

СТОРІНКИ ІСТОРІЇ

О. Чередниченко, проф.

ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ ДОРОБОК МИКОЛИ ЛУКАША У ЦАРИНИ РОМАНСЬКИХ ЛІТЕРАТУР (ДО 90-ЛІТНЬОГО ЮВІЛЕЮ МАЙСТРА)

У статті висвітлено деякі сторони творчої діяльності Миколи Лукаша, пов'язані з перекладом творів романських літератур. Наголошено на значенні його досвіду для розбудови українського поетичного перекладу.

Ключові слова: Микола Лукаш, поетичний переклад, романські літератури.

В статье освещены некоторые стороны творческой деятельности Микола Лукаша, связанные с переводом произведений романских литератур. Подчеркнуто значение его опыта для развития украинского поэтического перевода.

Ключевые слова: Микола Лукаш, поэтический перевод, романские литературы.

The article is highlighting some aspects of Mykola Lukash creative activities, connected with his translations from romance literatures. Emphasized is the importance of his experience for the development of Ukrainian poetical translation.

Key words: Mykola Lukash, poetical translation, romance literatures.

Літературна романістика – твори іспанських, італійських та французьких авторів – посідає чільне місце у перекладацькому доробку Миколи Лукаша. Власне, Лукаш як перекладач значною мірою склався саме завдяки перекладам з романських мов, хоча перекладав також з англійської (Шекспір, Бернс), німецької (Гете, Гейне, Шіллер), польської (Міцкевич, Тувім), російської (Пушкін, Блок, Брюсов), угорської (Мадач) та багатьох інших мов.

Не випадково, що коло Лукашевих перекладів у найповнішій збірці 1990 р. [2] окреслюють імена італійця Боккаччо і французя Аполлінера. Починаючи з 50-х років минулого століття і до кінця свого життя Микола Лукаш не переставав цікавитися романськими літературами і перекладати найпомітніші твори цих літератур. Його перекладацький дебют відбувся 1953 року, коли вийшов друком українською мовою воєнний роман французького письменника Андре Стіля "Перший удар". З 444 позицій опублікованих Лукашевих перекладів, які вміщено у бібліографічному покажчику 2003 р. [3], 237 (53,6%) припадає на твори романських літератур – латинської, іспанської, італійської та французької. Це дозволяє стверджувати, що у свій час Микола Лукаш був найвизначнішим українським перекладачем романських літератур. Й досі йому немає рівних у цій царині.

Серед перекладів Миколи Лукаша з романських мов чимало творів світової класики. Це, зокрема, дві славетні п'єси іспанця Лопе де Веги "Овеча криниця" і "Собака на сні", опубліковані в одній збірці 1962 р., знаменитий "Декамерон" Джованні Боккаччо, який вперше вийшов друком 1964 р., роман Г.Флобера "Мадам Бовар", уперше виданий у 1961 р., поезії Поля Верлена, що увійшли до збірки "Полю Верлен. Лірика" (1967 р.), Федеріко Гарсії Лорки (збірка "Лірика" 1969 р.), Віктора Гюго (зб. "Вибрані поезії" 1953 р.).

Згадаймо окремо відтворені українською уривки з роману Сервантеса "Дон Кіхот", повний переклад якого Лукашеві не вдалося завершити за життя. На щастя, цей задум Майстра втілив його учень Анатоль Перепадя.

Як уже зазначалося, найповнішим зібранням поетичних перекладів Миколи Лукаша стала видана після його смерті збірка "Від Боккаччо до Аполлінера". До неї увійшли такі переклади з романських мов: канцони з "Декамерона" Дж. Боккаччо (с. 15 – 23); поезії з роману "Дон Кіхот" Мігеля де Сервантеса (с. 24 – 34); діалог Фрондосо та Лавренсії з драми Лопе де Вега "Овеча криниця" та сонети з його комедії "Собака на сні" (с. 35 – 36; 36 – 39); монолог Сигізмунда з драми "Життя – це сон" Педро Кальдерона (с. 42 – 43); поезії Віктора Гюго із збірки "Кари" (с. 193 – 203); ранні вірші Поля Верлена та поезії з його збірок "Сатурнічні поезії", "Вишукані свя-

та", "Добра пісня", "Романси без слів", "Мудрість" та ін. (с.228 – 273); три поезії Артюра Рембо "О замки, о роки!", "Голодини" та "Вічність" (с. 274 – 275); чотири поезії Жюльє Лафорга (с. 276 – 278) та три вірші Сен-Поля Ру (с. 279 – 281); твори Поля Верлена із збірок "Альбом давніх віршів" та "Чари" (с. 285 – 294); поезії Гійома Аполлінера із збірок "Алкоголі", "Каліграми" та посмертних збірок (с. 317 – 375); поеми, пісні історичні балади, газели та касиди з "Тамаритянського дивану" та поезії погалісійськи Федеріко Гарсії Лорки (с. 406 – 474); окремі поезії Макса Жакоба (с. 296 – 297); Любіча Мілоша (с. 299) та Джузеппе Унгаретті (с. 377). Очевидно, визначені упорядником Михайлом Москаленком часові межі збірки не дозволили включити до її змісту переклад вірша римського поета Квінта Горация Флакка "Чом бїжиш від мене, Хлою...", надрукованого у числі 11–12 часопису "Дніпро" за 2001 р., а також опубліковані у різні роки переклади поезій сучасника Лукаша італійця Джанні Радарі.

Про творчу майстерність Миколи Лукаша сказано і написано чимало, у тому числі і автором цих рядків. На відміну від свого побратима Григорія Кочура, який сповідував джерелоцентричний підхід до перекладу (англ. source oriented translation, фр. traduction sourciste), Лукаш орієнтувався радше на цільову мову і культуру (англ. target oriented translation, фр. traduction cibliste). У вступній статті до "Декамерона" Леонід Череватенко пише: "За який би шедевр Микола Олексійович не брався, він завжди шукав до нього паралелі в рідній літературі або в близьких слов'янських літературах. Скажімо, Верлен – Франко, "Шильйонський бранець" Байрона – "Мцири" Лермонтова, "Беппо" Байрона – "Беньковський" Словацького. Тож нічого дивного, що він до відповідних уступів чи пасажів "Декамерона" добирає і віднаходив аналогії в творах українських класиків і сучасних письменників [5: 12].

Далі автор зазначає: "І треба визнати чесно: "надмірна українізація" – головний пункт ідейних і політичних звинувачень, такі "мала місце". От тільки сприймаємо її сьогодні не як ваду, а зі знаком "плюс" – як позитив, як коштовний внесок у нашу культуру. І Лукаш діяв, підкоряючись законам органічного розвитку світової літератури. Діяв приблизно так, як Лівій Андронік, що, переклавши на volgato, себто народну латину, "Одіссею", започаткував римську літературу. І саме таке завдання ставив перед собою Микола Лукаш: щоб "Декамерон" звучав природно, а не різав вухо, щоб архітектур чужинський сприймався і серцем і розумом як оригінальний виплід української літератури" [5: 14].

Проте не зовсім коректним виглядає, на мій погляд, порівняння Миколи Лукаша з Іваном Котляревським, яке робить Леонід Череватенко у тій же статті. Адже попри певну украї-

нізацію перекладених текстів, яку важко назвати "надмірною", Лукаш не виходить за межі жанру перекладу, створюючи більш-менш рівноцінні замітники оригіналам, чого аж ніяк не можна сказати про травестії Котляревського.

Користуючись категоріями сучасного перекладознавства, варто зауважити, що Лукашеві переклади часто не є еквівалентними на семантичному рівні текстових одиниць і навіть фрагментів, але майже завжди вони є адекватними не рівні мети комунікації, тобто у прагматичному відношенні цілком відповідають оригіналам, бо виконують приблизно ті самі функції у цільовій лінгвокультурі. З огляду на збереження прагматичної мети першотвору Микола Лукаш надзвичайно уважно ставиться до відтворення його композиції та образної структури. У цьому сенсі цікаво подивитися, як він відтворює канцони (пісні) у тому ж "Декамероні".

В одній з декамеронівських пісень ключовим є концепт насолоди, виражений італійським словом *la vaghezza*, який формує її образно-смыслову структуру. Він повторюється чотири рази наприкінці останнього рядка кожної з чотирьох строф пісні. Отже перед перекладачем стояло нелегке завдання не тільки відтворити цей концепт, а й залишити його саме на тій позиції, яку він займає в оригіналі. Лукаш блискуче впорався із цим завданням, зберігши структурне членування пісні та її образність, що дало змогу повністю відтворити функцію оригіналу в перекладі:

Я так пишаюсь із своєї вроди,
Що не знайду повік
У іншому коханні насолоди.

У себе гляну – бачу я ті чари,
Що вид їх душу втіхою сповняє,
Ні давні згадки, ні нові мари, –
Ніщо розкошів тих не проганяє.
Краси такої більш ніде немає,
І я не жду повік
Нових забав, нової насолоди.

Ту втіху несказанно чарівничу,
Коли захочу, завше могу мати,
Вона приходить, як її покличу,
Сп'яняти душу, серце звеселяти;
Який то скарб коштовний, пребагатий –
Той не збагне повік,
Хто не зазнав такої насолоди.

Що більше я на скарб отой дивлюся,
То дужче загоряюся жагою,
Я ті розкоші п'ю і не нап'юся,
Коли ж я спрагу серця заспокою?
Знемогою охоплена п'янкою,
Не хочу я повік
Деінде засягати насолоди [2: 15].

Уважний читач безумовно зверне увагу на повтори інших образних деталей (врода – краса, душа, серце, втіха – забава, розкоші, скарб, повік тощо), які лежать в основі поетичних тропів, майстерно відтворених перекладачем, і які цілком відповідають прагматичній настанові пісні, забезпечуючи зв'язність її тексту. Хоча пісня легко звучить по-українськи, про жодну українізацію тут не йдеться.

А чи можна "оскаржувати" (вислів Марини Новикової) інший відомий переклад Миколи Лукаша, але вже з іспанської мови. Йдеться про "Поему циганської сигірії" Федеріко Гарсії Лорки, зокрема про пісню "Гітара", яка входить до неї. Вдаючись до асиметричних рішень при перекладі окремих одиниць першотвору, Лукаш створює образ, ціл-

ком співзвучний оригіналові, і зберігає при цьому найсуттєвіші ознаки його поетичної форми. Порівняймо:

Empieza el llanto de la guitarra.
Se rompen las copas de la madrugada.
Empieza el llanto de la guitarra
Es inútil callarla
Es imposible callarla.
Як заридала
моя гітара, –
розбилась досвітку
криштална чара.
Ой заридала
моя гітара...
Хочу утішити –
надармо.
Хочу утишити –
намарно [2: 407].

Переклад вражає передусім пісенністю форми. Щодо семантики, то при збереженні загальної змістової структури оригіналу він демонструє трансформації окремих образів, які, однак, не суперечать авторській концепції твору. Авторську метафору *empieza el llanto de la guitarra*, яку двічі вжито на початку пісні, Лукаш перетворює на дієслівний метафоричний зворот, замінюючи іменник *el llanto* "плач" на дієслово "ридати" (як / ой заридала моя гітара...). Така заміна надає поетичній оповіді більшої динамічності, бо дієслово завжди динамічніше за іменник. Крім того, перекладач обрав інтенсивніший за змістом відповідник, хоча за кількістю слововживань в українському тексті (3) він програє своєму синоніму "плакати" (5). Це наводить на думку, що сам Лукаш відчував певну надмірність обраного відповідника, який не зовсім вписується у стриману тональність першотвору. У цьому сенсі російський переклад Марини Цвєтаєвої "Начинается плач гитары. Разбивается чаша утра..." зовні виглядає ближчим до оригіналу. Натомість Лукашеві заміни дали змогу відтворити фоніку першотвору, яка базується на алітераціях і асонансах, зовнішніх і внутрішніх римах. У перекладі, так само як і в оригіналі, домінують приголосні фонемі "р", "л" і голосна "а", повтори яких надають співзвучності окремим словам-мікрообразам, поєднуючи їх в єдиному звуковому макрообразі. Лукаш уміло використовує зовнішнє і внутрішнє римування слів, граючи, зокрема, на паронімах (утішити – утишити, надармо – намарно). Звукові повтори підсилено вживанням слів з подвоєним приголосним, які створюють ефект співучості:

Плаче пісок гарячий,
Кличе біле латаття,
Плаче стріла за ціллю.
Вечір кличе світання,
Плаче в голім гіллі
Пташка остання [2: 408].

Відтворення звукової будови дозволило зберегти властиву оригіналові поетичну сугестію, яка спрямована на те, щоб викликати у читача/слухача відчуття реальності поетичного образу.

Водночас техніка адаптації, якою блискуче володіє Лукаш, має у його творчості одне призначення: поєднати у перекладі два поетичні світи, два культурні простори, аби зробити чужомовний оригінал доступним для сприйняття читачем перекладу. Цим зумовлена практика синонімічних заміни, вилучень і додавань образних деталей, які часто спостерігаємо у Лукашевих перекладах. Так, у перекладі вірша Лорки "Лола" з циклу "Дві дівчини" Лукаш вдається до адаптації оригінального

мікрообразу en el olivarito cantaba un gorrión (букв. в оливині співає горобець), замінюючи його на природніший для української поетичної традиції образ солов'я ("а соловей в оливині: "Тьох, тьох, тьоророх!" [2: 422]. Звісно, можна закинути перекладачеві українізацію тексту і довести неможливість уживання подібного образу в іспанському контексті (адже в південній країні нереально почути спів солов'я). Але чи може бути однаково сприйнятливий образ горобця в українському поетичному контексті? Очевидно, про жодну тотожність емоційних реакцій читачів оригіналу і перекладу тут не йтиметься. Тому, на мій погляд, можна виправдати цю Лукашеву заміну, тим більше, що вона не надто порушує образно-смыслову структуру вірша і його іспанський колорит, бо всі основні складники цієї структури відтворено досить точно шляхом добору прямих відповідників. Порівняймо:

La Lola	Лола
Bajo el naranjo, lava pañales de algodón. Tiene verdes los ojos y violeta la voz.	Пере білизну Лола, цвіте кругом садок. Зелені в неї очі, а голос – як бузок.
i Ay, amor, bajo el naranjo en flor!	Прийди, милий, прилини, помаранчі зацвіли!
El agua de la acequia iba llena de sol, en el olivarito cantaba un gorrión.	Весняний щирим сонцем хлюпочеться струмок, а соловей в оливині: "Тьох, тьох, тьоророх"
i Ay, amor, bajo el naranjo en flor!	Прийди, милий, прилини, помаранчі зацвіли!
Luego cuando la Lola gaste todo el jabón, vendrá los torerillos.	Як змилить мило Лола (іще один брусок), прийдуть тореадори до неї у садок.
i Ay, amor, bajo el naranjo en flor!	Прийди, милий, прилини, помаранчі зацвіли!

Творча індивідуальність перекладача поезії завжди присутня в його перекладах. І Лукаш тут не виняток. Його невгамовний темперамент, прагнення до нічим не обмеженого пошуку виражальних засобів і стилістичних експериментів позначилися на низці його перекладів, які важко назвати повністю адекватними. Це неодноразово стало предметом критичних зауважень, а часто і недобррозичливої критики, про що пишуть Григорій Кочур [1] і Леонід Череватенко [5].

Якщо говорити про романський матеріал у перекладах Миколи Лукаша, то тут варто зупинитися на деяких невдалих інтерпретаціях Верленових поезій. При цьому їхня невдалість полягає не у вадах української поетичної форми, якою Лукаш володіє бездоганно, а у тому, що за нею проступає саме образ перекладача, який заступає собою образ автора оригіналу.

До перекладів такого штибу належить вірш Поля Верлена "Забуті арісти" в інтерпретації Лукаша. Ось як звучить українська версія другої строфи вірша:

О, цей шелест, шемріт, шепіт,
Воркіт, туркіт, цвіріт, щebet,
Журкіт, муркіт, свист і писк,
Трав розмайних шелевіння,
Шум води по моховинню.
По камінню плеск то блиск... [2: 246].

Можна лише дивуватися майстерності перекладача віднаходити синонімічні ряди співзвучних слів для ство-

рення яскравих звукових ефектів у поезії. Але це не Верлен, у якого немає і в принципі не могло бути нагромадження вибухових та шиплячих фонем у вірші. Те саме можна сказати і про Лукашевий переклад "Осінньої пісні" Верлена. У статті "Феномен Лукаша" Г.Кочур зауважує, що Лукаш відкрив поезію пізнього Верлена, а перекладаючи прославлену "Осінню пісню" пішов власним шляхом. "Цей вірш, пише він, позначений надзвичайною мелодійністю. То численні перекладачі й намагалися в міру змоги й майстерності відтворити ту музику Верлена, засновану на плинних *l та n*. А тому, що ключове слово цього вірша – "скрипки" – такою мелодійністю аж ніяк не відзначається, то його в перекладах уникали. Лукаш саме на цьому слові побудував звуковий ефект – відмінний від оригіналу, але цілком органічний для української мови: "Ячать хлипкі хрипкі скрипки листопада..." [1: 580].

Поетичний світ Миколи Лукаша, який віддзеркалюють його переклади, захоплює і водночас спонукає до критичних роздумів. З одного боку, Лукаш вчить уникати банальних рішень і шукати перекладацькі відповідники у всій глибині словесного багатства української мови. З іншого – він подає приклади того, як творче "я" перекладача може ставати на заваді сприйняттю оригіналу і його адекватному відтворенню. Оригінальність Лукаша і полягає у тому, що його не можна оцінювати однозначно, його треба вивчати, критикувати і вчитися на його доробку.

Творчість французького поета Гійома Аполлінера відомо українському читачеві завдяки перекладам Миколи Лукаша. У вищезгаданій посмертній збірці його перекладів "Від Боккаччо до Аполлінера" [1] розділ, присвячений останньому, містить 47 поезій, зокрема 16 віршів зі збірки "Алкоголі", 18 – зі збірки "Каліграми", 6 – із циклу *Vitam impendere amorі* та 7 – з посмертних збірок. Серед перекладених Лукашем Аполлінерових поезій – один з найпримітніших його творів "Міст Мірабо" зі збірки "Алкоголі".

Вільгельм Альберт Влодзимеж Аполінарій де Важ – Костровицький, 130-а річниця від дня народження якого припадає на 2010 рік, прожив недовге життя. Народжений від матері – польської аристократки і батька – італійського офіцера, він взяв французьке громадянство у 1916 р. за два роки до своєї смерті, увійшовши в історію світової літератури під іменем Гійома Аполлінера. Він є одним з найбільших французьких поетів початку ХХ століття. Саме йому належить термін "сюрреалізм" як назва літературної течії, котра позначилася на творчості Анрі Бретона, Луї Арагона та інших поетів. Зазнавши впливу символістів у молодому віці, Аполлінер продовжував тонку гру між модерністю та традицією. Його оригінальність дуже рано виявилася у відсутності впливу будь-якої школи, що зробило його одним з передвісників революції в літературі першої половини ХХ ст.

Поетичне мистецтво Аполлінера базується на простому принципі: акт творення має йти від уяви, від інтуїції, позаяк він має щонайбільше наближатися до життя, до природи. За висловом самого митця, природа для нього – це є "чисте джерело, з якого можна пити без страху отруїтися" [6: 49]. Проте митець не повинен її імітувати, він має зображувати її згідно з власним баченням. У такий спосіб Аполлінер говорить про новий ліризм.

Мистецтву треба звільнитися від рефлексії, аби стати поетичним. "Я палкий прихильник вилучення впливу розуму, тобто філософії та логіки на прояви мистецтва", – говорить він. Фундамент мистецтва мають складати щирість почуття та безпосередність вираження, адже ці дві якості прямо пов'язані з життям.

Вибір Лукашем для перекладу Аполлінерових поезій не є випадковим. Очевидно, що мистецькі принци-

пи французького поета були йому близькими, а його твори, сповнені щирістю почуттів, "промовляли перекладачеві до душі".

Перекладацька творчість і культурницька діяльність Лукаша – Моцарта українського перекладу, як влучно назвали його автори книжки, що вийшла 2009 р. до 90-літнього ювілею Майстра [4], демонструють, що він сповідував ті ж мистецькі принципи: щирість почуття та безпосередність вираження.

Інший Майстер перекладу і найближчий побратим по перу Григорій Кочур так висловився про Лукаша: "В історії українського художнього перекладу Миколі Лукашеві належить місце особливе, виняткове. Вимовиш оці сло-

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souviene
La joie venait toujours après la peine
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure
Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure
L'amour s'en va comme cette eau courante

L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure
Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Вже при першому прочитанні вірша не можна не звернути увагу на його пісенність, яка досягається як композицією, що складається з чотирьох однорідно побудованих катренів і двовіршового рефрену, так і наявністю звукових образів-повторів. Доречно згадати, що вірш було покладено на музику французьким бардом Лео Ферре, чие виконання надало йому другого життя.

"Міст Мірабо" – це розгорнута метафора, де ключовими є концепти плинності життя та незворотності втраченого кохання, яке порівнюється з рікою. Вони втілюються у низці мікрообразів автологічного і металогічного характеру.

Вірш починається з автосемантичного візуального образу, де всі деталі представлені словами у прямому значенні: *Sous le pont Mirabeau coule la Seine...* Цей образ є рамковим, оскільки повторюється ще раз у кінці вірша. Однак він лише створює символічне тло, на якому виникають нові метафоричні образи, відповідні темі плинності життя, пов'язаній зі спогадом про втрачене кохання:

Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souviene
La joie venait toujours après la peine

ва *перекладач, художній переклад* – мимоволі на думку спадає Микола Лукаш, так, ніби в його імені самі ці терміни персоніфікувалися. Перекладач такого діапазону – рідкісне явище не лише в українській, а і в будь-якій іншій літературі. Такі, як Лукаш, народжуються, мабуть, раз на кілька століть. Як з поліглотом, з ним, здається, хіба тільки А.Кримський міг би позмагатися" [1: 515].

Повертаючись до Лукашевих перекладів з Аполлінера, розглянемо як зразок його інтерпретацію поеми "Міст Мірабо", яка чи не найбільше представлена у світовій перекладній поезії. Наведу тексти французького оригіналу і українського перекладу повністю:

Під мостом Мірабо струмує Сена
Так і любов
Біжить у тебе в мене
Журба і втіха крутнява шалена
Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є
Рука в руці постіймо очі в очі
Під мостом рук
Вода тече хлюпоче
Од вічних поглядів спочити хоче
Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є
Любов сплива як та вода бігуча

Любов сплива
Життя хода тягуча
Надія ж невагавано жагуча
Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є
Минають дні години і хвилини
Мине любов
І знову не прилине
Під мостом Мірабо хай Сена плине
Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є.

Лукаш зберігає образно-смыслову структуру вірша, передає найважливіші образні деталі, деколи вдається до їхньої перестановки та доповнення задля збереження ритмомелодики першотвору:

Під мостом Мірабо струмує Сена
Так і любов
Біжить у тебе в мене
Журба і втіха крутнява шалена

У Аполлінера семантика і синсемантика вірша злиті воедино, увиразнюючи його лейтмотив. Словесні і звукові повтори створюють єдиний макрообраз, у якому матеріалізується ключовий концепт твору. Так, дієслово *s'en aller* у різних формах (*les jours s'en vont, l'amour s'en va*) повторюється 6 разів, дієслова *passer* і *couler* – відповідно 2 і 4 рази, іменники *amour(s), jour(s)* і *pont* вжито, відповідно, 4, 5 і 3 рази. Цікаво, що у другому катрені поетична деталь *pont*, яка належить до первинного автосемантичного образу, вживається у переносному метафоричному значенні і формує своєрідний вертикальний контекст, побудований на грі прямого і переносного значень одного й того ж слова: *Por. Sous le pont Mirabeau* і *Sous le pont de nos bras*. Цю важливу рису оригіналу збережено у перекладі.

Відтворюючи семантичні і синсемантичні особливості першотвору, Лукаш використовує репродуктивні та адаптивні стратегії. У його тексті можна знайти майже дослівний переклад фрагментів першотвору:

Les mains dans les mains restons face à face... – Рука в руці постійно очі в очі...

L'amour s'en va comme cette eau courante... – Любов спливає як та вода біжуча...

У перекладі найуживанішим є дієслово *минати* (*минають дні, мине любов*) – усього 5 слововживань. У третьому катрені, який є емоційним контрапунктом вірша, двічі вжито метафору *любов спливає*. До розкриття ключового концепту долучаються такі мікрообрази, як *любов біжить, струмує Сена, вода тече, Сена плине*.

Разом з тим Лукаш вдається до синонімічних, антонімічних та гіпонімічних заміни, додавання і вилучення окремих деталей, що дозволяє йому зберегти риму і загалом ритмомелодику твору. У порівнянні з оригіналом переклад є еквілінеарним (усього 24 рядки) та еквісилабічним (по 11 складів у рядку). Застосовані адаптивні заміни подекуди роблять Аполлінерові образи конкретнішими, а відтак – експресивнішими, що в цілому не суперечить загальній спрямованості вірша:

Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente...
Життя хода тягуча
Надія ж невгамовано жагуча...

Лукаш володіє багатою синонімією українського слова для відтворення словесних образів оригіналу: *joie – втіха, reïne – журба, coule la Seine – струмує Сена/Сена плине*.

А от вдалий приклад антонімічного перекладу:

Tendis que sous le pont de nos bras passe
Des eternels regards l'onde si lasse

Під мостом рук
Вода тече хлюпоче
Од вічних поглядів спочити хоче

Текст перекладу, так само як і текст оригіналу, позбавлений будь-якої пунктуації, що дуже нагадує пост-модерністський прийом потоку свідомості.

Отже, в українській версії "Мосту Мірабо" Лукаш виявив себе як справжній Майстер поетичного перекладу, донісши до нашого читача зміст і красу Аполлінерового слова, максимально зберігши стильові ознаки першотвору.

Новаторство Миколи Лукаша підпорядковано двоєдиній меті – відтворити єдність змісту та естетичної форми оригіналу і не перейти ту межу, за якою переклад перестає бути перекладом.

1. Кочур Григорій. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / Упоряд. А.Кочур та М.Кочур. Т.1. – К.: Смолоскип, 2008. – 604 с. 2. Лукаш М.О. Від Боккаччо до Аполлінера / Переклади / Ред. упоряд., авт. передм. М.Н. Москаленко. К.: Дніпро, 1990. – 510 с. 3. Лукаш Микола. Бібліогр. покаж. / Уклад. В.Савчин; наук. ред. Р.Зорівчак. – Львів: ВЦ ЛНУ ім. І.Франка, 2003. – 356 с. 4. Лукаш Микола. Моцарт українського перекладу / Л.М.Черноватий, В.І.Карабан (ред.). – Вінниця: "Нова книга", 2009. 5. Череватенко Л. "Вже хоч як, а нудьги од сього убуде!" / Боккаччо Дж.Декамерон / з італ. пер. М. Лукаш; Упорядкув., редагування Л.Череватенка. – К.: ВЦ "Просвіта", 2006, с.5 – 30. 6. Apollinaire G. Oeuvres en prose complètes. – P.: "Gallimard", 1977.

Надійшла до редколегії 20.05.10