

Хмельницький національний університет
Гуманітарно-педагогічний факультет
Кафедра слов'янської філології


Галузь знань 03 Гуманітарні науки
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.033 Слов'янські мови та літератури (переклад включно),
перша – польська

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

Магістр

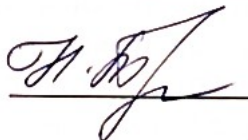
**ЛІНГВОПОЕТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ
ЮЛІАНА ТУВІМА**

КвРФППмз.023075.01.09.00

здобувачки освіти II курсу групи ФППм-23-1  Тетяни КОРОБЕНКО

Підпис, дата

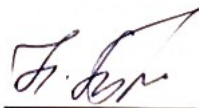
Керівник



Наталія ТОРЧИНСЬКА,
канд. філол. наук, доцент

До захисту допускаю:

Завкафедри слов'янської філології



Наталія ТОРЧИНСЬКА,
канд. філол. наук, доцент

Хмельницький, 2024

ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет	гуманітарно-педагогічний
Кафедра	слов'янської філології
Освітній рівень	магістр
Галузь знань	03 Гуманітарні науки
Спеціальність	035 Філологія
Спеціалізація	Слов'янські мови та літератури (переклад включно),
перша – польська	
Освітня програма	освітньо-професійна

„ЗАТВЕРДЖУЮ”

Завідувач кафедри слов'янської філології

 (Неля ПОДЛЕВСЬКА)

17 жовтня 2023 року

ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу

Коробенко Тетяні Олександрівні

1. Тема роботи: «Лінгвопоетична інтерпретація творчого доробку Юліана Тувіма»

затверджена на засіданні кафедри слов'янської філології 16 червня 2023 року, протокол № 12.

2. Термін подачі студентом завершеної роботи – грудень 2024 року.

3. Вихідні дані роботи

Одним із яскравих представників міжвоєнного двадцятиліття був Юліан Тувім – поет, прозаїк, автор сатиричних текстів для кабаре, перекладач, відомий і як автор дитячих віршиків, так і як людина, яка відверто писала 'дорослі' вірші, починаючи злюбодинними темами і закінчуючи еротичними, навіть подекуди надто відвертими змалюваннями своїх героїнь. Його творчість неодноразово ставала предметом вивчення польських науковців. Проте в сучасних українських філологічних студіях творчість Ю. Тувіма, особливо з погляду поетики, образотворення, специфіки перекладацьких підходів, мовностилістичних особливостей досліджена не повністю, що й зумовлює **актуальність** теми кваліфікаційної роботи.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік підлеглих розробці питань)

1. Означити поняття 'поетика', 'лінгвопоетика', 'інтерпретація'.
2. Схарактеризувати місце творчого доробку Ю. Тувіма у вітчизняній та польській філології та перекладознавстві.
3. Описати життєвий і творчий шлях Ю. Тувіма.
4. Визначити символічність образу жінки в поезії і засоби його репрезентації.
5. Проаналізувати стилістичні засоби творення мови віршів для дітей Ю. Тувіма.


5. Графічного матеріалу немає.

6. Консультанти по роботі із вказівкою розділів, які їх стосуються			
Розділ	Консультант	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання отримав
	НЕМАЄ		

7. Дата видачі завдання – 17 жовтня 2023 року

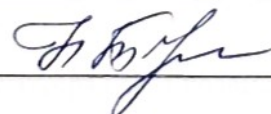
КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН			
№ п. п.	Найменування етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1.	Обрання теми кваліфікаційної роботи	Вересень 2023 року	
2.	Опрацювання наукової літератури з теми дослідження	Вересень-грудень 2023 року	
3.	Збирання матеріалу, його первинна наукова інтерпретація	Вересень – грудень 2023 року	
4.	Написання першого розділу кваліфікаційної роботи	Грудень 2023 – березень 2024 року	
5.	Апробування результатів дослідження шляхом здійснення публікації у збірнику наукових праць та участі у конференціях	Березень – грудень 2024 року	
6.	Написання другого розділу кваліфікаційної роботи	Травень – червень 2024 року	
7.	Написання третього розділу кваліфікаційної роботи	Липень – серпень 2024 року	
8.	Написання «чорнового варіанту» кваліфікаційної роботи	Листопад 2024 року	
9.	Попередній захист кваліфікаційної роботи	Листопад 2024 року	
10.	Остаточне завершення кваліфікаційної роботи, перевірка на плагіат	Грудень 2024 року	
11.	Подача кваліфікаційної роботи на кафедру і її захист	Грудень 2024 року	

Здобувач освіти



Тетяна КОРОБЕНКО

Керівник роботи



Наталія ТОРЧИНСЬКА

Анотація

Тема роботи: **Лінгвопоетична інтерпретація творчого доробку Ю. Тувіма**

Автор – Тетяна КОРОБЕНКО.

Науковий керівник – Наталія ТОРЧИНСЬКА.

Обсяг кваліфікаційної роботи – 93 сторінки, із них 71 ст. основного тексту.

Робота містить 86 джерел посилання

Ключові слова: *Юліан Тувім, поетика, лінгвопоетика, інтерпретація, лінгвістика, перекладознавство, мовні засоби.*

Кваліфікаційна робота присвячена з'ясуванню особливостей лінгвопоетичної інтерпретації творчого доробку Ю. Тувіма.

Оскільки в сучасних українських філологічних студіях творчість Ю. Тувіма, особливо з погляду поетики, образотворення, специфіки перекладацьких підходів, мовностилістичних особливостей досліджена не повністю, то це й зумовило *актуальність теми* кваліфікаційної роботи.

Мета роботи – запропонувати лінгвопоетичний аналіз творчого доробку Ю. Тувіма, зокрема поезії про жінок та віршів для дітей. *Об'єкт* кваліфікаційної роботи – лінгвопоетична інтерпретація художніх образів у творчості Ю. Тувіма. *Предмет* роботи – особливості образотворення та мовностилістичні засоби їх вираження в ідіостилі Ю. Тувіма.

У роботі зроблено спробу комплексної характеристики лінгвопоетики творчого доробку Ю. Тувіма, особливо віршів для дітей, які ще не посіли відповідного місця, а також порівняння мовного вираження змісту його оригінальних поезій з українськими перекладами; означено сутність понять 'поетика', 'лінгвопоетика', схарактеризовано формування поглядів поета крізь призму його біографії; визначено особливості творення і змалювання жіночих образів; проаналізовано стилістичні засоби, що сприяють популярності віршів для дітей

Результати дослідження можна використати при викладанні польської та зарубіжної літератури у закладах вищої освіти, як ілюстративний матеріал при навчанні польської мови у ЗВО та ЗЗСО, а також на факультативах.

Перспективу дослідження вбачаємо в з'ясуванні семантико-стилістичних особливостей онімної лексики в поезіях Ю. Тувіма.

Автор



підпис автора і дата подання роботи до захисту

ЗМІСТ

Вступ.....	6
1. Репрезентація творчого доробку Юліана Тувіма в сучасній філології.....	11
1.1. Лінгвопоетика як інтердисциплінарна наука.....	11
1.2. Творчість Юліана Тувіма крізь призму сучасних досліджень.....	22
1.3. Життєвий і творчий шлях Ю. Тувіма.....	38
2.Лінгвопоетична інтерпретація образ жінки в поезії Ю. Тувіма.....	45
2.1. Кохана жінка (kochanka).....	47
2.2. Жінка-загадка.....	52
2.3. Образ дружини.....	55
3. Лінгвостилістичні особливості віршів для дітей Ю. Тувіма.....	60
3.1. «Lokomotywa» як зразок мовної досконалості.....	60
3. 2. Гра слів у віршах Ю Тувіма.....	64
3.2.1.«Słóń Trąbalski».....	64
3. 2.2. «Słówka i słufka».....	66
3.2.3. «Zosia-Samosia».....	67
3.2.4. «Warzywa».....	69
Висновки.....	72
Перелік джерел посилання.....	75
Додатки.....	84
Додаток А. Вірші Ю. Тувіма та їхні переклади, використані в роботі.....	84

ВСТУП

Польська література ХХ ст. тісно перегукується із усіма віяннями того періоду, які панували у світовій культурі, літературі, мистецтві. Тому серед митців того часу були прихильники різних течій, напрямів і тенденцій розвитку. Не завжди можна було чітко розмежувати належність чого чи іншого творчого доробку до певного напрямку. Часто письменники самі визначали власну належність до певного напрямку, хоча насправді такими могли і не бути.

Одним із яскравих представників міжвоєнного двадцятиліття був Юліан Тувім – поет, прозаїк, автор сатиричних текстів для кабаре, перекладач, відомий і як автор дитячих віршиків, так і як людина, яка відверто писала 'дорослі' вірші, починаючи злободенними темами і закінчуючи еротичними, навіть подекуди надто відвертими змалюваннями своїх героїнь.

«Для польської поезії останніх десятиліть художнє слово Тувіма лишається живим і впливовим. Це можна пояснити не тільки блискучою обдарованістю самого поета, а й багатогранністю його творчої діяльності та певною співзвучністю із розвитком сучасного польського художнього слова.

Різноманітність творчих інтересів і можливостей, які органічно поєднувалися в одній особі, особливо імponує представникам сучасної польської поезії з її прагненням до прозаїзації, максимальної лаконічності та виразності художнього вислову, до стирання жанрових меж» [4].

Лінгвопоетична репрезентація тексту залежить від уяви автора, його життєвого досвіду, індивідуального світобачення і світосприйняття, внутрішніх переконань. Кожен письменник як представник певної національної культури, певного літературного напрямку, зрештою, певного часу по-своєму змальовує той чи інший образ, ту чи іншу ситуацію, використовуючи низку різноманітних художньо-стилістичних засобів, за допомогою яких його і виокремлюють із-поміж інших. «Сформовані

впродовж багатьох віків ціннісні орієнтири національної культури доповнюються письменницькими естетичними поглядами, ідеалами, морально-етичними вподобаннями, що розширює спектр уявлень про те чи те явище, дає змогу будувати нові семантичні парадигми» [16, с. 547]. У цьому аспекті і є цікавим для всебічного дослідження поетичний доробок Ю. Тувіма.

Творчість Юліана Тувіма ставала об'єктом різноаспектного вивчення як вітчизняних, так і зарубіжних науковців, особливо польських. Із-поміж українських дослідників варто виокремити Ю. Булаховську, яка писала статті й монографії, присвячені творчому генію Тувіма як у контексті польської, так і в контексті української та інших слов'янських літератур [1–5].

Мотиви творчості Ю. Тувіма надзвичайно різноманітні, оскільки він називав себе футуристом – поетом майбутнього. Ліричний герой у Тувіма часто звичайна, проста людина. «Поет дивиться не очима тверезого природника-спостерігача, це його світ, цим людям належить його співчуття, частка його душі. Співчуття автора до героїв поєднується із сміхом, одночасно розчуленим, гірким і нещадним, як у великих представників критичного реалізму, – Гоголя чи Пруса, наприклад» [19]. Обидва вони були серед найулюбленіших Тувімових письменників.

Про жанрову розмаїтість і тематичну полярність Тувіма, який мав у своєму доробку неперевершені дитячі вірші і матюкливі епіграми, писала К. Пілярська, зазначивши, що «Тувім славиться своєрідним гумором, що поєднує гостроту думки й несподіваність. Його творчість часто називають складною, і її, безперечно, нелегко перекладати, позаяк письменник часто вдається до гри слів. Мова Тувіма неординарна, а вірші відзначаються надзвичайною красою й культурою слова (хоча частіше згадують ті твори письменника, в яких він слів не добирає)» [30].

Маючи складну біографію, зауважує Г. Осіпчук, «автор постійно перебуває під впливом життєвих подій, що викликають певне ставлення до себе і стимулюють його виявлення, і одночасно, митець інтерпретує факти

відповідно до власних переконань і намірів» [28, с. 126]. Це й зумовлює те, що художній текст виконує різні функції, зокрема комунікативну, когнітивну, естетичну, емоційну, культурологічну, позаяк покликаний впливати на думку читача або слухача.

Зрозуміло, що найбільше і якомога глибше творчість Ю. Тувіма вивчають у Польщі. До прикладу, можна назвати таких дослідників, як М. Й. Возняк [85–85], Б. Гендек [54], К. Дзюба [53], М. Камінська [58], Р. Матушевський [62–63], М. І. Ольшевська [64], К. Сідовська [69], Б. Умінська [79], Е. Умінська-Титон [80], Е. Шкудлярек [73] та ін. У їхніх працях звернено увагу і на біографічні відомості про Ю. Тувіма, і на образи, і на особливості перекладів віршів Тувіма іншими мовами і на специфіку роботи Тувіма-перекладача, і на мовні особливості творчого доробку поета, і на філософські тенденції тощо. Проте в сучасних українських філологічних студіях творчість Ю. Тувіма, особливо з погляду поетики, образотворення, специфіки перекладацьких підходів, мовностилістичних особливостей досліджена не повністю, що й зумовлює **актуальність** теми кваліфікаційної роботи.

Мета роботи – запропонувати лінгвопоетичний аналіз творчого доробку Ю. Тувіма, зокрема поезії про жінок та віршів для дітей.

Для реалізації поставленої мети необхідно розв’язати такі **завдання**:

- означити поняття 'поетика', 'лінгвопоетика', 'інтерпретація';
- схарактеризувати місце творчого доробку Ю. Тувіма у вітчизняній і польській філології та перекладознавстві;
- описати життєвий і творчий шлях Ю. Тувіма;
- визначити символічність образу жінки в поезії і засоби його репрезентції;
- проаналізувати стилістичні засоби творення мови віршів для дітей Ю. Тувіма.

Об’єкт кваліфікаційної роботи – лінгвопоетична інтерпретація художніх образів у творчості Ю. Тувіма.

Предмет роботи – особливості образотворення та мовностилістичні засоби їх вираження в ідіостилі Ю. Тувіма.

Методи дослідження. При написанні роботи використано прийоми *описового* та *контекстуально-інтерпретаційного* методу (для виокремлення й опису образів); *біографічний* метод (для з'ясування впливу життєвих колізій на творчість поета); метод *лінгвостилістичного аналізу* (дозволяє виявити стиль і жанр тексту, його функції, стилістичні засоби й прийоми, виявити коло передбачуваних адресатів та інші екстралінгвальні фактори); *семантико-смисловий* метод (для аналізу досліджуваних одиниць із погляду їхнього змістовного навантаження в конкретному контексті); прийом *спостереження* над текстовим матеріалом, його аналіз і синтез (для здійснення відповідних висновків).

Наукова новизна роботи полягає у спробі комплексної характеристики лінгвопоетики творчого доробку Ю. Тувіма, особливо віршів для дітей, які ще не посіли відповідного місця в українському дискурсі, а також у порівнянні мовного вираження змісту його оригінальних поезій з українськими перекладами.

Теоретичне значення результатів дослідження полягає в тому, що вони доповнюють загальну теорію щодо лінгвопоетичного тлумачення художнього тексту як словесно-естетичної реальності, допомагають зрозуміти процес образотворення в ідіостилі Ю. Тувіма, визначають певну символічність головних персонажів та визначають можливості збереження авторського задуму у перекладацьких інтерпретаціях.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можна використати у закладах вищої освіти при викладанні дисциплін «Проблемні питання польської мови та перекладознавства», «Історія польської літератури», «Польська література в системі мистецтв», «Сучасна польська мова», «Стилїстика польської мови», а також у закладах середньої освіти при вивченні польської мови, зарубіжної літератури, під час проведення виховних заходів, у закладах дошкільної освіти, на факультативах тощо.

Апробація результатів роботи. Окремі положення кваліфікаційної роботи заслуховувалися на:

– II Міжнародній науково-практичній конференції «Міжкультурні комунікації в галузі освіти» (Хмельницький, 2024 р.);

– IV Міжнародній науково-практичній студентсько-учнівській конференції «Мовні виміри світу» (Житомир, 2024 р.);

– Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми лінгвістики та лінгводидактики» (Умань, 2024 р.);

– Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Славістичні студії в сучасному філологічно-дидактичному просторі» (Хмельницький, 2024 р.)

– IV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Теорія і практика професійної освіти: українська мова та українська література» (Умань, 2024 р.);

– II Подільських філологічних читаннях (Хмельницький, 2024 р.);

– університетській звітно-науковій конференції викладачів та студентів Хмельницького національного університету (2024 р.)

та викладено у статтях:

– «Мовна гра у віршах для дітей Юліана Тувіма» (збірник наукових праць «Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика», Вип. 15 (Хмельницький, 2024),

– «Лінгвостилістична інтерпретація вірша Юліана Тувіма «Lokomotywa» (збірник наукових праць «Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика», Вип. 16 (Хмельницький, 2024).

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку джерел посилання і додатків.

І. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ЮЛІАНА ТУВІМА В СУЧАСНІЙ ФІЛОЛОГІЇ

1.1. Лінгвопоетика як інтердисциплінарна наука

Лінгвопоетика – це одна із сучасних інтердисциплінарних філологічних галузей, що поєднує в собі знання з лінгвістики, літературознавства, філософії, естетики, культурології, психології.

Закцентуємо увагу на окремих термінах і поняттях. За І. Чепігою, *поетика* – це «1. Один з розділів теорії літератури, що розглядає основні закономірності розвитку художньої літератури як мистецтва слова: становлення та еволюція літературних родів і жанрів, течій і напрямів, стилів і методів; визначення загальних структурно-типологічних закономірностей розвитку літератури як системи; характеристика і класифікація історично стійких літературно-художніх форм і утворень (лірика, драма, поема, роман, байка тощо); 2. Сукупність художньо-естетичних і стилістичних засобів, що визначають своєрідність того чи того виду мистецтва, певного літературного явища, твору – його внутрішню будову, специфічну систему його складників і їх взаємозв'язки (поетика театру, кіно, поетика бароко, романтизму, поетика роману «Вершники» Ю. Яновського тощо)» [49, с. 499].

Поетика – це трансформоване поняття, дефініція якого постійно змінювалася «у зв'язку із загальною еволюцією художньої літератури та її наукового (філософського, естетичного, мовознавчого) осмислення й дослідження» [20, с. 11].

У польських словниках поетика – це галузь літературознавства, точніше, теорії літератури, яка розглядає насамперед існування літературного твору як мовного твору зі специфічним характером, зумовленим потребами його естетичної функції. Предметом поетики є загальні правила організації художніх текстів. До сфери поетики входять:

– генологія (*genologia*) – наука про літературні види і жанри,

- стилістика (stylistyka) – вивчення мови творів,
- версифікація (wersyfikacja) – наука про вірші,
- теорія поетичної мови (teoria języka poetyckiego).

За способом підходу до досліджуваних явищ виділяють: описову та історичну поетику [66].

Цим терміном і його дефініцією послуговувалися протягом століть і трактували його відповідно до спрямування дослідження. До прикладу, детально термін 'поетика', запроваджений Аристотелем (його праця «Поетика»), його трактування, функціонування в науковому обігу, схарактеризувала О. Маленко, зазначивши, що спочатку це було вчення про художню літературу, згодом цим терміном позначали безпосередньо опис художньої форми, пізніше, коли йшлося про поетику, то звертали увагу на жанри (епопея, трагедія, поема, ода, байка, сатира) і різновиди літератури. Саме «Поетика» Аристотеля стала теоретичною основою для класицизму, який потім сприяв тому, що поетика стала навчальною дисципліною, де навчали складати вірші [20, с. 12].

Наприклад, в Україні представники вітчизняної поетики XVII–XVIII ст. також долучилися до розширення питань теорії поетики, зокрема поезії, і звернули увагу й описали східнослов'янські силабічні вірші та використання в них українського ілюстративного матеріалу. Вони були наближені до естетики класицизму і готували ґрунт для виникнення літератури шкільного класицизму. Новатором у галузі поетики був Г. Сковорода. У XIX ст. до цього питання звернувся О. Потебня і розглядав поетику у взаємозв'язку з лінгвістикою і міфологією. Поетичну мову він розумів насамперед як образне мислення. Багато зробив для розвитку поетики І. Франко [44, с. 499]. Це якщо підходити до розуміння поетики як галузі літературознавства.

Водночас неможливо говорити про художній текст без аналізу художніх засобів твору, тобто безпосередньо поетичної мови, яка повністю відрізняється від інших видів мови насамперед наявністю рими, ритму, тропів і стилістичних фігур, а отже, певної синтаксичної побудови речень,

пунктуації тощо. Як щодо цього влучно зауважує О. Маленко, «сама красивістю, елегантністю віршова мова й відрізняється від прозової; ознаки ж красивості насамперед пов'язані з гармонією форми – метричною розміреністю, синтаксичною будовою речень, милозвучністю» [20, с. 13]. Правда, це більшою мірою стосувалося латинськомовних віршів, що зумовлювалося явищем диглосії, поширеним у середньовічній Європі, яке не сприяло розвитку національних культур загалом та їхніх систем віршування зокрема. Нагадаємо, що диглосія – «це мовна ситуація, за якої в одному суспільстві існує дві мови або форми однієї мови, що виконують відмінні функції» [44, с. 141]. У таких випадках протиставляються переважно високий (урочистий, літературний) і низький (простий, розмовний) функціональний різновид мови. Часто у якості т.зв. високого могла виступати чужа (латинська, старослов'янська) мова, а функцію розмовного – жива розмовна мова певного народу.

У добу просвітництва у Європі, зокрема й у слов'янському світі, починають змінюватися акценти з метою перейти від латинськомовної універсальності до оригінального живого мовлення. Починає розвиватися національна практика створення віршів, яка базується на власних культурних надбаннях, а отже, і на використанні мовних засобів, що безпосередньо репрезентують певну мову. На рівень поетичної мови виносяться живомовні традиції, які зрозумілі усім носіям мови, відображають їхні погляди, традиції, вірування, уподобання, враховують говіркові елементи, які в той час не виокремлювалися через відсутність чітких меж літературної мови. «Значну кількість образних моделей було взято з народнопісенних джерел, у надрах яких формувалися етноментальні й етнолінгвальні коди; крім цього національної маркованості віршам додавали ономати» [20, с. 16]. Розмовна загальнонародна мова формувалася протягом століть, тому мала свою естетичну маркованість, певну традицію, лірично-пісенну поетичну образність, яку варто було лише спрямувати у правильне русло, зробити так,

аби народна поезія вивищилася над іншомовними, часто нав'язаними текстами.

Якщо ж говорити безпосередньо про польські та українські поетичні доробки, то протягом століть території України і Польщі постійно піддавалися різним загарбницьким війнам, що негативно впливало на розвиток національної мови і, відповідно, значною мірою гальмувало розвиток поетичної мови.

Поетичній мові, на відміну від прозової, притаманна своя тропейістика, бо базується на використанні низки епітетів, метафор, гіпербол, алегорії, і особливо на семантичній символіці, яка й надає поетичному тексту тієї оригінальності й авторської неповторності, яку й називають ідіостилем письменника.

Як зауважує О. Маленко, «мовний ландшафт європейського поетичного дискурсу тих часів характеризувався наявністю спільного вербального матеріалу для творення художньої картини світу, джерелом якого став увесь культурний фонд: від зразків античного мистецтва та Біблії до знакових текстів загальноєвропейського спадку» [20, с. 16]. У світі не існує жодної традиції, яка б не базувалася на попередніх надбаннях людства. Образи, тематика, форма, зміст, мовні засоби, теоретичні універсалії віршування запозичуються і крізь призму національного художньомовного потенціалу вводяться в обіг у певну культуру із виховною метою. Звісно, можна сперечатися щодо мети поезії, проте важко знайти автора, у якого не було б віршів із мотивом 'поет / поезія і суспільство', де автор намагається обґрунтувати власну концепцію, свою роль у суспільстві.

Кожен автор, пишучи поезію чи прозу, певною мірою репрезентує концептуальну картину світу того етносу, до якого він належить, із яким себе уособлює. Таким чином описує природу (прямо або опосередковано змальовує дорогі або значущі для нього пейзажі), людей, події, імпліцитно (приховано) або експліцитно (відкрито) висловлює власне ставлення до написаного, орієнтуючись, звісно, на читача і розраховуючи на його

історичний досвід та інтелектуальний розвиток. «Питання поетичної мови здебільшого торкалося конкретних способів складання вірша, поняття метричної побудови, граматичних та синтаксичних особливостей творення поетичного контексту» [20, с. 19]. Тому художня література сприяла розвитку літературної мови певного етносу.

«Формування національної самосвідомості народу в межах суспільно-історичних умов розвитку кожної із націй зумовило увагу до загальнонародної мови як фактору національної самоідентифікації етносу» [20, с. 19]. На мову почали звертати увагу не лише як на засіб спілкування або засіб відтворення інформації у письмовій формі, але й як на засіб пізнання навколишнього світу і відповідного відтворення знань про нього спеціальними засобами, притаманними конкретному етносу. Саме поетична мова і є тією формою реалізації авторського задуму, відображення його світогляду.

У ХІХ ст. в європейській культурі розвинувся позитивізм (від лат. *positivus* – «позитивний») як напрям, орієнтований на розвиток точних наук методом емпіричного пізнання, який відкидав історизм, якого дотримувалася більшість науковців, праці яких базувалися на цілісному й послідовному підході до існування наук, доводячи, що ніщо не з'являється на пустому місці, усі вчення є продовженням попередніх досліджень, винаходів тощо. Ці позитивістські тенденції свого часу заперечив О. Потебня, який, «органічно зблизивши поетику і мовознавство, сформулював основні ідеї лінгвістичної «теорії словесності», започаткувавши таким чином теоретичну поетику як специфічну ділянку мовознавства» [20, с. 20]. Таким чином, О. Потебню вважають творцем лінгвістичної поетики, де він провів аналогію між поетичним твором і словом, розмежовував поняття внутрішньої форми слова і художнього образу. Доводив, що слово і мистецтво – це не висловлення готової думки, а засіб її творення. Науковець започаткував тезу, що обміну думками не відбувається, а є лише обмін інформацією, яку співрозмовник отримує, а потім трактує її по-своєму з допомогою наявних у нього мовних

засобів, інтелектуальних можливостей, культурних та етнічних інтерпретацій. Таку аналогію він проводить із мистецтвом, позаяк якщо слово спонукає до певних роздумів і відмінного сприйняття, то мистецький витвір взагалі спонукає до взаємодії образного, поняттєвого і технічного мислення [32]. На його світогляд і наукові надбання значно вплинув розвиток порівняльно-історичного мовознавства, а отже, і його методологія, що базується на прийомах встановлення генетичної тотожності, культурно-історичної інтерпретації, внутрішньої реконструкції та хронології. «У розвідках Потебні, контекст художньої мови і слово в ньому співвідносяться з розвитком і станом загальнонародної мови, розглядаються під кутом її історичної еволюції» [20, с. 21].

Проте варто пам'ятати, що кожна епоха, кожне покоління потребує своєї літератури, яка би якнайточніше відображала процеси, які відбуваються навколо у певний історичний період. Літератури народів через те й відрізняються, що людям актуальні саме свої події, явища, образи, символічність тощо. Якщо порівняти українські і польські тенденції у віршотворенні, то можна відзначити значну релігійність (і тематика, і образи, і звертання) у польському дискурсі, тоді як в українському такі елементи використовуються набагато рідше. Українські автори швидше звернуться до міфологічної тематики.

Згідно із лінгвістичним словником, лінгвопоетика – це наука «про взаємодію формальної і змістової будови художнього тексту, про роль мовних елементів у досягненні естетичного ефекту, про тенденції розвитку мови художніх творів у зв'язку зі стильовими напрямками в літературі» [10, с. 85].

В індивідуальних дослідженнях знаходимо й інші визначення терміна лінгвопоетика: 1) «це поєднання лінгвістичної форми слова з його екстралінгвальним змістом, де під екстралінгвальним розуміється задум автора, ідея, тема, проблематика» [25, с. 21–22]; 2) «це розділ філології, що

вивчає естетичні властивості мовних одиниць, яких вони набувають в художньому контексті» [24, , с. 55].

Як зазначають науковці, іноді змішуються поняття лінгвопоетика і лінгвостилістика. Проте це зовсім різні напрями, бо лінгвостилістика вивчає «стилі мови, різновиди, форми мовлення, що визначені умовами, ситуацією, метою спілкування і розрізняються відповідними мовними засобами та їхнім функціональним навантаженням» [10, с. 85]. Тому О. Маленко зауважує, що «відмінності між цими галузями полягають у диференціації предметної сфери: для лінгвопоетики предметом вивчення й опису є мова художніх творів, для лінгвостилістики – стилі мови, форми мовлення, задіяні в тій чи тій комунікативній ситуації або дискурсивній практиці» [21, с. 100]. В іншій праці дослідниця характеризує процес становлення і розвиток української лінгвопоетики [див: 20, с. 19–45].

Лінгвістика художнього тексту виокремилася як самостійна наука у 60–70-х рр. ХХ ст., започаткувавши лінгвопоетику як окрему галузь мовознавства. Тоді ж, як зауважує Г. Морозова, почала формуватися система лінгвостилістичного та лінгвопоетичного аналізу, яка постійно удосконалюється [24, с. 54].

Сьогодні існує велика кількість праць, присвячених лінгвопоетиці та її методології, оскільки будь-яка галузь для успішного розвитку і функціонування послуговується низкою відповідних методів. Отже, із поміж тих науковців, хто присвятив свої дослідження питанням лінгвопоетики, семантиці художнього тексту і текстотворення, часто крізь призму концептології, варто згадати таких, як О. Бабелюк, С. Бибик, В. Бурбело, Т. Вільчинська, Г. Вокальчук, С. Грицина, Н. Данилюк, С. Єрмоленко, В. Калашника, Л. Лисиченко, О. Маленко, Л. Мацько, А. Мойсієнка, К. Морозова, А. Науменко, Н. Слухай, О. Снитко, О. Тележкіної, О. Тищенко, О. Ставицької, В. Чабаненка, Л. Українець та ін.

Когнітивна лінгвопоетика вивчає «способи реконструкції концептуальних структур авторської свідомості й когнітивні механізми

текстобудови» [8, с. 37–38]. Тобто кожному автору притаманний свій мовний і концептуальний світ, своє бачення, свої засоби вираження, які дозволяють відрізнити авторський ідіостиль та ідіолект.

Як зауважує О. Маленко, художня мова – це специфічна форма «образного відображення буття в її естетичній еволюції (динаміці) на тлі історичного розвитку національної літературної мови» [21, с. 100].

Лінгвопоетична репрезентація будь якого образу, символу чи концепту відбувається насамперед «крізь призму перцептивних (від лат. *perceptio* – сприйняття) образів, що ґрунтуються на відчуттях, через які людина отримує інформацію про навколишній світ і які дають їй змогу орієнтуватися в довкіллі» [16, с. 549]. Щоб передати думку, автори послуговуються низкою лексем та їхніми синонімічними рядами на відтворення слухових, зорових, дотикових, запахових образів, використовуючи для цього різні частини мови. На цю особливість і варто звертати увагу при характеристиці ідіостилу, позаяк саме за допомогою слів творяться різні стилістичні фігури.

Тобто завданням лінгвопоетики є «виявлення й опис мовних засобів, за допомогою яких автор (письменник) відповідно до власних намірів (інтенцій) організовує формально-змістову площину художнього тексту, досягає естетичного або прагматичного ефекту, утілює й концептуалізує свої буттєві або художні цінності, використовуючи властиві його ідіостилу тропеїстичні засоби» [21, с. 101].

Для досягнення мети, тобто для глибокого аналізу будь-якого художнього тексту, художньої мови автора, тексту, дискурсу, потрібно обрати відповідні методи дослідження, тобто методологічну основу. Значну увагу цьому питанню приділила О. Маленко, яка зауважує, що для досягнення відповідних результатів та можливості зробити чіткі узагальнення і висновки щодо лінгвопоетичних досліджень. Складність усього в тому, що лінгвопоетика таки міждисциплінарна галузь, що поєднує в собі лінгвістику і літературознавство, бо художній текст – це насамперед чиясь літературна творчість, репрезентована у мові, з допомогою різних

засобів, що відображають вік автора, його соціальний статус, рівень освіти, його культурні й ціннісні доміанти, релігійні уподобання тощо. Водночас важливу роль відіграють і ранішні чинники, які впливають на формування світогляду автора. Це, насамперед, віяння доби, певні напрями й тенденції, суспільно-політична ситуація, історичні події. «Мова як матеріал літературної творчості фіксує ці параметри, акумулюючи різноаспектну інформацію в пропонованих автором ідеях, мотивах, образах, сенсах» [21, с. 106]. Тому в процесі комплексного аналізу варто орієнтуватися не на один метод, а на їхню сукупність.

«Серед лінгвістичних методів, що задіяні в дослідженнях художньої мови, маємо такі, що 1) реалізують аналітичну рецепцію мовного матеріалу, і такі, що 2) активізують інтерпретаційний складник дослідницької роботи з художнім текстом» [21, с. 106]. Далі дослідниця пропонує низку різних методів і прийомів з допомогою яких можна глибоко й ґрунтовно аналізувати художню мову автора, яка «постає каналом трансляції авторських сенсів і джерелом творення рецептивних смислів, а також матеріалом для формування дискурсу всередині самого художнього тексту (контент прагматичної і дискурсивної парадигм)» [21, с. 107].

У контексті нашої кваліфікаційної роботи зосередимо увагу на таких постулатах зі статті вищезгаданої дослідниці. У роботах із лінгвопоетики особливої ваги набувають «інтерпретаційні методи, які скеровані на індивідуальну дослідницьку рефлексію, верифікацію, науково-креативне осмислення художньомовних явищ у їх дискурсивному функціоналі, що забезпечує глибше проникнення в сутність досліджуваного об'єкта. До таких методів належать: *інтерпретаційно-текстовий* аналіз – для релевантного опису різнорівневих лінгвостилістичних засобів, тропів, фігур, інтертекstem як інструментів створення художнього або прагматичного ефекту в контексті; метод *лінгвокультурної інтерпретації*, що забезпечує переведення змісту художнього контексту (або концепту) в площини певної культурної

традиції з її семіотичними кодами (загальний чи національний універсум культури)» [21, с. 108].

Згідно зі словниками, *інтерпретація* (лат. *interpretatio*) – це «розкриття змісту чого-небудь; пояснення, витлумачення. // Творче розкриття образу або музичного твору виконавцем [37, т. 4, с. 39]; «1) роз'яснення, тлумачення, розкриття змісту чого-небудь; 2) творче розкриття якого-небудь художнього твору, образу, зумовлених ідейно-художнім задумом та індивідуальністю артиста, режисера, музиканта й т. ін.» [39, с. 311]; «роз'яснення, тлумачення наукових і літературних текстів, творів образотворчого мистецтва; також – відтворення (наприклад, у музиці)» [13]. Звісно, що більшість дослідників таки послуговується загальновідомими словниковими дефініціями.

Водночас окремі науковці дещо по-іншому трактують дефініцію терміну *інтерпретація*. Так, А. Науменко стверджує, що це поняття є вужчим, ніж термін *аналіз*. Зокрема, під *інтерпретацією* він розуміє «суб'єктивне, звужене тлумачення тексту сприймаючим, не забуваючи при цьому про дві іпостасі інтерпретатора в особі сприймаючого: аналітика-критика (у сферах сприйняття концепції тексту та уточнення концепції аналізу) і аналітика-творця (у сферах створення та уточнення концепції аналізу)» [25, с. 68].

Реалізація цих методів та їхня продуктивність залежить від того, як написав письменник твір, що хотів у ньому висвітлити, до чого спонукав, закликав, які образи, як і чому змалював. А це тісно пов'язане насамперед із інтелектуальним, загальнонауковим і культурним надбанням автора, його знаннями, що стосуються навколишнього світу, лінгвістичним та суспільним кругозором. Водночас кожен письменник підпадає під вплив того чи іншого напрямку, течії, які превалюють у певний період, відповідно працює в якомусь жанрі, що також потребує своїх мовних засобів. Тому правильно підібрана методологія дослідження завжди сприятиме найбільш об'єктивній і глибокій лінгвопоетичній характеристиці художньої мови.

Філологічному, тобто комплексному літературознавчо-мовознавчому, аналізу текстів присвячена низка сучасних праць. Зокрема, А. Науменко схарактеризував класичні та новітні теорії вивчення й аналізу тексту, сформулював і обґрунтував потребу комплексного аналізу, що базуватиметься на поєднанні реалізації задуму автора і його стильового втілення [25]. Отже, основним практичним спрямування дослідження став текст як об'єкт лінгвопоетики. Науковець зауважує, що великою помилкою для багатьох пересічних людей є співвіднесення художніх героїв з об'єктивною дійсністю, тобто художній образ – це не копія дійсності, «це не об'єктивне копіювання, а суб'єктивне узагальнення метасуб'єктної дійсності, тобто особисте моделювання надособистого світу. Ось чому традиційний пошук у художньому образі пізнавальної, виховної, розважальної функції є помилковим, бо цілісність світомоделювання він зводить до – відповідно – філософського, морального та психологічного узагальнення, тобто лише до фрагментарності» [25, с. 70]. А. Науменко такими ідеями спонукає читача почати сприймати текст по-іншому, саме з естетичного боку, не шукаючи в них підтексти, сформульовані безпосередньо читачем, адресатом, реципієнтом, а не митцем слова. А всі інші аспекти виховання, пізнання чи розваги виступають як побічними елементами аналізу тексту, які залежать від ступеня підготовленості читача сприймати текст (інтелект, рівень розвитку, освіти, статусу, належності до якоїсь організації, прихильність до певних поглядів тощо).

Науковець пропонує тришарову структуру мовленнєвої архітектоніки художнього висловлювання і вважає, що це значно відрізняється від тих поглядів, які панували і панують у вітчизняному літературознавстві. Отже, відповідно до вищезазначеного, при аналізі тексту слід акцентувати в позиції персонажа «те, про **що** розповідається в тексті (тобто тематичне оформлення дії), а позиції оповідача – те, **як** про це розповідається (тобто словесне оформлення дії), а в позиції власне автора – те, **в якій послідовності** про це

розповідається (тобто естетичне оформленні дії як побудова художньої думки в кожному епізоді конкретно і в усьому тексті взагалі)» [25, с. 71–72].

При лінгвопоетичному аналізі тексту твір треба читати вдумуючись, кожен раз наче вперше. Цей аналіз спрямовує зосереджуватися не на особистості автора, а на лінгвістичному, соціальному, історичному та культурному контекстах твору.

Отже, лінгвопоетика як галузь, виокремившись у середині ХХ століття, не тільки займається стилістикою тексту, а й досліджує особливості репрезентації естетичної функції тексту через використання низки художніх засобів, що допомагає якнайточніше передати концепцію і задум автора художнього твору. На думку А. Науменка, «лінгвопоетичний аналіз художнього тексту потребує такої кількості та системності фонових знань, яка пересилує не тільки всі останні функціональні стилі разом узяті, а й взагалі психологічні та енциклопедичні можливості навіть непересічної людини» [25, с. 38]. Якщо лінгвістичний аналіз спрямований на опис загальнонаціональних явищ тієї чи іншої мови, а літературознавча інтерпретація вкаже на наявність у віршах певних художніх прийомів, то вміле поєднання здобутків і методології цих двох наук може дати глибоку лінгвопоетичну характеристику художнього дискурсу.

1.2. Творчість Юліана Тувіма крізь призму сучасних досліджень

Юліан Тувім – польський поет, прозаїк, автор сатиричних текстів для кабаре, перекладач, один із найпопулярніших літераторів міжвоєнного двадцятиліття. Людина неординарна, яку різні люди сприймають неоднозначно: одні його знають і захоплюються ним як автором низки дитячих віршиків, які діти вивчають і до сьогодні, а інші – «як людину, яка писала те, що думає, не добираючи слів і змушуючи сучасників червоніти.

Тож не дивно, що й через сто років його спостереження залишаються актуальними й навіть багатьох обурюють» [30].

Сучасник Юліана Тувіма Максим Рильський, дослідник творчості багатьох вітчизняних і зарубіжних, зокрема й польських поетів-класиків (А. Міцкевича, Ю. Словацького), звертав увагу на величезне тематичне й стильове розмаїття поетичного доробку польського митця, його здатність бути одночасно поетом-трибуном, поетом-сатириком і ніжним чутливим ліриком – автором пастельних пейзажів, м'яко-дотепних мініатюр [3].

Різні жанри його творчості тісно переплетені з біографією автора, його станом душі, його поглядами й переконаннями на тому чи іншому етапі життя.

Постать Ю. Тувіма і його творчий доробок цікавили літературознавців, мовознавців, перекладачів та представників інших галузей як в Польщі, так і в Україні. Так, із-поміж українських дослідників варто виокремити Ю. Булаховську, яка вивчала традиції поета в польській та українській літературі. Незважаючи на непростий життєвий шлях митця, через те й стан то виразної суспільної спрямованості й переконаності, то меланхолійно-песимістичної розгубленості, «характерними для нього були постійна еволюція ідейних поглядів, посилення громадсько-гуманістичних зацікавлень, глибокий патріотизм, який завжди органічно поєднувався із почуттям інтернаціоналізму, пошана до людей праці всіх країн, до передових митців світу» [4]. Позаяк Ю. Тувім писав у різних жанрах, мав різні творчі інтереси, то його спадщиною постійно захоплювалися польські письменники, вона завжди була на часі, вважалася сучасною. Дослідниця зауважує, що традицій Ю. Тувіма дотримувалися лише «поети суспільно-реалістичної орієнтації». «Сучасні польські поети – Тадеуш Ружевиц, Віслава Шимборська, Станіслав Грохов'як послідовно звертаються до спадщини Тувіма як у розвитку теоретичної думки – в публіцистиці, в розумінні прозаїзації поетичного слова, традицій і новаторства, так і в самій художній творчості» [4].

Особливу увагу Ю. Булаховська зосереджує на тематичному перегуків творів Ю. Тувіма і Т. Ружеви́ча, наводить приклади віршів, об'єднаних спільною тематикою (наприклад, Ружеви́ча «Батько» і Тувіма «Римована розповідь про батька й сина, про двоє міст і про стару пісеньку»). Те ж саме можна сказати і про вірші патріотичного спрямування, де Ружеви́ч «використовує тувімівську образність», а потім поглиблює зміст власних поезій, розширюючи поняття вітчизна, батьківщина, закликає до громадянської відповідальності [4].

Так само тематико-художній перегук із Тувімом наявний і у віршах В. Шимборської, особливо тих, які написані в жартівливій формі, містять гру слів, спрямовані на віру в силу природи, сонця, світла і людського розуму (наприклад, Шимборської «Allegro ma non troppo» і Тувіма цикл «Слопєвні»).

Але найбільше, на думку Ю. Булаховської, спільного між поезіями Ю. Тувіма і С. Грохов'яка, який вважав творчість «великою суспільною відповідальністю, громадським покликанням, а не індивідуальною, хоч і цікавою забавкою». Тобто обидва думали над місцем поета і поезії в суспільстві, висловлювали філософські думки щодо світу загалом і людини зокрема. В обох чільне місце посідала громадянська лірика [4].

Окремо Ю. Булаховська зауважує, що «Ю. Тувім, прагнучи в своїй літературній діяльності до органічного поєднання традицій і новаторства, висуваючи, однак, на перший план саме новаторський пошук в галузі змісту і форми, називав себе «першим в Польщі футуристом». І таке твердження спиралося на серйозний ґрунт, хоча польська так звана «міська», «суспільна» і «викривальна» поезія періоду міжвоєнного двадцятиліття, представником якої вважав себе і Тувім, була далеко не однорідною саме в ідейно-естетичному плані» [3]. Нагадаємо, що футуризм – це авангардний напрям, що виник на поч. ХХ ст., пропагував індивідуалізм, відкидав загальноприйняті мовні та поетично-мистецькі норми, оспівував любов до небезпеки, безстрашність, мужність, прагнув відобразити динамічну форму, втілити енергію життя. Якщо брати до уваги саме мовні засоби, то на перший

план при написанні тексту виходили дієслова, з допомогою яких і можна передати динаміку, рух, зміни, а от прикметники і прийменники цьому не сприяють і є «зайвими» у текстах [46]. Щоправда, як зазначають теоретики-літературознавці, дуже мало польських поезій того періоду можна було назвати справді футуристичними, позаяк не існувало чітких правил, яких мав би хтось дотримуватися.

Якщо ж говорити про Тувіма як футуриста, то він цей термін розумів по-іншому і використовував з іншим значенням, вважав себе поетом майбутнього, а не справжнім представником руху, який перетворює поезію в спорт.

Ю. Булаховська зауважила, що, незважаючи на те, що Ю. Тувім називав себе футуристом, мого «міська» і політична лірика 20-30-х років розвивалася в зовсім іншому ідейному руслі: у ній викривалися «соціальні контрасти капіталістичного суспільства, містила емоційну наснагу, навмисне «зниження» стилю, який органічно поєднував в собі публіцистичну патетику, саркастичну контрастну метафорику із прямою гнівною інвективою на адресу ворога» [3].

Звісно, що період розвитку капіталістичних відносин, індустріалізація суспільства сприяли тому, що в поезіях Ю. Тувіма можна було знайти і критику усього, що відбувалося в Польщі зокрема та світі загалом. Зокрема це стосувалося мілітаризації країн, що, найімовірніше, рано чи пізно призводить до війни, розбудови міст, де на місце парків, відпочинкових зон, приватного сектору приходили заводи, крани, шум, машини.

Для зображення усього неприйняттого для його душі поет використовував «розмовно-побутову лексику, навіть арго, ... ускладнені неологізми, звуконаслідувальні повтори, несподівані гротескні зіставлення й гіперболи» [3].

Відмінним від сьогоденного сприйняття можна вважати бачення Тувімом і його сучасниками життя за кордоном. У Тувіма, зрештою, як і в, наприклад, в українських Лесі Українки, Миколи Бажана існує «два

взаємопротилежні аспекти сприйняття закордонного суспільства: народ-трудівник, прогресивне мистецтво – і панівний клас, визискувачі, офіційна влада» [3]. Суперечливі думки щодо бажання потрапити у краще життя і водночас страх перед новим, до прикладу, можна знайти у поезії Ю. Тувіма «Подорож», у якій йдеться про емігранта, який, прибувши в закордонний порт, образу ж замислився над тим, що ж він буде там робити. Таким чином, у цьому питанні автор сконцентрував увесь зміст людського перебування поза межами свого комфорту, своєї сім'ї, свого будинку, свого міста, своєї країни. Приїхавши наче й за власним бажанням, людина розуміє, що легко не буде, розраховувати немає на кого. Такі мотиви, як уже зазначали, були притаманні багатьом митцям слова.

Як відомо, кожна епоха, напрям завжди має вплив на різні галузі. Ю. Булаховська звернула увагу на перегук між тематикою й зображенням образів у поезіях Ю. Тувіма і М. Бажана [3]. Наприклад, у віршах Тувіма «Крик», «Спека злидарів», «Вірш про померлу надію» і в Бажана «Смеркання в Гайд-парку» змальовано маленьку людину, яка страждає від перебування у великому місті. Водночас обидва автори мають сатиричні поезії, спрямовані на викриття зв'язку між реакційними колами капіталістичних держав ще в період першої світової війни та фашизмом (поема Тувіма «Квіти Польщі» (розділ «Лодзь, 1905 рік») і вірш Бажана «Мандрівний джентельмен»).

1960 року Ю. Булаховська видала монографію «Поезія Юліана Тувіма», де описала ту «складну атмосферу, у якій формувався талант автора, наголосила на поліфонії літературних угруповань міжвоєнного двадцятиліття в Польщі, показала, що творчий шлях найвідомішого поета сповнений безперервних шукань, а його доробок не позбавлений суперечностей» [33, с. 47]. Як свідчать джерела, на стиль Ю. Тувіма дуже вплинули твори інших митців XIX–XX ст., із-поміж яких А. Рембо, французький поет-символіст, якого вважають попередником сюрреалізму, напряму, який розвинувся у XX ст., якому властиві «звернення до підсвідомих образів, звільнення від панування раціонального мислення, використання оптичних ілюзій та

поєднання форм», заперечення «суспільних форм сучасного життя, технічної цивілізації, культури, моральних засад», описування несвідомого вираження духу – снів, галюцинацій, марення, містики, інтуїції, які допомагають осягнути нескінчене і вічне [40].

Звісно, що найбільшу роль у становленні Тувіма як талановитого і багатогранного митця відіграли польські письменники: Л. Стафф («поет трьох поколінь», який завжди був авторитетом і взірцем для молодих письменників), Я. Кохановський (польський поет, перекладач і драматург епохи Відродження, який відіграв велику роль у становленні польської мови в поезії), великі романтики А. Міцкевич, Ю. Словацький, під впливом яких «у поезіях молодого Тувіма часто поєднувалися контрастні настрої: оптимізму й суму, веселі, бадьорі мотиви піднесення, енергії та нотки зневіри й безнадії» [33, с. 47].

Особлива цінність монографії Ю. Булаховської полягає у спробі простежити найважливіші етапи розвитку творчості Ю. Тувіма, еволюцію його мистецької свідомості; це перший синтетичний портрет Тувіма-поета та Тувіма-перекладача. Дослідниця зосереджується на виявленні своєрідної поетичної індивідуальності поета, його місця й ролі в розвитку польської поезії 20 – 30-х рр. ХХ ст. [2, 33, с. 47].

У ще одній монографії («Проблематика польської сатири 30–50-х років ХХ ст. Поезія і художня проза») Ю. Булаховська схарактеризувала Ю. Тувіма як «найвидатнішого (поруч із К.-І. Галчинським) поета-сатирика першої половини ХХ ст., зазначаючи, що сатира Тувіма 30-х рр. свідчить про посилений інтерес до громадсько-політичних питань сучасності, зростання реалістичної гостроти його художнього слова, у деяких творах виявляє типологічну подібність до сатиричних прийомів, які застосовував Тарас Шевченко (порівнюються вірші «До генералів», «Каторз жіє», «Похорон президента Нарutowича» і поема «Сон») [2; 33, с. 47].

Про поезію Ю. Тувіма, її основні тенденції, вплив на доробки інших митців та на свідомість людей, які вперше почули поезію автора, а також про

стосунки з ними писав Г. Кочур. Як будь-що нове в суспільстві загалом і в поезії зокрема, творчість Тувіма т.зв. «метри» зустріли скептично, навіть негативно, не розуміючи його ідей, не сприймаючи його поглядів. Педагоги часто забороняли слухати твори поета, називали його розбещувачем, підбурювачем, більшовиком і т.д. Але це лише сприяло його популярності серед молоді, і не лише польської. «Для справжнього прихильника поезії і передового читача ім'я «Тувім» було майже синонімом слова «поезія»» [19]. Вже після його смерті дослідники осягнули всю глибину таланту Ю. Тувіма, зазначаючи, що його можна вважати навіть творцем цілої епохи в поезії. Наприклад, поет довершив демократизацію польської лірики і в галузі поетичної мови, де певні високі матерії, глибоко філософські думки передає різними засобами розмовної лексики.

Крім того, що Тувім був поетом, він також займався перекладацькою діяльністю, на чому й акцентує увагу Г. Кочур. Зокрема, згадує про переклад Ю. Тувімом «Слова о полку Ігоревім», перший варіант з'явився 1928 р., а новий аж 1950 року. Автор доклав багато зусиль, щоб максимально наблизити переклад польською мовою до оригіналу.

Літературній діяльності Юліана Тувіма в 20-30-х роках ХХ століття присвячено статтю О. Яручик і Н. Тернової, які проаналізували основні риси його творчості, що вирізняли поета серед сучасників, визначили основні мотиви, що переважали у творчому доробку митця цього періоду, встановили, що філософське світобачення Тувіма почало формуватися ще на ранніх етапах його творчості [52]. Автори зазначили, що головною метою письменника було зобразити психологію й важкі умови життя людей з «низів», а також показати реалії Польщі 20-30-х років ХХ століття. Тувім писав сатиричні вірші, таким чином відкрито виражаючи своє незадоволення владою, викриваючи її протиправні дії проти простих людей і піднімати бойовий, навіть революційний дух у країні. Водночас автор тяжів і до іншого способу висловлювання своїх думок: тяжів описувати неперевершений світ

природи, що й сприяло тому, що поетичний доробок Ю Тувіма привертає увагу не лише польського читача, а й інших прихильників.

Вивчаючи поезію Євгена Маланюка в контексті українсько-польських літературних зв'язків, значну увагу постаті Ю. Тувіма приділила і Е. Циховська. Євген Маланюк, на долю якого випав шлях митця-емігранта певний період жив у Польщі, де подружився з Юліаном Тувімом. Провідне місце у творчості обох поетів була громадянська лірика. В основі світобачення кожного з них – «ідеї патріотизму, зумовлені спільністю та єдністю естетичних смаків, національна ідея та боротьба за неї. Обидва розробляли «вічні» теми поезії, зокрема тему поетичного мистецтва» [48, с. 158]. Є. Маланюк неодноразово стверджував, що саме Тувім надихав його на деякі поезії. Водночас Тувім перекладав вірші Маланюка, зокрема вірш «Варшава», таким чином поширюючи його творчий доробок серед поляків. Цікавим є те, що у вищезгаданому вірші є багато слів і виразів, які Тувім не перекладав, а лише транслітерував із дотриманням польського правопису для збереження їхнього смислового й експресивного значення [48, с. 166].

Також Е. Циховська схарактеризувала архетип міста у творчості Ю. Тувіма, який автор представив двома мегаполісами – Лодзю і Варшавою. У Лодзі поет народився, а у Варшаві прожив значну частину свого життя. «На початку ХХ ст. образ міста став домінантною темою у польській літературі, відокремившись від традиційного змалювання „białe ściany szlacheckiego dworku” або „sioło wiejskie”» [47, с. 152]. У віршах Тувіма можна було чітко простежити, що автор, будучи «провінціалом» дещо боявся невідомого життя в столиці, проте з часом саме Варшава допомогла йому розвинути свої здібності. Е. Циховська детально аналізує усі вірші Тувіма, присвячені Лодзі і Варшаві, характеризує мовностилістичні особливості відтворення архетипу міста, проводить паралель зі сприйняттям Варшави Є. Маланюком, визначає багато спільного в житті авторів, проте різну символіку у сприйнятті того самого міста. І зрештою, це можна зрозуміти: Маланюк перебуває в еміграції, а Тувім у столиці своєї батьківщини, де може

вільно жити і творити. Відповідно в порівняльному висновку Е. Циховська зазначила, що «Ю. Тувім витворив урбаністичну парадигму образів, де письменник не протиставляє себе містові, а зливається з ним, Є.Маланюк же педалює трагічний мотив відокремленості, несумісності міста й людини. ... якщо для Ю.Тувіма Варшава є відкритим простором, то для Є.Маланюка навпаки – замкненим» [47, с. 171].

В українській лінгвістиці знаходимо також праці, де проаналізовано мовні особливості творчого доробку Ю. Тувіма. Так, О. Яручик і О. Заєць схарактеризували індивідуально-авторські неологізми у творчості Юліана Тувіма та на матеріалах поезії та поеми «Бал в опері», визначили особливості їхнього перекладу українською мовою, зауважили, що усі перекладачі намагаються зберегти неологізми, використовуючи «перекладацьку транслітерацію, оскільки більшість неологізмів просто не мають жодних відповідників в українській мові, навіть, не було можливості створити таке слово, яке б могло відобразити реалію, яка була закладена автором оригінального твору» [51]. Хоча часто фіксуються приклади перекладу неологізмів, якщо перекладач знає значення слів або розуміє мотив їхньої появи. Отже, як зазначають дослідниці, «індивідуально-авторські неологізми Юліана Тувіма передані в українському перекладі такими способами: транслітерацією, калькуванням та за допомогою неологізмів, які утворилися у процесі перекладу безеквівалентної лексики оригінальної поезії, задля підсилення емоційності і художнього забарвлення твору мовою перекладу» [51].

Як відомо, Ю. Тувім народився у єврейській родині, яка дотримувалася відповідних звичаїв. Твори письменника друкувалися в різних виданнях, зокрема й в альманасі «Єгупець», художньо-публіцистичному виданні Інституту юдаїки, який присвячує свої сторінки художній літературі, науковим статтям і публіцистиці на теми історії, культури та життя східноєвропейського єврейства. Альманах надає можливість друку письменникам, поетам і науковцям з України та з-за кордону, об'єднуючи у

своїх випусках як сучасників, так і класиків єврейської літератури, збираючи творчі доробки різних поколінь в одному виданні. Значну увагу редакція журналу приділяє перекладній літературі, особливо польській. К. Утевська проаналізувала усі номери цього видання з метою визначити місце польської літератури у його структурі і виявила, що таки значна частина – це переклади творів Януша Корчака, Ганни Краль, Юліана Тувіма, Бруно Шульца, Станіслава Єжи Леца, Яцека Куроня. Крім того, репрезентують творчість польських авторів також мемуари, вірші, оповідання тощо [45]. У контексті нашого дослідження звертаємо увагу на ту часту рецензії дослідниці, яка присвячена Тувіму.

Зокрема, К. Утевська аналізує публікацію в десятому номері «Єгупця», де йдеться про статтю Ю. Тувіма «Ми, польські євреї...», написану ним 1944 року в Нью-Йорку, на «відзначання перших роковин повстання у Варшавському гетто. Стаття присвячена матері поета, про загибель якої у 1942 році він іще не знав. Текст статті було публіковано польською мовою та у перекладах англійською, їдишем та івритом [45, с. 331]. Саме в цьому журналі вперше опублікували цю статтю українською мовою. Як зауважує рецензент, звернення Юліана Тувіма словами «*My, Żydzi polscy...*» – це «звернення мільйонів польських євреїв, які вже не можуть промовити за себе. Це зойк безмежної скорботи й болю, це плач за всіма загиблими, це слова всіх тих, хто помер непочутим. Але важливо й те, що це звернення до живих тепер і до майбутнього заради пам'яті та прийдешнього життя» [45, с. 332]. Зокрема в листі поряд із тим, що Тувім визнає себе євреєм, представником народу, який постійно зазнавав гонінь, він також зазначає, що він є поляком, і ніхто не має права заборонити йому бути тим, ким він себе вважає, бо народився в Польщі. Він не ділить поляків на родовитих і безрідних, а сприймає їх одним народом, тому й вимагає такого ж ставлення до його одноплемінників: *«Jestem Polakiem, bo mi się tak podoba. To moja ściśle prywatna sprawa, z której nikomu nie mam zamiaru zdawać relacji, ani wyjaśniać jej, tłumaczyć, uzasadniać. Nie dzielę Polaków na "rodowitych" i*

“nierodowitych”, pozostawiając to rodowitym i nierodowitym rasistom, rodzimym i nierodzimym hitlerowcom» [76]. У рецензії авторка дає детальну характеристику змісту послання Ю. Тувіма.

До творчості Ю. Тувіма науковці зверталися і з дидактичною метою. Наприклад, Г. Осіпчук, описуючи проблеми формування професійної мовної компетентності у філологів при вивченні польської літератури, використала для дослідження поезії Юліана Тувіма у перекладі [28]. Основний акцент зроблено на перекладацьких особливостях сприймання віршованих творів і вивченні варіантів перекладу в поезіях одних і тих само понять, зокрема на порівняльному аналізі перекладів поезій митця українською і російською мовами. Варто заважити, що як Тувім перекладав твори російських письменників, так і вони перекладали його поетичний доробок, особливо той, що підтримував соціалістичний устрій, показував життя в капіталістичних країнах як іноді неприйнятне для нього.

При аналізі перекладів поезій Тувіма різними мовами Г. Осіпчук виявила, що в кожному з них простежується індивідуальний стиль перекладача щодо використання лінгвостилістичних засобів, простежується «декоративність. У багатьох випадках автори вводять власні лексеми, додають від себе окремі образи», «використано прийом експресивізації, тобто заміну лексеми на лексему з більш емоційно-експресивним забарвленням» [28, с. 128].

«Найпоширенішим вираженням авторського вибору є переклад і переробка. Існують різновиди віршового перекладу: вільний, в якому наявні окремі невідповідності змістовно-стилістичного характеру; версія, смислова структура якої відрізняється від оригінальної вилученням або додаванням кількох домінант; переспів, якому притаманні елементи онаціональнення» [28, с. 128]. Усі ці варіації завжди присутні в перекладах будь-якого автора.

Зважаючи на наявність у польському науковому просторі значної кількості досліджень, присвячених творчому доробку Ю. Тувіма, у

кваліфікаційній роботі зосередимо увагу на тих, у яких схарактеризовано лінгвістичні особливості текстів і образна характеристика героїв.

На ідіостиль будь-якого письменника значний відбиток накладає місце його народження, що відображається і на мові творів, збереженні і відтворенні в них фольклорних елементів, і на особливостях сприйняття й трактування низки явищ, подій, і на відображенні образів, стереотипів, культури і звичаїв. Не став тут винятком і Юліан Тувім. Народившись у Лодзі, він використовував лодзький діалект у поезіях. Як зауважують діалектологи, саме у Лодзі зіткнулися три польські діалекти: великопольський, малопольський, мазовецький. Хоча місто географічно розташоване на території поширення малопольського діалекту, але, як відомо, говірки, говори, діалекти, наріччя не мають чітких меж. Крім того, вагому роль в поширенні діалектів відіграють адміністративні, культурно-історичні та економічні особливості розвитку краю. Отже, Лодзь мала певні економічні відносини з трьома воєводствами – Великопольським, Малопольським і Мазовецьким, що й відобразилося на особливостях мовлення мешканців цього регіону. Значну роль відіграла урбанізація, коли кількість міського населення збільшувалася за рахунок сільського. Позаяк місцева інтелігенція була нечисленною і формувалася повільно, то розмовна польська мова домінувала, демонструючи сильні зв'язки з діалектами навколо Лодзі. Крім того, значна частина населення розмовляло німецькою та їдиш, а в школах панувала російська мова. У цих умовах польськомовне населення дедалі частіше використовувала специфічну мовну суміш. На стику століть мовна самобутність Лодзі особливо сильно проявлялася і була помітна саме в цьому змішуванні різноманітних мовних впливів. Тувім писав у спогадах, що деякі його однолітки розмовляли «дивним» німецько-польським діалектом.

Діалектологи підтверджують, що багаторічні дослідження діалектних особливостей мовлення мешканців Лодзі свідчать, що в їхньому мовленні

наявні і місцеві говірки, і запозичення з інших мов – німецької, російської, їдиш [58].

Саме на особливості використання діалектного мовлення у поезіях Ю. Тувіма звернула увагу Е. Умінська-Титон (Elżbieta Umińska-Tyton), яка на прикладі збірки «Kwiaty polski» виділила діалектні лексеми. Поет, який виріс в інтелігентній сім'ї, де послуговувалися літературною мовою, спілкуючись із пересічними мешканцями, друзями, набрав для себе багато просторічних і діалектних варіантів, які згодом і використав у творах. Наприклад, для великопольського говору притаманна відсутність носових у кінці слова, що можна знайти в Тувіма: «*Nie **bedom**, psiamać / psiamać podwyrka wont chłopaków ganiać*» (78, с. 156).

Так само в лодзькому діалекті побутує форма *bede*:

«*Ja patyk rzne, bo robie dracha,
To co ja **bede** kiche ciachał*» (77, с. 156).

Так само у віршах наявна мазовецька м'яка вимова **-k-** там, де в літературній мові вона має бути твердою: «*Jak duży rękie rozczapierzy, Wiency zachwaci jak odmierzy*» (77, с. 159); «*Nikt nie ma prawa im zabronić «poruczać korbkie» i «podzwonić*» (77, с. 160).

Далі у статті Е. Умінська-Титон детально характеризує усі германізми, виявлені у поетичному доробку Тувіма, зазначає, на яких територіях Польщі також побутують ті чи інші лексеми. Окрему увагу приділяє русизмам, які автор також використовував у віршах, із-поміж них, наприклад: «*Czy jest możliwe, że to szpicel, **Ochrannik**, wszystko sprowokował?*» (77, с. 142); «*I **ledzieńce** do lizania Na drewienkach także*» (77, с. 165); «*I najniespodziewaniej w świecie **Bie-rio-zeń-ka** – pociągnął z ruska **Krasotka... Biriuzka, bieriozka***» (77, с. 139). Нуковиця доходить до таких висновків:

1) Тувім чудово вловив домінуючу рису міської мови, за якою можна визначити місцеву неоднорідність. Мова мешканців Лодзі, використана у збірці «Kwiaty polskie», є розмовною польською мовою з численними просторіччями, місцевими й регіональними формами, насиченою

діалектними особливостями, зазвичай загальнодіалектного масштабу, з багатьма впливами німецької та російської мов;

2) усі приклади такої лексики поет використав свідомо, як елемент стилізації. Зазвичай вони з'являються в діалогах або чужих цитатах. В мові самого автора вони фіксуються рідко, завжди містять чітку вказівку на їхню унікальність і належність до мовних засобів згаданого соціуму, на якому поет акцентує увагу і вводить ті слова в текст, використовуючи лапки;

3) зіставлення літературного матеріалу Тувіма із магнітофонними записами мовлення мешканців Лодзі [58] доводить, що лінгвістичні форми слів, використані Тувімом для стилізації, є повністю автентичними і фактично належали і частково досі належать репрезентують розмовну мову мешканців Лодзі [80, с. 175].

Значну увагу творчості Ю. Тувіма приділила К. Сідовська (Karolina Sidowska). У контексті нашого дослідження вартою уваги є її праця, присвячена характеристиці образу жінки у творчості автора. На основі низки віршів та праць інших науковців вона виокремила такі жіночі образи, як коханка, меланхолічка, свята, дружина, баба, розпусниця. Усі висновки зробила через призму особливого бачення автором жінок під впливом різних літературних течій. Особливий акцент дослідниця робить на тому, що автор змальовує представниць прекрасної статі абсолютно по-різному. Якщо до дружини він ставиться як до святої, постійно пише, як він її кохає, описує її найпривабливішими епітетами, присвячує їй навіть еротичні вірші, то вже представниць інших прошарків показує часто у непривабливих кольорах. Для Тувіма важливою темою в поезії, зауважує К. Сідовська, був аспект плідності і продовження людського роду, то він відверто описував жінку, її тіло. І якщо жінку в ролі коханки він змальовував еротично, то жінку-продовжувачку роду він подає як самицю, основним призначенням якої була репродукція. Для цього і використовує відповідні вирази «brzuchem na biodrach szerokich», «brzuchatej kobyły», «baba», «samica», які певною мірою дисонують із зображеннями коханої, наявні, наприклад у збірці «Сьома осінь» [69, с. 123].

Окремо К. Сідовська зосереджує увагу і на контрасті між візією розпусниці та стереотипом жінки, яка стоїть на сторожі чистоти і родинних цінностей., де перша виконує основну функцію – бути еротичною для чоловіків. Описуючи таким чином розпусних жінок, поет водночас певною мірою засуджував їхній спосіб життя, таки вважаючи його аморальним. Чим і зумовлювалося використання саме тих мовностилістичних засобів, які є в його віршах [69, с. 126–127].

Також образу жінки, але в конкретній поезії «Кобіесе» присвятила увагу Е. Шкудлярек (Ewa Szkuclarek). Поетична візуальна чутливість Ю. Тувіма показує реальність між видимим і невидимим. Трансформація різноманітних образів у вірші «Кобіесе» залежить не лише від спрямування фізичного погляду чи сприйняття, а й від прочитання намірів самого творця у візуальному досвіді потенційного реципієнта. Від образу неможливо втекти. Окрім зовнішніх образів, є також внутрішні, які можна уявити, усвідомити, створити самому. Зовнішній або внутрішній образ завжди є формою вираження художнього бачення поета. Вірш «Кобіесе» містить різні образи жінок, зображених за мотивом купальниць, присутніх на багатьох картинах в історії мистецтва, а саме з «Народження Венери» Сандро Боттічеллі, «Венери з дзеркалом» Дієго Веласкеса, «Купальниці» Жана Огюста, «Великих купальниць» Поля Сезанна, «Жінки з тазом» Едгара Дега, «Моделі» Жоржа Сьора та «Схилена жінка» П'єра Боннара. Образ жінки у творчості Тувіма постійно змінюється і трансформується, це незавершений і незбагнений образ, як і жіноча природа, яку він часто зображує як Венеру [73, с. 78–79].

Як відомо з біографії Ю. Тувіма, він знав багато мов, зокрема англійську, німецьку, французьку, російську, цікавився навіть мовами африканських народів, австралійських племен, тунгусів, папуасів, китайською, есперанто тощо, що дозволило йому бути визнаним перекладачем. Найбільшу кількість перекладів Тувім зробив із російської мови, тому цьому аспекту в галузі польського перекладознавства присвячено найбільше праць. Водночас на художньо-поетичну манеру поета свого часу

вплинули Леопольд Стафф, Волт Вітмен та Артюр Рембо. Творам останнього як французького поета-символіста, попередника сюрреалізму Тувім також присвятив значну увагу і переклав польською мовою.

Про зацікавленість Тувіма творами А. Рембо та визначення особливостей їхнього перекладу писала М. Ю. Возняк (Maria Judyta Woźniak) [86], зауваживши, що це було своєрідною вимогою епохи – позиціонувати своє ставлення до символізму. Зокрема, дослідниця проаналізувала особливість перекладу польською мовою таких віршів Рембо, як «*Czterowiersz*», «*Kredens*», «*Moja Bohema*» та «*Głowa Fauna*».

Наприклад, «*Czterowiersz*» – це чотиривірш, катрен, написаний у вигляді одного складного речення, компоненти якого поєднуються паратаксічним (сурядним) зв'язком, притаманним Рембо. Усі формальні елементи при перекладі також були збережені Тувімом, що свідчить про майстерність перекладача. Проте якщо для французького оригіналу притаманний паралелізм, де члени речення розташовані за формулою «підмет – присудок – означення-кольоролексема – обставина місця», то в польському варіанті через особливість наголошування, а відповідно й через зміну ритмічності ця послідовність змінена.

У Тувіма ця конструкція вже така: у першому рядку підмет, обставина, присудок, прислівник-кольоролексема; у другому рядку підмет, прислівник-кольоролексема, обставина місця, присудок, у третьому – підмет, присудок, обставина місця, прислівник-кольоролексема, у четвертому – підмет, обставина місця, прислівник-кольоролексема, присудок.

Дослідниця детально характеризує відмінність між граматиною польської і французької мов, характеризує специфіку створення перекладів і доходить до висновку, що: 1) Тувім насамперед для себе обрав практику еквівалентів, коли обирає слова із первинним значенням, денотативним; 2) найчастіше використовує синтаксичну інверсію, яка переважно не призводить до викривлення змісту; 3) часто з метою передати особливості французьких кольоролексем важливішою стає «*translatorska swoboda niż*

dosłowność»; 4) якщо в польській мові немає прямого, універсального відповідника, то Тувім шукає найбільш функційний, водночас дозволяє собі змінювати пунктуацію [86, с. 184].

Отже, можна стверджувати, що творчий доробок Ю. Тувіма завжди привертав увагу літературознавців, мовознавців, перекладознавців, культурологів, філософів, дидактів, позаяк і до сьогодні він не втрачає своєї актуальності, бо питання суспільства, митця в суспільстві, жіночих образів, а також поезія, спрямована на дітей, завжди є на часі.

1.3. Життєвий і творчий шлях Ю. Тувіма

Свого часу перекладачка віршів Тувіма М. Кіяновська писала: «Усі десять років я намагалася відчутти, побачити, досягнути, відрефлексувати тло (історичне, біографічне) Тексту, написаного Тувімом. ... Друзі кажуть, я могла б написати про Тувіма і про його оточення велику книгу. Але це не так. Тувім-поет і Тувім-людина, Тувім-поляк і Тувім-єврей, Тувім-романтик і Тувім-прагматик, Тувім-пияк і Тувім-аскет (а ще є численні інші іпостасі) – кожна із цих фабул вимагає цілком різні інтерпретації фактів, і заради тієї інтерпретації біографові чи досліднику неминуче доводиться щось замовчувати, чимось маніпулювати. У кожному разі, прочитавши чи не всі біографічні дослідження про нього, можу стверджувати: Тувім жив вигаданим життям, у вигаданому ним самим світі, і він майже ніколи, майже ніде не каже про себе правди. Іноді він намагається правду про себе імітувати. Однак ми радше так і не знатимемо, про що він думав насправді. Його можна відчутти, але його не можна зрозуміти; і я намагалася перекладати його вірші так, щоби це відчуття передавалося читачеві» [15, с. 3–4].

Юліан Тувім (пол. Julian Tuwim 13 вересня 1894 р., Лодзь – 27 грудня 1953 р., Закопане) – польський поет, перекладач і мовознавець – народився у Лодзі в міщанській родині асимільованих євреїв.

Т. Степанчикова писала: «Юліан Тувім – один з найвідоміших сатириків та гумористів ХХ століття. Уродженець Лодзі, він, здається, з дитинства дихав повітрям, настоящим на гуморі. Це ж було особливе місто, де культивувався літературний жарт, де символом, як в Одесі, була усмішка. Крім гумористичного, хлопець мав яскравий дар поетичний, через що його гуморески з ранніх літ укладалися у дзвінки рими. Походив він з асимільованої родини. І тому його однаковою мірою вважають поетом-гумористом як польським, так і єврейським» [38, с. 180–181].

Батько поета, Ізидор Тувім, був банківським клерком, навчався в Парижі, знав кілька іноземних мов. Мати, Аделя з Круковських, походила з сім'ї інтелігентів: її батько був власником друкарні, а чотири брати – адвокатами й лікарями [15]. Дитинство поета було складним, бо шлюб батьків був невдалим, мати страждала невротичними захворюваннями, депресивними станами, які з часом передалися і синові, Юліанові, якого потім часто мучили тривоги, із часом проявилася фобія: боявся виходити за межі свого дому. Усе це згодом дуже відбилося на його творчості

Протягом 1904–1914 років поет навчався у лодзькій чоловічій гімназії, російській, бо альтернативного польського закладу тоді ще не було. Проте 1906 року, після страйку, у Лодзі нарешті відкрили гімназію з польською мовою викладання, до якої перейшла частина учнів із російської школи, але Тувім залишився вчитися тут. Його сім'я була незаможна, тому не мала матеріальної можливості перевести сина до приватного навчального закладу. Крім того, у суспільстві почали з'являтися перші ознаки антисемітизму, що також серйозно вплинули на рішення батьків залишити сина в російській гімназії. Ці події ще більше надихнули майбутнього автора займатися польською літературою. Ще з дитинства був знайомий із найкращими

зразками польської літератури, адже його мати походила з родини, яка дуже поважала та була закохана у польську культуру.

Навчання йому не дуже вдавалося, особливо точні предмети, а через математику він навіть залишився на другий рік у шостому класі. В юності захоплювався хімією, філателією, астрономією, з 1909 р. почав цікавитися деякими мовознавчими питаннями, зокрема мовами тунгусів, папуасів, африканських народів, австралійських племен, китайською, есперанто тощо [15; 30].

Літературний дебют відбувся 1911 р, коли Тувім переклав мовою есперанто поезії Л. Стаффа. Як зауважує Е. Циховська, саме поезії Стаффа так вплинули на майбутнього поета, що він почав інтенсивно вчитися і закінчив школу одним із найкращих учнів [48, с. 159].

Через два роки, 1913 р., на шпальтах газети «Kurier Warszawski» опублікував власний вірш «Прохання» і підписав псевдонімом Ст. М. (від Стефанії Мархев, майбутньої дружини поета, також перекладачки й письменниці). Після цього дев'ятнадцятирічний Тувім стає найпопулярнішим автором усіх польських гумористичних видань.

Із 1915 року письменник розпочав свою першу співпрацю із кабаре в Лодзі, проте через рік переїхав до Варшави, вступив до Варшавського університету, в якому протягом двох семестрів вивчав право і філософію, але швидко втратив інтерес до навчання. 1918 року з'явилася дебютна збірка Юліана Тувіма «Czyhanie na Boga» («Чигання на Бога»), яка спровокувала широкий резонанс, викликаючи у читачів як захват, так і критичні відгуки. «Тувіма звинувачували в розгнузданості, розпусті, розбещенні молоді та порнографії. У збірку увійшов, зокрема, вірш «Весна», опублікований раніше в літературному часописі Варшавського університету Pro Arte et Studio. Після цієї публікації з'явився навіть відкритий лист студентів, адресований Юліану Тувіму» [15; 30], де вони зазначили, що весна – це чистота, а поет дозволив собі показати її оголеною і навіть сексуальною.

Після Першої світової війни у Варшаві відкрилося кабаре «Пікадор», а пізніше – «Qui Pro Quo» («Кві Про Кво»), для яких найбільше текстів написав саме Юліан Тувім і продовжував співпрацю, писав скетчі й пісні майже впродовж усього періоду його діяльності (із 1919 до 1931 року).

Того ж 1918 року Тувім разом із кількома іншими авторами (зокрема Яном Бжеховою та Антонієм Слонімським) заснував Спілку авторів і композиторів (ZAKS), яка ось уже понад сто років захищає інтереси митців. На цей період «він був “асимільованим гумористом” – тому весело слугував своєму літературному призначенню, не реагуючи на сигнали тривоги» [38, с. 180–181].

Через рік Юліан Тувім з іншими поетами засновує поетичну групу «Скамандр» («Skamander»), названу на честь річки в Стародавній Греції, гаслом якої було «Поезію на вулицю!». Ядром групи стали Юліан Тувім, Ян Лехонь, Антоній Слонімський, Казімеж Вежинський та Ярослав Івашкевич. Група не мала політичної програми; художню філософію групи Тувім визначав як віталізм, тобто радість життя. «Головною концепцією скамандритів був зв'язок поезії з сучасністю. Вони намагалися поєднати поезію з буденністю, вводили в поезію розмовну мову й теми з життя містян» [15; 30].

1919 року Тувім одружується зі Стефанією, яка завжди була для нього коханою дружиною, найближчим другом, партнеркою. Стефанія Маршев у дівочтві соромилася свого прізвища, що з польської означало «морква», тому Тувім і його друзі писали його на французький манер – Marszew, тому в більшості джерел фігурує варіант прізвища саме Маршев. Тувім шалено кохав дружину, присвятив їй низку віршів, а свій поетичний дебют, як уже зазначалося, підписав її ініціалами [15, с. 226].

Юліан був настільки неповторним і самобутнім автором, що його безпомилково пізнавали за будь-якими псевдонімами. Як писала К. Пілярська, «псевдоніми – важлива частина історії Тувіма. Письменник мав їх майже 40! Здебільшого це була гра слів, наприклад, Мулек Руж, Себто-я

(Czyliżem), Він-же (On-że), Пікадор (за назвою кав'ярні-кабаре «Під Пікадором»), Шизьо Френік (Schyzio Frenik), Юліан Розбій Тувіцький (Julian Rozbij Tuwicki) або ж Мадам Іцкевич. Від цих псевдонімів б'є почуття гумору, яким славиться Тувім, проте атмосфера веселоців аж ніяк не супроводжувала його впродовж життя» [30].

У міжвоєнний період життя Тувіма, коли неприязнь до євреїв зростала, поширювався антисемітизм, письменника почали звинувачувати у «євреїзації польської літератури». На що він реагував по-різному: спочатку з гумором, жартома, але з часом і дошкульними, гострими рядками. Незважаючи на начебто відносно спокійну реакцію поета на це все та його гумористичні твори для кабаре, у нього погіршився стан здоров'я, як психічного, так і фізичного, почалися депресії. Тиск на нього посилювався, проте він не припиняв працювати.

Як свідчать українські дослідники, зокрема К. Циховська, Юліан Тувім потоваришував із Є. Маланюком, який у 20-х роках змушений був виїхати до Польщі. Український і польський поети товаришували, листувалися, обмінювалися збірками, Тувім переклав поезію Маланюка «Варшава» польською мовою. Оригінальним у перекладі є те, що у вірші залишилося багато слів і виразів, які Тувім цілеспрямовано записав латиницею, не перекладаючи, з метою зберегти їхнє смислове й експресивне значення. Обидва потім перебували в еміграції у США. В обох переважали однакові мотиви в ліриці – громадянські, про місце поета в суспільстві, роль натхненної праці, заглибленість у внутрішній світ ліричного героя тощо [48, с. 165–166].

У 1927–1939 роках він співпрацював із Польським радіо, де кілька років був художнім керівником відділу гумору. Однак 1939-го разом із дружиною та сестрою він виїхав із Варшави й через Румунію та Італію емігрував до Франції, де часто зустрічався з учасниками гурту «Скамандр», які також стали емігрантами.

Після капітуляції Франції 1940 року та загрозу для свого життя Тувім переїхав до Лісабона, потім до Ріо-де-Жанейро, а звідти до Нью-Йорка, де Тувім прожив майже п'ять років. В еміграції він написав ностальгійну поему «Польські квіти».

Зрозуміло, що під час німецької окупації твори Тувіма потрапили під заборону. «Батько Тувіма помер 1935 року. Його мати після смерті чоловіка намагалася накласти на себе руки, також дуже переживала через нападки на сина, тому останні роки провела у лікарні для психічнохворих в Отвоцьку. Німці її застрелили під час ліквідації отвоцького гетто 1942 року й поховали у братській могилі. Тувім добився ексгумації тіла матері й перепоховав її поруч із батьком на єврейському цвинтарі в Лодзі» [30].

На батьківщину сім'я Тувімів повернулася у червні 1946 року. Вони вдовчерили єврейську дівчинку-сироту Еву з отвоцького дитячого будинку. 2006 року Ева Тувім-Возняк заснувала Фонд імені Юліана Тувіма та Ірени Тувім, який надає допомогу неповносправним і невиліковно хворим дітям і підліткам, а також опікується творчим доробком поета і його сестри.

Після повернення у Польщу Тувім займався перекладацькою роботою, лінгвістичними розвідками, працював у Театрі Війська Польського, Варшавському Новому театрі, вів рубрику сатиричних курйозів у журналі «Проблеми», видав антологію «Польська фантастична новела» (1949). Надзвичайно популярними були і залишаються поетичні цикли Тувіма для дітей: «Локомотив» (1938), «Про пана Трулялинського» (1938), «Слон Тромбальський» (1938) та ін. В останні роки життя він пише вірші «До письменника», «Клич», «Прапор», «Зустріч у 1952 році», «Дочці у Закопане», видані останньою його збіркою «Нова збірка віршів» (1953) [82].

Помер Тувім 27 грудня 1953 року в Закопаному, у пансіонаті ZAiKS. Похований на алеї Заслужених на військовому цвинтарі Повонзки у Варшаві.

Тувім – всебічно розвинена особистість, яка поряд із творчістю ще й займався перекладацтвом. Зокрема, перекладав вірші з французької, німецької, російської й латинської мов, які вивчив у російській гімназії, де

розмовляти польською заборонялося, а німецька та французька вивчалися як іноземні. Сестра письменника, Ірена Тувім, також була перекладачкою. Саме вона, по суті, наново відкрила для польських дітей «Вінні Пуха» Алана Мілна. Її переклад досі вважається цікавішим від оригіналу. Можна сказати, що цей вид діяльності певною мірою відшліфував майстерність Тувіма.

Як кожен поет Тувім також став творцем афоризмів, якими поляки послуговуються й донині: «Miłość ci wszystko wybaczy» («Любов усе тобі пробачить»), «Живи так, щоб твоїм знайомим стало нудно, коли помреш», «Благословен той, хто, не маючи чого сказати, не вбирає цього факту в слова» або «Родзинка – зажурена виноградина» (переклад А. Савенця). Його вірші стали популярним піснями, із поміж яких: «Pomarańcze i mandarynki», «Grande Valse Brillante», «Na pierwszy znak» [30].

Як пишуть усі дослідники, гумор Тувіма був неперевершеним, оскільки поєднував неочікуване і гостре слово. Його творчість називали складною, особливо для перекладачів, позаяк письменник часто використовував гру слів, яка допомагала створювати гумористичні тексти. Ідіостиль поета теж неординарний: краса слова і культура мови в одних поезіях дисонувала із просторічною, згрубілою, жаргонною лексикою в інших. Його вірші були провокаційні і нестандартні, викликали захоплення в одних і неприйняття в інших. Саме це і є свідченням таланту, оскільки творчий доробок викликає в читача низку емоцій.

Поетичний доробок Тувіма потребує глибинного прочитання, яке постійно спонукає до нових роздумів і до нового сприйняття. Щоб зрозуміти авторський задум, ідею, необхідно використовувати лінгвопоетичний аналіз, який виявить і архітектоніку віршованої мови, і її інтонаційно-змістову цілісність, і лінгвостилістичні засоби.

2. ЛІНГВОПОЕТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗ ЖІНКИ В ПОЕЗІЇ Ю. ТУВІМА

Образ жінки здавна привертав і привертає увагу різних митців. Особливо яскраво описати його вдається поетам, що й пояснює величезну кількість різнотематичних віршів, де головною героїнею є жінка – кохана, мати, донька, бабуся, незнайомка і т. д. Як зауважує К. Откович, «в українській духовній культурі ХІХ – поч. ХХ ст. образ жінки репрезентовано образами-символами Жінки-Матері, Жінки-Берегині, в меншій мірі Жінки-Воїна, які розкривають певні очікування суспільства щодо притаманних жінці якостей. Втім така символізація / сакралізація образу жінки призводить до перенесення невідповідних (культурнообумовлених) якостей міфічного образу жінки на реальну» [29, с. 5]. Такі ж образи можна простежити і в інших слов'янських культурах, зокрема й у польській.

За словником В. Жайворонка, Берегиня, Берегиня-Мати – «головна богиня життя, добра, захисту людини від усякого зла, покровителька врожаїв; захисниця оселі, малих дітей від лиха, хвороб, смерті» [11, с. 34]. У переносному значенні – це «жінка, яка береже і підтримує домашнє вогнище, виступає покровом усьому родинному колу, передусім жінка-мати» [11, с. 35]. Поняття берегині у свідомості слов'ян і сьогодні часто асоціюється з певною святістю. Люди вірять, що душі предків їх оберігають, допомагають, застерігають. І найчастіше цю роль відводять саме жінці. Тому і коли мова заходить про вищі сили, ангелів, то в уяві постає саме жінка.

Проте не завжди в усіх доробках навіть однієї й тієї самої людини усі змальовані образи будуть мати лише позитивний чи негативний відтінок. Багато залежить від життєвих обставин, настрою, історичних подій тощо.

Як свідчать дослідники творчості Ю. Тувіма, автор мав неоднозначні погляди на жінку, що зумовлено його внутрішнім станом, меланхолійними, а часто і песимістично-містичними налаштуваннями. Зокрема Б. Умінська (Barbara Umińska) зазначала, що в поета можна знайти афоризми, у яких

відчувається певна зневага та применшення значення жінки, часто простежується поблажливий тон [79, С. 233]. Це, наприклад, такі: «*Kobieta powinna być interesująca tylko erotycznie, ściślej: seksualnie. Inne jej zalety męczyzna sam już sobie dorobi*», «*Cnotliwa dziewczyna nigdy nie lata za chłopcami. Czy kto widział, żeby pułapka gonila mysz?*», «*Tragedia: zakochać się w twarzy, a ożenić z całą dziewczyną*» [75].

Щоб зробити висновки щодо тих чи інших тенденцій ідіостилю автора, завжди треба проаналізувати максимум його творів, врахувати усі життєві обставини.

Однією із дослідниць образу жінки в поетичному доробку Ю. Тувіма є К. Сідовська (Karolina Sidowska), на деякі висновки якої ми будемо опиратися [69, с. 112].

Жінка головною ліричною героїнею найчастіше постає у ранніх, юнацьких поезіях автора. Це є наслідком впливу на молодого Тувіма традицій молоді Польщі, у яких важливу роль відігравали еротика і пов'язані з нею ідеї жіночості.

Зауважимо, що «Молода Польща» («*Młoda Polska*») – це епоха в історії польської культури, що тривала одночасно з епохою європейського модерну (1891–1918 рр.), тобто це «загальна назва літературно-естетичного руху в Польщі кінця ХІХ – початку ХХ століття, що проявився в літературі, музиці та пластичному мистецтві. Це ранній період розвитку польського модернізму, для якого характерне переплетіння тенденцій символізму, неоромантизму, імпресіонізму, із яким 1910 був поєднаний експресіонізм. Рух характеризувався прагненням до ліризму, творенням нових естетичних та етичних цінностей, культом особистості» [23]. Ці тенденції і були притаманні ранньому Тувіму.

2.1. Кохана жінка (kochanka)

Модернізм простежується не тільки у великій кількості творів, присвячених вищезазначеній темі, але й у стилі поета, його уміння і прагнення відображати елементи чуттєвості й таємничості, а також витончені образи красивих, але «сумних дівчат» («*smutnych dziewczyn*»), позначених декадентським клеймом неминучої смерті. До прикладу, у збірці «*Siódma jesień*», виданій 1921 р. і присвяченій дружині поета, вміщено низку сентиментальних віршів, які автор почав писати в ранній юності, в період, коли зароджуються духовні й тілесні почуття. Він зібрав у неї вірші, написані протягом семи років.

Так, в однойменному вірші автор надзвичайно романтично описує кохану дівчину, яка стала його дружиною. Вказує, що вона зовсім не змінилася або стала навіть кращою за сім років їхнього знайомства і спільного життя. Особливо чуттєвим, ніжним, чаруючим є переклад цієї поезії Д. Павличком, який пропонуємо поряд з оригінальним текстом у додатках (Див. Додаток А). Обидва автори досягли такого ефекту завдяки використанню низки різноманітних художніх засобів.

Звісно, що зарубіжна література у переважній більшості сприймається через перекладача, завдяки його умінню витримати усі власне авторські особливості. Як свого часу зауважувала Ю. Булаховська, «провідні перекладацькі принципи повинні залишатися незмінними: максимальна наближеність до оригіналу в його історичних та ідейно-тематично-естетичних параметрах; максимальне збереження авторської індивідуальності в її мистецьких симпатіях; бережливе ставлення до авторської лексики й ритмомелодики, і, разом з тим, неодмінне творче трактування авторського тексту, з тим щоб він, неодмінно ж, зберігав у своїй перекладній версії провідні особливості оригіналу; зробити перекладний текст близьким і зрозумілим для вітчизняного, українського читача; більше того, зробити його реальним фактом вітчизняної культури» [11, с. 222].

Перекладач у процесі своєї діяльності не просто перекладає віршований текст із дотриманням загальноприйнятих перекладацьких трансформацій та правил, а й повинен зрозуміти прихований зміст того чи іншого твору і запропонувати читачеві найбільш об'єктивний та адекватний переклад.

«З-поміж наявних підходів до аналізу вірша традиційно виокремлюють два основні: розуміння змісту твору через його форму і системний аналіз тексту. Обидва підходи передбачають виділення у творі двох аспектів: змісту й форми. Проте з позиції першого підходу усвідомлюється необхідність їх умовного розрізнення з метою дослідження їх складників. Системний аналіз тексту ґрунтується на цілісному сприйманні художнього цілого, коли увага однаковою мірою приділяється змісту й формі» [28, с. 128]

Перекладати вірші з польської мови українською, незважаючи на їхню начебто й близькість, досить складно насамперед через іншу ритмомелодику, яку важко зберегти (наголос на передостанньому складі) при перекладі. Крім того, у польському суспільстві, яке досить релігійне, є багато релігійних лексем, висловів і навіть сюжетів, які можуть не сприйматися й не усвідомлюватися носіями інших мов. Повернімося до початку вищезгаданої поезії, де перекладач зберіг лексему *ігуменя*, з якою порівнюється прихід сьомої осені (тут і далі цитуємо за джерелами [78, с. 56]; [42, с. 72–73]):

«Як ігуменя, у безгомінні Сьома осінь – моя найсолодша – Надійшла по зів'ялому сіні // «

«Przyszła ciszą miłosierna ksieni: Siódma jesień – najzłotsza, najśłodsza Z wszystkich złotych i słodkich jesieni»

Водночас бачимо, що Д. Павличко не використовує дослівного перекладу, бо якщо в оригіналі осінь *najzłotsza, najśłodsza*, то в перекладі – *моя найсолодша*. Епітети, як художнє означення предмета або події, є невід'ємним складником художнього дискурсу, особливо поетичного. Вони допомагають відобразити сутність предмета, явища, події і надають емоційну характеристику. Будь-якому ліричному текстові саме ліричного настрою,

переживань, роздумів надають різноманітні епітети. В оригіналі і в перекладі їх є дуже багато, але вони так само неоднакові:

«*Siódma jesień – najzłotsza, najśłodsza = Сьома осінь – моя найсолодша...*»

«*Z wszystkich złotych i słodkich jesieni = Надійшла по зів'ялому сіні*»

«*I wszepiała się w nas zadumana... = I вишпталася в серце, рахманна...*»

«*I ściśniemy po raz pierwszy ręce, = Вперше стиснемо руки гарячі, ...*»

Чільне місце в обох варіантах посідає рефрен («літературний прийом, в якому використовується неодноразове повторення деяких слів або навіть виразів з метою підкреслення їхньої важливості» [9]):

«*Moja jedna – jedyna – kochana! // Моя рідна, єдина, кохана!*»

І ось тут і бачимо, що Ю. Тувім зробив акцент на тому, що його кохана *одна і єдина*, але через особливості наголошування слів у польській мові Д. Павличко замінив *одна* на *рідна*, що дозволило зберегти ритм вірша.

Ці та низка інших художніх засобів допомогли Ю. Тувіму передати кохання до жінки, захоплення нею, вдячність за те, що протягом усього часу вона була поряд.

Проте згодом у творчість Тувіма почали проникати ідеї модернізму, що відобразилося на його світогляді, образотворенні і письменницькій майстерності.

У період Молодої Польщі в уявленні митців почав змінюватися образ жінки, зокрема вони почали звертати увагу на її сексуальність. Серед віршів Ю. Тувіма також є низка віршів, присвячених цій тематиці. Це, наприклад, «*Dziedzilija*» зі збірки «*Czyhanie na Woga*». У назві вірша автор поєднує і слов'янські ономастичні тенденції, і водночас створює асоціації з лілією, квіткою, яка вважається символом дівочої чистоти і невинності. У рядках вірша таке протиставлення також виражене відповідними лексемами, що певною мірою контрастують: сором'язливість і таємничість – *czystość*, *białość*, пристрасть – *chuć*, *lubieżność*:

«*...I wtedy – dziwne spojrzenie powłóczyłość!*

I wtedy – cudna ruchów ociężałość! Czystość! Białość!

(A może чуć? A może tajne, groźne przeczuwanie lubieżnych czuć?)»

(Dziedzilija, СВ, t. 1, s. 213).

Тривога і невизначеність не означає чогось страшного. «Дівоче дозрівання» насправді є «*niespokojne*», «*tajemnicze*», «*dziwne*», «*trwożne*», водночас воно «*cudne*», «*urojne*» і «*słodkie*». Автор вказує, що фізичні зміни тіла (бедра, ноги), а також «*znojność*», «*ociężałość*» сприяє певним еротичним фантазіям.

Якщо в попередньому вірші поет акцентує увагу саме на фізично-фізіологічних змінах у дівчини, які привертають увагу чоловічої статі, то у вірші «*Brzoskwinia*» на перший план виходять вже очі, вуста, волосся, тобто ті елементи, які є виразниками жіночої привабливості у більшості поетичних творів різних авторів. Зокрема, вуста порівнюються із персиком. Зауважимо, що в багатьох народів персик символізує юність і безсмертя, безперервний процес відновлення життя, а квітка персика – весну, жіночу чарівність, м'якість, миролюбність, весілля, а також незайманість і чистоту. Тобто цю ознаку і поклав в основу поезії Ю. Тувім.

Для змалювання дівочої чарівності, зокрема для характеристики її вуст, використав лексеми *soczystość*, *miętkość*, *dziewicza bladoroż`owość*, *ciepło*. Персик, як губи коханої жінки, викликає бажання, а потім стає об'єктом делікатних пестошів:

«[...] Chcę ją wargami pieścić, miąć w palcach lekko, pieszczotliwie gładzić i dmuchać w puszek aksamitny».

(Brzoskwinia, СВ, t. 1, s. 264).

Водночас глибокий аналіз поезій Ю. Тувіма дозволяє говорити, що усі епітети і метафори, використані ліричним героєм, переважно імпліцитні, і здебільшого можуть бути зрозумілими тільки через свої зв'язки з іншими об'єктами чи процесами. До прикладу, опис персика у вищезгаданому вірші є своєрідним алегоричним описом поцілунку. Метафоричні перенесення, але вже щодо рослинного світу використав автор і у вірші «*Lilia*» (СВ, t. 1,

s. 266). Проте тут, як зауважує К. Сідовська, наявний специфічний тип персоніфікації, коли квітка не символізує просто особу, а використана імпліцитно, аби наштовхнути уяву читача до певного (інтимного) сприйняття тіла жінки [69, с. 114]. Це зроблено за допомогою словосполучень «*stulone płatki*», «*wstydlive wnętrze kwiatu*», «*białe ciało lilii*».

Постать коханої з'являється і в поезіях «*Wieczorem*» і «*Skwar*» (СВ, т. 1, s. 262), написаних прозою. В обох творах кохана одягнена в біле, в обох пейзажі й навколишня атмосфера сприяють любові. Характерним стає мотив спеки, сонця, вечірнього тепла після спекотного дня. Емоції ліричних героїв показані у традиційно паралельному поєднанні з навколишньою природою. Нестримна пристрасть, зазначає К. Сідовська, забирає здатність розрізнити пережиті відчуття, прагнення все більшого задоволення змішується зі стражданням, болісним усвідомленням неможливості остаточного здійснення бажаного [69, с. 114].

Якщо у більшості романтичних поезій Ю. Тувім змальовує кохану витонченою жінкою, то абсолютно іншою постає кремезна постать аптекарки з вірша «*Muza*» (Вс, т. 2, s. 172).

Це такий своєрідний антишаблон, заперечення стереотипу романтичної коханої [69, с. 115]. Поет обладнав аптекарську лавку усім умовним міщанським реквізитом: бігуді, халат, собака, дріжджовий пиріг... Тобто це специфічне, навіть дещо викривлене авторське відображення мрій, потреб і задоволень маленького міста.

Героїня, незграбно видаючи себе за героїню романсу, викликає сміх. Навіть її рожевий колір обличчя і задертий ніс підсилюють недоречність, курйозність і навіть трохи фантастичність сентиментальних образів, сатирично підкреслює певну банальність життя і його неоднозначне сприйняття.

Отже, можемо сказати, що образ коханої і образ красуні – це різні речі. І кохана жінка, яку митець малює словесно чи іншими засобами, не обов'язково має бути красунею для всіх. Проте лише поет може передати це

такими словами, з допомогою таких засобів, що читач уявляє саме неперевершену, недосяжну красуню, що і є свідченням таланту Ю. Тувіма.

2.2. Жінка-загадка

Аспект святості пов'язаний із належністю до елемента таємниці, який властивий саме жіночій натурі. На думку К. Сідовської, тривожна таємниця, таємниця жіночності у поезії Ю. Тувіма робить образ непідвладним будь-яким вимогам. Зіткнувшись із таким образом жінки – жінки-ангела – інші персонажі починають відчувати покору і смирення [69, с. 115]. Так, жінка-ангел виступає головним персонажем у вірші «*Jeszcze mi nazbyt...*», де її автор називає «*duchem jasnym*», «*zjawieniem świetlanym*», «*zwiwnym paromknieniem*». Тут вже текст має дещо психологічне спрямування, бо для віри в вищі сили існує потреба певного налаштування. Звісно, що першою, кого уявляєш у вигляді духу, це завжди є мати, далі це вже можуть бути жінки, які викликають певні почуття й емоції – негативні або позитивні. Тувім змалював у поезії саме другий образ, де зазначає, що героїня є ангелом, чимось божественним саме для нього:

*«Jeszcze mi nazbyt jesteś anielicą
I duchem jasnym, na ziemię zesłanym,
Jeszcze mi nazbyt Bogiem tchnie Twe lico,
Nazbyt zjawieniem mi jesteś świetlanym»*

(*Jeszcze mi nazbyt...*, Sj, t. 1, s. 389).

Проте для повноти образу тут бракує психологічної єдності, адресатка вірша нерозривно пов'язана з ліричним героєм. Стосовно неї автор знову використав алегорію білої лілії, що означає чистоту – «*Jeszcze zbyt często, jak lilija biała*». Антитезою до білого кольору квітки виступає червоний колір – колір крові, який символізує почуття автора – «*Krwi purpurowej gorącym strumieniem*». Зауважимо, що на особливу шанобливість, значущість цієї

жінки для поета вказує його звертання до неї, написане з великої літери: «*Twe lico, Patrzę na Ciebie, By się przed Tobą*». Тобто можна говорити про певне поклоніння перед нею, оскільки з великої літери, як правило, пишуться власні назви або ж слова, які свідчать про звернення до вищих сил.

На часте звернення Ю. Тувіма до протиставлення білої лілії («*lilijnej, cichej, białej*») та крові («*strumieniach krwi*») звернула також увагу і К. Сідовська [69, с. 116], навівши для прикладу вірш «*Na noże*», у якому йдеться про невинну істоту з ідеальною фігурою, білу, тиху, яку могли б осквернити потоки крові.

Із часом, зауважує дослідниця, окрім постійно повторюваного мотиву крові, в автора з'являються нові стилістичні елементи. Перевага і постійна наявність білого порушується на користь інших кольорів, точніше їхніх відтінків, найменування яких утворено шляхом суфіксації або метафоризації. Вони відображають ступінь насиченості кольору [69, с. 116].

До прикладу, у вірші «*Krzyk*» у пастельних тонах змальовано дівчину, опис якої різко контрастує з ворогом. Автор використав лексему *złotawy* замість *жовтий*, *fiolkowy* замість *фіолетовий*, де останній епітет викликає асоціацію з квіткою і, отже, з її ароматом, який поширюється, і таким чином опосередковано починає характеризувати героїню. Зокрема, автор вказує, що лірична героїня чуттєва, як оксамит або шовк, що символізують м'якість і гладкість. З метою усунути всі сліди буденності, реального, матеріального існування дівчини, надати їй вагомості і символічності він говорить про неї як про щось нереальне: «*jak myśl o aksamicie, jak cień jedwabnej sukni*». Часто поет описує глибокий відчай через розрив із коханою жінкою, показує, як тільки після втрати чогось людина розуміє цінність втраченого.

У вірші «*Kobięce*» жінка постає як унікальна, загадкова істота, зрозуміти яку надзвичайно важко. Образ жінки характеризує через її причетність до споконвічних таємниць:

«*Bo kiedy się odezwie ochrypię tym głosem,
Ujrzysz, że to ta sama – sprzed lat stu tysięcy*».

(Kobieta, CB, t. 1, s. 268)

Сенс цієї строфи К. Сідовська витлумачує через концепції архетипів Юнга. В культурно сформованій та усталеній підсвідомості людства функціонують певні моделі поведінки, проте славнозвісна жіноча інтуїція підсилює сприйняття тієї чи іншої ситуації або ж заперечує, здавалося б, загальновідомі устрої [69, с. 117].

У першій строфі вказується, що жінка є дуже гарною. Невідомо, ні яке в неї обличчя, якого кольору очі, яке волосся, але все одно сприймається вона красунею, бо на її тілі блищить сонце. Жінку постійно супроводжує певна аура таємничості і святості, жіночність нерозривно пов'язана з природою. У польського поета – це ще й «вічне і жіноче» нерозривно пов'язані з природою. Героїня, як грецька богиня Афродіта, яка є в багатьох системах вірувань, зокрема й у слов'янських, постає з води, що символізує життя. Річка, що означає постійну мінливість, у цьому контексті також означає очищення, первинну чистоту. Те саме значення підтверджує і метафоричний вислів «poranek سیاا», а те, що героїня «szła wczesna», свідчить про невинність, невтаємниченість у щось. Природа в Тувіма – це не тільки пейзаж у вигляді річки та березової алеї, а це поетичний опис ліричної героїні, її принадного тіла, яке видно крізь дерева, яке супроводжуються ароматом мигдалю і перемішується із натуральним запахом жінки. Описаний персонаж щасливий і коханий. Внутрішня зрілість, готовність до кохання розкривається в метафорі:

*«Teraz niosła kobiece
Znużenie zakochane,
Żeńskie pełne owoce,
W toni wodnie widziane».*

(Kobiece, RC, t. 2, s. 89).

На образ жінки в поезії «**Kobiece**» також свого часу звернула увагу і Е. Шкудлярек [73], зауваживши, що жіночі образи надто миготливі, вони несподівано з'являються і дуже швидко зникають і такі образи викликають

асоціації то ніжного, тремтливого, то тривожного, несподіваного руху. Незрозуміло, до прикладу, жінка одягнена чи ні. Можна лише додумати, що вона вийшла з води або в білій сорочці, яка облягає мокре тіло, або в шовковому платті, яке розвівається на вітрі. Колір плаття автор залишає невідомим, таким чином даючи попрацювати уяві читача. На такі протиставлення в цій витонченій поезії і звернула увагу Е. Шкудлярек, постійно порівнюючи поезію Тувіма із «Фаустом» Гете, із картинами Родриго Веласкеса і Сандро Боттічеллі [73, с. 74], таким чином підкреслюючи думку, що література – це вид мистецтва, який також надихає на образне мислення, проте оригінальне, адже в кожного уява працює по-своєму. До прикладу, обличчя дівчини автор не схарактеризував, даючи можливість думати, що, можливо, вона схилила або повернула голову, тому його й не видно. Водночас незрозуміло, чи жіночий образ реальний, чи він придуманий, уявний. Проте передається він крізь призму чоловічих очей і викликає перегук із низкою картин, де зображена вода і жінка.

Отже, можемо стверджувати, що образ дівчини / жінки, який сприймається як ідеальний, нереальний, міфічний, уявний, меланхолічний, задумливий, домінував у перший період творчої діяльності автора. І це відповідало тенденціям періоду Молодої Польщі.

2.3. Образ дружини

«Проблему формування просторового буття жінки у європейській культурі найкраще представлено через репресивні чинники патріархального суспільства вікторіанської епохи. Саме в цей час формується розуміння обмеженого приватного простору жінки та шляхи подолання цих примусових обмежень» [29, с. 9]. Саме поезія Ю. Тувіма дозволяє вийти за межі стереотипів у зображенні різних жіночих образів, зокрема й жінки як частини подружжя.

Подружня любов, як правило, спокійна і позбавлена раптових злетів і падінь, вона має свої незаперечні цінності, такі як почуття безпеки, якої не вистачає в період знайомства, в любові. Найближча людина стає все більш знайомою, але не менше дорогою. Жінка з об'єкта екстатичних емоцій перетворюється на помічницю і супутницю [69, с. 121]. У випадку Тувіма – це любов до його дружини Стефанії, яка була джерелом його поетичного натхнення. Юліан Тувім був шалено закоханий у свою дружину, присвятив їй дуже багато віршів, які зібрані у збірці «Сьома осінь» і «увійшли в канон польської любовної лірики, багато з них покладені на музику і стали хітами» [15, с. 226].

Позаяк автор писав про дружину, то у віршах постійно присутні елементи роздумів. Щодо стилю, то він написаний простою мовою, проте насичений пестливою лексикою. До прикладу, у вірші «*Przy oknie*»:

[...] «*Siedzisz, moja miła, przy oknie,
Siedzisz, moja dobra, przy oknie,
Moje jasne, kochane słoneczko,
Moje smutne nienazwane szczęście!*»

(Przy oknie, Sj, t. 1, s. 385).

Традиційним для автора є використання анафори («засіб художньої літератури, що виражає єдинопочаток. Тобто це лексичний повтор одного й того самого виразу» [9]): у перших двох рядках строфи – це дієслово *Siedzisz*, у других – займенник *Moje*. Хоча повтор цього присвійного займенника у поєднанні з епітетами та метафорами, які характеризують його дружину, наявний у кожному рядку.

У поезії «*Ty jesteś moją żoną...*» поет наче не міг повірити у власне щастя (що кохана з ним) і намагався його усвідомити, констатуєчи прості факти:

«*Ty jesteś moją żoną, to we krwi mojej tłucze
Popłochem, szczęściem, strachem, radością i wyskokiem!
Zamieram i wybucham, tryumfem wrę i huczę,*

I płynę w dal obłokiem, i pędzę w dal potokiem.»

(Ty jesteś moją żoną..., Sj, t. 1, s. 407).

Наступна строфа побудована на основі градації, яка полягає в такому розташуванні частин висловлення (слів, частин речення), при якому кожна наступна містить у собі підсилення (чи послаблення) смислового або емоційно-експресивного значення [9]. Автор використовує дієслівні ряди:

*«I myślę, i wspominał, i przypominam sobie,
I modlę się, i płaczę, i ludziom ściskam dłonie,
I śmieję się do siebie, i nie wiem sam, co robię,
I ze wzruszeniem mówię: ja z żoną, żona, żonie...»*

Особливо вражаючим і пронизливим є останній рядок строфи, яким Тувім вкотре підкреслює вагомість дружини у його житті: «*ja z żoną, żona, żonie...*».

Описуючи поставу дружини, поет віддає перевагу пастельним кольорам – «*Błękitno-złota moja!*». Заспокійливий ефект цих кольорів асоціюється з добротою і м'якістю. Водночас золото асоціюється з дорогоцінністю, унікальністю, безцінністю. Паралельно із кольорами використовує й інші епітети щодо дружини: «*Wiosenna i jesienna!*», які також вказують на красу, свіжість, неповторність жінки. Як весні й осінь – пори року, гарні по-своєму, так і дружина в усвідомленні Тувіма завжди прекрасна.

Цінність коханої людини і сила взаємного тяжіння один до одного як у ліричного героя, так і в автора залишається незмінним, незважаючи на роки, прожиті разом.

В іншому вірші є слова: «*Tyle lat trwa moje słodkie nierozczarowanie, / tyś moja – moja do zgonu*». Героїня тут чимось нагадує образ жінки-святої. Автор постійно використовує присвійний займенник *moja*, який свідчить як про належність коханої тільки йому, так і про бажання бути з цією жінкою, берегти її, кохати. Ніби обдарована божою ласкою дружина має силу зрозуміти і пробачити те, що можна показати, сказати найдорожчій людині, не боячись осуду, бо вона зрозуміє, пробачить, підтримає:

*«Płakać, jedyna moja, mogę tylko przy Tobie.
 Ty zrozumiesz. Rozgrzeszysz spojrzeniem pokornym.
 I wiosnę zakochanych znajdziesz w skromnym słowie,
 I ciężką gorycz moją w tym wierszu wieczornym».*

(Wieczorny wiersz, Sj, t. 1, s. 404).

У Ю. Тувіма було складне життя. І саме дружина була для нього ангелом-охоронцем, тим добрим духом, який його беріг, підтримував, доглядав, лікував. Це завжди розуміння, любов, розрада. Йому не вірилося, що начебто звичайне почуття перемогло усі високі матерії, поставило на перший план його неповторну Стефанію.

Водночас поряд із таким духовним захопленням дружиною, таким високопоетичним оспівуванням коханої значну увагу Тувім приділяв і іншим образам, зокрема жінкам вільної поведінки, жінкам, які повинні лише народжувати (за Тувімом, баби). Ці аспекти його творчості детально схарактеризувала К. Сідовська [69, с. 123–128], зауваживши, що порівняння різних способів змалювання жіночих образів у поезії Тувіма дозволяє зробити висновки, що в нього є прямо протилежні тенденції: від дружини, істоти святої, мало не ангельської до жінки-самиці, плодючої баби. На думку дослідниці, така дихотомія образів певною мірою відображала поширену на той час патріархальну культуру, як єврейську, так і християнську [69, с. 128–129]. Дихотомічне, а подекуди провокаційне зображення жінки, особливо в плані еротики, мабуть, зумовлене і сферою діяльності Ю. Тувіма (він писав для кабаре і співпрацював із ним), а також впливом молодого польських тенденцій, які були поширені в Європі у першій половині ХХ ст.

У наступних збірках тема жінок і жіночності відходить на задній план, автор все рідше повертається до неї, віддаляється, переходить до жартів та іронії.

У віршах, написаних у міжвоєнний період, як зауважує К. Сідовська, можна простежити повторюваність шаблонів зображень, що стосуються жіночих образів: і подібні мовні засоби, і схожі загальні моделі жіночих

образів. Проте різноманітність представлених типів вражає – від святої, меланхолійної, коханої дружини до плідної жінки, пристрасної коханки і розпусниці. Кожна з них має свій психічно-емоційний стан, свою систему цінностей [69, с. 112].

Як свідчать дослідження [50], у кожній епосі у творах із жіночими образами жінка постає різною і має набір рис, на яких наголошують автори. Наприклад, у період романтизму письменники акцентували на чуттєвості й суперечливому характері героїні. Модернізм приніс інакшість та роздвоєність характеру. У часи радянської окупації в Україні та Польщі переважав так званий маскулінний образ жінки, яка могла сама досягнути всього, образ здебільшого увесь позитивний, але позбавлений навіть найменших проявів феміністичного протесту чи сексуальності.

У ХХІ ст. для всіх європейських культур характерні гендерні стереотипи. У європейській культурі питання приватного простору жінки займало важливе місце у дослідженні формування соціальних стереотипів щодо прав і можливостей жінок у суспільстві. Усталений простір буття жінки подається як репресивний фактор, коли він обмежує світоглядні позиції жінки та надмірно оберігає її, обмежуючи контакти зі світом. Натомість, вихід за межі звичного простору допомагає їй позбутися статевої меншовартості, хоч і позбавляє родинно-патріархальної опіки.

Сьогодні в художньому дискурсі жінки зображені сильними особистостями, які вивищуються над натовпом, хоча й можуть поводитися досить імпульсивно. Вони перебувають на одному рівні з чоловіками, можуть іти з ними в одному напрямку та навіть вести за собою. Водночас жінку можуть зображувати і як людину, якою керує щось підсвідоме, інтуїція, яка вірить у вищі сили, в потойбіччя. Проте жінкам також властива м'якість у коханні та ставленні до родини. Тобто можна сказати, що сьогодні це збірний образ, який більше залежить від авторського задуму, а не від тенденцій і вимог епохи.

3. ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІРШІВ ДЛЯ ДІТЕЙ Ю. ТУВІМА

3.1. «Lokomotywa» як зразок мовної досконалості

Найдосконалішим і найвідомішим прикладом мовної віртуозності Ю. Тувіма є, звичайно, «Lokomotywa», у якому зображення потяга і його переходу від зупинки до повільного старту, а потім до набору швидкості та ритму, стає майже відчутним. Вперше «Локомотив» був виданий окремою книгою 1938 року, і відтоді саме з цього вірша зароджувалася любов до літератури у не одного покоління польських читачів. Для багатьох дітей ця машина, що дихає паром і жаром, стала першою зустріччю з поезією. Важко знайти більш переконливе втілення образу перформативного мистецтва. Великої популярності в Європі цей вірш набув завдяки його перекладам, зокрема й українською. Як зауважують перекладачі, це вірш є надзвичайно складним для опрацювання.

«Поетична мова є досить специфічна, оскільки потребує використання значної кількості мовних засобів. Їх вибір залежить від авторського бачення світу. Процес перекладу поезії – достатньо творчий і не обмежується рамками використання засобів перекладу. Визначення рівня художності віршованого твору необхідний для ефективного осмислення тих явищ життя та ідей, що в ньому розкриваються. У поезії мова використовується з естетичною чи знаково-символічною метою, а головна роль відводиться формі висловлювання. Тому перекласти віршований твір досконало – неможливо, а тому головне завдання: передати стиль мовлення, поетичні образи, розмір і ритм, гру слів та звуків, естетичний вплив лірики» [28, с. 127].

Є кілька варіантів перекладу вірша Юліана Тувіма українською мовою. Це ідеальний приклад ономапопеї, процесу імітації засобами мови різних позамовних звукових явищ, а також самі слова, що є результатом

звуконаслідування: *дзижчати, гавкати, кудкудакати, туркотіти* тощо. Озвучуючи малечі цей віршик, читач мимоволі перетворюється на справжнього артиста, оскільки в деяких місцях автоматично з'являється бажання пришвидшуватися, в деяких – уповільнюватися, говорити гучніше або тихіше. Цей віршик сам спонукає декламувати з почуттям.

З погляду лінгвопоетики варто визначити авторський задум і мовні засоби. Отже, метою, ймовірно, було знайомство дітей зі структурою поїзда, його особливістю, практичною спрямованістю. І все це робиться через метафоричні перенесення за асоціативною моделлю 'живе – неживе', де локомотив пітніє, сопе і йому важко. Порівняємо оригінал і два варіанти перекладу першої строфи, що дозволяє нам переконатися, що в оригіналі автор передає свій задум коротшим текстом, ніж в українській інтерпретації:

«Stoi na stacji lokomotywa, // Ciężka, ogromna i pot z niej splywa...»

*Старий паротяг на пероні **пiтніє**, // аж лється із нього маснюща олія, // **посопує, мліє**» (переклад І. Малковича).*

*«Стоїть на пероні, стоїть величезний, // Важкий паротяг, **спiтнілий**, товстезний // І ще й широчезний. // **Стоїть і сопе, дихає й дмухає...**» (переклад О. Ножака).*

На відмінностях перекладацьких трансформацій вірша зупинимося і далі. Особливого навантаження, відчуття поступового наростання динамічності першій строфі оригіналу надає використання дієслів: *«Stoi i sapie, dyszy i dmucha, // Żar z rozgrzanego jej brzucha **bucha**».*

Визначальними в цій поезії є рефрени – «неодноразове повторення деяких слів або навіть виразів з метою підкреслення їхньої важливості», зокрема анафори як єдинопочаток і епіфори – повторення закінчення речення [9]: *«**Buch** – jak gorąco! // **Uch** – jak gorąco! // **Puff** – jak gorąco! // **Uff** – jak gorąco!»*

Оригінальною і особливо значущою тут стає ономапопея, тобто вживання звуконаслідувальних слів, які якнайкраще передають стан

втомленого паровоза, його емоції – *buch, uch, puff, uff*, особливо з епіфоричним повторенням

В українських перекладах по різному відтворено ці рядки: ідентично, але в постпозиції стосовно прислівника (анафоричне повторення) в О. Ножака: «*Гаряче – бух! Гаряче – ух! Гаряче – пуфф! Гаряче – уфф!*» і лише звуконаслідувальними словами у І. Малковича: «*Бух-ух-ух! Пуф-уф-уф! Чух-пах-пах, пух!*»

Звуконаслідування як рефрен автор використав в останніх строфах: «*Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to!*»... В І. Малковича майже ідентично, лише змінився останній компонент: «*ТАК-то-то, ТАК-то-то, ТАК-то-то, ТУК-то-то...*» А ось в О. Ножака цей елемент вжито тільки в кінці вірша і дещо в іншій інтерпретації: *Так-так, так-отак, так-отак, так-отак!*...

Асоціативності зі справжніми звуками, які створює потяг текстові додає алітерація – «стилістичний прийом, який полягає у повторенні однакових приголосних звуків задля підвищення інтонаційної виразності вірша, для емоційного поглиблення його змістового зв'язку» [9]. Зокрема, вище бачимо в усіх варіантах постійний повтор літери т, яка передає звук стуку.

Особливо привабливим, а отже, й запам'ятовуваним у будь-якому тексті, зокрема в поетичному, є ритм. Саме ритмічності віршеві надають постійні повтори однакових або співзвучних слів (як в оригіналі, так і в перекладах): «*A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost! // Po torze, po torze, po torze, przez most, // Przez góry, przez tunel, przez pola, przez las, // I spieszy się, spieszy, by zdążyć na czas...*»

Зауважимо, що в перекладах повторення наявні, проте в меншій кількості: «*Куди ж вони їдуть? Куди ж то? А прямо – // По рейках, по рейках, по рейках, полями,..*». (І. Малкович); «*Куди це? Куди це? Куди???* *Навпрямки! // Дорогою поїд тунелі й містки,..*» (О. Ножак).

Окремо зосередимося на синтаксичній будові тексту. Для опису вантажу, який перевозить потяг, Тувім здебільшого використовував

двоскладні неповні еліптичні речення із пропущеним присудком, що переважно містять підмет і обставину місця: «*W szóstym armata – o! jaka wielka! // Pod każdym kołem żelazna belka! // W siódmym dębowe stoły i szafy, // W ósmym słoń, niedźwiedź i dwie żyrafy, // W dziewiątym – same tuczone świnie, // W dziesiątym – kufry, paki i skrzynie...*»

Найбільш наближеними до оригіналу тут також є переклад О. Ножака, проте тут речення хоч і неповні, проте не всі двоскладні. За наявності обставини місця, що відповідає на питання *де?* речення двоскладне (у прикладі нижче – це перше і останнє): «*У п'ятому – двадцять і три фортеп'яна, ... // В дев'ятому – свині, в десятому – скрині...*»

Інші речення – неозначено-особові, останні також неповні з пропущеним присудком, де обставина місця відповідає на питання *куди?*: «*У шостий вагон закотили гармату – // Важезну! Її просто так не підняти! // У сьомий – дубові столи і шафу, // У восьмий – ведмедів, слонів і жирафа...*»

Дещо відрізняється від Тувіма за змістом, але ідентичним за синтаксичною будовою речення є переклад І. Малковича: «*В четвертому – слон і чотири жирафи, // в п'ятому – різні шухляди і шафи. // В шостім – гармата – о, яка грізна! – // сердита, надута, носата, залізна! // В сьомому – повно-повнісько бананів, // в восьмому – вісім нових фортеп'янів. // В дев'ятім – цукерки, морозиво, дині, // в десятому – клунки, валізи, скрині...*»

Також бачимо, що в І. Малковича, на відміну від інших авторів, в дев'ятому вагоні те, що більше до вподоби дітям: солодощі.

Важливе значення для сприйняття тексту мають розділові знаки, зокрема тире, яке тут стоїть не лише на місці пропущеного члена речення, як, наприклад, у рядках: «*Nagle – gwizd! // Nagle – świst! // Para – buch! // Koła – w ruch!*»; в перекладі обох авторів ідентично: «*Раптом – свист! // Знову – свист! // Пара – бух! // Колеса – в рух!*».

Також тире послуговується поет, щоб підкреслити своєрідну сталість процесу, важкість, потім початок руху і перемогу потяга, полегшення, що

виражається навіть відповідною інтонацією, яка з'являється в читача на рівні підсвідомості. Тире автор поставив після кожного слова і ту воно вже не виконує функції звичайної пунктограми, а є стилістичним знаком: «*Najpierw – powoli – jak żółw – ociężale, // Ruszyła – maszyna – po szynach – ospale, // Szarpnęła wagony i ciągnie z mozolem...*»

Еквівалентним є варіант О. Ножака: «*Спершу – поповзки – і важкувато // Почала – машина – по шпалах – рушати, // Шарп! – і вагони вже їдуть за нею...*» Тоді як І. Малкович тут використав не розділові знаки, а розташування слів: по одному в рядку, таким чином наче накручуючи колеса вагона:

*«Спершу, немов череПАха бляШАна,
РУшила
маШИна
ЗАспано
по ШПАлах,
ШАрпнула ваГОни - і тягне наТУжно...»*

Отже, вірш «*Lokomotywa*» можна вважати справжнім шедевром, художнім перфомансом, який неможливо читати мовчки, а хочеться озвучити з відповідною інтонацією. Як писала М. Возняк, «*Lokomotywa*» – це літературний тріумф ідеї і динамізму. Важко знайти більш переконливе втілення зразка індустріалізації навіть серед футуристів [85, с. 263].

Незважаючи на складний ритм, ономапопею і різні засоби звукової виразності, які становлять велику складність для перекладача, вірш популярний у багатьох країнах.

3. 2. Гра слів у віршах Ю Тувіма

3.2.1.«Słoń Trąbalski»

Ю. Тувім почав писати для дітей у 30-х роках ХХ ст., тобто коли він уже був відомим як автор великих 'поважних' творів. Найімовірніше, що

поштовхом до написання для дітей (хоча в нього не було власних дітей) стало прохання М. Фальського написати кілька віршів для шкільного підручника. Перші тексти «*Abecadło*» і «*Murzynek Bambo*» мали дуже яскраво виражену педагогічну і виховну конотацію, а згодом Тувім почав писати вірші з менш відкритою дидактичною спрямованістю, але все одно її могли вловити як старші, так і діти.

Це і стало початком зацікавлення Тувіма дитячими віршами і віршами для дітей, які він вважав найбільш правдивими, чим певною мірою обурило читачів, які звикли вважати літературу «серйозною» річчю, і водночас поставили під сумнів штучний поділ на поезію «для дітей» і «для дорослих» [85, с. 258–259].

Одразу за цими віршами і з'явилися поетичні збірки «*Lokomotywa*», «*Słoń Trąbalski*», «*Zosia Samosia i inne wierszyki*», «*O panu Tralalińskim i inne wierszyki*». Більшість віршів із цих збірок і до сьогодні популярні в Польщі, причиною чого, найімовірніше, є саме сила слова, мистецький хист, талант поета. Хоча й Тувім ніколи не позиціонував себе як автор творів для дітей, не висловлювався про якісь теоретичні засади такої поезії, проте він перебуває на одному щаблі з Я. Бжехвою, М. Конопніцькою та ін. Фундаментальною і характерною рисою всієї творчості Тувіма для дітей є його полемічність щодо традиції віршування. Він певною мірою заперечував як естетичні й дидактичні зразки дитячої поезії, так і сам образ дитинства і той соціальний контекст, у якому воно існувало [85, с. 260]. Будучи прихильником сатири, автор ніколи не висміював дітей, а створював для них гумористичні тексти, тоді як дорослих у тих самих віршах міг висміяти, створивши кумедні ситуації й образи.

Якщо діти сприймали віршики Тувіма з ентузіазмом, легко їх вивчали, то від представників освітньої галузі він часто міг почути критику, що у віршах відсутнє виражене дидактичне спрямування і вони спонукають до певної дитячої непокори. Такі гоніння можна було пояснити антисемітськими настроями у довоєнній Польщі [85, с. 260–261]. Проте ніщо не завадило

письменникові писати для дітей несподівано гумористичні текст. До прикладу, грою слів починається вірш: «*Był sobie słoń, wielki – jak słoń*», де автор порівнює слона зі слоном, який і мав усе слонове – «*głowę, nogi, I kły, I trąbę*, все, крім *pamięci*, бо був *straszny był zapominalski*. Ім'я слон мав людське – *Tomasz Trąbalski*».

Забудькуватість слона Тувім описав особливо яскраво: «*Zaprosił kolegów słoni na karty*», але гості прийшли, а слон «*Zapomnial! Wyszedł!*» Потім «*Miał przyjść do państwa Krokodyłów // Na filiżankę wody z Nilu: // Zapomnial! Nie przyszedł!*» Далі йде детальна розповідь, як слон забуває все, навіть імена своїх дітей і дружини. А коли дружина відправила його до лікаря («*Idź do doktora, niechaj cię zbada, Niech cię wyleczy na stare lata!*»), він забув куди і чого йшов. Обійшовши усіх можливих знайомих, де коваль йому наче й повернув пам'ять, слон повернувся додому і все одно все забув («*Nie wiem! Już zapomniałem!*»). Пишучи вірш для дітей, автор часто показує дорослу людину (тут - слона) смішною, незграбною, з якої можна посміятися. Водночас він не дозволяє насміхатися над дітьми.

Що ж до лінгвостилістичних засобів, то тут не фіксуємо ономапопеї. Синтаксична структура речень відповідає граматиці, розділові знаки стоять згідно з правилами пунктуації, тобто не впливають ні на ритмічність тексту, ні на його сприймання.

3. 2.2. «Słówka i słufka»

Цікавим зі стилістичного погляду вважаємо вірш «**Słówka i słufka**», оскільки він базується на основі гри слів, зокрема на її різновиді – парономазії. Парономазія, або паронімічна атракція, – це «фігура мови, що полягає в навмисному зближенні в контексті паронімів і взагалі співзвучних слів та їхніх форм з певною стилістичною настановою» [44, с. 461]. Завдяки парономазії можна посилити, увиразнити текст, надати йому гумористичного або сатиричного забарвлення. Водночас змінюється і змістова організація

тексту, бо незалежно від значення слова, його етимології і вмотивованості зіставлення ця фігура привертає увагу читача або слухача.

У Тувіма вже сама назва привертає увагу, бо слова не тільки співзвучні, але й стосуються школи – *śłówka i słufka*. Далі у тексті автор продовжує обігрувати слова, коли хлопчикові Єжі, який прийшов зі школи, де погано написав диктант, приснився сон зі словами, які вказували на його помилки: «– *Jestem Brzózka, nie «bżuska» // – Jestem Jabłko, nie «japko» // – Jestem Główka, nie «glufka»*. І пообіцяли зробити з нього не Єжі, а їжака, якщо він не почне правильно писати: «*To zrobimy z Jerzego – Jeżego, // Złego jeża kolczastego; // I co? Przyjemnie ci będzie?*».

Водночас знаходимо вказівку на популярність народної етимології, «коли на основі випадкової формальної подібності або тотожності з іншою одиницею, знайомішою мовцеві, помилково приписуються і значення чи мотивація, аналогічні останній» [44, с. 402]. У вірші ті ж самі слова звертають увагу і на примітивне виведення їхньої семантики: «*Żeby wiedział, z kim ma do czynienia, // I wyzbył się takich zwyczajów prostackich: // Jabłko z Jabłońskich, // Brzózka z Brzozowskich, // Główka z Głowackich*». Зауважимо, що народна етимологія присутня на всіх рівнях загальнонародної мови, що притаманне будь-якій мовній картині світу, особливо на рівні ономастичної лексики.

3.2.3. «Zosia-Samosia»

На основі тієї ж паронімічної атракції побудовано і вірш «**Zosia-Samosia**», де прізвисько дівчинки мотивується займенником сама, бо для неї нічия думка не має ваги: ні мами, ні вчителів у школі, ні книжки: «*Jest taka Zosia, // Nazwano ją Zosia-Samosia, // Bo wszystko «Sama! Sama! Sama!»*». Її не хвилює те, що вона нічого не знає, впевнено неправильно відповідає, але коли їй кажуть, що вона мудра, і запитують, а хто ж тоді нерозумний, то дівчинка автоматично відповідає, що вона: «– *Toś ty taka mądra dama? // A kto*

głupi jest! // – Ja sama». Цей прийом імпліцитно (приховано, підтекстово) зорієнтований на маленького читача і спонукає його до роздумів, до вміння слухати людей і думати, як і що відповідати.

Фіксуємо і пароніми, які при частковій значеннєвій відмінності подібні за формою і звучанням, тому спеціально обігруються зі стилістичною метою: *«Zjadła wszystkie rozumy, // Więc co jej po rozumie? ... – Nad Wartą! // – A uczyć się warto?»*.

Крім того, вірш містить інформацію (приклади, згадки про Коперника, Шльонськ, Краків), яка потребує від дітей правильного вирішення або пошуку відповідних знань, оскільки Зося на всі питання дала неправильні відповіді, проте тим не переймається, на питання щодо потреби вчитися відповідає заперечно: *«–Ile jest dwa i dwa? // –Osiem! // – A kto był Kopernik? // – Król! // – A co nam Śląsk daje? // –Sól! // – A gdzie leży Kraków? // – Nad Wartą! // – A uczyć się warto? – Nie warto!»* Так автор висміює самовпевненість людини, не дитини. Бо, як зазначали дослідники творчості Ю. Тувіма, автор ніколи не насміхався над дітьми, він просто писав для них із любов'ю і захопленням. Якщо була критика, то проектувалося на доросле населення.

Таким чином, найбільш поширена мовна фігура у віршах для дітей Ю. Тувіма – це гра слів, тобто спеціальне «використання звукової, лексичної або граматичної форми слів, а також частин слів, фразеологізмів, синтаксичних конструкцій для створення певних фонетико- та семантико-стилістичних явищ, що ґрунтується на зіставленні та переосмисленні, обігранні близькозвучних або однозвучних мовних одиниць з різними значеннями» [44, с. 107].

Гра слів ґрунтується на використанні багатозначності, омонімії, паронімії і діє на різних мовних рівнях (оскільки це обіграння не тільки слів, цей термін слід сприймати як дещо умовний). Вона відбувається за допомогою як уживання наявних, так і творення нових мовних одиниць.

Одним з різновидів такої гри слів, виступає каламбур, створений на основі паронимазії, який надає тексту комічно-сатиричного забарвлення і наявний майже в усіх віршах для дітей. Саме каламбури так захоплюють читачів, особливо маленьких, і сприяють швидшому запам'ятовуванню, розвивають мислення.

3.2.4. «Warzywa»

Цікавим для читання дітям і вивчення ними є вірш «Овочі» (у перекладі з польської Маріанни Кіяновської), який має пізнавально-розвивальний характер, бо в ньому запропоновано як перелік овочів (*«Господиня поклала край столу: // картоплю, буряк, морквину, квасолю, петрушку, селеру, горох»*), так і їхня характеристика (*«сваряться – нівроку: // хто з них менший, // хто більший, // хто красивіший, // хто кругліший»*). Такий виклад тексту спонукає найменшого читача чи слухача до образного мислення.

Традиційною для Тувіма є ономапопея, тобто поет продовжує використовувати звуконаслідувальні слова (*«Nożem ciach! – Чах! Чах!»*) і вигуки (*«Och! Ach! – Ох! Ах!»*), які формують певний настрій, максимально наближують текст до розмовного мовлення, бо саме такими словами послуговуються усі в повсякденному житті.

Своєрідний процес з'ясування, хто який є в житті – великий, малий, круглий, красивий, хто важливіший і вагоміший, перегукується із подібною життєвою ситуацією, яка переважно вирішується скрізь однаково: *«А господиня – ножем: // – Чах! Чах! // Порізала, покремсала, // на шматочки порубала: // картоплю, морквину, квасолю, капусту, петрушку, селеру, буряк, цибулю. // І кинула все в кастрюлю»*.

Звісно, вірш можна інтерпретувати по різному, залежно від віку й життєвого досвіду: для дітей – це цікаво, пізнавально, для дорослих –

повчально і з певними настановами, які варто усвідомити і намагатися змінити. Як лише кричати з-поміж таких, як сам, і нічого не робити, то життя перемелить тебе і будеш, як всі. Отже, життя закликає до боротьби і відстоювання власного Я, своїх поглядів. Зрештою, на ці аспекти можна і варто звертати увагу дітей, а не лише акцентуватися на різновидах овочів з метою їх описати.

Щодо лінгвістичних засобів, то традиційною для автора є зміна структури строфи і переважання неповних речень, де на місці пропущених елементів стоїть тире: *«Розкричалися – страх! // А господиня – ножем...»*

Також фіксуємо анафору (єдинопочаток) у строфі, де з'ясовують (Кто... – хто...), та тричі перелік овочів у вигляді однорідних членів речення. Звернемо увагу на відмінність між оригіналом і перекладом у формі подачі цього переліку лексем. Якщо в Тувіма вони всі записані у стовпчик по одному слову (*«Położyła kucharka na stole:// **Kartofle, // Buraki, // Marchewkę, // Fasolę, // Kapustę, // Pietruszkę, // Selery // I groch»***»), то в М. Кіяновської – в одному рядку, створюючи таким чином довгу строку, на відміну від інших коротких рядків перекладу, які можуть містити навіть одне слово:

1) *«Господиня поклала край столу: // картоплю, буряк, морквину, квасолю, капусту, петрушку, селеру, горох...»;*

2) *«хто кругліший. // картопля? буряк? морквина? квасоля? капуста? петрушка? селера? горох?»;*

3) *«на шматочки порубала: // картоплю, морквину, квасолю, капусту, петрушку, селеру, буряк, цибулю».*

Така структура вірша підтверджує думку дослідників творчості Тувіма і перекладачів, що його поезія є досить складною для перекладу, бо необхідно максимально дотримуватися авторського стилю, зберігаючи як риму, строфу, так і синтаксичну будову.

Таким чином, підтверджується думка М. Возняк, що Тувім у творах для дітей використовував усі особливості дитячої мови: 1) аналогію, яка полягає у творенні різних нових граматичних форм, які не відповідають правилам;

2) дезінтеграцію, яка призводить до зміни форм загальноживних фразеологізмів, метафор та ін. мовних засобів; 3) ідентифікацію слова з предметом, який воно позначає [85, с. 262]. Але автор не тільки вводив до поезії щось нове, а звідти після численних прочитань, заучувань воно могло перейти в дитячу мову, а також послуговувався безпосередньо дитячими словами, таким чином експериментуючи у своєму доробку. Оригінальності і популярності поезіям для дітей Тувіма надавав його стиль написання, постійна мовна гра, ономапопея (*szur, szur, szur*), присутня, зрештою, не тільки в дитячій поезії (хоча в ній найбільше), постійні рефрени (анафори й епіфори), алітерація, асонанс, інфверсія та інші стилістичні фігури і тропи. Із-поміж лексичних елементів у Тувіма переважають прикметники на позначення емоцій та оцінки (*melodyjny, miły, piękny, słynny*), демінутиви (*kotek, paleczka, papużka, piesek, piosneczka*), неологізми (*tralalurka, tralalesek, tralalinek, tralalotek, tralalona; dunajewo, podlasina, szumni-strumni*).

Якщо пам'ятати, що основна функція художнього тексту – це естетична, то під естетичністю твору, адресованого дітям, слід розуміти саме простоту, виразність викладу, доступність і зрозумілість використаних мовних засобів, їх наочність і конкретність. Ці та інші лінгвопоетичні засоби і виокремлюють ідіостиль Тувіма від усіх інших письменників.

ВИСНОВКИ

Літературний шлях одного з найвидатніших і найпрогресивніших польських поетів першої половини ХХ ст. Юліана Тувіма (1894–1953) був досить непростий, що й відобразилося і на тематиці його творів, і на образотворенні. Літературна діяльність Тувіма тривала з 1918 по 1953 рік, з основним акцентом на 20-30-ті роки, період правління уряду Пілсудського і становлення польської державності. Лірика Тувіма цього часу наповнена внутрішнім незадоволенням і неспокоєм. Пасивне прийняття дійсності не відповідає його активній натурі, яка завжди прагне нових вражень і почуттів.

З ім'ям Тувіма пов'язаний розвиток реалізму в польській поезії, збагачення й оновлення лексики і засобів римування. Актуальним сьогодні для будь-якої культури й літератури, зокрема й української та польської, можна вважати патріотичне звучання віршів Ю. Тувіма, який засуджував захоплення деяких своїх співвітчизників усім іноземним, екзотичним та підкреслював велике громадсько-етичне значення почуття любові до рідної землі, природи, людей.

Творчість Ю. Тувіма завжди привертала увагу польських дослідників – літературознавців, мовознавців, перекладачів, педагогів. В українській філології значно менше праць, присвячених творчому доробку автора, особливо з погляду лінгвопоетики, що й зумовило актуальність роботи.

Лінгвопоетика як інтердисциплінарна галузь спрямована на вивчення стилістики тексту, особливостей репрезентації естетичної функції тексту через використання низки художніх засобів, що допомагає якнайточніше передати концепцію і задум автора художнього твору.

Дослідники зауважують, що в літературі та мистецтві немає більш складного завдання, аніж створення жіночих образів, розкриття їхніх характеристик, змалювання внутрішнього світу, формування ідеалу жінки-коханої, жінки-матері, жінки-берегині. Проте саме Ю. Тувімові це вдалося, що підтверджує низка віршів, присвячена саме жінкам.

Будучи польським поетом, Тувім став популярним і за кордоном, зокрема й в Україні. Це відбулося завдяки спорідненій тематиці, подібним культурним традиціям і вдалим перекладам, які максимально зберегли особливості ідіостилю поета.

Як дослідники художніх перекладів, так і читачі повинні виходити з того, що переклад поезії – це завжди перекладацька інтерпретація. Отже, завдання перекладача – визначити (через ту саму інтерпретацію), а потім відобразити смислові домінанти в перекладі, які мають найбільш вагоме значення в тексті оригіналу. Відповідно в кваліфікаційній роботі запропоновано аналіз як оригінальних, так і перекладених варіантів.

Одним із улюблених стилістичних прийомів у поета, особливо при змалюванні жіночих образів, природи, є метафора. Саме вона «олюднює» навколишній світ, наділяє тваринний і рослинний світ, предмети дійсного і вигаданого світу людськими рисами, дозволяє асоціювати людину із живою і неживою природою, наділяючи її відповідними рисами, допомагає посилити емоційність і виразність мови, передати експресію, налаштувати читача на відповідне сприйняття тексту, спонукати до розвитку уяви.

Ідіостилю поета притаманні філософічність, трагічний оптимізм, гумор та іронія, заглиблення у внутрішній світ ліричного героя. Поетика творів характеризується музичністю вірша, використанням низки символів, оновленням класичних традицій віршування, зокрема ритміки й римування.

Ю. Тувім, поет з лінгвістичними знаннями, вищими від середнього, відомий своєю блискучою і гнучкою мовою, у дещо шокуючій манері поміщає новостворені слова в контексті інших слів зі схожим звучанням. У текстах Тувіма спостерігаємо цікаву функціональну та стилістичну двозначність, свідомо створену мовну гру, яка ґрунтується на несподіваних асоціаціях, звукових подібностях та смішній етимології. Останнє особливо стосується віршів для дітей, які посіли власну нішу у творчому доробку Ю. Тувіма. Робота з художнім дискурсом, спрямованим на дітей, досить складна, бо успіх твору буде лише тоді, коли автор буде розмовляти з

дитиною її мовою. Це блискуче вдалося поетові. У мові віршів присутні ономаіопея, і гра слов, і паропімічна атракція, каламбури, рефрени і паралелізм, тобто той набір мовних засобів, які дуже легко сприймаються читачем і легко запам'ятовуються, що й сприяв популяризації віршів для дітей протягом усього ХХ і І чв. ХХІ ст.

Творчий доробок Ю. Тувіма став своєрідним художнім віддзеркаленням політичних та суспільних подій міжвоєнного періоду в Польщі. Водночас дослідники його творчості вважають її шедевром літератури міжвоєнного двадцятиліття, оскільки поет запропонував власне бачення написання художнього твору, якого раніше не було у польській літературі.

Перспективу дослідження вбачаємо в з'ясуванні семантико-стилістичних особливостей онімної лексики в поезіх Ю. Тувіма.

ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ

1. Булаховська Ю. Декілька міркувань із приводу сприйняття польської поезії в Україні. *Українська полоністика*. Випуск 2. Філологічні дослідження. С. 221–227. URL : <http://surl.li/ubeha> (дата звернення: 30.05.2024).
2. Булаховська Ю. Поезія Юліана Тувіма : монографія. Київ : Видавництво академії наук української РСР, 1960. 107 с.
3. Булаховська Ю. Л. Поетичне слово Юліана Тувіма в контексті російської та української поезії. URL : <https://md-eksperiment.org/post/20210426-poetichne-slovo-yuliana-tuvima-v-konteksti-rosijskoyi-ta-ukrayinskoji-poeziji> (дата звернення: 30.05.2024).
4. Булаховська Ю. Л. Традиції Тувіма в сучасній польській поезії. URL : <https://md-eksperiment.org/post/20210426-tradiciyi-tuvima-v-suchasnij-polskij-poeziji> (дата звернення: 30.05.2024).
5. Булаховська Ю. Проблематика польської сатири 30–50-х років ХХ ст. Поезія і художня проза: монографія. Київ : Наукова думка, 1968. 191 с.
6. Вервес Г., Ведіна В., Булаховська Ю. Українсько-польські літературні зв'язки ХХ ст. Київ, 1963. 156 с.
7. Голобородько К. Ідіостиль Олександра Олеся : лінгвокогнітивна інтерпретація : [монографія]. Харків : ХІФТ, 2010. 527 с.
8. Грицина С. В. Лінгвопоетичні параметри панегірика «Еводія» Г. Бутовича. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2019. Вип. 2 (66). С. 37–42.
9. Двадцять художніх засобів, що роблять літературу яскравішою! ЗНО КЛУБ: всеукраїнський портал підготовки до ЗНО. URL : <https://znoclub.com/mova-ta-literatura/551-khudozhni-zasobi-literaturi-tablitsi.html> (дата звернення: 06.06.2024).

10. Єрмоленко С. Я, Бирик С. П., Тодор О. Г. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. Київ : Либідь, 2001. 368 с.
11. Жайворонок В. Антологія знаків української етнокультури : словник-довідник. Київ : Наукова думка, 2018. 760 с.
12. Загнітко А. Словник сучасної лінгвістики : поняття і терміни. Донецьк : ДонНУ, 2012. Т. 2. К–О. 350 с.
13. Інтерпретація. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Інтерпретація> (дата звернення: 02.07.2024).
14. Калашник В. С. Мова поезії і картина світу. *Людина та образ у світі мови* : вибрані статті. Харків: ХНУ ім. Каразіна, 2011. С. 162–167.
15. Кіяновська М. Слово від перекладача. *Юліан Тувім. Поезії та контексти*. Переклад, концепція Маріанни Кіяновської. Літ. редактор Е. Соловей. Київ Дух і літера, 2012. 304 с.
16. Колоїз Ж. Лінгвопоетична репрезентація концепту *МАТИ*. *Філологічні студії*. 2013. Вип. 9. С. 546–564.
17. Коробенко Т. Лінгвостилістична інтерпретація вірша Юліана Тувіма «Локомотува». *Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика* : збірник наукових праць. Хмельницький, 2024. Випуск 16. У друці.
18. Коробенко Т. Мовна гра у віршах для дітей Юліана Тувіма. *Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика* : збірник наукових праць. Хмельницький, 2024. Випуск 15. С. 163–169.
19. Кочур Г. Поет про поезію. URL : <https://md-eksperiment.org/post/20210426-poet-pro-poeziyu> (дата звернення: 30.05.2024).
20. Маленко О.О. Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості. Харків: ХІФТ, 2010. 487 с.
21. Маленко О.О. Лінгвопоетика як науковий досвід: питання методології і методів лінгвістичного аналізу художньої мови. Лінгвістичні дослідження: збірник наукових праць ХНПУ імені Г.С.Сковороди. 2021. Вип. 54. Ч. II. С. 99–111. URL :

https://www.researchgate.net/publication/355975392_LINGVOPOETIKA_AK_N_AUKOVIJ_DOSVID_PITANNA_METODOLOGII_I_METODIV_LINGVISTIC_NOGO_ANALIZU_HUDOZNOI_MOVI (дата звернення: 26.06.2024).

22. Мішеніна Т. М. Лінгвістична інтерпретація темпоральних металогічних образів в українському ідіописьмі (на прикладі творчості Ірини Жиленко). *Філологічні студії*. 2016. Вип. 15. С. 222–236.

23. Молода Польща. *Енциклопедія сучасної України*. URL : <https://esu.com.ua/article-69010> (дата звернення: 06.06.2024).

24. Морозова К. Лінгвостилістичний та лінгвопоетичний аналіз поезії Е.Е. Каммінгса *i carry your heart with me*. *Філологічні студії* : збірник наукових праць. 2020. Вип. 15. С. 54–59.

25. Науменко А.М. Філологічний аналіз тексту (основи лінгвопоетики) : навч. посібник для ВНЗ. Вінниця : Нова книга, 2005. 416 с. URL : https://books.google.com.ua/books?id=V7y5AQAACA AJ&pg=PA8&hl=uk&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 02.07.2024).

26. Огар Е. І. Мова дитячого літературного дискурсу: функціонально-комунікативні аспекти дослідження. *Вісник СумДУ*. 2006. № 3 (87). С. 10–17.

27. Ольховська Н.С. Специфіки тексту та стратегії перекладу. Всеукраїнська інтернет-конференція. 26.10.2017. URL : <https://nimfilmdpu.mozello.com/vseukranska-nternet-konferencja/perekladoznavstvo/params/post/1338438/> (дата звернення: 24.06.2024).

28. Осіпчук Г. В. Формування професійної мовної компетентності у філологів при вивченні польської літератури (на матеріалі поезій Юліана Тувіма). *Kompetencje językowa podstawą sukcesu zawodowego i społecznego w Europie: publikacje naukowe / Мовна компетенція як основа професійного та соціального успіху в Європі*. 2015. С. 125–132.

29. Откович К. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму: монографія. Київ : КАРБОН, 2010. 210 с.
30. Пілярська К. Юліан Тувім. Від дитячих віршів до матюкливих епіграм. URL : <https://novapolshcha.pl/article/yulian-tuvim-vid-dityachikh-virshiv-do-matyuklivikh-epigram/> (дата звернення: 30.05.2024).
31. Потебня О. Естетика і поетика слова: збірник. Упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної; Пер. А. Колодної. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
32. Потебня Олександр Опанасович. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Потебня_Олександр_Опанасович (дата звернення: 01.06.2024).
33. Радишевський Р. Юлія Булаховська – полоніст і компаративіст. *Слово і Час*. 2010. № 12. С. 46–53.
34. Регушевський Є.С.. Про деякі понятійні та термінологічні стереотипи в історії української літературної мови. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/94702/38-Regushevskiy.pdf?sequence=1> (дата звернення: 11.06.2024).
35. Рильський М. Слово про поета. *Тувім Ю. Вибрані поезії. Переклад з польської*. Київ : Держ. Видавництво художньої літератури, 1963. С. 5–19.
36. Сафарян С. І. Лінгвопоетичний аналіз художнього тексту як цілісної словесно-естетичної реальності. *Інноваційна педагогіка : науковий журнал*. Одеса, 2019. Вип. 11. Т. 3. С. 29–32.
37. Словник української мови: в 11 томах. АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ, 1970–1980.
38. Степанчикова Т. Історія єврейського театру у Львові. «Крізь терни – до зірок!». Львів : Ліга-Прес, 2005. 376 с.
39. Сучасний словник іншомовних слів. Укл. О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. Київ : Довіра, 2006. 789 с.

40. Сюрреалізм. Вікіпедія. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Сюрреалізм> (дата звернення: 10.06.2024).
41. Ткаченко Н. Д. Лінгво-поетична інтерпретація прийменникових словосполучень із значенням простору. *Лінгвістика і вербальна комунікація у 21 столітті : тенденції і перспективи* : тези конференції. КИЇВ: КНУ імені Тараса Шевченка, 2000. С. 72–73.
42. Тувім Ю. Вибрані поезії. Переклад з польської. Київ : Держ. Видавництво художньої літератури, 1963. 304 с.
43. Тувім Ю. Поезії та контексти. Переклад, концепція Маріанни Кіяновської. Літ. редактор Е. Соловей. Київ Дух і літера, 2012. 304 с. URL : https://issuu.com/judaicacenter/docs/julian_tuwim_k (дата звернення: 13.06.2024).
44. Українська мова. Енциклопедія. Вид. друге, випр. і доп. Редколегія: Русанівський В. М., Тараненко О.О., Зяблюк М. П. та ін. Київ : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. 833 с.
45. Утєвська К. Твори польських авторів на сторінках альманаху «Сгупець». Київ: «Дух і літера», №1–17, 1995 – 2008 рр. [рецензія]. *Дух і літера*. № 20. С. 328–336.
46. Футуризм. *Вікіпедія*. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Футуризм> (дата звернення: 10.06.2024).
47. Циховська Е. Поезія Євгена Маланюка в контексті українсько-польських літературних зв'язків : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Київ, 2005. 190 с.
48. Циховська Е. Поезія Євгена Маланюка та Юліана Тувіма: циркуляція образно-стильових домен. *Філологічні семінари: Література як стиль і спогад*. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. Вип. 6. С. 156–166.
49. Чепіга І. П. Поетика. *Українська мова. Енциклопедія*. Вид. друге, випр. і доп. Редколегія: Русанівський В. М., Тараненко О.О., Зяблюк М. П. та ін. Київ : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. С. 499.

50. Шебела В. Надто романтична чи народжена бунтувати: якою є жінка в українській літературі. *ELLE*. 23 травня 2024 р. URL : https://elle.ua/stil-zhizni/blog_stil_zhizni/nadto-romantichna-chi-narodzhenabuntuvati--yakoyu-e-zhinka-v-ukrainskiy-literaturi/ (дата звернення: 11.06.2024).

51. Яручик О., Заєць О. До питання перекладу індивідуально-авторських неологізмів у творчості Юліана Тувіма. *Україна та Польща: минуле, сьогодення, перспективи* : науковий часопис Інституту Польщі Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. 2019. URL : <https://ukrpolnauka.wordpress.com/2019/11/21/> (дата звернення: 30.05.2024).

52. Яручик О., Тернова Н. Юліан Тувім: становлення поета-громадянина. *Україна та Польща: минуле, сьогодення, перспективи* : науковий часопис Інституту Польщі Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. 2018. URL : <http://surl.li/ubdlb> (дата звернення: 30.05.2024).

53. Dziuba K. Słowo i obraz w różnych realizacjach «Lokomotywy» Juliana Tuwima. 2015. URL : <https://ruj.uj.edu.pl/entities/publication/d78a2510-08e4-43a1-8f5c-9c9724ba1927> (дата звернення: 30.05.2024).

54. Gendek B. Poezja Juliana Tuwima w szkole. Kraków : Impuls, 2000. 164 s.

55. Głowiński M. Wstęp. *Tuwim J. Wiersze wybrane*. Wrocław, 1986. S. XLVIII–XLIV.

56. Grydzewski M. Listy do Tuwima i Lechonia (1940–1943). Oprac. J. Stradecki. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986. 84 s.

57. Julian Tuwim – wiersze. URL : <https://literatura.wywrota.pl/julian-tuwim/> (дата звернення: 14.06.2024).

58. Kamińska M. *Polszczyzna mieszkańców Łodzi : wybór artykułów*. Łódź 2005.

59. Kuciński P. Praktyki dyskursu antysemickiego a słowo Juliana Tuwima. *Julian Tuwim: tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok, 2017. S. 235–262.
60. Kulawik A. Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego. Wyd. 3. Kraków, 1997.
61. Manasterski M. K. Tuwim : inspiracje. Wydawca: Wydawnictwo internetowe e-bookowo, 2013. 73 s.
62. Matuszewski R. Historia literatury polskiej : w 2 t. Warszawa, 1955. T. 2. 180s.
63. Matuszewski R. Tuwim Julian. *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985. T. II. S. 506–507.
64. Olszewska M. J. Powroty do dzieciństwa, czyli o nostalgicznej podróży w czasie w poezji Juliana Tuwima (na wybranych przykładach). *Julian Tuwim. Tradycja – recepcja – perspektywy badawcze*. Red. E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich. Białystok, 2017. S. 173–202.
65. Osiurak M. Muzyczność poezji Juliana Tuwima. Tuwim – poeta kultury. *Julian Tuwim: tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok, 2017. S. 63–76.
66. Poetyka. URL : <https://pl.wikipedia.org/wiki/Poetyka> (дата звернення: 01.07.2024).
67. Sawicka J. «Filozofia słowa» Juliana Tuwima. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1975. 184 s.
68. Sawicka J. Julian Tuwim. Warszawa : Wiedza Powszechna, 1986. 448 s.
69. Sidowska K. Obraz kobiety w poezji Juliana Tuwima. *Julian Tuwim: biografia, twórczość, recepcja*. Pod red. K. Ratajskiej i T. Cieślaka. Łódź, 2012. S. 111–129.
70. Śmiłek E. «Słowa: słowa ukryte» czyli moje Tuwimiana. Kraków, 1989. 15 s.

71. Sokólska U. Autotautogram, czyli raz jeszcze w sprawie zabaw Juliana Tuwima brzmieniową warstwą leksyki. *Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny*. 2019. S. 229–239.
72. Stradecki J. Skamander. *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985. T. II. S. 362–363.
73. Szkudlarek E. Malowanie kobiety w wierszu *Kobiece* Juliana Tuwima. *Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze*. 2014. Nr 03. S. 65–79. URL : <https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/handle/11089/6939> (дата звернення: 07.06.2024).
74. Tokarz B. Mit rzeczywistości w poezji Tuwima. *Skamander. Studia o poezji Juliana Tuwima*. Pod red. I. Opackiego. Katowice : Un-t Śląski, 1982. S. 46–75.
75. Tuwim J. Aforyzmy i limeryki. Warszawa, 1987. 102 s.
76. Tuwim J. My, Żydzi polscy. URL : https://poezja.org/wz/Julian_Tuwim/29578/My_Zydzi_polscy (дата звернення: 19.06.2024).
77. Tuwim J. Wiersze : w 7 t. Warszawa : Czytelnik, 1955.
78. Tuwim J. Wiersze. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa, 1984. T. 1–2.
79. Umińska B. Julian Tuwim «Semi-Eros». *Postać z cieniem*. Warszawa, 2001. S. 231–256.
80. Umińska-Tyton E. «Łódzka mowa» oczami Juliana Tuwima (na podstawie Kwiatów polskich). *Julian Tuwim: biografia, twórczość, recepcja*. Pod red. K. Ratajskiej i T. Cieślaka. Łódz, 2012. S. 165–175.
81. Weretiuk O. Kwiaty wygnania (Julian Tuwim – Jewhen Małaniuk). *Slavia Occidentalis*. 2004. № 61. S. 79–95.
82. Wesołowska E. Tuwim – poeta kultury. *Julian Tuwim: tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*. Białystok, 2017. S. 35–46.
83. Wiatr A. Expres Tuwim. *Twórczość*. 2001. № 5 (666). S. 41–53.
84. Wiersze. Julian Tuwim. URL : <http://wiersze.bfcior.pl/julian-tuwim.php> (дата звернення: 03.07.2024).

85. Woźniak M. Awangardowy „Słoń Trąbalski” o nowatorstwie wierszy Juliana Tuwima. *Prace Polonistyczne*. 2020. Seria LXXV. S. 251–267.

86. Woźniak M. J. Juliana Tuwima przekłady z Rimbauda Kilka uwag o przekładach wierszy *Czterowiersz*, *Kredens*, *Moja Bohema* oraz *Głowa Fauna*. *Julian Tuwim: biografia, twórczość, recepcja*. Pod red. K. Ratajskiej i T. Cieślaka. Łódź, 2012. S. 176–185.

ДОДАТКИ

Додаток А

Вірші Ю. Тувіма та їхні переклади, використані в роботі

*Przyszła ciszą miłosierna ksieni:
Siódma jesień – najzłotsza, najśłodsza
Z wszystkich złotych i słodkich jesieni.*

*Як ізуменя, у безгомінні
Сьома осінь – моя найсолодша –
Надійшла по зів'ялому сіні.*

Moja jedna – jedyna – kochana!

Моя рідна, єдина, кохана!

*Przyszła ciszą – drogą długich cieni,
Naszyc cieni od dawnych jesieni,
I wszepiała się w nas zadumana...*

*Надійшла вона стежкою тіні
Через дні наші давні, осінні
І вишпталася в серце, рахманна...*

Moja jedna – jedyna – kochana!

Моя рідна, єдина, кохана!

*Tyś ta sama – o siedem lat młodsza,
Prześwielona, wypatrzona wzrokiem,
Smętniejącym w życiu z każdym rokiem
I stęknionym tej świętej jesieni,
Co na zawsze się w duszę wpromieni!...*

*Ти така ж – на сім літ лиш молодша,
Вся просвітлена й виждана зором,
Що смутніє при зустрічі з горем
І чекає на дні ті осінні,
Що впроміняться в душі нетлінні!..*

*No i przyszła – najśłodsza, najzłotsza,
Przyszła ciszą – drogą naszych cieni...
Jeno patrzeć – a park się rozsuzumi,
Moja jedna – jedyna – kochana!
Jeno patrzeć – a lata dziecięce,
Moja jedna – jedyna – kochana,
Zaniemówią w nas szczęściem i trwogą
I wzruszeniem nam głos się przytłumi,
I ściśniemy po raz pierwszy ręce,
Co już nigdy się żegnać nie mogą!
I znów, drżeniem sprzed lat wzruszeni,*

*Найчистіша моя й найсолодша,
Надійшла вона стежкою тіні...
Лиш дивитися – і зелено стане,
Моя рідна, єдина, кохана!
Лиш дивитись – і роки дитячі,
Моя рідна, єдина, кохана!
Заніміють тривогою щастя,
У зворушенні голос розтане,
Вперше стиснемо руки гарячі,
Що не в силі вже більше прощатися!
І тоді в молодому тремтінні
Повесніємо в миті осінні,
Моя рідна, єдина, кохана!
Ти і в осені сьомій жадана,
Як і в першій осінній світанні!*

*Rozwiośnimy się w pierwszej jesieni,
Moja jedna – jedyna – kochana,
Zawsze tamta i zawsze ta sama.*

[57, с. 56]

[42, с. 72–73]

Текст вірша «Локомотив» мовою оригіналу:

Stoi na stacji lokomotywa,
Ciężka, ogromna i pot z niej spływa:
Tłusta oliwa.
Stoi i sapie, dyszy i dmucha,
Żar z rozgrzanego jej brzucha bucha:
Buch – jak gorąco!
Uch – jak gorąco!
Puff – jak gorąco!
Uff – jak gorąco!
Już ledwo sapie, już ledwo zipie,
A jeszcze palacz węgiel w nią sypie.

Wagony do niej podoczepiali
 Wielkie i ciężkie, z żelaza, stali,
 I pełno ludzi w każdym wagonie,
 A w jednym krowy, a w drugim konie,
 A w trzecim siedzą same grubasy,
 Siedzą i jedzą tłuste kiełbasy,
 A czwarty wagon pełen bananów,
 A w piątym stoi sześć fortepianów,
 W szóstym armata – o! jaka wielka!
 Pod każdym kołem żelazna belka!
 W siódmym dębowe stoły i szafy,
 W ósmym słoń, niedźwiedź i dwie żyrafy,
 W dziewiątym – same tuczone świnie,
 W dziesiątym – kufry, paki i skrzynie,
 A tych wagonów jest ze czterdzieści,
 Sam nie wiem, co się w nich jeszcze mieści.

Lecz choćby przyszło tysiąc atletów
 I każdy zjadłby tysiąc kotletów,
 I każdy nie wiem jak się wyteżał,
 To nie udźwigną, taki to ciężar.

Nagle – gwizd!

Nagle – świst!

Para – buch!

Koła – w ruch!

Najpierw — powoli — jak żółw — ociężale,
 Ruszyła — maszyna — po szynach — ospale,
 Szarpnęła wagony i ciągnie z mozołem,
 I kręci się, kręci się koło za kołem,
 I biegu przyspiesza, i gna coraz prędzej,
 I dudni, i stuka, łomoce i pędzi.

A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!
 Po torze, po torze, po torze, przez most,
 Przez góry, przez tunel, przez pola, przez las,
 I spieszy się, spieszy, by zdążyć na czas,
 Do taktu turkoce i puka, i stuka to:
 Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to.
 Gładko tak, lekko tak toczy się w dal,
 Jak gdyby to była piłeczka, nie stal,
 Nie ciężka maszyna, zziajana, zdyszana,
 Lecz fraszka, igraszka, zabawka blaszana.

A skądże to, jakże to, czemu tak gna?

A co to to, co to to, kto to tak pcha,
 Że pędzi, że wali, że bucha buch, buch?
 To para gorąca wprowadziła to w ruch,
 To para, co z kotła rurami do tłoków,
 A tłoki ruszają z dwóch boków
 I gnają, i pchają, i pociąg się toczy,
 Bo para te tłoki wciąż tłoczy i tłoczy,
 I koła turkocą, i puka, i stuka to:
 Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to!...

Локомотив (у перекладі Івана Малковича)

Старий паротяг на пероні пітніє,
 аж ллється із нього маснюща олія,
 посопує, мліє.
 Тяжкий і великий, він дише і дмуха,
 жар з розпашілого черева буха:
 Бух-ух-ух! Пуф-уф-уф! Чух-пах-пах, пух!
 Пурхає пара, як хмара, як пух!..
 Попричіпляли вагони до нього
 зі сталі дзвінкої й заліза важкого.
 Та ще й пасажири у кожнім вагоні:
 в першій — корови, в другій - коні.
 В третій сидять крутовусі грубаси,
 сидять і їдять собі жирні ковбаси!
 В четвертій - слон і чотири жирафи,
 в п'ятій - різні шухляди і шафи.
 В шостій - гармата – о, яка грізна! -
 сердита, надута, носата, залізна!
 В сьомій - повно-повнісько бананів,
 в восьмій - вісім нових фортеп'янів.
 В дев'ятій - цукерки, морозиво, дині,
 в десятій - клунки, валізи, скрині.
 А тих вагонів - сорок, не менше! -
 сам вже не знаю, що в них там є ще!..
 Та хоч би прийшло ВІСІМСОТ силачів,
 і кожен би з'їв ВІСІМСОТ калачів,
 і кожен узявся б тягнути гарненько -
 навіть не зрушиться той поїзденько!..
 Раптом - СВИСТ!
 І знову - СВИСТ!
 Пара - БУХ!
 Колеса – В РУХ!
 Спершу, немов череПАха бляШАна,
 РУшила
 маШИна
 ЗАспано
 по ШПАлах,
 ШАрпнула ваГОни - і тягне наТУжно -
 крутяться, крутяться колеса дружно!
 Чахкають, бахкають щораз гучніше
 і мчаться вони все прудкіше й прудкіше!...
 Куди ж вони їдуть? Куди ж то? А прямо -
 ПО рейках, ПО рейках, ПО рейках, ПОлями,
 по ГОрах - ліСАми - через мости -
 кваплять, бо треба, щоб поїзд устиг!
 А ПОїзд, а ПОїзд поТУркує сТУкотом -
 ТАК-то-то, ТАК-то-то, ТАК-то-то, ТУК-то-то...
 Гладко так, легко він котиться вдаль -
 буцім то м'ячик легкий, а не сталь!
 Не чорна машина, що дихає важко,
 а забавка, пурхавка, просто комашка...

Та що то за поїзд - куди і чого?
 І ЩО-то-там, ЩО-то-там штурха його, -
 аж весь трясеться, аж буха - бух-бух!..
 То пара гаряча зчинила той рух!..
 Й веселі колеса потуркують стукотом -
 ТАК-то-то, ТАК-то-то, ТАК-то-то, ТУК-то-то...

«Паротяг» (у перекладі Остапа Ножака)

Стоїть на пероні, стоїть величезний,
 Важкий паротяг, спітнілий, товстезний
 І ще й широчезний.
 Стоїть і сопе, дихає й дмухає,
 Із черева жар роздуває-роздмухує:
 Гаряче – бух!
 Гаряче – ух!
 Гаряче – пуфф!
 Гаряче – уфф!
 Важко зітхає і ледве пихтить,
 Чорне вугілля у ньому горить.

Попричіпляли до нього вагони –
 Кожен заважить, напевно, дві тонни.
 Повно народу у кожному вагоні,
 В першій і другій – корови і коні,
 А третій зайняли пузані пузаті,
 Жують-наминають ковбаси завзято,
 В четвертому – повно-повнісько бананів,
 У п'ятому – двадцять і три фортеп'яна,
 У шостий вагон закотили гармату –
 Важезну! Її просто так не підняти!
 У сьомий – дубові столи і шафу,
 У восьмий – ведмедів, слонів і жирафа,
 В дев'ятому – свині, в десятому – скрині,
 Дивани ще тут поміститись повинні!
 Вагонів тут сорок, а може і сто,
 А що в них там далі – не скаже ніхто.

І хоч би прийшов мільйон богатирів
 І кожен сто порцій вівсянки би з'їв,
 Все рівно вони не змогли би двигнути
 Той потяг, ту брилу, страшнючу вагу ту.

Раптом – свист!
 Знову – свист!
 Пара – бух!
 Колеса – в рух!

Спершу – поповзки – і важкувато
 Почала – машина – по шпалах – рушати,
 Шарп! – і вагони вже їдуть за нею,
 Зграбно колеса мигтять над землею.
 Все далі і далі, все швидше і швидше,

Стукає, чахкає, шкварить і свище.

Куди це? Куди це? Куди??? Навпрямки!
Дорогою попід тунелі й містки,
Минаючи гори, ліси і поля,
Спішить паротяг, бо чекають здаля.
Стукає, грає, деркоче у такт:
Так-так, так-отак, так-отак, так-отак!
Гладко так, легко так котиться далі,
Ніби із гуми він, а не зі сталі,
І ніби не брила, захекана тяжко,
А цяцька, забавка, іграшка-бляшка.

А звідки то, звідки то, звідки ця сила?
Хто пхає так сильно, що ллється мастило,
Хто квапно, хто хутко, хто шпарко так шпарить?
Це пара гаряча, розпечена пара,
Це пара, що трубами мчиться до поршнів,
А поршні – робітні, а поршні – хороші:
Працюють, потіють, тож потяг пливе,
Бо пара ті поршні товче і товче,
І грають колеса, деркочуть у такт:
Так-так, так-отак, так-отак, так-отак!...

ОВОЧИ (переклад М.Кіяновської)

Господиня поклала край столу:
картоплю, буряк, морквину, квасолю, петрушку, селеру, горох.
- Ох! -
штовхаються в боки.
сваряться – нівроку:
хто з них менший,
хто більший,
хто красивіший,
хто кругліший.
картопля? буряк? морквина? квасоля? капуста? петрушка? селера? горох?
- Ах! -
Розкричалися - страх!
А господиня - ножем:
- Чах! Чах!
Порізала, покремсала,
на шматочки порубала:
картоплю, морквину, квасолю, капусту, петрушку, селеру, буряк, цибулю.
І кинула все в кастрюлю.

Warzywa

Położyła kucharka na stole:
Kartofle,
Buraki,
Marchewkę,

Fasolę,
 Kapustę,
 Pietruszkę,
 Selery
 I groch.

Och!
 Zaczęły się kłótnie,
 Kłóca się okrutnie:
 Kto z nich większy,
 A kto mniejszy,
 Kto ładniejszy,
 Kto zgrabniejszy:
 Kartofle?
 Buraki?
 Marchewka?
 Fasola?
 Kapusta?
 Pietruszka?
 Selery
 Czy groch?

Ach!
 Nakrzyczały się, że strach!

Wzięła kucharka -
 Nożem ciach!
 Pokrajała, posiekała:
 Kartofle,
 Buraki,
 Marchewkę,
 Fasolę,
 Kapustę,
 Pietruszkę,
 Selery
 I groch -
 I do garnka!

Słówka i słufka

Dziś po dyktandzie w szkole
 Wrócił Jerzy do domu markotny.
 Ziewał, ziewał - i zdrzemnął się przy stole,
 Bo i dzień był jakiś senny i słotny.
 I przyszły do Jerzyka trzy słówka:
 "Brzózka", "Jabłko", "Główka"
 I powiedziały:

-Jestem Brzózka, nie "bżuska"
 -Jestem Jabłko, nie "japko"
 -Jestem Główka, nie "głufka".
 Jak można tak znieważać urodę naszą i ród?
 Trzeba się uczyć! Uważać! Na pewno opłaci się trud.

Nie pomogą tu żadne wykręty, wymówki.
 I rzuciły mu na stół swoje wizytówki,
 Żeby wiedział, z kim ma do czynienia,
 I wyzbył się takich zwyczajów prostackich:
 Jabłko z Jabłońskich,
 Brzózka z Brzozowskich,
 Główką z Głowackich.
 - A gdy i nadal będziesz sadził błąd po błędzie,
 To zrobimy z Jerzego - Jeżego,
 Złego jeża kolczastego;
 I co? Przyjemnie ci będzie?
 Wystąpiły na Jerzego siódme poty!
 Obudził się - i do roboty!

Słoń Trąbalski

Był sobie słoń wielki - jak słoń.
 Zwał się ten słoń Tomasz Trąbalski.
 Wszystko, co miał, było jak słoń!
 Lecz straszny był Zapominalski.

Słoniową miał głowę i nogi słoniowe,
 I kły z prawdziwej kości słoniowej,
 I trąbę, którą wspaniale kręcił,
 Wszystko słoniowe - oprócz pamięci.

Zaprosił kolegów słoni na karty
 Na wpół do czwartej.
 Przychodzą - ryczą: "Dzień dobry, kolego!"
 Nikt nie odpowiada,
 Nie ma Trąbalskiego.
 Zapomniał! Wyszedł!

Miał przyjść do państwa Krokodyłów
 Na filiżankę wody z Nilu:
 Zapomniał! Nie przyszedł!

Ma on chłopczyka i dziewczynkę,
 Miłego słonika i śliczną słoninkę.
 Bardzo kocha te swoje słońęta,
 Ale ich imion nie pamięta.
 Synek nazywa się Biały Ząbek,
 A ojciec woła: "Trąbek! Bombek!"
 Córeczce na imię po prostu Kachna,
 A ojciec woła: "Grubachna! Wielgachna!"

Nawet gdy własne imię wymawia,
 Gdy się na przykład komuś przedstawia,
 Często się myli Tomasz Trąbalski
 I mówi: "Jestem Tobiasz Bimbalski".

Żonę ma taką - jakby sześć żon miał!
 (Imię jej: Bania, ale zapomniał),

No i ta żona kiedyś powiada:
 "Idź do doktora, niechaj cię zbada,
 Niech cię wyleczy na stare lata!"

Więc zaraz poszedł - do adwokata.
 Potem do szewca i rejenta.
 I wszędzie mówi, że nie pamięta!

"Dobrze wiedziałem, lecz zapomniałem,
 Może kto z panów wie czego chciałem?"

Błąka się, krąży, jest coraz później,
 Aż do kowala trafił, do kuźni.
 Ten chciał go podkuć, więc oprzytomniał,
 Przypomniał sobie to co zapomniał!

Kowal go zbadał, miechem podmuchał,
 Zajrzał do gardła, zajrzał do ucha,
 Potem opukał młotem kowalskim
 I mówi: "Wiem już, panie Trąbalski!
 Co dzień na głowę wody kubełek
 oraz na trąbie zrobić supełek".
 I chlust go wodą! Sekundę trwało
 I w supeł związał trąbę wspaniałą!

Pędem poleciał Tomasz do domu.
 Żona w krzyk: "Co to?!" - "Nie mów nikomu!
 To dla pamięci!" - "O czym?" - "No ... chciałem..."
 - "Co chciałeś?" - "Nie wiem! Już zapomniałem!"

Zosia - Samosia

Jest taka Zosia,
 Nazwano ją Zosia-Samosia,
 Bo wszystko "Sama! Sama! Sama!"
 Ważna mi dama!
 Wszystko sama lepiej wie,
 wszystko sama robić chce,
 Dla niej szkoła, książka, mama
 nic nie znaczą - wszystko sama!
 Zjadła wszystkie rozumy,
 Więc co jej po rozumie?
 Uczyć się nie chce - bo po co,
 Gdy sama wszystko umie?
 A jak zapytać Zosi:
 - Ile jest dwa i dwa?
 - Osiem!
 - A kto był Kopernik?
 - Król!
 - A co nam Śląsk daje?
 - Sól!
 - A gdzie leży Kraków?
 - Nad Wartą!

- A uczyć się warto?
 - Nie warto!
 Bo ja sama wszystko wiem
 i śniadanie sama zjem,
 I samochód sama zrobię
 I z wszystkim poradzę sobie!
 Kto by się tam uczył, pytał,
 Dowiadywał się i czytał,
 Kto by sobie głowę łamał,
 Kiedy mogę sama, sama!
 - Toś ty taka mądra dama?
 A kto głupi jest!
 - Ja sama

Idzie Grześ

Idzie Grześ
 Przez wieś,
 Worek piasku niesie,
 A przez dziurkę
 Piasek ciurkiem
 Sypie się za Grzesiem.

"Piasku mniej -
 Nosić łzej!"
 Cieszy się głuptasek.
 Do dom wrócił,
 Worek zrzucił;
 Ale gdzie ten piasek?

Wraca Grześ
 Przez wieś,
 Zbiera piasku ziarnka.
 Pomaluśku
 Zebrała się miarka.

Idzie Grześ
 Przez wieś,
 Worek piasku niesie,
 A przez dziurkę
 Piasek ciurkiem
 Sypie się za Grzesiem...
 I tak dalej... i tak dalej...

Kotek

Miauczy kotek: miau!
 - Coś ty, kotku, miał?
 - Miałem ja miseczkę mleczka,
 Teraz pusta już miseczka,
 A jeszcze bym chciał.

Wzdycha kotek: o!
- Co ci, kotku, co?
- Śniła mi się wielka rzeka,
Wielka rzeka pełna mleka
Aż po samo dno.

Pisnął kotek: piii...
- Pij, koteczku, pij!
...Skulił ogon, zmrużył ślipie,
Śpi - i we śnie mleczko chlipie,
Bo znów mu się śni.

Bambo

Murzynek Bambo w Afryce mieszka,
Czarną ma skórę ten nasz koleżka.

Uczy się pilnie przez całe ranki
Ze swej murzyńskiej Pierwszej czytanki.

A gdy do domu ze szkoły wraca,
Psoci, figluje - to jego praca.

Aż mama krzyczy: "Bambo, łobuzie!"
A Bambo czarną nadyma buzię.

Mama powiada: "Napij się mleka",
A on na drzewo mamie ucieka.

Mama powiada: "Chodź do kąpieli",
A on się boi, że się wybieli.

Lecz mama kocha swojego synka,
Bo dobry chłopak z tego Murzynka.

Szkoda, że Bambo czarny, wesoły,
Nie chodzi razem z nami do szkoły.