наповнюють серце ліричного героя спокоєм: спокійний вечір, відчинена хвіртка та гавкіт улюбленого собаки. Саме на семантично-образний аспект першотвору насамперед звертає увагу при перекладі *Дмитро Павличко* [15, с.349]. У його варіанті збережено основні образи, що передають контраст між «робочою» та домашньою рутинною. Натомість зміни спостерігаємо здебільшого у лексичному та синтаксичному аспекті. Так, якщо в оригіналі на початку твору:

Na przedmierzchową miasta wrzawę
Dymów pokłada się zasłona [15, с.348]
(досл. На передсутінковий гамір міста
Спускається димів завіса)

то Павличко перекладає ці рядки:

Над містом—присмеркні заграви,
Тремтить юга димів червона,[15, с.349]

змінивши характер першого рядка (констатація окремого факту, замість початку дії, як в оригіналі) та лексичне наповнення другого. У другій стопі цієї ж строфи помічаємо зміну порядку слів у реченнях. В оригіналі читаємо:

Słońce zachodzi wielkie, krwawe
I złe jak serce faraona[15, с.348]
(досл. Заходить сонце велике, криваве
І зле, як серце фараона),

тоді як у перекладі:

Заходить сонце зле й криваве,
Неначе серце фараона.[15, с.349]

У другій строфі також спостерігаємо значні лексичні та синтаксичні перебудови. Перший рядок цієї строфи, що в оригіналі звучить: «*Po piramidach trówczej*

prasy» (досл. По пірамідах мурашиної праці) Павличко, заради адаптації ритму до української поезії перетворює з одного рядка, на два:

На мурашиній піраміді

Трудів.

Наступна стопа цієї ж строфи:

Gnuśnieją kłody rąk z rozkoszą.

Prostują zgięty grzbiet garbaci

Worami, które przez dzień noszą [15, с.348]

(досл. Скліють із розкішню колоди рук.

Вирівнюють зігнутий хребет горбаті

Мішками, які цілий день носять)

у перекладі Павличка звучить:

....лежать, немов колоди,

Мозольні руки в блисках міді,

В тремтінні змори й насолоди.[15, с.349]

Тут спостерігається повна лексична перебудова, через що образ горбатих, присутній в оригіналі зникає з перекладу, однак авторського задуму така зміна не порушує, адже загальний настрій оригінальних рядків все ж збережено. У третій заключній строфі перший рядок «*Kalendarz kartkę z siebie zdziera*» (досл. Календар листок відриває) зникає, тоді як наступні рядки змінено місцями. В оригіналі читаємо:

Wieczór spokoju w domu czeka,

Zielona furtka się otwiera,

Mój czarny piesek na mnie szczeka[15, с.348]

(досл. Спокійний вечір чекає вдома

Відчиняється зелена хвіртка

На мене гавкає мій чорний песик),

натомість у перекладі:

Відкрита хвірточка зелена,

Чекає ночі тиха лавка,

День падає листком із клена,
Мій чорний пес на мене гавка.[15, с.349]

Рядком «*День падає листком із клена*» Дмитро Павличко компенсує втрату оригінального рядка «*Kalendarz kartkę z siebie zdziera*». Усі видозміни та перекладацькі трансформації, застосовані Дмитром Павличком при перекладі «*Dymów*» Леопольда Стаффа допомагають йому одночасно зберегти образно-семантичну домінанту першоджерела і оригінальний тип рими (жіноча) і дещо адаптувати ритм та лексичне наповнення твору до української мови, замінивши деякі оригінальні лексеми українськими «семантичними синонімами» і скоротивши чи видозмінивши окремі рядки задля «українського» ритму.

Олександр Астаф'єв [15, с.351], у своєму варіанті перекладу теж зберігає семантично-образну домінанту твору та більшість оригінальної лексики. На відміну від перекладу Дмитра Павличка, у варіанті Астаф'єва виступає значно менше лексичних змін, адже він адаптує ритм твору до української поезії насамперед, шляхом звукописного скорчення рядків (вживаючи українських еквівалентів оригінальних лексем, що мають меншу кількість складів), синтаксичною зміною порядку слів та рядків: в оригіналі читаємо:

Na przedmierzchową miasta wrzawę
Dymów pokłada się zasłona[15, с.350]

(досл. На вечірній шум міста
Лягає димів заслона),

натомість у перекладі:

Лягає на місто жваве
Димів густа заслона,

та впровадженням характерного для української поезії чергування жіночої і чоловічої рими у другій строфі:

Горять у сні без упину
Від піраміди **руки**.

Горбатий розправив **спину**, (жіноча рима)
Забув про денні **муки**. (чоловіча рима). [15, с.351]

Лексичні зміни помічаємо лише у першій строфі: у другому рядку з'являється додатковий прикметник «густа», що описує «димів заслону», а з третього зникає прикметник «велике», що описує сонце в оригіналі, тож у перекладі сонце просто «криваве». Разом з тим, Олександр Астаф'єв зберігає початковий рядок третьої строфи «*kalendarz kartkę z siebie zdziera*», перекладаючи:

І день, календар невтомний,

Листок перегортає,

тоді як Дмитру Павличку у своєму варіанті довелося компенсувати цей рядок. Однак, попри, на перший погляд, максимальну близькість до оригіналу, варіант перекладу Олександра Астаф'єва має один, досить суттєвий, як для поетичного твору, недолік. Оригінальні рядки:

Prostują zgięty grzbiet garbaci

Worami, które przez dzień noszą [15, с.350]

(досл. Вирівнюють зігнутий хребет горбаті

Мішками, які носять вдень)

перекладено:

Горбатий розправив спину,

Забув про денні муки.[15, с.351]

Такий переклад порушує авторський задум Леопольда Стаффа, адже в оригіналі фраза «*prostować grzbiet worami*» (вирівнювати хребет мішками), має іронічне забарвлення і підкреслює важкі зусилля під час виконання щоденної праці, натомість перекладач, зрозумівши лише пряме значення слова «*wyprostować*», додає рядок «забув про денні муки», що не пасує до семантики твору, тож, попри відмінності, варіант перекладу Дмитра Павличка є більш якісним та адекватним.

Отже, завдяки своїм семантичним та структурним особливостям (простота, конкретність, відсутність чіткої структури) верлібр є набагато легшою одиницею перекладу, аніж «канонічний» поетичний твір. Навіть дослівний переклад такого твору буде вважатись адекватним. Так як переносне значення слів для верлібру— велика рідкість, то й випадки семантичної неадекватності із порушенням авторського задуму такого твору є одиничними.

ВИСНОВКИ

Аналіз життєвого та творчого шляху Л. Стаффа (львівського, харківського та варшавського періодів) засвідчив надзвичайну динаміку його художнього стилю. Перехід поета від модернізму та символізму до францисканської смиренності, а згодом — до філософського мінімалізму, створив передумови для появи різних перекладацьких підходів. Кожен період творчості поета вимагає від перекладача специфічного інструментарію: від володіння класичною версифікацією до майстерності побудови верлібру.

Головною метою художніх, зокрема поетичних текстів є вплив на читача, що виявляється через відтворення дійсності за допомогою образів. Основним засобом досягнення цієї мети виступають засоби виразності, якими художній текст наповнює його автор. Засоби виразності художнього тексту слугують найбільшим викликом для перекладача, адже рівень їх відтворення у перекладі визначає те, як текст буде сприйнятий читачем. Вирішити це завдання допомагає пошук еквівалентів і робота з різними прийомами перекладу.

Варіативність у перекладах поезії Стаффа з'являється не як наслідок недосконалості попередніх версій, а як закономірний результат реалізації різних перекладацьких домінант. Вибір домінанти і, відповідно перекладацької стратегії залежить від індивідуальної поетики перекладача, літературного контексту епохи, стилю та ідейних домінант конкретного твору. Неправильний вибір стратегії може призвести до неадекватності перекладу.

З огляду на спорідненість польської та української мов на рівні граматики, лексики та семантики, найпоширенішим видом перекладацьких трансформацій у польсько-українських перекладах виступають синтаксичні трансформації: зміна порядку слів у реченнях, заміна строф і рядків місцями, скорочення кількості слів у рядках. Вони допомагали перекладачам перенести польський твір на українську ритміку без порушення його змісту та авторського задуму.

Відмінності між мовою оригіналу та мовою перекладу унеможливлюють збереження при перекладі усіх аспектів оригінального твору. Намагання

відтворити одразу усі аспекти оригіналу неодмінно призведе до значних порушень одного із аспектів, що, у свою чергу, може спричинити навіть порушення авторського задуму—основи будь-якого перекладу. Втративши авторський задум, переклад не буде вважатися адекватним.

ДЖЕРЕЛА

1. Антологія зарубіжної поезії ХХ сторіччя / [уклад., авт. вступ. ст. Д. С. Наливайко]. – Харків, 2011.
2. Вервес Г. Д. Адам Міцкевич в українській літературі / Г. Д. Вервес. – 2-е вид, перероб. і доп. – Київ : Держлітвидав України, 1955. – 279 с.
3. Дзюба І. Запрошення до "Молодої Музи". В кн.: Поезія-90, вип. 1. К., 1990
4. Ємець Н.О «ДО ПИТАННЯ ПЕРЕКЛАДУ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ: БУТИ ЧИ НЕ БУТИ?» Закарпатські філологічні студії., 2021 Випуск 19.Том 2 ст 95-99
5. Коптілов В. В. Актуальні питання українського художнього перекладу /В.В Коптілов.—К., 1971.—130с., ст.116-117
6. Коптілов В. Першотвір і переклад: Роздуми і спостереження/ В.Коптілов.—К., 1972.—215с.
7. Коптілов В. Переклад чи переспів? / В. Коптілов // Всесвіт. – 1972. – № 5. – С. 145-150.
8. Кочур «Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю» / Упоряд. А. Кочур та М. Кочур. – К.: Смолоскип, 2008 ст. 109-121 в : Олександр Чередниченко «Перекладацький доробок Григорія Кочура», Журнал «Всесвіт» 2009
9. Лановик М.Б. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії : автореф. дис. докт. філол.наук ; Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. Київ, 2006. 39 с
10. Ніцше Ф. "Так казав Заратустра" Перекладено за виданням:Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra, Baden-Baden, 1976.Переклад з німецької Анатолія Онишка.
11. Одрехівська І.М «Філософія перекладознавчої концепції Віктора Коптілова: Від метакритики до теорії перекладу», ВІСНИК ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ. Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ». 2016. № 2 (12), ст 276-281, Фінкель, 1929, с.176-177.
12. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія / О. В. Ребрій. – Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2012. – 376 с. ст. 51
13. Рильський М. Мистецтво перекладу: Статті. Виступи. Нотатки / М. Рильський ; упорядкув. та комент. Г. Колесника. – Київ : Рад. письменник, 1975. – 343 с.
14. Стафф Леопольд. Дев'ять муз: вибрані поезії. Книга перша / Стафф Леопольд; перекл. з польської; передм. та упорядкув. Р. Радишевський. — К.: Талком, 2019. — 400 с.: іл. — (Проект «Бібліотека польської літератури»).
15. Стафф Леопольд. Дев'ять муз: вибрані поезії. Книга друга / Стафф Леопольд; перекл. з польської; передм. та упорядкув. Р. Радишевський. —К.: Талком, 2019. — 496 с.: іл. — (Проект «Бібліотека польської літератури»).

- 16.Циховська Е.Д. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту : монографія / Елліна Циховська. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. – 344 с.
- 17.Шаргай І.Є. Значення понять стилю та жанру для перекладацької інтерпретації. Вісник Запорізького державного університету. Серія «Філологічні науки». 2001. № 4. С. 160–165.
- 18.Шмігер Т. «Історія українського перекладознавства XX сторіччя» с. 106, Зеров «Українське письменство» с. 682.
- 19.Bednarczyk A., W poszukiwaniu dominanty translatorskiej, Warszawa 2008
- 20.Bednarczyk A. Jeszcze raz o dominancie [w:] Między oryginałem a przekładem, t.18 Dominanta a przekład pod redakcją A. Bednarczyk, J.Brzozowskiego. Kraków 2012. s 39-57.
- 21.Gańczyński K. I. Leopold Staff // Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa / Konstanty Ildefons Gańczyński. – Warszawa,1949.
- 22.Hierowski Z. Drugie dzieło Leopolda Staffa / Zdzisław Hierowski // Księga Pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa 1878–1948. –Warszawa, 1949. – S. 289–292.
- 23.Kozicki W. Lwowski okres twórczości Staffa / W. Kozicki // Wiadomości Literackie. – 1929. – Nr. 28. – S. 120.
- 24.Kozikowski E. Leopold Staff / Edward Kozikowski // Kozikowski E.Między prawdą a plotką. Wspomnienia o ludziach i czasach minionych. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1961.
- 25.Kwiatkowski J. Leopold Staff / Jerzy Kwiatkowski // Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. – Seria 5 : Młoda Polska ; [zespół redakcyjny K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska]. – T. 1. – W.,1968.
- 26.Maciejewska I. Leopold Staff. Lwowski okres twórczości / Irena Maciejewska. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy,1965. – 345s.
- 27.Maciejewska I. Leopold Staff. Warszawski okres twórczości /Irena Maciejewska. –Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy,1973. – 455 s.
- 28.Maciejewska I. Wiersze Leopolda Staffa / Irena Maciejewska. – Warszawa: Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, 1987. – 142 s.
- 29.Nieuważny F. „Maksym Rylski jako tłumacz najnowszej poezji polskiej” [w:] Literatura na świecie № 23 , s 349-353Piechal M. Leopold Staff jako tłumacz / M. Piechal // Irena Maciejewska. Leopold Staff [wybór prac i korespondencja]. –Warszawa : Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, 1965. –S. 206–214.
- 31.Poprawa A. Leopolda Staffa porażenie wojną. «Tęcza łez i krwi»/Adam Poprawa // Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje / pod red.A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali. – Kraków :Księgarnia Akademicka, 2005.

32. Sikora I. Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski /Ireneusz Sikora. – Zielona Góra, 2001. – 209 s.
33. Staff L. Poezje zebrane : w 2 t. / Leopold Staff. – Warszawa :Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – T. 1. – 1147 s.
34. Staff L. Poezje zebrane : w 2 t. / Leopold Staff. – Warszawa :Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – T. 2. – 1033 s.
35. Studencki W. Życie i twórczość L. M. Staffa / Władysław Studencki. – Opole, 1963. – 282 s.
36. Czachowska J. Staff w Charkowie / J. Czachowska // Twórczość. –1965. – Nr. 4 (237). – S. 95–102
37. Czachowski K. O poezji Leopolda Staffa / Kazimierz Czachowski //Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa: 1878-1948 / zebrali i przygotowali do druku Juliusz W. Gomulicki i Julian Tuwim. –Warszawa : Związek Zawodowy Literatów Polskich, 1949
38. Weiss T. Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914 / Tomasz Weiss. – Warszawa-Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Państwowe Wydaw. Naukowe, 1961. – 100 s.