

## ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ МЕТОД МИКОЛИ ЛУКАША

Віталій РАДЧУК (Київ, Україна)

*У статті розглядаються причини унікальності перекладацького методу М. Лукаша. Аналізуються його питомі характеристики і розглядаються деякі приклади реалізації.*

*This article dwells on the reasons for the uniqueness of the translator's method of the famous Ukrainian translator Mykola Lukash. Its constituent features are being analyzed with the examples of its realization given.*

Сьогодні про М. Лукаша багато говорять і пишуть. Йому присвячено чимало проникливих і щемних статей, містку дисертацію В. Савчин «Новаторство Миколи Лукаша в історії українського художнього перекладу» (2006), 2 бібліографічні довідники (2003, 2007), книжку життєпису, студій і спогадів «Моцарт українського перекладу» (2009) тощо. Слід гадати, геніальний перекладач, митець і віртуоз слова вартий і більшого, адже його творча особистість і досі залишається загадковою, його секрети майстерності далеко не всі розкриті. На жаль, сучасники М. Лукаша один за одним відходять у небуття. Не всі й пережили «королевецького Дон-Кіхота» живою пам'яттю спогадів, як на те спромігся його друг Г. Кочур, у якого саме слово «переклад» асоціювалося з іменем Лукаша, або його учень А. Перепада, що чи не один тільки й міг, наслідуючи систему праці й палітру вчителя, доперекласти шедевр Сервантеса. Поза сумнівом, контексти співпраці М. Лукаша з сучасниками і спогади про нього обростуть новим сенсом у прийдешніх століттях, а його творча спадщина набуватиме дедалі більшої ваги. Деякі риси творчої вдачі генія можна оцінити лише з дистанції часу, коли проростає насіння з плодів його творчих зусиль. Примітно, що сьогоденне лукашознавство працює на перспективу, прагнучи насамперед зафіксувати факти з життя М. Лукаша, зібрати і впорядкувати його тексти, поширити його мовний досвід. Чи не найпоказовішим тут є академічне видання словника-довідника «Фразеологія перекладів Миколи Лукаша» (2002).

Вивчати творчу особистість майстра перекладу можна виходячи з різних суспільних запитів, позицій і настанов. Наприклад, відчутною і нагальною є потреба вишколу молодого покоління українських перекладачів на взірцях тлумачення літературної класики, що їх запропонував М. Лукаш. Це непросте завдання, адже перекладацький досвід включає вміння вчитувати в текстах позиції майстрів, систему їхніх цінностей, мотиви тлумачення, прозирати саму роботу кожного майстра – те, що називають творчою лабораторією. Усе те треба навчитися бачити в перекладах без опори на чернетки і коментарі, що їх майстри полишають доволі рідко. І при тому переймати досвід, вдаючись до власних спроб штурму оригіналу задля випробування його податливості, творчих дослідів, проникнення в суть мистецтва перевираження, зв'язуючись на порівняннях з майстром, доростаючи до розуміння його кредо, у чомусь, можливо, і полемізуючи з учителем. До таких висот методики наша вища школа ще не підступилася. Сам М. Лукаш не мав диплома перекладача, що його тепер видає добра сотня українських університетів. Але це не заважало йому вчитися у попередників, залишаючись повсякчас натурою саме творчою. Майстер не слідував бездумно за своїми вчителями, серед яких слід насамперед згадати П. Куліша, але не можна пройти й повз В. Підмогильного та неокласиків, які дбали про багатство, природність і правдивість мови перекладів. Гнучкість у системі роботи – ключовий момент вишколу на фах. Набуття досвіду не зводиться до простої імітації прийомів перекладу, адже матеріал для праці перекладач має щораз інший, а метод у першу чергу визначається самим матеріалом. М. Лукаш, цілком вписуючись у перекладацьку традицію, – унікальний матеріал для студій. Можна сказати, що його перекладацька спадщина – привід для розмови про саму суть мистецтва перекладу. Зокрема й про те, що таке перекладацький метод.

Поняття «творчий метод» випрацьовано літературознавством та естетикою для визначення напрямку художнього пошуку і характеристики школи або самобутньої особистості. У перекладознавстві воно дає можливість розглядати навчальну методику з позицій методології, а перекладацький метод розуміти саме як творчий. У добу, коли Гете виділяв то два, то три види перекладу як стратегії освоєння літератури, Ф. Шлейермахер у праці «Про різні методи перекладу» (1813) розглядав парафраз та імітацію. У лінгвістиці перекладу методом називають окремий прийом (узагальнення, конкретизація, смисловий

розвиток, антонімічний переклад, компресію, експлікацію, компенсацію тощо), суцільно застосовану тактику (як-от стилізацію, адаптацію, буквальний переклад) або спосіб передачі значення (як-от заміну герундія віддієслівним іменником чи дієсловом).

Структурний підхід відкривав можливість визначати індивідуальні особливості перекладача, і В. Брюсов користався ним для пояснення свого розуміння суті методу. «В. Жуковський, у всіх своїх перекладах турбувався найбільше про те, щоб передати *сюжет* і *образи*: таким був його метод перекладання; він часто змінював навіть розмір, зовсім не думав про плин вірша і тільки зрідка звертав увагу на його звукове значення, майже виключно при звуконаслідуванні. А. Фет, навпаки, найуважніше ставився саме до *плину вірша*, і його російські версії дуже точно накладаються на оригінал: цезури відповідає цезура, enjambement – enjambement тощо; Фет жертвував заради такого збігу навіть смислом, тож деякі гекзаметри в його перекладах з Овідія і Вергілія стають зрозумілі лише тоді, коли заглянеш до латинського тексту. К. Бальмонт зайнятий майже виключно передачею *розміру* першотвору і зовсім нехтує, наприклад, стилем автора, перекладаючи і Шеллі, і Едгара По, і Бодлера однією і тією самою, по суті бальмонтівською, мовою» [3: 12 – 13].

Міряючи тенденції тлумачення художньою структурою першотвору, відслідковуючи переваги у виборі елементів, різний ступінь точності на різних рівнях художньої ієрархії, можна вибудувати схожий ряд з українських майстрів перекладу, знайшовши в ньому місце і для М. Лукаша. Структурний підхід можна застосувати і для характеристики шкіл перекладу, до чого перекладознавство так і не дійшло. Так, К. Чуковський, розбираючи вервечку російських версій «Плачу Ярославни», вказує лише на різні естетичні платформи тлумачів, які потурали смакам докільля [12: 276 – 286]. У цьому разі можна довіритися сприйняттю поезії. В науці ж діє припис: все піддавай сумніву. Найпевніше втілюють досвід і кредо плоди праці, тим-то аж ніяк не зайве звіряти розбором перекладів перекладацькі маніфести. Дехто ж покладається виключно на висловлювання про переклад, до самих перекладів не звертаючись. Тим часом драма мотивів і вподобань перекладача при **реструктуризації** тексту не менш показова, ніж інтрига заявлених переконань, іноді й позірна.

Перекладацький метод залежить 1) від того, що саме перекладається, тобто від специфіки оригіналу, його змісту, жанру і стилю (отже, він має бути гнучким і межах твору), 2) від мети перекладу, а це означає, що можуть бути різні за призначенням переклади одного твору, 3) від того, кому адресується переклад, тобто від читацької аудиторії – дітей чи дорослих, фахівців чи загалу тощо. Метод перекладу також змінюється 4) історично – з плином часу і перебігом умов, 5) від народу до народу, завдяки розмаїттю національних мов і потреб, 6) особистісно від перекладача до перекладача, відповідно до індивідуального вміння і поглядів на переклад.

Що характерно для М. Лукаша? Тут назвемо лише деякі основні риси його методу, і то насамперед вже відзначені та досліджені, що складають певну систему творчих засад, за якою можна упізнати перекладача, коли вона набирає в наших очах достатньої повноти. Ті самі ознаки методу можна знайти і в інших перекладачів, звівши споріднені особистості до однієї школи, а ознаки – до певної типології. Проте повний комплекс і сила прояву ознак у кожного перекладача будуть завжди індивідуальні. Виокремлення питомих рис методу зазвичай здійснюється на різних рівнях абстракції і за певних умовностей термінотворення. Через те неможливо перелічити всі риси методу, та й немає в цьому потреби, бо явище навіть у небагатьох визначальних елементах постає перед нами як складне та цілісне. Слід також підкреслити, що йдеться не про перекладацький стиль, який так само неминуче позначає мовний продукт, а саме про систему творчої праці. Навіть за брюсівського розуміння методу стиль перекладача рівнозначний вибору засобів вираження з арсеналу можливих у мові.

М. Лукашеві при його високих естетичних критеріях був властивий **пошук унісону** – свого автора і «свого» твору. Як зауважує М. Новикова, його вабили пісенне, фольклорне, гральне начала, усе те, що в особах [5: 203 – 204]. Дослухаючись до камертону власної душі, наш Протей не міг бути хамелеоном, перекладати будь-що, а надто на замовлення, неначе ремісник. Ним керувала тверда переконаність у потребах української літератури, мови та культури, болі яких він гостро відчував і служінню яким себе присвятив. Свідомий свого

покликання, майстер поклав свій талант на те, щоб, вивисуючи переклад до мистецтва, підняти духовний рівень читача.

М. Лукаш тлумачив дерзновенно, злучаючи смислотвірні контексти оригіналу і свої, чим актуалізував і наближував автора, забезпечував перегук епох, взаємодію культур. Він заходив у цьому так далеко, що вживляв пряму цитату з Шевченка в заповіт Гете, виголошений Фаустом. Зупиняючи прекрасну мить щастя стояти разом «з народом вільним», Фауст прорікає: «Простеляться лани широкополі, // Стада рясні заграють на роздоллі, // Круті горби зведе трудящий люд, // Укряє їх узорами споруд – // І заживе в **цім краї, як у раї...**»

Чому епітет (*ein paradiesisch Land* – **райська земля**) замінено тут на порівняння? Щоб лани широкополі, якими переосмислено *зелену родючу ниву* (*Grün das Gefilde, fruchtbar*), ще й відлунували алюзивною внутрішньою римою. Як бачимо, першотвір не сковує тлумача, а служить опорою для свободи образу. Коли без сміливості й експерименту творчість неможлива, а від перекладу очікують правдивості, рятує засада: відійти, щоб наблизитися. Щоб нею послуговуватися до ладу, справно, треба мати неабиякі хист і чуття.

М. Лукаш **унікав недоперекладу**. Це виявилось не лише в тому, що він брався за тверді горішки, перед якими інші пасували, ревно доперекладав те, що вже перекладалося, віддавав перевагу питомій лексиці перед запозиченою, а й у багатстві стилів, якими він володів, у могутньому потенціалі його ідіолекту. Активізація призабутої лексики і новотвори тут особливо примітні. Прагнучи розширити ресурси української мови (і як лексикограф) і межі можливостей перекладу, тлумач дбав про нові обрії для почуття та думки. Не він один це робив, однак у свій час це вдавалося йому чи не найкраще, тож саме йому і випала честь очолити список подвижників, здобути лаври генія поверх терновий вінок і, як відзначив Г. Кочур, уособити своїм іменем переклад. Перекладність – динамічний і цілком об'єктивний параметр міцності мостів порозуміння, стану зчепності між мовами, людьми й народами [7: 210], – в українській духовній ойкумені здобула завдяки М. Лукашеві новий статус.

Л. Череватенко свідчить: «Лукашева мова... нагадує величезний орган, що на ньому він грав упевнено й майстерно в усіх регістрах, в усіх тембрах і тональностях. Хочете – буде в низькому, а можна ще й у високому! Хочете – спробую в мінорі, але можу і в мажорі утнути!» Одержимому майстрові до снаги було виразити геть усе: «Він свідомо вишукував нові й нові, на перший погляд, нерозв'язні завдання, – і таки давав собі з ними раду» [11: 713].

М. Лукаш **удавався до надперекладу – українізації**, тлумачив не лише мову мовою, а й літературу літературою. За Р. Бартом, література – теж мова, вибудована як вторинний код зі звичайної [1: 283] чи з переплетіння інших зрослих на її основі різноманітних кодів [2]. Скільки дісталось тлумачеві від критиків за оті нібито карпатські *верховини* в Р. Бернза! За «Моє серце в верховині», «Хлопця-верховинця», «Плач удови-верховинки». За *бондарчука* у того таки Бернза та *крамарчука* у Лорки, за *Бровка* у Керола, за живу українську мовну стихію у «Фаусті» Гете, «Дон Кіхоті» Сервантеса, «Декамероні» Боккаччо тощо. Але ж треба розуміти перекладача, який, дошукуючись паралелей в художніх традиціях, спирався на об'єктивні дані зіставних стилістики та поезики [5: 204].

М. Лукашеві властиве **багатство словника**, зокрема синонімічне. Щедре і дивне, воно впадає в око всім. Тому в зв'язку з цим звернімо увагу на інше. Знаючи закономірності методу, що переходять з тексту в текст, можна вибудовувати й певні припущення. Видавцям, які розподіляють роботу, це знайоме: вони мають зважати саме на метод. Уявімо, що М. Лукаш переклав оповідання Г. де Мопасана чи детектив А. Крісті. Певна річ, утнути таке він міг би хіба що від нудьги в совдепівських допрах. Можна не сумніватися, що лексикони названих письменників, які послуговувалися мінімумом слів, зросли б кожний у кілька разів.

М. Лукаш вдається до **фразеологічного насичення перекладу**. Це особливо помітно у прозі, але є і у віршах. Правило, за яким фразеологізм слід передавати фразеологізмом не для майстра писане. Моволоб густо застосовує фразеологізми там, де в автора їх нема. Він розподіляє лексику та фразеологію у творі не за підказкою словника, а за велінням сприйнятої художньої ідеї.

М. Лукаш перекладав твір твором, а тому й давав **цілісні тлумачення**. В його художній палітрі немає нічого випадкового. Все продумано до найменших деталей, кожна деталь працює на загальну ідею. Розуміння і втілення тлумачем як малих віршованих, так і великих прозаїчних творів має глибокий системний характер. Скрізь упізнається самобутній автор, а за ним і послідовний спосіб його представлення. Стиль перекладача, вкладаючись в авторський і виявляючись тонкіше, міниться разом з ним у своїх межах. А тому замінити якусь деталь або частину перекладу М. Лукаша чиєюсь означало б зруйнувати художнє ціле. Не дивно, що перекладач воював з редакторами за кожне слово чи навіть звук. На щастя, Л. Череватенко опублікував 2004 року автентичну Лукашеву версію «Декамерона» Боккаччо, тож маємо нагоду оцінити, наскільки редакторська правка контамінує, розладнує і спотворює тлумачення, втручається у стиль і викривляє метод майстра. Не менш цікавим є також допереклад А. Перепадею «Дон Кіхота» Сервантеса, відмежований у виданнях від спадку М. Лукаша зірочкою.

Серед улюблених прийомів М. Лукаша показова насамперед **конкретизація**. Там, де П. Верлен каже: «*Un oiseau sur l'arbre qu'on voit // Chante sa plainte*», М. Лукаш перекладає: «*А на тополі ворон-птах // Квилить тужливо*». Уява майстра не приймала простий спів узагальненого птаха на невідь-якому дереві. В такій точності він вбачав програш для поезії, отже й невірність поетові. Інакше мислив М. Рильський: «*Десь на дереві в повітрі // Чути зойк пташиний*». Втім, на дереві чи в повітрі? М. Орест подав так: «*Птах між гіллям, що над вікном, / Співає тужно*». У М. Драй-Хмари *ясень і спів пташиний*. Версія П. Тичини: «Пісня на дереві з птахом» // – *Чого вона хоче?*» (варіант: «...жаль викликає»).

У М. Лукаша можна знайти чи не всі описані в підручниках прийоми перекладу, коли не значно більше. Перелічувати їх немає сенсу, бо творчий метод не є реєстром прийомів. Це й не просто вміння застосувати їх, а мотиви, які стоять за таким вмінням. Це орудний світогляд, кредо митця, переконання, яким просякнута кожна дія, це критична фахова думка в мить осяяння. Будь-який окремий прийом перекладу є розумовою операцією і сам по собі, але при цьому він входить у продуману систему роботи, утверджується дослідом, через подолання сумнівів, отже належить до техніки перекладу, а не до творчого методу.

Конкретизація примітна тим, що містить методологічну підказку для лукашознавства. Дехто рангує прийоми майстра за частотою застосування – безвідносно до специфіки змісту, в абстрактній схемі з голою статистикою. Мовляв, у «Фаусті» тлумач стільки-то разів вдався до конкретизації і стільки-то до узагальнення. Така наука дає значно менше для розуміння майстра і вишколу зміни, ніж вивчення живих контекстів і мотивів творчого розв'язку.

М. Лукаш перекладав на слух і для слуху – як **маєстро слова**, якому властива **увага до мелодії, ритму, звукообразу**. Саме тому в Р. Бернза він уподобав пісні та балади, тоді як В. Мисик – поеми, елегії, епіграми й сонети. Герменевтика його музики дуже складна і глибока. Помічають у ній зазвичай лише звукообрази, милозвучність і народну пісенність. Що цього замало, переконаймося на такому прикладі. З-поміж 14 українських перекладів «Осінньої» П. Верлена, що їх розбираємо в Інституті філології, критика часто порівнює два – М. Лукаша і Г. Кочура – з огляду на різючу відмінність у засобах тлумачення. Особливо на початку:

Les sanglots longs	Ячать хлипки,	Неголосні
Des violons	Хрипки скрипки	Млосні пісні
De l'automne	Листопада...	Струн осінніх
Blessent mon cœur	Їх тужний хлип	Серце тобі
D'une l'angeur	У серця глиб	Топлять в журбі,
Monotone.	Просто пада.	В голосіннях.

Версія Г. Кочура журливо-меланхолійна, спокійна, вишукано ніжна і милозвучна, через те їй нерідко віддають перевагу. Тим часом М. Рильський, М. Лукаш та Г. Кочур включили в «Лірику» П. Верлена 1968 року обидві версії як рівноцінні. І на те була серйозна підстава: у цій ліричній поезії – драма. В оригіналі її втілює неспокойна перебивчастість ритму, аж ніяк не одноманітного (кожний третій рядок з 18 дисонує інтонаційно, у 5 випадках з 6 – коротшає, двічі – то й до двох складів, серед рвучких анжамбеманів подибуємо навіть відрив артикля), – *монотонною* є непроминальна млость, *тягучим* – плач скрипки. Нервову

аритмію-сіпанину випрямив М. Терещенко, чим схибив ледь не на коліскову. Щоб не було сумнівів, тлумач ще й наполог: «пісня... *гойдає*». У вулканічного і вразливого П. Верлена, чим він близький М. Лукашеві, ключем є неспокій, виверження почуттів, протиборство стихій, контраст. «Гармонію дисонансів» відбито і в лексичній суперечності: *blessier d'une langueur* – сполука ірраціональна, тим і драматична; *blessier* – ранити, завдавати гострого, різкого, пекучого, нестерпного болю, вражати і, отже, збуджувати, тоді як *langueur* – томління, знемога, слабкість, млість, в'ялість, біль тупий і постійний [8: 35; 10: 247]. А. Содомора блискуче передав цей оксиморон *лезом млости*. Звичайно, *скрипка* – не таке милозвучне слово, як *violon*, тому в Г. Кочура *струни*, в І. Світличного – *віолончель*, у В. Ткаченка – *кобзи*, а заморожені музикою С. Гординський та І. Качуровський придумали *віоліни*. М. Лукаш сміливо підсилив драматичний реєстр *скрипки* її *хлипом* і *хрипом*, передав натяк на клубок у горлі (*suffocant*) звуками, що імітують здавлене ридання. І зробив це на різко відмінному тлі вокальної, майже вигукової рими *листопада – пада*. Отже, музика його прочитання цілком концептуальна.

Окремої студії варті Лукашева **гра слів** і його **рима** – не пуста здибанка слів, а синтез цінностей, вінчання у храмі ідеї, спосіб явлення гармонії і драматизму світу. Надзвичайно органічні, місткі, промовисті, суголося М. Лукаша, власні й підслухані в народі, підтверджують тезу Б. Пастернака: «Музика слова полягає не в його звучності, а в поєднанні між його звучанням і значенням» [6: 166]. Взагалі, музика поезії – це саме життя, яке вмирає в арсеналі техніки віршування. Кажуть, що М. Лукаш бавився звуками, мов дитина. У «шпигачках» подибуємо цілі космоси активованих музикою підтекстів. Вдача неабиякого витівника постає з гри слів: «*А хто лю-бить по-на, по-на, // А люб-лю Пом-ні-ду. // Я до по-на ніш-лю хло-на, // А до Пом-ні-ду сам ні-ду!*» Весь суспільний лад увігбався у відлунні двох слів в одному: «*Десь є // Досьє*» («Пильність»). Ціла критична філософія прозирає з іншої синтетичної формули: «*Дуже важко в сірій масі / Не згубиться сіромасі*» («Невизнаний геній»). Діапазон ритмів, рим, алітерацій, звукообразів, музичних реєстрів у книжці перекладів М. Лукаша «Від Боккаччо до Аполлінера» (1990) і справді відбиває перебіг тематики, розмаїття та зміну поетик цілого періоду.

Можна їх вивчати в різний спосіб. Чи не найдійовішим, на наш погляд, є той, до якого вдалося троє студентів, що їх версії «Jabberworky» Л. Керола: «Бормоглуп», «Бурмозвій», «Жабохряк», – журнал «Всесвіт» вмістив поруч з оригіналом і «Курзу-Верзу» М. Лукаша [9: 184 – 185].

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва, 1989. – 616 с.
2. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. – Львів, 2002. – С. 497 – 522.
3. Брюсов В. Фиалки в тигеле // Весы, 1905, № 7. – С. 9 – 17.
4. Гете Й.-В. Пoesия і правда: Збірник / Упоряд., пер. Б. М. Гавришкова. – Київ, 1982. – 280 с.
5. Новикова М. Прекрасен наш союз. Литература – переводчик – жизнь: Лит.-крит. очерки. – Киев, 1986. – 224 с.
6. Пастернак Б. Заметки переводчика // Знамя, 1944, № 1 – 2. – С. 165 – 166.
7. Радчук В. Динаміка перекладності // Філологічні студії, № 1 – 2 (39 – 40). – Луцьк, 2007. – С. 210 – 215.
8. Радчук В. На жертovníку мистецтва // «Хай слово мовлено інакше...» – Київ: Дніпро, 1982. – С. 19 – 40.
9. Радчук В. Творче осяяння як спосіб критики // Всесвіт, 2005, № 5 – 6. – С. 183 – 185.
10. Содомора А. Студії одного вірша. – Львів, 2006. – 364 с.
11. Череватенко Л. «Сподіваюсь, ніхто не скаже, що я не знаю української мови» // Фразеологія перекладів Миколи Лукаша. Словник-довідник. – Київ, 2002. – С. 711 – 734.
12. Чуковский К. Высокое искусство. – Москва, 1968. – 384 с.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Віталій Радчук** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.  
*Наукові інтереси:* теорія художнього перекладу.