

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕХНІЧНО-ГОСПОДАРСЬКИЙ ІНСТИТУТ
UKRAINIAN TECHNICAL-ECONOMIC INSTITUTE

Леонід Рудницький

ІВАН ФРАНКО
і німецька література

МЮНХЕН 1974

Leonid Rudnytzky

IWAN FRANKO
und die deutsche Literatur

MÜNCHEN 1974

Леонід Рудницький

ІВАН ФРАНКО
і німецька література

diasporiana.org.ua

МЮНХЕН 1974

Видано завдяки фінансовій допомозі «Дому української науки».

*Григорові Лужницькому,
моєму Вуйкові,
вдячний*

автор

ВІД АВТОРА

Основою цієї праці є докторська дисертація п. н. «Франкові переклади із німецької Літератури», що її предложено філософському факультетові УВУ в 1965 році. Частини цієї праці появилися друком як окремі статті, а саме:

1) «Франкові переклади з творчости Детлефа фон Лілієнкрона та їх насвітлення у підсоветській критиці», *Фенікс* (Філядельфія, 1966), Рік XII, зошит 14, стор. 71—77.

2) «Дещо про Франкові переклади з німецької літератури», *Наукові Записки УТГІ* (Мюнхен, 1966), XI (XIV), стор. 10—22.

3) «Твори Гете в перекладі Івана Франка», *Наукові Записки УТГІ* (Мюнхен, 1970), XXI, стор. 75—129.

4) «Iwan Franko und die deutsche Literatur», *Arbeits- und Förderungsgemeinschaft der Ukrainischen Wissenschaften e. V. Mitteilungen* (München, 1972), Nr. 8—9, S. 24—34.

5) «Пісня про Нібелюнгів в перекладі Івана Франка», *Збірник наукових праць на пошану Євгена Вертипороха, Канадське Наукове Товариство ім. Шевченка*, (Торонто, 1972), XII, стор. 133—142.

Наступні твори використані в цій праці цитовані в тексті під такими скороченнями:

Франко Іван: *Твори в двадцяти томах*, Держвид., Київ, 1950—1956, подаємо як *Твори*, означаючи том римською і сторінку арабською цифрою.

Франко Іван: *Твори*, «Книгоспілка», Нью-Йорк, 1956—1962, (20 томів), подаємо скорочено *КН.*, означаючи том римською і сторінку арабською цифрою.

Літературно-Науковий Вістник скорочено на *ЛНВ*, рік, том, книгу і сторінку подаємо в тексті в тім порядку; інколи для легшого перегляду річник *ЛНВ* поділено на дві книги, а тоді так і зазначено. Усі цитати подано оригінальним правописом.

Всі інші скорочення, вжиті в тексті, пояснені у примітках.

На цьому місці щиро дякую моїй дружині Ірині за її невтомне та уважливе переписування рукопису.

I. НІМЕЦЬКА МОВА І ЛІТЕРАТУРА У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

I.

Літературна спадщина Івана Франка виказує чимало взаємин з німецькою мовою, літературою і культурою. У Франковій прозі, поезії та листах і статтях є численні згадки про німецьких поетів, письменників, філософів і культурних діячів. Багато з них Франко цитує у своїх творах і оцінює їхню творчість або наводить їх твори як приклади документації даного власного твердження. Часто Франко втілює поодинокі цитати німецьких поетів у свої твори як мотто, щоб більш плястично у своїй творчості подати дану особу або щоб надати певну атмосферу даній ситуації. Теж находимо у творчості Франка багато т. зв. крилатих висловів з німецької мови, тобто прислів'їв, народніх приповідок і т. п., або взагалі поодиноких німецьких слів чи речень, які підкреслюють висловлену думку, додаючи їй певного забарвлення й інколи певного реалізму.

З уваги на те, що Франкові переклади всіх важливіших німецьких авторів, а з ними і їх впливи на його оригінальну творчість проаналізуємо у відповідних розділах нашої праці, тут обмежуємося до загальних спостережень про впливи німецьких авторів на творчість Франка як і до окреслення вжитку німецьких цитатів чи приповідок та висловів у його творах.

Навіть найбільш поверховне читання творів Франка викаже, що поет мав знамените знання німецької мови і літератури. З біографії його довідуємося, що він ще як малий хлопець писав і читав плинно по-німецьки і навіть брався до літературної творчости цією мовою.¹ Сучасник Франка, Карло Бандрівський,² пи-

¹ У своїй передмові до повісти *Петрії і Довбушчуки* (1875—76) Франко зазначає, що ще у «п'ятій або шостій класі (він) написав... уривок драми *Ромул і Рем* німецькими віршами як шкільну задачу для професора *Рішки*» (*КН.*, IX, кн. 2, 6). Крім того є ще з 1875—76 років вісім листів Франка написаних по-німецьки. Сім із них до Ольги Рошкевич, а один до Ярослава Рошкевича. Гляди: Михайло Возняк, «Листування Івана Франка з Ольгою Рошкевич», *Статті і Матеріали*, V, 5—177. Німецькі листи вміщені на стор. 12—32. Найбільша збірка Франкових німецькомовних творів це *Ivan Franko: Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine*, видана у

ше у своїх спогадах, що вже в четвертій клясі Франко знав настільки німецьку мову, що з німецької читанки перекладав цілі розділи на українську мову без помочі словника. Важну роль у Франковому зацікавленні німецькою мовою і літературою відіграла теж його приязнь із Йосифом і Филипом Райхертами, синами німецького колоніста, та його дружба зі «старим Лімбахом», німцем, якому Франко присвятив свій літературний спогад *Гірчичне зерно* (КН., II, 192—218).

Це знамените знання розмовного німецького слова найшло свій творчий вжиток у Франкових творах. Але слід тут піднести, що Франко ніколи не вживає німецьких висловів, щоб підкреслити своє знання німецької мови чи літератури; він вживає німецьких висловів там, де вони тематично і стилістично є на місці. У нашій аналізі ми не зупиняємося на таких німецьких висловах, які у цій чи іншій формі увійшли у тодішній галицький говір, як «сакомпак», «фіякер», «трінкгельд», «оберок» і т. д., ані в жидівському діалекті, т. зв. Jiddisch, що їх Франко часто вживає у своїх оповіданнях. Тут обмежимося лише до аналізу німецької мови у текстах Франкової творчості, при чому робимо спробу ці слова, фрази і речення категоризувати. Окрему увагу звертатимемо на німецькі примовки і прислів'я і на цитати з творів німецьких класиків.

Велика кількість німецьких слів і фраз, що її находимо майже у всіх побутових оповіданнях Франка, творить ділянку тодішньої австрійської військової термінології. Це в першу чергу у більшості накази військовиків або поліції, що їх Франко передає по-німецьки, щоб скріпити реалізм чи драматизм даної ситуації. До цієї ділянки належить наказ «Halt!» (КН., IV, кн. 2, 152, 159; IX, 78; II, 153 і ін.), що дуже часто появляється саме або у наказній формі даного речення «Halt Regiment-Herstellt» (КН., X, 15), або «Compagnie halt!» (КН., IV, кн. 2, 48), або «Halt! Loslassen!» (КН., IV, кн. 2, 160). Інші накази: «Ruht!» (КН., IX, 135), «Duckt euch!»

східньому Берліні німецькою Академією Наук у 1963 р. Ця збірка має 577 сторін і включає 5 автобіографічних творів (стор. 35—68), 9 літературно-історичних статей (стор. 75—137) та 29 соціально-критичних статей (стор. 277—575). У літературно-мистецькій частині збірки (стор. 147—267) поміщені Франкові переклади з народньої української поезії враз із його коментарями, переклади народніх пісень Галичини, переклади із творчості Тараса Шевченка та поезія і проза Франка включно з фрагментами оповідань *Терен в нозі й До світла*. Збірка включає теж листи німецьких публіцистів та мислителів до Івана Франка (стор. 448—525) і редакційні коментарі (стор. 526—564). Вичерпну рецензію на це видання написав Іван Лисяк-Рудницький. Гляди: Ivan L. Rudnytsky, «A Publication of the German Writings of Ivan Franko», *Slavic Review*, No. 1, March 1967, pp. 141—147.

² Гл. Іван Франко у спогадах сучасників, Львів, 1956, стор. 84.

(КН., IX, 155), «Kehrt euch!» (КН., III, 107), «Gewehr in die Balanz!» і «Weg da!» (КН., IV, кн. 2, 160), «Habt acht!» (КН., IV, кн. 2, 42), «Links schaut!» (КН., IX, 148), «презентірт» і «Vorwärts marsch!» (КН., VI, 270 і 273), «Feuer!» (КН., IX, 145 і 156). Інколи такий наказ втілений у ціле німецьке речення, як наприклад «Gut. Ich werde es melden . . . Compagnie marsch!» (КН., IV, кн. 2, 161). Ті самі форми знаходимо теж у Франкових листах, як наприклад до М. Павлика з 18-го липня 1879 року: «Habt acht!»; «In die Balanz!»; «Schultert!»; «Doppelreihe rechts um!» (Твори, XX, 96). Крім цих є ще ціла низка описних слів з цієї ділянки, тобто слова, що подають ранги чи титули осіб або з'ясовують якусь ситуацію. До тих належать слова «фіпер» (КН., IX, 24), «постенфіпер» (КН., XIII, 268), «Ландес драгон[ер]» (КН., IV, кн. 2, 138), «ордонанс» (КН., VI, 12 і V, 366), слово «Herr» само або у всіляких комбінаціях як «Herr Graf» (КН., VI, 45) або «Herr Schlachziz!» (КН., IV, кн. 2, 154); XIV, 102 і 103 і ін.) або і «Herr Hofrath» (КН., III, 367). Інші слова цієї категорії — це «антріт» (КН., V, 391), «вафенрок» (КН., IX, 63), «фатерланд» (КН., III, 69), «абшит» (КН., XVI, 136), «райхсрат» (КН., XV, кн. 1, 190), «rechtsfeindlich» (КН., XI, 298) і «Ordnung» (КН., XIV, 133).

Споріднені з цією ділянкою є вислови або кличі чи гасла з ділянки т. зв. канцелярного говору, як «Drang nach Osten» (Твори, XVIII, 119 і 166), «Die hohe Regierung» (Твори, XVII, 369), «Strafgesetz» (Твори, XX, 27) і «Spitzen der Behörden» (КН., 22).

До другої ділянки німецьких висловів належать такі, що їх Франко ужив, щоб скріпити характеристику даних дієвих осіб або для точнішого чи гострішого вислову думки, як теж для надання даній ситуації реалістичного, комічного або й глумливого забарвлення. Цю ділянку може найкраще репрезентує поема Франка *Панські жарти*, де українська мова відповідно «знімчена» та вміло переплетена з німецькою,³ що не тільки яскраво змальовує особу німця-комісаря, але і вносить комізм в поему:

«Herr Schlachziz, пане топрочею», —
 Спокійно німець відказав,
 І головою похитав, —
 Gedenken Sie, was Sie da sprechen!
 Це не кашить, то є Verbrechen,
 То є похроса! Ви своєю
 Шляхетською пихою сам
 Сопі все лихо наропили! (КН., XIV, 132)

³ Що до речі, теж Франко часто робить із польського мовою у цій же поемі і в інших, наприклад, *Сучасний літопис*, КН., XV, кн. 1, 215—253 й із французькою мовою, наприклад, *Спомини*, XI (КН., XVI, 149—151).

Таких місць, де німецька мова переплетена з українською у поемі *Панські жарти* є багато і всі вони яскраво насвітлюють характер постаті комісара та помимо трагічних моментів піддержують гумористичні нотки твору.

При допомозі німецьких висловів комізм витворюється теж і у інших творах Франка. У повісті *Для домашнього вогнища* читаємо: «Nur nicht überstürzen!, як мовив той німець-ганчар, коли йому віз з горшками перевернувся до рову» (КН., IX, кн. 1, 94).

Інкони Франко втілює цілі німецькомовні уступи у своє оповідання, щоб надати йому реалістичної закраски або і тонкої іронії. У повісті *Петрії і Довбущуки* подана ціла розмова між жандармом і жидом, де німецька мова вміло переплетена з жидівським говором (КН., IX, кн. 2, 215—216), що віддає цілу ситуацію у дуже реалістичній формі. Подібні розмови втілені теж у повісті *Boa Constrictor* (1884), але у своїй перерібці з 1907, Франко їх значно зменшив (КН., X, кн. 2, вступ).

Для підкреслення іронії і рівночасно і реалізму Франко вживає німецької мови в короткому нарисі *Задля празника* (1891). Сюжет нарису — відвідини цісаря у Галичині в серпні 1880 року — сам по собі вимагає німецької мови. І тому Франко втілює у своє оповідання розмову цісаря з принципалом однієї фабрики (КН., IV, кн. 1, 265—266). У висліді гротескна сцена, у якій слова монарха гостро контрастують з правдивими обставинами ситуації.

Своєрідний комізм витворює теж вислів генерала Гаммерштайна до депутації найповажніших громадян поляків у сцені, змальованій у повісті *Лель і Полель*. Тут, як пише Франко, «коли члени депутації представились йому поіменно, грубіянський генерал крикнув: «Der Teufel noch amal! Hild, Mild, Wild, Stieller, Piller, Müller! Das sind ja aber verflucht polnische Namen!» (КН., XI, 132).⁴ Подібно обумовлений теж комізм короткого ескізу *Син Остапа* (КН., VI, 187—192), де вживання віденського діалекту надає оповіданню своєрідного ефекту.

Інкони одна німецька фраза вистачить, щоб гостро окреслити існуючі взаємини персонажів оповідання або правдивий характер даного персонажу. Так, наприклад, слова пана Копмана з нарису *Казка про добробит*: «Pfui, wie man sich mit diesen tummen Bauern herum plagen muss!» (КН., III, 74), різко виявляють його погорду до українських хліборобів і тим же самим його негативний характер. Подібно теж у повісті *Перехресні стежки* німецький вислів як це зрештою сам Франко зазначає у тексті, характеризує ста-

⁴ Близьче пояснення цих слів гляди: Роман В. Кухар, «Картина Львова в повісті Івана Франка *Лель і Полель*», *Іван Франко — ЗНТШ, СІХХХІV* (33), стор. 154.

росту-бюрократа: «Ach junger Mann, junger Mann! — мовив староста, звичаєм старих бюрократів, закидаючи по-німецьки і плещучи Євгенія по плечі — Sie verstehen nichts von Politik» (КН., XII, 53). Так і знову ж в оповіданні *На дні* німецькі і латинські вислови характеризують постать в'язня Стебельського. Технічні німецькі окреслення і вислови находимо у повісті *Boa Constrictor*, де маємо до діла з цілою низкою слів з ділянки життя ріпників. До цієї ділянки такі ріпницькі вислови, як побажання «Glück auf!» (КН., X, кн. 1, 33), «оберштайгер» (КН., X, кн. 1, 124), «Schurfgesetz» (КН., X, кн. 1, 146) і т. д., що причинюються до яскравого змальовування ситуаційного довкілля. Загострюють реалістичну манеру оповідання теж численні німецькі розмови жидів-капіталістів і німців-підприємців (гл. розмову між Домсом і Гершком, КН., X, кн. 1, 115—116) та інших.

У Франкових оповіданнях з його шкільних часів, як *Schön Schreiben*, *У столярні*, *Отець гуморист*, *Злісний Сидір* і ін., находимо цілу низку німецьких слів і висловів, що їх діти-школярі училися в школі. До цієї педагогічної ділянки належать дуже цікаві жартівливі німецькі переклади назв українських міст, як Перемишль — Durchdenken, Самбір — Selbstwald тощо, такі вправи, як «Fritz frisst frische Fische, frische Fische frisst Fritz» (КН., II, 132—133), далі ціла низка слів, як «Rechnungsbuch» (КН., II, 157), «der, die, das» (КН., VI, 202), таблиця множення по-німецьки, всілякі мовні вправи, поодинокі слова і т. д. (гляди: КН., II, 157, 164 і 170; VI, 202). Всі вони надають тим оповіданням певного кольориту тодішніх галицьких обставин.

Підсумовуючи наші досліди, слід зазначити, що — як ми це вже згадали — Франко вживає німецьку мову у своїй белетристичній чи поетичній творчості там, де вона логічно і природно на місці і де цього вимагають обставини. Німецькі фрази походять з різних ділянок: військовий і поліцейний жаргон, говір ріпників, педагогічна ділянка, говір галицьких жидів і т. д. Ці німецькі слова і вислови надають Франковим творам реалізму, комізму, іронії і інших засобів, які спричинюють гостріше і тонкіше змальовування даної ситуації або даної постаті його творчості.

II

У Франкових творах і в його листах находимо теж цілу низку т. зв. крилатих слів у німецькій мові, тобто анонімних примовок, прислів'я чи висловів забутих авторів. Вживає їх Франко, щоб підкреслити дане твердження або гостріше і яскравіше висловити свою думку. До них належать такі дидактичні прислів'я:

Böse Gesellschaften verderben gute Sitte (KH., XIII, кн. 2, 61); Wem nicht zu raten, dem ist nicht zu helfen! (KH., XI, 300); Gegen Geister haben wir keine Paragraphen (KH., XI, 268); Der beste Witz weiss von selbst nicht! (KH., VI, 14); Geschäft ist Geschäft (KH., IX, 209); Wo kein Kläger, da ist auch kein Richter (KH., IX, 171); Umgekehrt ist auch gefahren (KH., III, 378); Platz für die Jungen (KH., XII, 103); Für die Katz! (KH., II, 171); Leben und leben lassen (KH., III, 329); In Geldsachen hört die Gemütlichkeit auf! (KH., XII, 179) і т. д.

У Франкових листах: Übung macht den Meister (Твори, XX, 229); Nach unserem Wissen und Gewissen (Твори, XX, 232); Über einer roten Maus brüten (Твори, XX, 82); Kein Reiben — kein Leben (Твори, XX, 102) і ін.

І у статтях: Viel gesagt, nichts bewiesen (Твори, XVII, 230); Hier wird rechts gefahren und links ausgewichen (Твори, XVI, 44) і ін.

Споріднені з цією категорією є теж певні стереотипні вислови, що їх часто вживалося тоді у галицькому говорі: Durch die Bank (Твори, XVI, 355); Zum Andenken (KH., IX, 187); unter uns gesagt (KH., XII, 99); Ein solches Capitel (KH., IX, 60); Das lässt sich hören (KH., XII, 234); Brotstudium (KH., XII, 155 і Твори, XVI, 367); Bärenland (KH., XV, кн. 2, 203); Nach berühmten Mustern (Твори, XVI, 377); Bitte... auf ein Wort (KH., XII, 148); Treu und redlich (KH., XI, 258); Bejahung des Lebens (KH., V, 402); Bier und Brantwein (KH., I, кн. 1, 119); Empfehle mich ergebenst (KH., III, 367); Schwamm drüber... je schneller, je lieber (KH., XV, кн. 1, 248); Das hat... Fuss und Kopf (KH., XI, 89); Auf dem Holzweg (KH., V, 60); Farbe bekennen (Твори, XX, 599).

Теж оклики на прокляття: O, Sapperment! Warum nicht gar! (KH., XIV, 101); Der Teufel drein! (KH., XIV, 104); Schweinskerl! (KH., VI, 187); Verdammte Canaille! (KH., VI, 189).

Їх находимо навіть у Франкових листах, н. пр. у листі до Белея з грудня 1882 року, Франко пише: «Es ist zum Bersten!» (Твори, XX, 176).

Вживає теж Франко включно до листування та в статтях німецьких слів абстрактного поняття, які у даних випадках влучніше ніж це могли б зробити українські, віддають намір автора. Ці слова, звичайно стоять ізольовано в українському тексті, яскраво з ним контрастують і таким чином надають йому до певної міри космополітичного забарвлення. Добрий приклад у поезії становить строфа XXIII *Тюремні Сонети*, де слово *echt* у вислові «echt австрійський» (KH., XV, кн. 2, 31), що функцію сповняє, а у прозі наголовок короткого оповідання *Доктор Бессервіссер* (KH., III, 361—369).

До цієї категорії слід залічити популярного тоді означення «Weltschmerz», що його Франко дуже часто уживає (KH., XV, кн.

2, 89, 90, 91), як і «Jugendliebe» (КН., XII, 290), «Fühlung» (КН., III, 364) і ін. У його листах знаходимо слова «Stimmung» (Твори, XX, 452), «Kleinkramerei» (Твори, XX, 579), «Drang nach Osten» (Твори, XVIII, 119 і 166), «Schmerzenskind» (Твори, XX, 449), «Stichwort» (Твори, XX, 235), «Einverstanden» (Твори, XX, 238), «leider» (Твори, XX, 125), «Meisterwerk» (Твори, XX, 79) і інші. Подібно теж у статтях: «Tatkraft» (Твори, XVIII, 166), «Puppenspiel» (Твори, XVI, 187), «Festspiele» (Твори, XVI, 189), «Christschau» (Твори, XVI, 124) і «Haupt — und Staatsactionen» (Твори, XVI, 220).

Очевидно, що крім згаданих тут прикладів є ще у творчості Франка чимало німецьких означень, цілих речень та фраз, які ми з уваги на об'єм нашої праці не згадуємо. Та вже згадані приклади достаточо стверджують, що Франко був знаменитим знавцем німецької мови і що він зумів творчо використовувати це знання у своїй літературній діяльності.

III

Як уживання німецьких крилатих слів, приповідок, чи висловів виказують Франкове знання німецької мови, так цитування поодиноких німецьких авторів і народніх пісень виказують його ознайомлення з німецькою літературою. Як із прислів'ями та примівками, так подібно цитатів у творчості Франка дуже багато і просто годі їх всіх подати. Обмежуємося тут до більш відомих висловів поодиноких німецьких авторів, подаючи цитату автора та різниці між оригіналом і цитатою, якщо такі трапляються.

З уваги на те, що впливи поодиноких німецьких поетів і письменників обговорюємо у відповідних розділах нашої праці, не зупиняємося тут надто довго над аналізою літературних взаємин між Франком і даними німецькими авторами. Наша мета у цьому розділі є виказати, яких німецьких поетів і письменників Франко цитував у своїх літературних творах, у своїх листах та статтях і коротко з'ясувати ролю німецьких цитатів у його літературній спадщині.

Квантитативно Франко найбільше цитує Гете і Гайне, тобто тих двох поетів, які мали на нього найбільший вплив і з творчости яких він найбільше переклав. З самого Фавста знаходимо чимало цитатів, як ось наприклад знамениті слова Мефістофела «Blut ist ein ganz besonderer Saft», втілені в драматично загострену сцену повісти *Для домашнього огнища*, де герой повісти усвідомлює собі, що він вбивник (КН., IX, 146). Мабуть з Фавста теж перебрав Франко вислів «ein Buch mit sieben Siegeln», що він його

наводить у листі до Драгоманова з 13-го лютого 1877 (Твори, XX, 22), говорячи про Дікенса, хоча походження цього вислову є багато старше від твору Гете.⁵ З Фавста теж взято мотто для короткого оповідання *Поєдинок* (Зимова казка), а саме ці слова, які характеризують постать Фавста: «Zwei Seelen wohnen, / ach in meiner Brust» (КН., II, 82). Правда, Франко інколи вживає дієслово «leben» замість «wohnen», але це і інші подібні «промахи» виказують, що він, пишучи свої літературні твори, не заглядав до джерел, а писав спонтанно.

До речі, це мотто яскраво виявляє тему цілого оповідання. Цитати з Фавста находимо теж у Франкових літературних статтях. Говорячи про сучасну белетристику, Франко наводить слова особи Весельчака:

*Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
Ein jeder lebt's, — nicht jedem ist's bekannt,
Und wo ihn's packt, da ist's interessant.*

(Твори, XVII, 161)

які, на його думку, становлять засаду новіших поетів-письменників та культурних діячів. Слід звернути увагу, що цитата, так як подана у творах Франка, теж не зовсім правильна (має бути «nicht vielen ist's bekannt» і «wo ihr's packt...»). Однак це, мабуть, вина редакторів, бо у своїм перекладі Фавста, Франко ці слова переклав правильно (гл. Твори, XV, 314). Короткі згадки про Фавста, як і цитати з цього твору (н. пр. «Nimm Hack und Spaten, grabe selber»), знаходимо теж у статті «У нас нема літератури» (Твори, XVI, 41—46), яку Франко закінчує безсмертними словами героя Гете:

*Dass ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau' alle Wirkenskraft und Samen,
Und tu' nicht mehr in Worten kramen.*

Свою статтю про Лесю Українку (1900), у якій Франко старався устійнити різницю між правдивим мистецтвом і ділетантизмом, він закінчує словами Фавста зверненими до псевдопоетів: «Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen» (Твори, XVII, 255). І врешті у статті «Руський театр» Франко, говорячи про російську цензуру українського театру, влучно згадує слова Мефістофеля. «На цій цензурі — пише Франко — справдилося те,

⁵ *Одкровення-Апокаліпсис*, 5, 1.

що каже про себе Мефістофель у *Фавсті* Гете: «Я часть тієї сили, / Що все бажає зла, а чинить все добра» (*Твори*, XVI, 200).

Та цитати з Гете у творчості Франка не обмежені лише до *Фавста*. У згаданому поетичному спогаді *Гірчичне зерно*, яке з уваги на постать старого Лімбаха пронизане цитатами з німецької літератури, читаємо рядки з Гете *Epilog zu Schillers Glocke*: «Und hinter ihm im wesenlosen Scheine / Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine» (*КН.*, II, 211), що знову ж влучно характеризує дух даної ситуації. Два останні рядки мотта з Гете *Західньо-східнього дивану* (1819) Франко вплив у свою статтю *Тополя Т. Шевченка* (*Твори*, XVII, 66—80) і на цій формулі (*Wer den Dichter will verstehen, / Muss in Dichters Lande gehen*) до певної міри побудував цілу свою статтю. Подібну роль відіграє теж цитата з *Zueignung Gete* (1784), яку Франко наводить у своєму передньому слові до «Перебенді» Шевченка, де він розглядає функцію і роль поезії, а слова Вертера «*Sei ein Mann und folge mir nicht nach!*» (*КН.*, XVI, кн. 2, 9) є дуже відповідним моттом до поеми *Зів'яле листя*. Ці і дальші цитати з творчості Гете (*Твори*, XIX, 114; *КН.*, XV, 2, 84 і ін.), численні згадки про німецького поета або про його твори (головно *Dichtung und Wahrheit* і його розмови з Екерманом) розсіяні по цілій творчості Франка і майже всюди відіграють цю саму роль. Франко цитує Гете, щоб на ньому оперти свою думку чи щоб краще змалювати дану ситуацію у своєму літературному творі та розкрити психологічний стан даного персонажу. У всіх цих цитатах та згадках Гете є для Франка непомильним авторитетом, а його твори найкращі приклади високої естетичної вартості. Дещо іншу роль відіграють фрази, слова або мотиви, що їх Франко свідомо запозичує із Гете, але джерела не подає. До тих належать мотив «гниле багно», що його знаходимо у другій частині *Фавста* і що його Франко використав у XIV-ім вірші циклю *Тюремні сонети* (1885), як і вірш *Помста за вбитого* (1876), який, як це сам Франко стверджує, є арабською думою з Гете (*КН.*, XV, кн. 2, 254). Та це вже належить до літературних впливів Гете на творчість Франка і ми їх проаналізуємо детальніше у дальших частинах нашої праці.

Цитати з творчості Гайнріха Гайне натомість відіграють де-що відмінну роль. З одного боку вони втілені у текст для підкреслення патосу або меланхолійного сангитменталізму, а з другого Франко їх вживає для підкреслення іронії і сатири. Слід зазначити, що творчість Гайне дуже багата на вислови обох цих категорій. З першої категорії може найкращим прикладом є цитата з вірша Гайне «*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*» (1882), втілений у повість *Перехресні стежки*, що вдало характеризує нещасливу долю д-ра Євгенія Рафаловича, героя повісті:

*Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie ewig neu;
Und wem sie just passieret,
Dem bricht das Herz entzwei.*

(КН., XII, 64).

Певну сантиментальність і певний патос надають оповіданню *Основи суспільности* слова Едзя, який, говорячи про загальний поступ людства, про дух часу і про суть людського щастя, каже: Ми вигостили розум, як бритву, і посеред усього підрізали ним власну наївність і віру. Само поняття щастя ми покраяли, пошматкували, розаналізували хемічно так, що з нього нічого не лишилося. Ну, а тоді, ясна річ, прийшов розум і сказав: ніякого щастя нема й бути не може. Що чоловік його бажає? Е, це для дійсности не указ. Я можу бажати сховати місяць до кишені, та що з того? От те бажання щастя з одного боку невигає, але ще скріплене, вирафіноване, загострене, а з другого ота абсолютна невіра в можливість щастя, це й є той внутрішній розрив, котрим усі ми хоруємо. В першій половині цього віку Гайне сказав: *Der grosse Riss des Jahrhunderts ist durch mein Herz gegangen*. Нині той розрив поглибився й захопив усі наші серця. (КН., XIII, кн. 2, 175—176).

Такі досить меланхолійні думки Гайне цікавили поголовно молодого Франка-поета. На таких Гайнівських мотивах побудований, наприклад, Франків вірш «Лицар» (1876); більш дозрілого Франка натомість, як ми це ще докладніше викажемо (гл. розділ про Гайне), цікавила іронічно-сатирична сторона творчости німецького поета. Цитати з Гайне іронічно-сатиричного характеру находимо головно у його статтях і листах, як, наприклад: *ein Narr wartet auf Antwort* (Твори, XVIII, 282); *Doch seine grosse Ignoranz / hat er sich selbst erworben* (Твори, XVII, 344); *herzlich gut, aber herzlich dumm* (Твори, XVIII, 169); *Meine lieben Hallermünder, / O, ich kenn euch allzugut!* (Твори, XVII, 205).

Інколи Франко наводить поодинокі строфи або і цілі вірші Гайне у своїх статтях. У статті «Гергарт Гауптман, його життя і твори», Франко, щоб краще з'ясувати ситуацію німецьких ткачів, про яких писав Гауптман, цитує славу пісню Гайне:

*Im düstern Auge keine Tränen;
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
Deutschland, wir weben dein Leibentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch,
Wir weben, wir weben!*

(Твори, XVIII, 459—460).

Обговорюючи тезу Лессінга про різниці між завданням поезії і малярства, Франко наводить тристрофний вірш Гайне п. н. «Am fernen Horizonte», як приклад «живописної» поезії і переводить обширну аналізу цього вірша (Твори, XVI, 284—286).

Крім згаданих прикладів є ще ціла низка перелицьованих цитатів з Гайне у літературній спадщині Франка та у його статтях і листах, як і численні згадки про цього німецького поета. Майже усі ці цитати та згадки відіграють подібні ролі, що їх ми вже згадали.

Дуже високо цинив Франко теж творчість Фрідріха Шіллера і часто його цитував та згадував у своїх творах. Цитати з творчості Шіллера знаходимо поголовно у Франкових статтях та листах, хоч дещо менше у літературних творах. Там, де Франко цитує Шіллера у белетристиці, як у повісті *Петрії й Довбущуки*,⁶ то цитує Шіллера автор-оповідач повісти, а не якась дієва особа, як це звичайно було з цитатами з Гете і Гайне. Ось відповідна частина з повісти *Петрії й Довбущуки*: «Правду сказав славний поет: 'Es ist der Fluch der bösen Tat, dass die gebärend stets nur Böses zeugen muss!' Так сталося і з Олексою Довбущуком» (КН., IX, кн. 2, 110). Немає сумніву, що це дещо перелицьований вислів Шіллера з другої частини драми *Валленштайн* (*Die Piccolomini*, V, 1), слова Октавія:

*Das eben ist der Fluch der bösen Tat,
Dass sie, fortzeugend, immar Böses muss gebären.*

Дещо неточні є теж два цитати із вірша Шіллера *Die Worte des Glaubens*. Перший з них:

*Der Mensch ist frei erschaffen, ist frei,
Und wär' er in Ketten geboren.*

(Твори, XVII, 376).

знаходимо у Франка статті *Іван Гушалевич* (Твори, XVII, 346—396). Слід тут згадати, що у стандартних німецьких виданнях творів Шіллера звичайно є вжите слово *würd'* замість *wäg'*. Дальші рядки цього вірша

⁶ Про цю повість сам Франко зазначив, що вона написана під впливом Е. Т. А. Гоффманна (1776—1822). Гляди: КН., I, кн. 1, 166 — «Відривок з листа Ів. Франка до М. Драгоманова», і КН., IX, кн. 2, 7. Передмова до повісти *Петрії й Довбущуки* написана 31 жовтня 1910 р. у Львові.

Вплив Гоффмана на формування творчої методи Франка проаналізував Юрій Войко у статті «До проблеми Франкового романтизму», *Вибране* (Мюнхен, 1971), I, 75—81.

*Was nicht der Verstand der Verständigen sieht,
Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth.*

находимо аж два рази у Франка, а саме у його статті «З нашої поетичної ниви» і в статті «Михайло Старицький» (Твори, XVI, 361 і XVII, 307). В оригіналі є замість *nicht der Verstand* слова *kein Verstand*, але і тут помилка несуттєва і ці помилки, як ми вже згадали, виказують спонтанність Франка. Інколи Франко наводить певні рядки з творчости Шіллера для порівняння, наприклад, у статті про «Перебендю» Шевченка, де він коротко порівнює деякі вислови Міцкевича з деякими Шіллеровими висловами (Твори, XVII, 47). З цих кількох прикладів бачимо, що цитати із Шіллерової творчости, як і згадки про цього великого німецького поета, застосовані Франком з приводу їхнього філософсько-морального значення. Франко цитує в більшості слова Шіллера як аксіоми-прислів'я, щоб пояснити і підкреслити власне твердження і власний погляд на дану справу.

Дещо подібним способом користується Франко теж творчістю Лессінга, цитуючи його поголовно у своїх статтях з уваги на інтелектуальний зміст цього німецького письменника. Відомий віршик Лессінга про Кльопштока згадує Франко аж двічі. Перші два рядки він цитує у статті «Словянська взаємність в розумінні Яна Колляра і тепер» (Твори, XVIII, 235), а цілий вірш у статті «Тополя Т. Шевченка»:

*Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? Nein.
Wir wollen weniger erheben,
Doch fleissiger gelesen sein.*

(Твори, XVII, 68).

В обидвох випадках Франко застосовує слова Лессінга до предмету своєї аналізи. Подібну роль відіграють цитати з Лессінга теж у статті Франка «Хуторна поезія П. А. Куліша», де другий розділ має мотто обширний цитат з Лессінга *Лякоон*: *So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen und in grossen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben, als es will.* (Твори XVII, 182). Саму статтю Франко закінчує теж відомими словами Лессінга: *«Möge jeder offen heraussagen, was ihm wahr dünkt, und die Wahrheit selbst möge Gott empfohlen sein».* (Твори, XVII, 182).

Одну коротку цитату тим разом з драми *Натан Мудрий*, частину якої Франко переклав, а саме вислів *«Kein Mensch muss müssen»* знаходимо в оповіданні Франка *Із записок недужого* (КН., VI, 221). Її вжив Франко для ближчого пояснення власної думки.

У своїх статтях Франко залюбки наводить цитати із літературно-критичних творів Лессінга, як *Гамбурзька Драматургія* (КН., II, 206 і ін.) і головню *Лякоон*. У своїй статті «У нас нема літератури» Франко порівнює Лессінга з Белінським і приписує йому зачаткування німецької літератури клясично-романтичної доби (*Твори*, XVI, 41—46). Ці вислови Франка й інші його оцінки Лессінга (гл. розділ: Переклади з літератури XVIII-го століття) вказують на певну естетично-світоглядну спорідненість між Франком і тим великим німецьким вченим і письменником.

Цитати з творів другорядного німецького письменника Ф. Шпільгагена (1829—1911) знаходимо теж досить часто у прозі Франка. Цитата з Шпільгагена *In Reih' und Glied* відіграє до певної міри роль провідного мотиву у згаданому творі Франка *Із записок недужого* (КН., VI, 216—237) і можна думати, що творчість Шпільгагена у цьому нарисі оцінив Франко досить позитивно. Натомість в одному листі до І. Белея з квітня 1882 року Франко досить гостро скритикував цей сам твір, що він його цитував: «Сими днями прочитав дві повісті Шпільгагена *In Reih' und Glied* і *Problematische Naturen*. Варіят німець наплів тільки непотрібства, що най боги боронять» (*Твори*, XX, 153). Цей Франків осуд звучить дещо дивно, коли прочитати його лист до М. Павлика, написаний пів року пізніше, а саме 12-го листопада 1882 року, в якому він радить Павликові як писати і при цьому порівнює творчість Золі і Фльобера з творчістю Шпільгагена, видвигаючи його понад цих французьких письменників: «... замість тратити силу на студіювання тисячних дрібниць *à la* Золя і Фльобер, ліпше б нам робити так, як реалісти німецькі, як Шпільгаген у своїх кращих творах. От би Вам прочитати його *In Reih' und Glied* або *Problematische Naturen*. Звісна річ, реалізм не такий яркий, як у французів, але не о то йому йде, щоб змалювати не само, що так скажу, тіло сучасного чоловіка і сучасної суспільності, але думки, змагання, боротьбу. Це є реалізм ідеальний, котрий приймає реалізм яко методу, а ідеалізм... яко зміст, яко ціль» (*Твори*, XX, 171). Як бачимо, Франкове наставлення до Шпільгагена дещо амбівалентне, але воно до деякої міри відзеркалює його певну нестійкість і контраверсійність погляду у літературі і в житті.

Крім згаданих тут поетів-письменників Франко цитує ще багато поодиноких німців філософів, поетів, письменників та критиків. У своїй статті «Із секретів поетичної творчости», наприклад, Франко протиставляє естетичні погляди Іммануеля Канта із поглядами Ф. Шлегеля і рівночасно наводить слова К. Гуцкова (*Твори*, XVI, 293—295). При аналізі споріднення поезії і музики

в цій же студії Франко цитує Конрада Ф. Маєра вірш «Melde mir die Nachtgeräusche, Muse», і порівнює його з одним Шевченковим віршом про тишу (Твори, XVI, 274). У своєму «Маніфест Молодої Музи» Франко у реченні «тут треба сили і боротьби, щоб проложити der Freiheit eine Gasse» (Твори, XVI, 377), цитує славного поета свободи Теодора Кернера (1791—1813) вірш «Aufruf» (1813), хоча ці слова він приписує революціонерам з 1848 р. У вже згаданому автобіографічному оповіданні *Гірчицне зерно* (КН., II, 192—218) Франко наводить крім Гете і Шіллера теж поетів-письменників Х. М. Вілянда (1733—1813), Евальда фон Кляйста (1715—1759), письменника-драматурга Гайнріха фон Кляйста (1777—1811) і швейцарського письменника К. Ф. Маєра (1825—1898) та цитує їхні твори. Наставлення Франка до останніх двох поетів-письменників ми ще основніше переглянемо у дальших розділах нашої праці.

З філософів крім згаданого Канта цитує Франко теж Фрідріха Ніцше (1844—1900) у своїм творі *Odi profanum vulgus*. Дана цитата взята із Ніцше *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882), розділ «Der realistische Maler», безумовно відповідала естетичним переконанням Франка на цьому етапі (1899) його життя:

*Treu die Natur und ganz! — Wie fängt er's an?
Wann wäre je Natur im Bilde abgethan?
Unendlich ist das kleinste Stück der Welt!
Und was gefällt ihm? Was er malen kann!*

(КН., V, 60).

Слід тут додати, що Франко добре зрозумів нігілізм філософії Ніцше, але помимо того він цинив цього німецького поета-філософа (гл. Твори, XVIII, 290).

Крім згаданих тут німецьких авторів Франко цитує або тільки згадує ще багато інших. Майже кожний більш або і менше відомий німецький поет, письменник чи драматург має своє місце у творчості або у листуванні Франка. Ми обмежилися тут до видатніших прикладів, не беручи до уваги менше важних висловів з німецького фолкльору чи з народньої пісні, що їх Франко часто вживав. Теж не згадуємо коротких нотаток про німецьких поетів, письменників чи філософів, про яких мова дуже часто в творах Франка, або запозичених мотивів з німецької літератури, напр., згадку про «Geharnischte Sonette» Ф. Рюккерта (1788—1866) у XVIII-ій сонеті циклю *Вольні сонети* (КН., XV, кн. 2, 17), або мотиву з творчости Ленава (1802—1850), що його знаходимо у XXXII-ій сонеті циклю *Тюремні сонети* (КН., XV, кн. 2, 37), бо цього роду впливи та мотиви належать до дальших частин нашої праці.

II. ЛІТЕРАТУРА СТАРОЇ ДОБИ

Може найцінніша збірка Франкових перекладів із чужоземних літератур є його книжечка *Найстарші пам'ятки німецької поезії IX—XI вв. Тексти, переклади й пояснення д-ра. Івана Франка*, надрукована в серії *Міжнародня Бібліотека* (ч. 9), 1913 р. у Львові. В цьому творі Франко описує ранні початки мандрівки німецьких племен, згадує їхню боротьбу з римлянами і дає короткий хронологічний нарис розвитку німецької літератури старої доби враз із своїми інтерпретаціями та коментарями. Крім того Франко подає у своїм перекладі чотири (хоча у «Вступних Увагах» до твору він згадує тільки три)¹ найстарші пам'ятки німецької літератури, а саме: *Merseburger Zaubersprüche I, II* (Мерзебурзькі Заклинання); *Das Wessobrunner Gebet* (Вессобрунська Молитва); *Das Hildebrandslied* (Пісня про Гільдебранда й Гадубранда) і поему *Muspilli* (Муспілли). З перекладами останніх трьох Франко подав теж старо-горішньо-німецький (Althochdeutsch) текст оригіналу і свій власний дослідний підрядковий переклад на сучасну німецьку мову.

Вартість цієї тепер бібліографічної рідкості для українського читача надзвичайно велика не тільки тому, що в ній перший раз надруковані українською мовою головні найстарші пам'ятки німецької літератури, але і тому, що у ній містяться теж погляди Франка на німецьку мову і літературу, як і на культурні досягнення німецького народу взагалі.

Франко з надзвичайно великою повагою ставився до культурних досягнень німецького народу та до ролі, яку цей нарід відіграв в історії світу до часів першої світової війни. Вже на самому початку книжки у своїх «Вступних увагах» Франко ставить світове значення німців вище навіть ніж греків і римлян, мотивуючи своє твердження головно різностороннім розвитком німецького духа і високим ідеалізмом його найкращих представників: «Бо коли у старинних народів — пише Франко — розвій

¹ *Найстарші пам'ятки німецької поезії IX—XI вв. Тексти, переклади й пояснення д-ра Івана Франка* (Львів, 1913), стор. 4.

ішов ступнево та частково, розвивалися в одного народа переважно одні, а в другого інші прикмети та культурні засоби, прим. у Євреїв релігійний дух, у Греків поезія, філософія та штука, у Римлян політичні інституції та право, то німецький народ протягом своєї майже 2000-літньої історії дає образ такого широкого та ріжностороннього розвою, таких геройських змагань, епохальних винаходів, невичерпаної енергії та витривалости, і при тім такого високого ідеалізму, яких прикладу та рівні не виказує ні одна інша нація новочасного світа»²

Бачимо тут частинно головну причину Франкової невтомної перекладної праці з німецької літератури. Франко хотів, як ми це теж стверджуємо далше, передати українському народові як найбільше із культурних здобутків цього народу, що його він так високо цинив, і тим самим просвітити та заохотити українців до вивчання і зрозуміння культурних досягнень німців та до збагачення культури й поширення світогляду. Дальше у цитованих «Вступних увагах» Франко заявляє, що знання історії мови та розвитку німецького народу належить до обов'язків кожної освіченої людини і гостро критикує польонізаційну політику педагогічної системи тодішньої Галичини, яка, на його думку, виявляла намагання обмежити між іншими теж навчання німецької мови та літератури.³

Не будемо довше зупинятися на коментарях та заввагах Франка, які не торкаються безпосередньо перекладених творів, одначе слід зазначити, що у своїм короткім нарисі старонімецької літератури Франко допускається одної серйозної помилки, якої до тепер здогадно не завважив жоден критик. Кінчаючи другий розділ своєї праці «Початки німецької поезії», Франко лишє слідуюче: Відомо також, що Каролів син Людвік був любителем Німецької мови і запросив франконського священника Отфріда, аби уложив оповідане про жите та смерть Ісуса Христа німецькою мовою. Так повстала старонімецька поема *Heliand* (*Спаситель*), одна з найцінніших памяток старонімецької літератури, написана далеко більше в дусі старонімецької людової епіки, ніж у дусі християнським та евангельським.⁴

Ясно, що Франко тут приписує старонімецький твір *Heliand*, написаний між 822 і 840 р. невідомим досі автором, монахові Отфрідові, який з цим твором нічого не мав спільного. *Heliand*, — це народній епос, написаний старосаксонським (Altsächsisch)

² Там же, стор. 3.

³ Там же, стор. 4.

⁴ Там же, стор. 10.

діалектом,⁵ а згаданий Отфрід, т. зв. Otfrid von Weissenburg, це автор *Книги Євангелій* (*Evangelienbuch*), написаної між 865—870 р. З «Книги» Отфріда збереглось три рукописи, між ними й оригінал, на підставі яких можна устійнити, що цей твір був написаний т. зв. південно-ренсько-франконським (südrheinfränkisch) діалектом.⁶ Цікаво, що така помилка трапилась у Франка, якого знання німецької літератури було подивугідне. Ця помилка вражає особливо тоді, коли Франко, цитуючи в перекладі кілька рядків із Отфрідової *Книги Євангелій*, не згадує заголовку твору, даючи до зрозуміння, що ці рядки взяті із епосу *Heliand*. Згаданими рядками Франко правильно підкреслює патріотичний дух Отфрідового твору, автор якого (як це виказує весь його твір) був великим франконським патріотом, тільки не правильно приписує їх Отфрідові, авторові епосу *Heliand*, замість приписати їх Отфрідові, авторові *Книги Євангелій*. Ось ці рядки у Франковому перекладі:

*Чому-ж би мали Франки єдині
Терпіти недостаток свого,
Чому-ж би мали не почать від нині
По своєму співати славу Богу?*

*Вони не менш хоробрі, як Римляни,
Тай годі те сказати,
Що з Греків хто на рівні з ними стане.⁷*

Ці рядки взяті дослівно із Отфріда *Evangelienbuch* I, 1, тобто з розділу під заголовком «Cur scriptor hunc librum theotisce dictauerit»:

*Vuánana sculun fránton énon thaz biuuánkôn,
ni sie in frénkisgon bigínnen, sie gotes lób singén?⁸*

*Sie sint sô sáma chúani, sélb sô thie rômani;
nithárf man thaz ouh rédinôn thaz kriahi in es giuuíderôn.⁹*

⁵ Gustav Ehrismann: *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*. Erster Teil: *Die althochdeutsche Literatur*. (München, 1932), стор. 157 і д.

⁶ Там же, стор. 178 і д.

⁷ Найстарші пам'ятки німецької поезії, стор. 10.

⁸ Paul Piper: *Die älteste deutsche Literatur bis um das Jahr 1050* (Berlin—Stuttgart, о. J.), стор. 201. Цією працею користувався Франко. Див. *Найстарші пам'ятки німецької поезії*, стор. 4.

⁹ Там же, стор. 202.

Крім цієї помилки Франковий нарис старонімецької літератури не виявляє більше того роду недоглядів і дає українському читачеві можливість бодай дещо познайомитися із старонімецькою літературою.

Що торкається самих перекладів Франка із цієї доби, то можна зробити такі висновки: український текст з деякими виїнятками точно віддає зміст німецького твору, як і його ідейний задум та тон. Інколи стрічаються не дуже важні непослідовності в передачі змісту і тоді деякі мистецькі засоби оригіналу затрачені в перекладі, але назагал переклади вдало віддають дух оригіналів і свідчать про глибоке знання перекладача з даної ділянки.

Надзвичайно вдало передав Франко два *Мерзебурбзькі заклинання* (з-перед 750 р.), які він вслід за тодішніми німецькими науковцями уважав за чисто поганські твори.¹⁰ В новіших часах поважне число науковців приписує цим заклинанням християнське походження. Переклади дають виразну відчутність двох частин, з яких складаються оригінали, тобто епічний вступ і магічну формулу *per se*. Наприклад, перше заклинання в перекладі має всі суттєві прикмети оригіналу:

*Колись сідали женщины,
Сідали сюди й туди;
Одні вязали вузли,
Инші здержували війська,
Инші шпортали коло кайдан.
«Вискакуй із кайдан!
Утікай від ворогі!»¹¹*

Переклад, переданий в коротших рядках, слово в слово віддає зміст. Останні два рядки перекладу відповідають останнім оригіналу в тому, що вони, представляючи собою магічну формулу, контрастують з епічним тоном попередніх рядків своїм повеліваючим тоном:

*Eiris sazun idisi, sazun hera duoder.
suma hapt heptidun, suma heri lezidun,
suma clubodun umbi cuoniouuidi:
insprinc haptbandun, invar vigandun.¹²*

¹⁰ Стверджуючи, що «в тих заклинаннях не видно ще ані сліду християнства» (стор. 8), Франко базується на історії німецької літератури Фогта і Коха: Friedrich Vogt und Max Koch *Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, (Leipzig und Wien, 1897), стор. 4—5, яку він згадує у примітці *Найстарші пам'ятки німецької поезії*, стор. 9.

¹¹ Там же, стор. 9.

¹² Wilhelm Braune: *Althochdeutsches Lesebuch*, (Tübingen, 1958), стор. 86. Цей твір звичайно вважається стандартним виданням старонімецьких творів.

Наша заввага торкається перекладу слова «idisi» словом «жінщини»; «idisi» тут значить, як завважає Ерісман «Walküren» або «Schlachtjungfrauen», а слово «жінщини» цілком не натякає на мітологічне походження цих істот. Франко, видно, відчув свій невлучний підбір слова, бо зараз після перекладу пояснив, «що жінки, згадані в тім заклинаню, се божеські жінки, подібні до північних Валькирій».¹³ Безумовно було б краще подати назву «Ідісі» у перекладі, а слово «жінщини» ужити в коментарі з відповідним прикметником.

Друге заклинання — це замовляння звихненої ноги коня. Переклад точний і дослівний, магічна формула знову вдало відділена тоном від епічної частини, однак щодо перекладу одного слова мусимо висловити певне застереження. Ось заклинання в оригіналі:

*Phol ende Uiodan uiorun zi holza.
du unuort demo balderes volon sin uioz birenkit.
thu biguol en Sinthgunt, Sunna era suister;
thu biguol en Friia, Volla era suister;
thu biguol en Uiodan, so he unola conda:
sose benrenki sose bluotrenki,
 sose lidirenki:
ben zi bena, bluot zi bluoda,
lid zi geliden, sose gelimida sin!¹⁴*

В перекладі читаємо:

Бальдер і Водан
Ішли до ліса
Та тут Бальдерів жеребець
Вивихнув ногу.

Тут замовила його Сінтгунта,
Сунна, його сестра;
Тут замовила його Фрія,
Фолля, його сестра.

Тут замовив його Водан,
Як сам се добре знав:
«Вивихнене ноги,
Вивихнене крові,
Вивихнене кістки —

¹³ Найстарші пам'ятки німецької поезії, стор. 9.

¹⁴ Braune, я. в., стор. 86.

«Кість до кости
І кров до крові,
Сустав до сустава,
Немов би склесні були!»¹⁵

У другій строфі перекладу трапилась (мабуть через недогляд) маленька помилка. Старонімецький присвійний займенник „era“ перекладено тут українським «його», а має бути «її».¹⁶ В перекладі Сунна і Фолля виходять сестрами Бальдера, що цілковито противиться всім існуючим інтерпретаціям того заклинання, і на це нема жодної підстави у мітології.

Слід теж коротко зупинитися над переданням назви бога Phol назвою Бальдер. Франко без сумніву перебрав цю назву з історії німецької літератури Фрідріха Фогта і Макса Коха, якою, як він сам зазначає, він тут користувався. Та модерні дослідники виказують, що культ Бальдера ніколи не існував у Німеччині і що Phol нічого не має спільного з Бальдером,¹⁷ однак про те, самозрозуміло, Франко ще не міг знати.

Поетична форма в обох заклинаннях характерна для німецької поезії тієї доби: це неримовані алітераційні рядки, наприклад „... hapt heptidun ... heri“; „Phol ... vorun“; „gelinden ... gelimida“, і т. д. У Франкових перекладах та алітерація не виявлена головно через передання вірша короткими рядками, хоча поодинокі вислови («коло кайдан»; «від ворогів»; «кров ... крові») дають її до певної міри відчути.

Найважливішим твором старонімецької літератури є фрагмент п. з. *Das Hildebrandslied*, написаний анонімним автором, згодом баварського походження, десь між 750—810 роками сумішем старонімецьких діалектів. Цей фрагмент був переписаний (с. 840) двома писарями (згодом монахами) на внутрішній частині обкладинки одного молитовника в монастирі міста Фульди. Цей відпис тексту був написаний підряд і спершу вважався прозою, згодом наукові дослідники виказали, що цей текст — це залишки старонімецької епічної пісні, яка складається із 68 неримованих алітераційних рядків.¹⁸

Франко досить докладно віддав зміст поеми: зустріч батька Гільдебранда із сином Гадубрандом, який його не пізнає, їхню розмову та намагання Гільдебранда помиритися і початок дво-

¹⁵ Найстарші пам'ятки німецької поезії, стор. 8.

¹⁶ Wilhelm Braune: *Althochdeutsche Grammatik*, (Halle a. d. Saale, 1955), S. 283.

¹⁷ J. Knight Bostock: *A Handbook on Old High German Literature*, (Oxford, 1955), стор. 23—26.

¹⁸ Ehrismann, я. в., I, 121 і д.

бою між батьком і сином, тобто частину, на якій текст оригіналу обривається; натомість поетичну форму вірша Франко в основному переробив. Текст оригіналу, що охоплює 68 рядків, Франко розділив з друкарських причин і ради вигоди порівняння тексту на 125 рядків, розділюючи кожну т. зв. „Langzeile“ на дві половини як окремі рядки. Український текст подано у 146 рядках переважно чотиристовим ямбом. Сам початок передано неримованим віршем, але вже від 6-го рядка появляється рима («Взяли на себе зброю» і рядок 8-ий «І станули до бою») і у другій половині поеми стає домінуючою формою (з 146 Франкових рядків 59 є римованих), хоча, як правильно зазначає критик З. Березинська, римовання «ніде . . . не проведене послідовно.»¹⁹ В цілому тексті поеми стрічаємо суміжні і перехресні рими або й відсутність рими взагалі.

Очевидно, що така основна зміна форми причинилася до частинного затрачання суворого старогерманського духа оригіналу, який головно проявляється у важкім та ляконічному стилі поеми. Та знов, з другого боку, годі вимагати досконалости, де її не може бути: переклад *Пісні про Гільдебранда* не може бути рівноцінний з оригіналом вже через різницю між двома мовами: старогорішньо-німецькою і українською двадцятого століття. Певний ляконізм, характерний мові оригіналу, годі віддати сучасною українською мовою без пропусків змісту і тому Франків переклад є живіший і більш розтягнений (оригінал 125 рядків, переклад 146 Франкового розділу)²⁰ ніж оригінал, але зате достатньо докладний щодо передачі змісту.

Заки приступимо до порівняння поодиноких слів чи поетичних образів оригіналу та перекладу, слід звернути увагу на підрядковий Франків переклад поеми на сучасну німецьку мову. Критик З. Березинська стверджує, «що в підрядковому перекладі Франка на сучасну німецьку мову є ряд помилок» і «що це обумовило деякі неточності в українському перекладі».²¹ Виходить з того, що Франко спершу переклав старонімецький текст на сучасну німецьку мову, а відтак з сучасної німецької на укра-

¹⁹ З. Березинська: «*Німецька народна епічна поезія в перекладах Івана Франка*» у Іван Франко, *Статті і матеріали*, Збірник восьмий, (Львів, 1960), стор. 131.

²⁰ Слід згадати, що в своїх наукових працях над перекладом Франко вимагав еквілітарного перекладу і гостро засуджував всяке поширення тексту. У статті «*Українські переклади Гамлета*» Франко докоряє М. П. Старицькому за неоправдане розтягання діалогів і монологів цієї Шекспірової драми (*Твори*, XVIII, 320). Подібний закид робить Франко теж Петрові Ніщинському (1832—1896) за побільшення «Прологу» в *Антигоні* з 99 рядків оригіналу на 134 перекладу (*Зоря*, № 24, 1883, стор. 367).

²¹ З. Березинська, я. в., стор. 133.

їнську; перекладаючи на сучасне німецьке, Франко начебто хибно зрозумів кілька старих форм і переклав їх неправильно, а відтак неправильно передав їх в українському перекладі. Що така гіпотеза дуже далека від правди, виказують вже такі приклади, які наводить сама Березинська. Цитуємо тут шість із дванадцяти уступів з розвідки Березинської, які вона наводить з наміром показати негативний вплив сучасного німецького перекладу на українську мову.

1) Рядок 13. „Ferahes frotero“ у Франка передається сучасною німецькою літературною мовою так: „An Geist klügerer“ (розумніший духом). Тим часом цей вислів означає: „Lebenserfahrener“ (більш життєво досвідчений). В цьому окремому випадкові український переклад відтворює оригінал більш вірно: «Муж, що досвідом перевищав другого».

2) Рядок 17. „Fireo in folche“ перекладене як „im Volke der Männer“. Однак в давньонімецькій мові „folc“ мало, крім значення «народ», ще і значення «військо» (порівн. укр. «полк»), тому точніше тут було б „unter den Kriegern“ (серед воїнів). Подібно і в 92 рядку, де „in folc sceotantero“ Франко передає сучасним німецьким „im Volk der Schiessenden“. Український переклад цього місця «між народом боєвим» дещо краще відтворює оригінал.

3) Рядок 35. „Luttila“ перекладене як „kläglich“ (горюючи). Значення цього слова викликало у свій час різні тлумачення таких дослідників, як Клуге, Кауфман, Гольцман, Кетель і ін. Більшість з них вважає, що „Luttila“ (sic!) тут має значення «в біді». В українському перекладі воно так звучить: «У краю тут в біді лишив».

4) Рядок 59. „Cheisuring“ означало в давньоверхньонімецькій мові „Kaisermünze“ (королівська монета, гріш), а не „Kaiserring“, як у Франка. В українському перекладі в основному вірно: «гривна».

5) Рядок 88. „Wewurt skihit“ дослівно „Wehgeschick naht“ (зла доля зближається). У Франка ж „Wehwort geschieht“ (здійснюється недобре вщучання), але український переклад: «Нехай не доторкається мене нещастя те страшне» — наближений до того значення, що в оригіналі.

6) Рядки 115—116. „Sie liessen es mit den Speeren losgehen“ (тут пустили вони в рух списи) . . . Український переклад Франка краще відтворює оригінал: «списами зустрілися».²²

Як бачимо, у всіх шістьох випадках Березинська сама менш-більш признає, що український переклад вірніше віддає старонімецький оригінал ніж це робить підрядковий німецький, але не робить з того послідовного висновку: Франко правильно зрозумів дані старонімецькі форми, про що свідчить вдала передача їх в українському перекладі, крім того він за добре знав сучасну німецьку мову, щоб допуститися таких основних помилок, тому причини такої семантично неправильної передачі тих слів треба шукати деінде.

²² Там же, стор. 133—135. В 1) хибя „klüger“?

Вже в своїх вступних словах до перекладів Франко пише: «Подаю тут її (*Пісні про Гільдебранда*) текст у оригіналі з дословним перекладом на нову німецьку мову під кождим рядком».²³ У вступних заввагах до перекладу поеми *Муспіллі* він теж зазначає даліше: «під кождим рядком старонімецького тексту подаю дословний переклад на нову німецьку мову, декуди ближший до оригіналу від перекладу Піпера».²⁴ Врешті при кінці своїх «Вступних уваг» до цілої книжечки Франко пише: «... три невеличкі поетичні пам'ятки *Вессобрунську молитву, Пісню про Гільдебранда й Гадубранда* та поему *Муспіллі* подаю тут ... в дословнім по змозі перекладі на нову німецьку мову, який дає можливість порівняти найстаршу форму тої мови з найновішою ...»²⁵

Як показують останні цитовані слова Франка, підрядковий німецький переклад зроблено з наміром дати читачеві можливість порівняти розвиток мови. Тому зроблено цей переклад «дослівно» (слово вжите у кождим з трьох нами наведених цитатів!), що значить: Франко не кермувався у своїм перекладі семантичним принципом (такий переклад дав Піпер), а суто етимологічним. І тому старонімецьке „in folche“ перекладено „im Volke“, якому воно етимологічно відповідає. Це саме можна сказати про „Friuntlaos“, „Cheisuring“, і т. д.

Але найкращий доказ, що Франко саме так розумів слово «дослівно», бачимо з першого рядка його підрядкового перекладу *Вессобрунської молитви*, якого саме Березинська не обговорює. Вступний вислів тої молитви „Dat gafregin ih mit firahim...“ Франко передає словами „Das erfragte ich mit Menschen“,²⁶ вживаючи той самий прийменник (mit), хоч у стандартній сучасній мові треба тут вжити слово „unter“. Звичайно, переклад того підрядка подається в сучаснім німецькім словами „Das erfuhr ich unter den Menschen...“,²⁷ які знову дослівно відповідають українському перекладі Франка: «Те розпитав я між людьми».²⁸ З огляду на те, що слово «між» має те саме значення в українському, як „unter“ в німецькому, не може бути ніякого сумніву, що наша думка про Франків *modus operandi* є правильна.

Крім зміни форми, про вплив якої на переклад ми вже згадали, Франко теж дещо змінює тон епосу вільною передачею де-

²³ *Найстарші пам'ятки німецької поезії*, стор. 17.

²⁴ *Там же*, стор. 35.

²⁵ *Там же*, стор. 4.

²⁶ *Там же*, стор. 12.

²⁷ Ehrismann, я. в., стор. 139.

²⁸ *Найстарші пам'ятки німецької поезії*, стор. 13.

яких рядків. Особливо вільно передані два місця епосу, у яких згадується Бога:

*wettu irmingot quad hiltibrant
obana ab heuane
dat du neo dana halt
dinc ni gileitos
mit sus sibban man*

(рядки 52—56; 30—32)²⁹

Франко переклав:

*О, справді! — скрикнув Гільтібранд, —
Всевишній Боже з висоти
Небесної не допусти,
Аби до бою син ставав
З тим, що його на світ стоздав!*

(рядки 57—61)³⁰

В оригіналі Гільдебранд покликається на Бога як на свідка, в перекладі натомість він звертається до Бога з молитвою, щоб Бог не допустив до двобою між батьком і сином. Такий зворот надає перекладові більш християнського етосу, що до певної міри суперечить суворому тонові старонімецького оригіналу.

Те саме і в другім місці. В оригіналі Гільдебранд тільки згадує Божу істоту словами „Welaga nu, waltandt“ (має бути „waltant“ — Л. Р.) got, / quad hiltibrant, wewurt skihit“ (рядки 87—88 і 49), а у перекладі знову гаряче звернення до Бога в цьому самому тоні, як і в вище наведених рядках:

*О горе! — скрикнув Гільтібранд —
Весильний Боже, збав мене!
Нехай не доторкаєть ся
Мене нещастє те страшне! . .*

(рядки 97—100)

Зтрачується теж в тих місцях лянконізм мови оригіналу, зумовлений таким драматичним виявом емоцій героя.

Натомість співзвучно передав Франко деякі стандартні епічні форми, які характеризують старовинні епоси взагалі, а *Пісню про Гільдебранда* зокрема. Вже перший рядок виказує певну формулу словами „ik gihorta dat seggen“, формулу, якою стародавній епічний співець звичайно починав пісню. Франкові ввідні слова

²⁹ З уваги на те, що німецький текст поеми *Das Hildebrandslied* загальноно доступний, подаємо в тексті спершу рядки, які відносяться до Франкового поділу твору, а відтак рядки стандартного тексту.

³⁰ Український текст пісні подаємо за виданням *Найстарші пам'ятки німецької поезії*, стор. 26—30. Рядки зазначаємо в тексті.

в перекладі «Повість я чув...» відповідають по суті оригіналові. Більш характерна для даного твору є певна формула, пов'язана з іменами героїв і вжита, мабуть, з уваги на свої алітераційні властивості Hiltibrant (Hadubrant) gimahalta Heribrantes (Hiltibrantes) супи повторена чотири рази (рядки 10—11, 23—24, 63—64, 79—80; 7, 14, 36, 45). Франко досить вдало передає її, хоча дещо ослаблює враження формули, вживаючи трьох дієслів замість одного (gimahalta) в оригіналі.

Ось як дана формула виступас в перекладі:

- а) Промовив перший Гільтібранд,
Він Герібранта син... (рядки 13—14)
- б) На те відмовив Гадубранд,
Син Гільтібранда молодий... (2 рази — рядки 25—26 і 69—70)
- в) І відізвася Гільтібранд,
Старого Герібранда син... (рядки 91—92)

Дієслова «промовив», «відмовив» і «відізвася» вносять певну варіаційну нуту, якої дана формула в оригіналі не має, але назагал переклад вдало відтворює цей характерний стилістичний засіб старонімецького епосу.

Може найкраще свідчитиме про основно правильний і вдалий переклад тексту уривок (останні 3 рядки), що описує двобій. Оригінал передає тут певну динаміку акції, але дуже погамованим ляконічним стилем, не висказуючи усього, що діється:

*do lettun se aerist
askim scritan.
scarpēn scurim:
dat in dem sciltim stōnt.
do stōpun tosamane
staimbort chcludun
beuwun harmlicco
huitte scilti,
unti im iro lintun
luttilo wurtun,
gīwigan miti wabnum...*

(рядки 115—125; 63—68)

Опис тут тільки коротко натякає на зміну, яка наступила в бою. Словом „stōpun“ (минулий час старосаксонського „steppian“), що значить „sie schritten“, ³¹ невідомий поет зацікавлений радше ідей-

³¹ Franz Saran: *Das Hildebrandslied* (Halle a. d. Saale, 1915), стор. 158.

ним змістом, а не докладним ходом подій, вказує на те, що обидва вершники зіскакують з коней та продовжують свій бій, стоячи.³² Переклад дуже добре віддає ляконізм мови тих рядків і своім текстом робить те саме враження, що й оригінал:

*Тут зразу кіньми з'їхались
І списами зустріли ся,
І вістрями зелізними
В щити оба ввертіли ся.
А потім враз загримали
Сокирами по шоломах,
Щити свої липовії
Порозбивали на тріски,
Порозбивали на дрібні
Мечами своїми в борні.*

(рядки 137—146)

Через формулювання «Тут зразу кіньми... А потім...» переклад добре віддає приховану інтенцію автора оригіналу.

У своїх коментарях до епосу Франко зазначає, що мотив дво-бою батька з сином «належить до дуже давніх і широко розповсюджених мотивів людської традиції»³³ і подає деякі твори, що на ній побудовані. Підкреслює також Франко анахронізм, що його, на його думку, допустився невідомий автор поеми, поєднуючи в дії персонажі гунського короля Аттілю (453), готського короля Теодоріха Великого (476—525), у загах Dietrich von Bern (Verona), і Одоакера (434—493), проводиря германського племені скірів, який, як пише Франко, «відомий в історії тим, що в р. 476 зробив кінець римському цісарству, а в р. 488 погіб у битві з готським королем Теодоріком під Равенною».³⁴

Дальші коментарі Франка більш філологічного роду і не виявляють особистої інтерпретації твору. Франко наводить деякі старо-горішньо-німецькі форми твору і порівнює їх із відповідними латинськими формами, не входячи глибше в спорідненість між цими двома мовами. Розглядом форм і граматичною конструкцією, значення яких ще й досі з певністю не устійнені, наприклад, форма «sunufatarungo» (рядок 5, 4) або й відношення між „lutila“ і „Arbeo laosa“ (рядки 35—38, 20—22)³⁵ і ін., Франко у своєму коментарі не займається.

Цікаво теж, що Франко, як про це здогадуються тепер майже всі коментатори поеми (Ерісман, Саран, Брауне і ін.) не завва-

³² Там же, стор. 158.

³³ Найстарші пам'ятки німецької поезії, стор. 31.

³⁴ Там же, стор. 32.

³⁵ Saran, я. в., стор. 140.

жив, що у поемі с т. зв. «лякуни», тобто пропуски, що зайшли при переписуванні. Про це свідчить не тільки брак відповідної згадки в його коментарі, але теж одно з його тверджень. Останні рядки діалогу, що в оригіналі приписані Гільтібрантові (рядок 106, 58), Франко вважає промовою Гадубранда і так і перекладає. Коли ж приймемо здогад Франца Сарана,³⁶ мовляв, що перед цією промовою пропущено кілька рядків, (що видається дуже правдоподібним), тоді дану промову можна без застережень приписати Гільтібрантові.

Подібним способом, як вже проаналізовані твори, переклав теж Франко старонімецьку молитву т. зв. *Wessobrunner Gebet* (770/790). Оригінал тої молитви складається з двох частин: епічної космогенічної частини, зложеної з двох фрагментарних уступів, написаних дев'ятьма алітеруєчими рядками, і самого прохання до Бога, написаного прозою. Рукопис цього твору знайдено у Вессобрунському монастирі в Баварії. Мова оригіналу: головню старобаварський діалект.³⁷

Як і у вище згаданих творах, Франко розділив оригінал на короткі рядки і дав свій підрядковий переклад на сучасну німецьку мову. Український текст Франко подав у віршованій формі, дотримуючись того самого числа рядків (в оригіналі після Франкового розподілу 26 і в перекладі 26) та передаючи бездоганно зміст: ніяких змістових пропусків, ні додатків переклад не виказує. Натомість форма молитви в перекладі дещо різниться від форми оригіналу через те, що Франко інколи впроваджує риму, хоча римування в перекладі послідовно не проведено. Майже цілком затрачений в перекладі засіб алітерації і тільки часте повторення складу «ні» у словах, як «ні», «нічого», «нікого» і т. д.,³⁸ дає його дещо відчуті. Останню прозору частину оригіналу Франко передає теж віршованою формою, надаючи перекладові більшої легкості та пливкості, а тим самим і більшої стилістичної єдності і суцільності.

Назагал переклад відмічається певним біблійним тоном, що дуже тут до речі, бо, як завважає англійський германіст Й. К. Босток, Біблія — це єдине джерело цього твору.³⁹

Як приклад на вище наведені прикмети перекладу цитуємо тут другу строфу «Молитви» із Франкової праці в оригіналі та в перекладі, дотримуючись Франкового розділу:

³⁶ Там же, стор. 156.

³⁷ Ehrismann, я. в., I, стор. 138 і д.

³⁸ Найстарші пам'ятки німецької поезії, стор. 164.

³⁹ Bostock, я. в., стор. 120.

*Do dar ni niht ni uwas,
enteo ni uuento,
enti dô uwas eino
almabtico cot,
manno miltisto
Enti aub manake mit inan
cootlihh geista,
enti cot heilac.*

(рядки 9—16; 6—9)⁴⁰

Слід зазначити, що поданий Франком текст, виявляє деякі відхилення від стандартного старонімецького тексту. Замість слів „ni niht“ (рядок 1 у нашій цитаті) звичайно стоїть „niuniht“, перед словом „eino“ (рядок 3) треба вставити родівник „der“, після слова „Enti“ (рядок 6), як зазначає сам Франко, часом додається слова „dar uwarun“⁴¹ слово „cootlihh“ (рядок 7) повинно мати кінцеве «e» — „cootlihhe“. Однак ці відхилення не виявляють значного впливу на переклад тих старонімецьких рядків, який тут подаємо:

*Та хоч нічого і нікого,
Ні кінців не було ні меж,
То був про те одним Один,
Був всемогучий Бог,
Найласкавіший із мущин,
І ще були у раз із ним
Численні духи божеські,
І з ними Бог святий.*

(рядки 9—16)⁴²

Квантитативно найбільшим Франковим перекладом з німецької літератури цієї доби є переклад есхатологічного фрагменту *Муспіллі*. Поема, написана невідомим автором баварцем з початком 9-го століття, має чимало місць, яких значення ще й досі неясне, і слів, яких етимологія ще досі не устійнена.⁴³ Оригінал поеми складається із 103 рядків, якими невідомий поет переповідає три теми: долю душі по смерті тіла, боротьбу між Ілією й Антихристом і кінець світу. Метрика твору виказує занепад алітеруючої літературної мови старонімецької доби. Неправильна алітерація і наявність римових або й прозових рядків доказують, що автор не опанував засобу алітерації так, як його попередники; взагалі твір реторично бідний, мова здебільша суха й одно-

⁴⁰ *Найстарші пам'ятки німецької поезії*, стор. 12—13; слідує подані рядки відносяться до стандартного німецького видання.

⁴¹ *Там же*, стор. 15.

⁴² *Там же*, стор. 14.

⁴³ Bostock, *я. в.*, стор. 120 і д.

манітна і літературно-стилістичних засобів крім згаданої вже не завжди правильної алітерації, майже немає.

Франко поділив кожний рядок оригіналу на два короткі рядки (за виїмком останнього), так що за його поділом твір складається із 205 коротких рядків. При перекладі на українську мову Франко, хоча перекладав дослівно, інколи передавав два короткі німецькі рядки одним українським (напр. рядки 1, 4, 5, і ін.) і тому український переклад складається тільки з 186 рядків. Франко поділив переклад на чотири уступи, перекладаючи часто неримованим чотиристоповим ямбом, хоч де-не-де появляється рима (рядки 30 і 32, 38 і 40 і ін.), але назагал ні римування, ні метрика не проведені послідовно. Будова перекладу, подібно як і Франкового перекладу *Пісні про Нібелунгів* (гл.: Література середньої доби), нестрофічна.

Деякі науковці, головно славний германіст Г. Безеке, твердять, що поема складається з двох окремих творів, що їх написали два автори в інших часах, і тимто ділять твір на дві частини: т. зв. *Муспілли I*, яка за стандартним розподілом складається з рядків 1 до 36 і від 63-го рядка до кінця, і *Муспілли II*, яка складається з рядків 37 до 62.⁴⁴ Своє твердження Безеке мотивує орфографічним і мовно-діалектними різницями в тексті твору, як і певними стилістичними та реторичними засобами, що їх подибуємо тільки в одній (а не в другій) частині. Наприклад, в частині I часто бачимо конструкцію т. зв. „genitivus partitivus“, якої немає у частині II; з другого боку анафору знаходимо тільки у *Муспілли II*.

Франків переклад не дає можливості устійнити характеристику твору. Франко, очевидно, не міг віддати орфографічних та діалектологічних різниць старо-горішньо-німецької мови українською мовою. При тим і сам поділ перекладу та його поетична форма сильно причиняються до надання творові стилістичної єдності та суцільності, що їх оригінал не виказує. Крім того переклад не передає згаданих стилістичних засобів. Партикативний генетив оригіналу переданий іншими українськими конструкціями. Наприклад, вислів „*allero manno welihhemo*“ (рядок 36; 19)⁴⁵ передано по-українськи відмінною конструкцією при допомозі прийменника: «Для чоловіка кожного» (рядок 22), а слова „*herjo meista*“ (рядок 150; 75) передано в називнім відмінку «Найбільше вій-

⁴⁴ Докладний огляд цієї поеми подано в G. Baesecke „Muspilli“ *Sitzungsberichte der königlichen preussischen Akademie der Wissenschaften, Sitzung der philosophisch-historischen Klasse vom 25. April 1918*, стор. 414—429.

⁴⁵ Всі цитати перекладу й оригіналу є з *Найстаршій пам'ятки німецької поезії*, стор. 35—55. Рядки стандартного німецького тексту зазначаємо в дужках за Франковими.

сько...» (рядок 132). Децо точніше віддано згаданий засіб анафору „*der antichristo stet pi demo altfiante, stet pi demo satanase*“ (рядки 87—89; 44—45), хоч у перекладі не повторено дієслова:

*А Антихрист стояти-ме
При боці ворога старого,
При боці Сатани, ...*

(рядки 68—70)

Дуже вдало натомість відтворює Франко велич опису кінця світу описом пожежі. Це місце належить до найкращих частин оригіналу і на думку деяких німецьких дослідників виявляє певну спорідненість з старослов'янською фолклорною традицією.⁴⁶ Цитуємо кілька рядків оригіналу даної сцени за Франковим розділом, зазначаючи, що між Франковим текстом і стандартними німецькими⁴⁷ є деякі незначні орфографічні різниці. Друкарські помилки Франкового тексту зазначаємо при кінці відповідного рядка у гранчастих дужках:

<i>so daz eliasen plust</i>	[pluot]
<i>in erda kitriufit</i>	
<i>so inprinnant die perga</i>	
<i>poum ni kistentit</i>	
<i>enic in erdu</i>	
<i>aba artruknent</i>	
<i>muor varswilhit sih</i>	
<i>swilizot lougju der himil</i>	
<i>mano vallit</i>	
<i>prinnit mittilagart</i>	
<i>sten ni kistentit</i>	
<i>denne stuatago in lant</i>	
<i>verit mit vuiru</i>	
<i>viriho wison</i>	
<i>dar ni mac mak andremo</i>	
<i>helfan vord muspille</i>	[vora]
<i>deme daz preita wasal</i>	[denne]
<i>allaz verprennit</i>	
<i>enti vuir enti luff</i>	
<i>iz allaz arfurpit</i>	
<i>war ist denne diu marha</i>	
<i>dar man eo mit magon piec?</i>	
<i>diu marha ist farprunnun</i>	[farprunnan]

⁴⁶ Friedrich Vogt und Max Koch: *Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, (Leipzig und Wien, 1897), стор. 38.

⁴⁷ Наші поправки Франкового тексту *Мусілли* оперті на вже цитованим творі Вільгельма Брауне *Althochdeutsches Lesebuch*, стор. 83—85.

*diu sela stet pidwungan
ni weiz mit win puaze
sar verit si za wize...*

(рядки 99—124; 50—62)

Цей яркий апокаліптичний опис, на кінці якого невідомий автор представляє людське безсилля супроти Божої всемогутности в стилі старохристиянського *memento mori*, передав Франко незвичайно вдало у своїм перекладі без суттєвих змін змісту:

*Але як кров із Ілїї
На землю каплями закапа,
То загорить ся вся земля
І запалають гори,
Не остойть ся дерево
Нї одно на землі,
Повисихають води всі
І випарують багна,
І навіть небеса згорять
В пожежі тій страшній.
Упаде місяць, круг землі
Згорить до тла в пожежі,
І камінь не зістанеть ся
На камені, коли день суду
Настане над землею, і огонь
Піде по ній, шукаючи людий.
Тут не pomoже свояку свояк
У тій пожежі світа,
Коли страшний дощ огняний
Попалить все довкола,
А вітер дужий огняний
Весь попїл позмітає.
Чим будуть у той час ті межі,
Що за них свояки тепер
Сварять ся або й бють ся?
Ті межі пожере огонь,
А душі переможені
Не знати муть, як і спокутувать,
І полетять у муку.*

(рядки 80—108)

Переклад дуже вдало віддає апокаліптичний тон оригіналу і до певної міри загострує його та надає йому більшого ефекту. Франко майже непомітно добавляє кілька слів (головно прикметників), яких оригінал не має і які яскравіше змальовують страшні есхатологічні події. До тих слів належить прикметник «страшний», вжитий у рядках «В пожежі тій страшній» і «Коли страш-

ний дощ огняний», вислів «до тла» у «Згорить до тла в пожежі», як і прикметники «дужий» і «огняний» у рядку «А вітер дужий огняний». Всі ці слова є певного роду інновації, бо їх в оригіналі немає, але вони вжиті тут вдатно і причиняються чимало до досконалости перекладу.

Із цієї короткої аналізи Франкових перекладів з німецької літератури старої доби бачимо, що Франко дуже вдало передав найкращі старонімецькі твори українською мовою. І хоч деякі стилістичні й мистецькі засоби чи то інші риси оригіналів у перекладах не відтворені як слід, переклади все ж таки у більшості вірно й правильно передають зміст та ідейний задум оригіналів, а згадані поодинокі неточності не применшують їх мистецько-поетичної вартости.

III. ЛІТЕРАТУРА СЕРЕДНЬОЇ ДОБИ

1) Спроби перекладу *Пісні про Нібелунгів*

Зацікавлення Франка найславнішим епосом німецької літератури середніх віків, епопеєю *Das Nibelungenlied* (с. 1200), як і Гетовим архитвором *Фавст*, сягає ще його гімназійних часів. З Франкового автобіографічного твору *В поті чола* (1890) довідуємося, що він, будучи ще учнем Дрогобицької гімназії, переклав «кілька пісень Нібелунгів» і привіз їх з собою до Львова.¹ Із тих перекладів, яким Франко надав заголовок «Із співу про Нібелунгів», зберігаються два уривки: «Пісня про Кримгільду» з першої і «Як Гаген і Фолькер сторожу держали» з другої частини твору.

При кінці перекладу Франко дописав «У слідуючих випусках дальше буде» (*Твори*, XV, 573), що свідчить про намір молодого поета-перекладача подати як не цілий епос то бодай більше число його кращик частин в українській мові. Та, на жаль, Франко свого молодечого наміру не довершив, хоч у наступних роках він не раз брався за працю над перекладом *Пісні*. Однак всі ці спроби затратилися. Аж по багатьох літах (1891) він знову серйозно взявся за її переклад, про що довідуємося з його передмови до збірки перекладів, яку він готував до друку рік перед своєю смертю. Та передмова, писана 5-го травня 1915 р., вказує на всі ці вище згадані затрачені спроби перекладу *Пісні* і рівночасно виявляє Франковий підхід до перекладу з 1891 року:

Знайомий іще з гімназіяльних часів зі старонімецькою рицарською епопеєю *Das Nibelungenlied*, я не раз пробував перекладати дещо з неї на нашу мову. Ті проби з літами розгубилися, та в р. 1891, зробивши пробу з переробкою старонімецької поеми Гартмана фон дер *Aue Der arme Heinrich* у коротшій формі, (...) я подумав про можливість переробити так само й *Пісню про Нібелунгів*, подаючи епічну основу в коротшій та свобіднішій формі. (*Твори*, XV, 573).

Дивно, що в цій передмові Франко ні словом не згадує про свої переклади з гімназійних часів і лише говорить про фрагмен-

¹ Іван Франко: *В поті чола, Образки з життя робучого люду*, (Львів, 1890), стор. VII.

ти перекладу з 1891 р. Вже цей факт вказує на радикальну зміну в поетовому підході до перекладання. Як молодий гімназист Франко мав замір перекласти цілий епос і якомога дотриматись форми оригіналу в перекладі на українську мову, про що свідчать згадані фрагменти, які переховуються у його архіві між неопублікованими дрогобицькими матеріялами. В 1891 році, вже дозрілий поет відчуває неможливість здійснити свій задум і тому його підхід до перекладу пісні цілком змінюється. Він не має вже на увазі самого перекладу, тільки перерібку твору. У Франка виникає плян переробити пісню, «подаючи епічну основу в коротшій та свободнішій формі», подібно як це було з перерібкою Гартманового епосу.

Згадані гімназійні спроби показують, як перекладач, ідучи слово в слово текстом оригіналу, намагався зберегти розмір і відтворити українською мовою своєрідну для оригіналу строфу (т. зв. „*Nibelungenstrophe*“), яка складається з чотирьох рядків з цезурою, римованих парами (а:а б:б). Три перші мають шість наголошених складів (перша половина рядка три і друга три), останній рядок має сім наголошених складів, перша половина три, а друга чотири.

З уваги на те, що рукописи в архіві Франка нам недоступні, користуємося уривком, цитованим у творі І. Журавської *Іван Франко і зарубіжні літератури*, зазначаючи згори, що на нашу думку Журавська, здогадно не розглянула точно оригіналу і цитує рядки не в такому порядку, як вони появляються в рукописі Франка, а просто наводить кілька рядків як приклад Франкового перекладу. Це видно вже з числа наведених рядків: у т. зв. нібелюнгівській строфі завжди по чотири рядки, а в Журавської їх п'ять. Ось фрагмент Журавської:

*І під дверима дому на камінь він усів . . .
І як із струн солодко розляглись звуки милі . . .
І задзвеніли струни аж в домі шла луна,
І штука і сила рівно в його руках була,
І легше все, миліше, солодкі звуки слав.²*

Із цих рядків, нажаль, не можна склеїти однієї цілої нібелюнгівської строфи. Перші два не римуються і тому вони, як це видно зазначає Журавська трьома крапками, не в тому порядку виступають в рукописі. Слово «як» у другім рядку вимагає пояснення у наступних, але останні три його не дають; теж кінцеве слово «слав» не має відповідної рими і тому не може бути

² І. Ю. Журавська: *Іван Франко і зарубіжні літератури*, (Київ, 1961), стор. 59.

закіченням строфи. Ясно, що йде в цім випадку про дві строфи, з яких наведено тут поодинокі рядки. При помочі оригіналу можна легко устійнити, з якої строфи взяті ці рядки, а їх порівняння з відповідними рядками оригіналу показує саме, як точно й дослівно виконав цей переклад молодий Франко.

Так строфа число 1834 стандартного німецького видання³ *Пісні* показує, що перші два рядки цього фрагменту відносяться до її першого і третього рядка:

*Under die tür des hûses saz er uf den stein.
küener videlaere wart nie dehein.
dô im der seiten doenen sô süezlich erklanc,
die stolzen ellenden sagtens Volkêren danc.*
(1834)

Підставляючи переклад під відповідні рядки оригіналу, бачимо, як докладно віддав він зміст і форму, так що всякий коментар зайвий:

*Under die tür des hûses saz er uf den stein.
I під дверима дому на камінь він усів*

і рівнож:

*dô im der seiten doenen sô süezlich erklanc,
I як із струн солодко розляглись звуки милі*

Наступні три рядки фрагменту — це перші три рядки строфи число 1835; знову бачимо дослівність перекладу та строге дотримання форми:

*Dô klungen sine seiten daz al daz hûs erdôz.
sîn ellen zuo der fuoge diu beidiu wâren grôz.
süezer unde senfter videlen er began:
do entswebte er an den betten vil manegen sorgenden man.*
(1835)

³ *Das Nibelungenlied*. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch, herausg. von Helmut De Boor (Wiesbaden, 1957) Всі цитати оригіналу наведені з того видання число строфи подаємо у тексті. Наше видання є за т. зв. рукописом В, і було вперше надруковане 1870–1880 рр. у Ляйпцігу. Існує можливість, що Франко користувався виданням твору К. Ляхмана за т. зв. рукописом А (Берлін, 1826) або виданням Ф. Царнке за т. зв. рукописом С (Ляйпціг, 1856), але з уваги на те, що всі три видання не виявляють жодних суттєвих різниць щодо тих частин, які Франко переклав, користуємося виданням Барча-Де Бора, яке під цю пору вважається найкращим. Цитовані наші строфи (1834 і 1835) знаходяться у виданнях за рукописами А і В, слідуєчих місцях: *Der Nibelungen Noth und die Klage*, hrsg. v. K. Lachmann, 3. Aufl. (Berlin, 1851), строфи 1772 і 1773; і *Das Nibelungenlied* hrsg. v. Fr. Zarncke, 6. Aufl. (Leipzig, 1887), стр. 280.

Куплет (erdôz . . . grôz) добре віддано українським (луна . . . була) щодо форми і рими. Зміст перекладу теж дуже близький оригіналові за виїмком хіба слова «штука», яке не цілком докладно віддає середньо-горішню-німецьке (Mittelhochdeutsch) слово «fuoge». Значення цього слова, як воно тут вжите, більш загальне й у сучасній німецькій мові його найкраще передається словом «Zucht» або «Bildung». Так у сучасній німецькій мові рядок «sîn ellen zuo der fuoge» значить «seine Kraft ebenso wie seine Bildung», а музика («штука» у Франка), як заважує Барч, належить до складників т. зв. «двірської освіти» («höfischer Bildung»).⁴ Звісно, що така неточність ніяк не порушує досконалости перекладу.

Переклади з 1891 року не виявляють такого совісного намагання зберегти форму та передати вповні та дослівно зміст, на що вказує згадана передмова. Та помимо того при ближчій аналізі перекладу та при порівнянні його з оригіналом бачимо, що Франко ради того, щоб надати пісні коротшої форми, пропускав тільки т. зв. «вірші-вставки», інтерполяції, чи то рядки, які звичайно були вжиті з уваги на дотримання рими,⁵ як і подрібні описи дієвих осіб.⁶ Тому переклад Франка, який, до речі, відноситься тільки до пісень, т. зв. «авентюр» I-III оригіналу (хоч сам переклад поділений на чотири глави, з чого четверта нескінчена), нічого змістово-суттєвого не затратив однак слід зазначити, що перекладач не зберіг поетичної форми оригіналу, тобто т. зв. нібелюнгівської строфи, а передав зміст здебільша неримованим п'ятистоповим ямбом, тобто т. зв. білим віршем у ритмі української народної пісні. Будова *Пісні* у перекладі Франка нестрофічна.

Проте передача твору у коротшій та змінений формі часто причиняється до затрачання певних стилістичних засобів, які характеризують оригінал. Вже перша ввідна строфа першої глави *Пісні*, яку Франко старається віддати якнайточніше, щодо форми, виявляє в перекладі затрачання одного важного мистецького засобу, який надає оригіналові певної стилістичної єдності.

⁴ *Das Nibelungenlied*, Nach der Ausgabe von Karl Bartsch, hrsg. von Helmut De Boor, стор. 289, примітка.

⁵ «Die vierte Langzeile (der Nibelungenstrophe) ist, oft ohne den Inhalt zu bereichern, eigentlich nur nachgeflickt, um die Strophe vollständig zu machen». Gustav Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, Zweiter Teil: Die Mittelhochdeutsche Literatur* (München, 1935), стор. 142.

⁶ Особливо скорочені описи краси Кримгільди та опис Зіґфріда і його ранньої молодости.

*Uns ist in alten maeren wunders vil geseit
 von helden lobebaeren, von grôzer arebeit,
 von frôuden, hochgezîten, von weinen und von klagen,
 von küener recken strîten muget ir nu wunder hoeren sagen. (1)*

У перекладі:

*В старих казках про всяке диво кажуть:
 Про годних лицарів, їх вчинки смілі,
 Про втіхи й радощі, про сльози й горе,
 Про ббї лютії. Послухайте ж і нас!* (КН., XVIII, 96)

Тут відразу відчувається намагання Франка відтворити якнайточніше цю ввідну строфу, функція якої є зацікавити читача. Останній рядок у перекладі переданий шестистоповим ямбом, що робить його близьким своєю довжиною до оригіналу де в четвертому рядку сім, а не шість наголошених складів. Цим, подібно як в оригіналі, досягається у даній строфі заокруглення і закінчення вислову, при чому в кінці вступу і на початку оповідання зберігається форма *per se*.

Негативно натомість відбивається на перекладі не передавання слова «von» в другій половині другого рядка («von grôzer arebeit»), через що затрачується антоніміка оригіналу, хоч у третьому рядку віддано її бездоганно («von frôuden, hochgezîten, von weinen und von klagen» — «Про втіхи й радощі, про сльози й горе»). Через це непередавання слова «von», як і через неточне передання кінцевого піврядка оригіналу, переклад затратив один характерний мистецько-стилістичний засіб оригіналу, дуже поширений в горішньо-німецькій літературі середньої доби, а саме т. зв. апокойну. Цей засіб полягає на однаковому відношенні означеної частини речення до двох інших, які звичайно так, як у цитованій строфі, є розділені цією частиною. Так і у даній строфі слова «von helden lobebaeren, von grôzer arebeit, / von frôuden, hochgezîten, von weinen und von klagen, / von küener recken strîten» стоять між першим рядком («Uns ist in alten maeren wunders vil geseit») і другою половиною останнього («muget ir nu wunder hoeren sagen») і відносяться однаково до обох. В перекладі, як ми вже вище зазначили, цього засобу не передано.

Значним недотягненням Франкового перекладу є випуск трьох рядків першої глави, що в оригіналі віщують неминучу загибель лицарям і тим надають *Лісні* трагічний тон вже на самому початку. Згадані рядки досить симетрично розкладені у першій главі. Вже у другій строфі читаємо про Крїмгільду, що вона була «ein scoene wîp» і що «dar umbe muosen degene vil verlie-sen den lîp» (2). Трошки даліше, майже у половині тої самої гла-

ви, пишучи про братів Крїмгільди, завважає незнаний автор *Пісні*, що «si sturben sît jaemerlîche von zweier edelen frouwen nît» (7). Кінчаючи цю першу пісню, автор стверджує, що герой сну Крїмгільди (Зігфрїд) загине і через його смерть загине багато людей: «durch sîn eines sterben starp vil maneger muoter kint» (19).

Франко ні одного разу не натякає на цю неминучу загибіль Бургундів у своїм перекладі першої глави і тому переклад не передає риси глибокого трагізму так характерного для *Пісні*, як і для німецького героїчного епосу взагалі. Подібне віщування знаходимо у Франковому перекладі аж на кінці третьої глави, до того ж переклад не виявляє жодного трагічного забарвлення. Дану строфу Франко переклав бездоганно, кінчаючи нею главу. В оригіналі ця строфа є в першій частині третьої пісні. Ось оригінал і переклад для порівняння:

*Ez was leit den recken, ez weinte ouch manec mit.
ich waen' in het ir herze rehte daz geseit,
daz in sô vil der friwende dâ von gelaege tôt.
von sculden si dô klageten: des gie in waerlîche nôt. (70)*

*Засумувались і борці, що з ним
В дорогу їхали; дівчат чимало
Заплакало; мабуть, наперед серце
Їх віщувало, що мужів багато
Погине на чужині! Ой, даром
Лилися сльози з молодих очей! (КН., XVIII, 101)*

Дуже вдало переклав Франко образ сну Крїмгільди, передаючи яскраво цей типовий образ німецької героїчної епіки⁷ при помочі української фолклорної лексики. Строфу сну та його інтерпретацію Ути, матері Крїмгільди, як і розмову між матір'ю і донькою, Франко передав повністю без жодних скорочень у дусі двірського епосу:

*In disen hôhen êren trôumte Kriembildè,
wie si zûge einen walken, stârc scôen' und wildè,
den ir zwêne arn erkrummen, daz si daz muoste sehen:
ir enkûnde in dirre werlde leider nimmèr gesechen.*

⁷ Критик З. Березинська в цитованій статті хибно стверджує, що «це місце (сон Крїмгільди) вважається одним з найбільш старовинних у творі» (Іван Франко, *Статті і матеріали*, VIII, стор. 138). Німецький учений знавець «Пісні» Фрїдріх Панцер пише: «Traum einer Frau von einem Kampfe in der Luft, dem sie zusah, zwischen zwei Adlern und einem von ihr selbst aufgezogenem Falken: das ist ein Bild, das nur in ritterlicher Zeit und Umwelt entworfen werden konnte, wo man überall auf 'Vogelweiden' Falken abrichtete zur Reiherjagd, einem Vergnügen, das als leichteste Form der Jagd vor-

Den troum si dô sagete ir muoter Uotèn.
sine kúndes niht bescheiden baz der gúotèn:
„der walke den du zihbest, daz ist ein del man.
in welle got behüeten, du muost in sciere vloren hân.“

„Waz saget ir mir von manne, viel liebiu muoter mîn?
âne recken minne sô wil ich immer sîn.
sus scoen' ich wil beliben unz an mînen tôt,
daz ich von mannes minne sol gewinnen nimmer nôt.“

„Nu versprich ez niht ze sêre“, sprach aber ir muoter dô.
„soltu immer herzenliche zer werlde werden vrô,
daz gesiht von mannes minne. du wirst ein scoene wîp,
ob dir noch got gefüeget eins rehte guoten ritters lîp.“
(13—15)

В перекладі:

В такій високій честі снівся сон
Крімільді: мовби в неї сокіл був
Прекрасний, бистрий. І ось два орли
Ударили на нього. Се таким
Її пройшло горем, що на світі
Ніщо б так не могло її діткнути.
Про сон сей мамі Уті розповіла,
А мама, звісно, на добро його
Розтолкувала. «Сокіл твій — се рицар,
Котрого ти полюбиш. Та хай Бог
Його хоронить, а то він пропаде».

«Що се, матусю, ви про рицаря
Мені говорите і про любов?
Волю до смерті дізкою сидіти,
Ніж горя через ту любов нажити».

«Не зарікайся, доню, — каже мати. —
Нема на світі радощів і щастя
Понад любов мужчини. Знатъ, судилось
Тобі вже замуж вийти, Бог пошле
Тобі оцього рицаря міцного». (КН., XVIII, 97)

Як бачимо, переклад майже дослівний. Українська фолкльорна лексика вдало передає тонкі німецькі відтінки і рівночасно, як це часто буває у Франкових перекладах, надає творові укра-

zöglich von ihr adeligen Jugend, von Geistlichen und Frauen gesucht wurde». Friedrich Panzer, *Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt* (Stuttgart, 1955), стор. 280—281, підкреслення мое.

їнського забарвлення. Вислови й слова як «матусю», «дівкою сидіти», «не зарікайся», «доню», «замуж вийти» і інші, які знаходимо далі у перекладі (наприклад, зворот «синку» і вислів «Лаштуйте одіж... / Аби було в чім людям показатися», (КН., XVIII, 199), є типово українські, однак українщення того роду не відбивається на перекладі негативно, бо йде тут не про діалектні форми і полонізми, як, наприклад, при перекладі першої частини Фавста (гляди переклад творів Гете), а про вислови з мовної фолкльорної скарбниці.

Дуже вдало теж відтворена в сцені турніру динаміка акції, хоча треба зазначити, що передання змісту цієї сцени не таке точне та дослівне, як у інших випадках; тут зразу ж пізнати, що Франків твір перерібка, а не переклад:

*Got man dô zen êren cine messe sanc.
dô huop sih von den liuten vil michel der gedranc,
dâ si ze riter wurden nâh riterlicher ê
mit alsô grôzen êren, daz waetlich immer mêr ergê.*

*Si liefen dâ si funden gesatelt manec marc.
in hove Sigmundes der bûhurt wart sô starc,
daz man erdiezen hôrte palas unde sal.
die hôhgemuoten degene die heten groezlich scal.*

*Von wîsen und von tumben man hôrte manegen stôz,
daz der scefte brechen gein den lûften dôz.
trunzûne sach man vliegen für den palas dan
von maneges recken hende: daz wart mit vlizê getân.*

(33—35)

Франко переспівує ці німецькі рядки зв'язким способом і динамізує акцію вичисленням поодиноких подій:

По відправі
В дворі Зігмунда почались турніри:
Се новаки з старими рицарями
Сил своїх перший раз тут трібували.
Ламались копії, тріщали, й жужжом
По всім дворіці пирскали обломки;
Від стукоту копит і брязку зброї
Аж двір дрижав . . . (КН., XVIII, 98)⁸

⁸ Маючи вже нагоду подивляти Франковий талант у переданню динаміки боевої акції при нашому огляді перекладу *Das Hildebrandslied*, слід тут зазначити, що талант витворити такий динамізм в поетичній формі проявлявся у Франка вже у його ранніх роках. В Франковому поетичному переспіві епосу *Слово о полку Ігсревім*, тобто у його поемі *Слово про*

Назагал переклад глав II—III характеризує Франкове намагання відтворити атмосферу німецької двірської епіки при допомозі словесного матеріялу з українського фолклору. Особливу роллю грають тут слова і вислови, що відносяться до елементів з княжої доби і тимто тут постає подібне українщення, як при перекладі сцени сну Крїмгільди з першої пісні, і його ефект такий самий. Конкретно йдеться тут про слова та вислови, як «пир» (КН., XVIII, 98), «витязь», «князевич» (КН., XVIII, 99), «панцирі... кувати», «шоломи й щити» (КН., XVIII, 101), «джури» й «бояр[и]» (КН., XVIII, 102), що їх Франко вжив дуже до речі, передаючи лицарські подвиги та звичаї з описів старовинного німецького твору.

Вдало віддано теж переклад сцени з III-ої «авентюри», у якій Гаген пізнає, що прибулий невідомий лицар це Зіґфрїд, та нажаль вже по вступних його словах переклад обривається.

Наші висновки з аналізу Франкового перекладу уривків твору *Das Nibelungenlied* згідні до певної міри з вислідом студії З. Березинської,⁹ хоч наша оцінка цієї праці Франка не у всьому позитивна. Однак беручи до уваги наведену передмову Франка до його уривків *Пісні*, мусимо ствердити, що Франко досить вдало та послїдовно передав деякі епізоди *Пісні* згідно з своїм задумом, хоч затратив при тому, як ми вже це ствердили вище, чимало мистецьких засобів ориґіналу. Ідейний задум твору і його двірський дух бездоганно віддані в українській мові, жаль тільки, що брак часу та обставини змусили перекладача зректись свого наміру дати українському суспільству цей архитвір німецької літератури середніх віків в цілості в коротшій та більшїй доступній формі.

2) Перерібка епосу Гартмана фон Ауе Бідний Генріх

З німецької літератури середньої доби Франко переробив твір поета Гартмана фон Ауе *Der arme Heinrich* (с. 1195). Пере-

позід *Горя* (1873), відчуваємо подібний динамізм акції особливо у розділі VII («Поразенне русинів»); ось відповідні рядки:

Гей, від рана до вечора-змроку,
Від вечірної зорі аж по світу
Легать стріли з каленої сталі,
Гримлять шаблі об шоломи ясні,
Трищать списи тверді-харалужні
На степу поганським, незнаємім
Та посеред землі Половецької.

Слово о полку Игоревім, (Київ, 1955), стор. 168.

⁹ Іван Франко: Статті і матеріяли, VIII, стор. 140.

рібку здогадно вперше надруковано в українській мові в календарі «Руської Бесіди» під назвою: «Бідний Генрих, Поема Гартмана фон Ауе. Вільно переробив із старонімецького Іван Франко». До перерібки Франко подав коротку передмову, в якій він з'ясовує життя й творчість німецького поета, як і свій спосіб перерібки твору на українську мову: «Перекладаючи повість Гартмана із старонімецької мови, — пише Франко, — ми не держалися її слово до слова, а переказували свobodно, іншим розміром, скорочуючи декуди розволіклий спосіб давнього оповідання і підносячи трохи ті місця, в котрих талант автора виявляється найяркiше» (Твори, XII, 546).

Хоч Франків твір перерібка, а не переклад, то все ж таки варто подати деякі характерні риси цього твору, що виявляє чимало дослівно перекладених рядків, як із твору Гартмана, так і з німецької перерібки Гартманого твору поетом-романтиком Адельбертом фон Шаміссо (1781—1838), чим Франко користувався більше ніж самим середньовічним твором. Вже у другому виданні цієї перерібки у книзі *Поеми* (Львів, 1899), Франко вказує на свою залежність від Шаміссового твору у вступній замітці, якою він замінив передмову першого видання: «Канвою оцей поеми послужила поема старонімецького поета XII віку Гартмана фон дер Ауе, п. з. *Der arme Heinrich*. Я не даю перекладу старого німецького твору і держуся ближче тої переробки, яку в 30-х роках нашого віку зладив Шаміссо (див. *Chamisso's Werke*, Herausg. v. H. Kurz, T. I, 230—240). Розуміється, і сю переробку я не перекладав дословно» (Твори, XII, 546).

Поема Франка виявляє багато місць, де український текст дослівно відповідає німецькому текстові за А. Ф. Шаміссо. Вже початок Франкової поеми є дослівним перекладом. Франко пропустив перших п'ять строф, які у Шамісовім творі присвячені братам Гріммам («Zueignung an die Brüder Grimm»)¹⁰ і почав першою строфою поеми *per se*. Для порівняння цитуємо першу строфу Шамісса і Франка.

*Wessen ist die Burg, die dort verödet
Mitten in dem schönen Schwaben trauert?
Gras und Farrenkraut bewächst die Stiegen
Und die Eule nistet in den Türmen.* (I, 231)

*Чий це замок, що там запустілий,
У прекрасній Швабії сумує?
Хорта й папороть росте на сходах,
А сичі загніздилися у вежах.* (КН., XIV, 272)

¹⁰ Користуємося тим самим виданням, що Франко: *Chamisso's Werke*, hrsg. v. Heinrich Kurz (Leipzig, o. J.). Том і сторінку подаємо у тексті.

Як бачимо, початок в обох поемах такий самий і дуже далекий від початку Гартманового епосу, з якого Франко тільки інколи черпає елементи, що їх Шаміссо не втілює у свою перерібку. Ось для контрасту перших п'ять рядків з Гартманового твору:

*Ein ritter só geléret was
daz er an den buochen las
swaz er dar an geschriben vant;
der was Hartman genant,
dienstman was er ze Owwe.*

(рядки: 1-5)¹¹

Цілком інший вступ, інша ритміка, наявність рими (римовані куплети), як і відмінний тон відразу вказує на віддаленість Гартманового твору від поем Шамісса і Франка. Обидві перерібки — це тільки передачі епосу Гартмана в коротшій і модернішій формі без спроби дотримання його стилістичних особливостей, наприклад, симетричності його структури з точки зору самого змісту¹² чи інших характерних рис тодішнього епосу.

¹¹ *Der Arme Heinrich von Hartmann von Aue*, hrsg. von Erich Gierach, (Heidelberg, 1913), стор. 3. Це видання подає крім стандартного тексту всі варіанти. Всі наші цитати з Гартманового епосу подані за цим виданням, рядки зазначені в тексті.

¹² Німецький науковець Ганс Ерґерс у своїй праці *Symmetrie und Proportion epischen Erzählens*, (Stuttgart, 1956), встановлює (стор. 12) ось такий поділ Гартманового твору щодо його змісту:

1. Prolog	1 bis 28 = 28 Verse
2a. Heinrich im Glück	29 bis 74 = 46 Verse
2b. Die Erkrankung	75 bis 178 = 104 Verse
3a. Erste Fahrt nach Salern	179 bis 266 = 88 Verse
3b. Im Meierhof	267 bis 1048 = 792 Verse
4. Zweite Fahrt nach Salern	1049 bis 1370 = 332 Verse
5. Neues Glück	1371 bis 1520 = 150 Verse

До того поділу Ерґерс подає такий коментар: «Bei dieser Einleitung zeigen sich gewisse Symmetrien des Aufbaus: Die Teile 3a und 3b verhalten sich zueinander wie 1 : 9, und den 880 Versen dieser Kerngruppe stehen im Rahmen 660 (178—482) Verse [рядки] gegenüber, also ein Verhältnis von 4 : 3. Betrachtet man ferner die Übereinstimmung von Teil 2a/b (46 — 104 = 150 Verse) mit Teil 5, und stellt man die Summe von Teil 1 und 4 (28 — 332 = 360 Verse) der von Teil 2 und 5 (150 — 150 = 300 Verse) gegenüber, wodurch man ein Verhältnis von 6 : 5 erhält, so ergibt sich eine ganze Fülle von mathematisch exakten Proportionen, die keineswegs alle auf Zufall beruhen können». Крім того американський германіст Вальтер Зільц у своїй студії *Realism and Reality, Studies in the German Novelle of Poetic Realism* (Chapel Hill, 1954), зазначає (стор. 9—10), що *Бідний Генріх* Гартмана має численні характерні риси т. зв. «Novelle» як «Falke», «Wendepunkt», «fertiger Charakter» героя і т. д., які надають йому до певної міри характеру

Щодо передання самого змісту, то треба ствердити, що Франкова поема ближча до тексту Гартмана ніж перерібка Шамісса. Вже саме квантитативне порівняння рядків всіх трьох творів вказує, що різниця між Франковим твором і твором Гартмана не така велика як між двома німецькими:

Гартман:	1520
Шаміссо:	386
Франко:	692

Твір Шамісса — це одна четверта твору Гартмана без шести рядків (1520: 4-380); Франків твір становить половину Гартманового твору без 68 рядків (1520: 2-760). Франкова поема своїм змістом ближча до Гартманового епосу ніж Шаміссова, хоч, як ми вже зазначили, Франко назагал більше тримається Шаміссого твору. Натомість в деяких місцях, Франко послідовно черпає матеріал із Гартманового епосу, задержуючи, де можна, як дрібніші, так і головні змістові характерні риси його твору. Прикладом того у Гартмана згадка про св. Миколая, одного з найулюбленіших святих середньовіччя, не передана в поемі Шамісса, передана натомість вдало у Франка. Ось відповідні рядки з усіх трьох творів:

*Hartmann: si jâben daz der heilec geist
der redd waere ir volleist,
der ouch sant Niclauses pflac...*
(рядки: 863—865)

*Chamisso: ... sie sprachen: „Möge denn geschehen,
Was dich so der Geist erbeten lehrte.“*
(*Werke*, I, 235)

*Франко: «Дух святий мабуть говорить з неї,
Як із уст святого Миколая». —
Мовили старі одно до 'дного,...*
(КН., XIV, 279)

Прикладів затримання таких подробиць з Гартманового твору чимало. Наводимо ще одно більше місце, де Франко далеко більше зближений до Гартмана як до Шамісса — це є саме кульмінаційна точка епосу. Герой Гартмана чує, як лікар в су-

того жанру. Всі ці формальні та змістові риси, тобто симетрія композиції і стилістичні засоби Гартманового епосу затрачені в перерібках Шамісса і Франка, намаганням обох поетів було переповісти твір у коротшій і більш приступній формі.

сідній кімнаті гострить ніж для операції дівчини, яка має дати йому здоров'я, відтак глядить на її невинне тіло крізь щілину в стіні і тоді під впливом всіх цих вражень рішається не прийняти її жертви, а покоритися Божій волі. Цитуємо відповідні рядки з Гартмана:

*Nu lac dâ bî im ein
harte guot wetzestein.
da begunde erz ane strichen
harte emzeclîchen,
dâ bî wetzen. daz gehôrte
dem ez sîn fröude stôrte,
der arme Heinrich hin für
dâ er stuont vor der tür,
und erbarmete in vil sêre
daz er sî niemer mêre
lebende solte gesehen.
nu begunde er suochen unde spehen,
unze daz er durch die want
ein loch gânde vant,
und ersach sî durch die schrunden
nacket und gebunden.
ir lip der was vil wünneclich.
nu sach er sî an unde sich
und gewan ein niuwen muot:
in dûhte dô daz niht guot,
daz in dâ ê hâte,
und verkêrte vil drâte
sîn altez gemüete
in eine niuwe güete.*

(рядки: 1217—1240)

Франко передав усі суттєві елементи цієї частини в своїй поемі, дещо поширюючи їх й забарвлюючи їх драматизмом. Для порівняння даємо нижче рядки, які відповідають цитованому німецькому уривкові:

От узяв він камінь мармуровий
І почав, не кваплючись, помалу
Ніж гострити, по робітні ходя.
Гострить, гострить, пальцем потрібує,
Буркне: «Ще не гостре!» й гострить далі.

А як вчув він, що там за стіною
Доктор ходить, гострить ніж об камінь,
То зняла його тривога дика,
Піт холодний обілляв все тіло;

І мов дикий звір почав він бігати
 По покою, поки невеличку
 Шпарку не знайшов коло одвірка.
 Ось туди протис він бистрий погляд
 У робітню, і задрів дівчину
 На столі прив'язану ремінням,
 В нагій красоті пренепорочній;
 І душа у нього стрепенулась,
 А з її глибин найтаємніших
 Розляглось тривожнее стогнання. (КН., XIV, 288 і 289)

Шаміссо натомість цілковито нехтує текстом Гартмана, змінюючи обстанову: зала, в якій перебуває Бідний Генрих, далеко віддалена від робітні, що в ній має відбутись операція. Герой Шамісса не чує ні гострення ножа, ні не бачить нагого дівочого тіла, тим самим його вчинок не виходить так логічно умотивованим, як у Гартмана і Франка. Бідного Генриха в перерібці Шамісса просто гризе совість і його совість є єдиною причиною наглого рішення не шукати спасіння в смерті невинної дівчини.

Є теж певні елементи у Франковому творі, які віддають його від німецького епосу і яких немає в поемі Шамісса. До тих належить уживання (хоч не дуже часто) типово українських слів чи висловів, гра певними рядками, які Франко повторяє немов *Leitmotiv*, певний елемент соціального загострення і часте патетичне перебільшення.

Слова, як «ненька» чи «nene», «небога» у вислові «до дочки небога» (КН., 276 і 277), вислови, як «простер Господь свою правицю», «на світ родився» (КН., XIV, 272), «остовпів із диву» (КН., XIV, 286), «ніколи в світі» (КН., XIV, 290), «... живий, здоровий» (КН., XIV, 286), «так і слід» (КН., XIV, 293) надають поемі дещо українського духа, хоч треба знову зазначити, що українщення німецьких висловів не відіграє тут такої важної ролі, як при Франкових перекладах першої частини *Фавста* чи поетичних творів Гайне. Характеризує теж переклад часте повторювання поодиноких рядків або й цілих частин строфи. Наступні три рядки, повторяються, наприклад, тричі з легкими варіаціями в поемі, чого не знаходимо ні в Гартмана, ні в Шаміссо. На нашу думку — це вплив української народної пісні.

То з очей річками льються сльози,
 Батьку й ненці ноги обливають,
 Їх зо сну смачного пробуджають,
 (КН., XIV, 275, варіанти стор. 276 і 277)

Соціальний елемент сильно загострений у Франковій поемі словами «пан», «хлоп», «мужик» і їхніми варіантами, які часто

протиставляються з відповідними прикметниками: «... у бідну хлопську хату» і «... не був для них злим паном» (КН., XIV, 273 — підкреслення моє) і т. п. Це загострення відчувається особливо в Генріхових словах подяки, звернених до дівчини: «Спасибі тобі й за цеє слово, / На яке ніхто з найближчих моїх / не здобувсь» (КН., XIV, 281), чим автор підкреслює різницю між клясами.

Патетичні перебільшення, які до певної міри протирічать духові Гартманового епосу і яких не знаходимо в поемі Шамісса, досить негативно впливають на естетичну вартість поеми. До тих місць належать передусім слова дівчини до Бідного Генріха (КН., XIV, 280), високопарність яких сильно контрастує з словами героїні Гартмана (рядки 910—925) та слова лікаря до дівчини, якими він старається відстрашити її від задуманого вчинку. Франків лікар (КН., XIV, 284—285) вживає далеко більше аргументів і яскравіше з'ясовує ті болі, що її ждуть ніж лікар Гартмана (рядки 1076—1103). Це вже можна бачити з самого квантитативного порівняння тексту сцен: Франко передає 37 рядками те, що Гартман висловив у 28 рядках, натомість Шаміссо вклав всю мову лікаря в 13 рядків і тим його передача ще віддаленіша від оригіналу ніж Франкова, помимо згаданої патетики остатнього.

Слід теж згадати, що Франко в 1915 р. подав у формі вільного переспіву 25 віршів німецького поета Ульріха Бонера, ченця-домініканина з першої половини 14-го століття. Джерелом Франка була книжка *Der Edel Stein getichttet von Bonerius*, видана в Берліні 1816 р. під редакцією Г. Ф. Бенеке. До своїх переспівів Франко написав обширну передмову про творчість Бонера. У цій аналізі-передмові він подав літературні джерела творчості Бонера, виказав спорідненість його творчості із іншими літературними пам'ятками давнини та устійнив її значіння. Переспіви з творчості Бонера, як і передмова до них, не належить до найкращих праць Франка з ділянки німецької літератури. Бонер не був великим оригінальним талантом і його вірші, побудовані на латинських зразках з тематикою із звіринного і рослинного світу, не відзначаються великою вартістю та часто вражають своїм моралізуванням. У своїх переспівах Франко основно переробив вірші Бонера і надав їм, як це у нього часто бувало, дещо нового поетичного змісту та кольориту. «Даю тут не «Edel Stein» — писав Франко, кінчаючи свою передмову», — а «Скарбничку», шкатулку скромного об'єму... Я наповнив сю шкатулку виробами своєї штуки (підкреслення Франка), вложив у неї, як і слід, частку своєї душі, а про решту можу не дбати» (*Літературна спадщина*, IV, 176; передмова і переспіви

з Бонера стор. 168—215). За життя Франка ці переспіви не появилися друком.

3) Народні казки й пісні

До німецької літератури середніх віків зачисляємо теж дві казки, які Франко переробив з німецького із збірки *Kinder- und Hausmärchen* (1812/15) братів Грималь. Точне встановлення генези цих, як і багато інших казок, неможливе. Вони, як каже Франко, «старе народне добро» (КН., VII, 149).¹³ Слід зазначити, що велика частина Франкової збірки *Коли ще звірі говорили* (Львів, 1899), це перерібки казок різних народів із німецьких перекладів, але до німецької літератури можна зачислити тільки дві із згаданої збірки Грималь, а саме «Заяць і Їжак» («Der Hase und der Igel») та «Королик і Ведмідь» («Der Zaunkönig und der Bär»).

В передмові до збірки Франко подає свій принцип вибору казок і підкреслює їхню педагогічну вартість:

Бажаючи вибрати для наших дітей книжечку щонайкращих казок різних часів і народів, я зупинився поперед усього на тих, де оповідається про самих звірів. Вони найбільше відповідають смакові дітей від 6 до 12 літ, заставляють їх сміятися й думати, розбуджують їх цікавість та увагу до явищ природи, але не розбуркують молоді фантазії дивоглядними образами заклятих замків, царів, розбійників, драконів та демонів, не тривожать молодого чуття страшними, трагічними пригодами та незрозумілими для дітей відносинами полів. Я бажав би, щоб наші діти в інтересі здорового й морального розвою якнайдовше вітали фантазією в тім світі простих характерів і простих відносин. У світі, де все видно ясно й симпатії не потребують ділитися. Відси вони винесуть перші й міцні основи замилювання до чесноти, правдомовності і справедливості, а надто любов до природи й охоту — придивлятися близько її творам, прислухуватися її таємній мові, чути себе близькими до неї, підглядати, а далі й просліджувати її великі загадки. (КН., VII, 149—150).

Щодо самої передачі казок на українську мову стверджує Франко, що він «кожну казку... перероблював основно, прибиваючи її до смаку, розуміння й окруження наших дітей і на-

¹³ Франкові слова обґрунтовує німецький науковець Макс Люті (Max Lüthi) у своїм творі *Das Europäische Volksmärchen, Form und Wesen*, 2. Aufl. (1960), пишучи про походження і характер казок (стор. 5) наступне: «Das Märchen ist, ähnlich wie das Volkslied, volksläufig und namenlos. Aber die Volksliederforschung, so viele Fragen in ihr auch offen stehen, sieht das Werden und Wesen der von ihr betrachteten Gebilde weit klarer als die Märchenforschung. Diese ist sich nicht einmal darüber einig, ob die heute lebendigen Märchen in ihrem Grundstock viele Jahrtausende alt sind oder nur wenige Jahrhunderte».

шого народу», і заявляє, що він «старався віддати якомога найліпше тон і спосіб вислову найкращих казок, записаних із уст нашого народу, бажаючи й оці чужоземні зробити так само нашими, як ті, що їх оповідає довгими зимовими вечорами наша сільська бабуся дітям у запічку». (КН., VII, 150).

Немає сумніву, що Франко, як і він сам врешті зазначусь даліше в своїй передмові, мав на оці більше педагогічну ніж чисто-наукову мету при цих перекладах. Франко, подібно як з твором *Лис Микита*, користуючись старовинними мотивами, створив оригінальні твори, побудовані на старому народньому добрі.

Такий погляд не зовсім правильний, коли мова про «перерібки» казок із збірки братів Грімів. Вже з поверховного порівняння українського та німецького тексту казки «Заяць і Їжак» бачимо, що український текст можна скорше зачислити до жанру перекладу ніж до перерібки. І тому Франкове твердження, що він кожду казку «перероблював основно», треба брати *sunt grano salis*, бо згадана казка на нашу думку становить з деякими незначними вийнятками дослівний переклад тексту казки із збірки братів Грімів.

Казка «Der Hase und der Igel»¹⁴ в збірці братів Грімів написана у суміші північно-німецькими діалектами, а головню т. зв. плоско-німецьким (Plattdeutsch). Франко, як ми вже зазначили, переклав дослівно казку літературною мовою, очищуючи її тільки від німецького кольориту опущення згадки місця дії Букстергуде (*Märchen*, II, 274), маленького містечка на захід від Гамбурга, де акція відбувається, і наданням її українського духа при допомозі певних суто-українських мовних елементів. Слід зазначити, що по описі заключення закладу між Заяцем і Їжаком Франко додав коротке пояснення — «Заяць не мав нічого проти того, бо й йому хотілося перед тим похрупати трохи свіжої капусти. А Їжак тим часом полпентався додому...» (КН., VII, 176) — чого немає в варіанті Грімів. Це і є саме головні характерні риси перекладу, а тим самим і головні різниці між перекладом і оригіналом.

Щоб дати можливість кращого порівняння обох варіантів, цитуємо тут перший параграф німецької казки і протиставимо його Франковому перекладові. По коротенькім вступі, у яким автор говорить до дітей і який по суті у Грімів такий самий як і у Франковій збірці, читаємо:

¹⁴ Цитати з оригіналу подаємо за виданням *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm, zwei Teile, hrsg. von Paul Neuburger (Berlin-Leipzig, o. J.)*. Частину і сторінку подаємо у тексті, скорочуючи заголовок на *Märchen*.

Et wöör an enen Sündagmorgen tor Harvesttied, jüst as de Bookweeten bloihde: de Sünn wöör hellig upgaen am Hewen, de Morgenwind güng warm över de stoppeln de Larken süngen inn'r Lucht (Luft) de Immen sumsten in den Bookweeten un de Lühde güngen in ehren Sündagsstaht nah'r Kerken, un alle Kreatur wöör vergnögt, un de Swinegel ook (*Märchen*, II, 272).

У Франка:

Була свята неділенька, під осінь уже, саме коли гречки відцвітали. Сонечко зійшло ясно на небі, вітрець теплий прохожувався по стернях, жайворонки співали високо-високо в повітрі, бджілки брели в гречанім цвіті, а люди, святочно повбирані, йшли до церкви. Все, що жило, радувалося милою днинкою і Іжак також (*КН.*, VII, 174).

Як бачимо, всі елементи німецького тексту втілені в український переклад, але все ж таки у Франковій казці створено чисто український кольорит на зразок українських народніх казок при помочі мовних, словесних засобів. Українського духа надає тут типово український вислів «свята неділенька» головню через доданий епітет, як і численні здрібнілі форми (неділенька, сонечко, вітрець, бджілки і днинка), які є суттєвими мовними складниками української народньої казки.

Подібним способом перекладена ціла казка. Звичайні німецькі вислови або й ідіоми віддані українськими народніми приповідками й висловами. Наприклад, про спів Іжака читаємо в німецькому тексті, що він співає «as nu eben . . . en Swinegel to singen plegt» (*Märchen*, II, 273), а у Франковім: «як уміє, так і піє» (*КН.*, VII, 175). Теж слова Зайця, якими він глузує з твердження Іжака, що той його пережене, в німецькім тексті подані звичайним висловом «Datt is tum Lachen . . .» (*Märchen*, II, 273), а в українськім народнім висловом «це вже сміх людям сказати!» (*КН.*, VII, 176). Подібно і вислів Іжака «aver ick will em wol kriegen» (*Märchen*, II, 273) віддано типово українським народнім «але я тобі таки заграю не тої» (*КН.*, VII, 176). Всі ці українські вислови влучно передають зміст оригіналу і при тому надають казці українського кольориту. Інколи Франко підсилює текст доданим висловом, взятим з народньої лексики і вложеним у пряму мову. У казці Грималь Іжак каже про Зайця після закінчення закладу: «He is zwar ehn vörnehm Herr, aver doch man'n dummen Keerl, un betahlen sall he doch» (*Märchen*, II, 273). Франків Іжак каже по суті це саме, але чисто по-українськи, підсилююче це кінцевим додатком: «Правда є, що ти панич великий, але у голові в тебе розуму небагато. Заплатиш, небоже, заклад, аж буде куритися» (*КН.*, VII, 176 — підкреслення мое).

Подібно теж вислови, як «я тобі таки заграю не тої» (КН., VII, 176); «Чи ти, чоловіче, з глузду зсунувся?» (КН., VII, 177); «Про мене, Семене» (КН., VII, 178) і кінцевий зворот «небожата» (КН., VII, 179) вірно передають зміст оригіналу, надаючи рівночасно казці українського духа. Саме таким способом зробив Франко цю казку «нашою», але основно він її не переробив.

Інакше вже представляється справа з казкою «Королик і Ведмідь» («Der Zaunkönig und der Bär», *Märchen*, II, 66—68). Українських мовних елементів тут значно менше ніж у попередній (головно звороти «Вовчику-братіку», «Бурмиле» і «небоже», КН., VII, 179, 181 і 183), але український текст цієї казки вірніше окреслити як перерібку з німецького, а не як переклад. Франко значно поширив казку, додав їй кілька ярких описів та оживив її численними діялогами. Звісно, що і тут Франко часто перекладає дослівно, але впроваджені ним інновації,¹⁵ що роблять її природнішою й логічнішою, треба вважати основними змінами. Таким чином, слід ствердити, що Франкова збірка казок *Коли ще звірі говорили* — це справді перла світової казкової літератури, а згадані німецькі казки є одними з найкращих у збірці.

Кінчаючи наш огляд Франкових перекладів із німецької літератури середніх віків, не можна не згадати німецьких народніх пісень, над якими він працював. До Франкових перекладів з тієї доби німецької літератури належить ціла низка німецьких народніх пісень, генези яких (за виїмком хіба одної, де заголовок вказує на певну історичну подію і подає певну дату),¹⁶

¹⁵ До таких інновацій належить, наприклад, передання Лисових слів під час воєнної ради. У варіанті Грималь Лис подає тільки два боеві сигнали:

- (a) «... wenn ich den Schwanz in die Höhe halte, so geht die Sache gut, und ihr müsst darauf los marschieren»;
- (b) lass ich ihn aber herunterhängen, so lauft, was ihr könnt». (*Märchen*, II, 67).

Франко додав до цих двох сигналів ще третій (б) і тим надав словам Лиса більше логіки:

- (a) «Поки я буду його [хвоста] держати просто догори, то знак, що все безпечно, що можна йти сміло»;
- (б) Якби я завітрив десь якусь засідку, то зараз похило хвоста в долину; то знак для вас, що маєте йти грохи помаліше й осторожно»;
- (в) А як би вже зовсім біда була, тоді я затулю хвіст між ноги, а ви всі втікайте щодуху». (КН., VII, 187—188).

Більш ступневу і логічну будову опису ніж у Грималь знаходимо теж при кінці казки, коли Шершень жалить Лиса, як і в багатьох інших місцях перерібки.

¹⁶ Мова тут про пісню «Утеча Французів із Росії 1812 року», яку Франко вільно переклав 23 жовтня 1914 року із збірки *Deutsches Liederbuch* (Leipzig, 1843), гл. Твори, XV, 579.

не можливо точно встановити. Саме в цьому народні пісні споріднені з народними казками і твердження Макса Люті, що ми його згадали при обговоренні казок (гл. примітка 13), стосується також до пісень. Деякі пісні, які ми тут коротко згадаємо, сягають своїми початками до середніх віків, а то й далше, і тому слід нам тут їх навести, щоб не порушити нашого хронологічного підходу.

Сам Франко зазначає середньовічне походження мабуть першої німецької народної пісні, яку він переклав і надрукував у ЛНВ за рік 1903 (т. XXI, кижка 3-я) під заголовком «Пісня про кравців», яка в оригіналі має заголовок «90 x 9 x 99». У примітці до свого перекладу Франко коротко з'ясовує обставини, які послужили для генези цієї пісні і подає джерело, з якого переклад зроблений:

Середньовікова цехова організація витворювала між цехами добру конкуренцію, але також обопільні передирки та насміхи, що відгукалися і в народній поезії. Як зразок таких насміхів подаю тут перекладом пісню про кравців, друковану в гарній збірці Арміна й Брентано *Des Knaben Wunderhorn*. Це також непоганий образець стародавнього німецького гумору. (*Твори*, XV, 579, примітки).

Франко вдало віддзеркалює народний дух та ритм німецької пісні, перекладаючи 9 п'яторядкових строф із оригіналу, який складається із 11 п'яторядкових строф. Цих дев'ять строф, що їх переклав Франко, становлять собою повну цілість; опущені строфи оригіналу (10 і 11) не є суттєві і служать тільки як епілог. Франків переклад характеризує ще одна новість, а саме вільне передання першого рядка кожної строфи. В оригіналі кожний початковий рядок за винятком першої строфи, що грає роллю вступу, починається словами «Und als...» («Und als die Schneider versammelt waren», «Und als die Schneider nach Hause kamen», «Und als sie auf der Herberg waren» etc.), а переклад такої рівномірності не виказує. Він часу до часу Франко замінює одне німецьке слово (або і цілу фразу) українським словом трошки іншого значення, але на загальний зміст з деякими виїмками по суті той самий що й в оригіналі. Вже порівняння перших трьох строф оригіналу і перекладу підтверджує наші завваги:

*Es waren einmal die Schneider,
Die hatten guten Mut,
Da tranken ihrer neunzig,
Neun mal neun und neunzig,
Aus einem Fingerhut.*

*Und als die Schneider versammelt waren,
Da hielten sie einen Rat,
Da sassen ihrer neunzig,
Neun mal neun und neunzig,
Auf einem Kartenblatt.*

*Und als die Schneider nach Hause kamen,
Da können sie nicht hinein,
Da schlupften ihrer neunzig,
Neun mal neun und neunzig.
Zum Schlüsselloch hinein.¹⁷*

Цим німецьким стрічкам відповідають українські:

Зійшлася раз кравецька
Компанія бучна,
Та й випили три копи,
Три рази по три копи
Наперсточок вина.

Зішлася радить раду —
Та й рада ж говірка!
Засіло їх три копи,
Три рази по три копи
На кришці шаплика.

По раді хтіли вийти —
Замкнуло двір дівча!
Пролізло їх три копи,
Три рази по три копи
Крізь дірку від ключа. (КН., XVIII, 158)

Крім вже встановлених різниць між оригіналом і перекладом слід зазначити, що Франків переклад подає цілком інше число кравців («neunzig / Neun mal neun und neunzig» не відповідає численно «три копи, / Три рази по три копи») і що важніше, впроваджує нову дієву особу («дівча»), тоді коли в оригіналі згадані виключно тільки кравці.

Пісні «На одно виходить», «Слюсарський челядник» і згадана «Утеча французів із Росії 1812 року» Франко вільно переклав із збірки *Deutsches Liederbuch* (Leipzig, 1843), 23 жовтня 1914 року (Твори, XV, 579).

Переклад «На одно виходить» («'s ist mir Alles Eins») передано за іншим принципом ніж «Пісня про кравців». Відхилення від змісту тут значно більші, але дух оригіналу точніше переданий

¹⁷ *Des Knaben Wunderhorn von L. Achim v. Arnim und Clemens Brentano*, in zwei Teilen, hrsg. von Karl Bode, (Berlin-Stuttgart, o. J.), II, 175—176.

ніж в попереднім перекладі. Кожна строфа пісні, як і в попередній пісні, починається тими самими словами, в даному випадку словами «Wer ein Geld hat . . .»,¹⁸ які Франко протилежно до того, як він це потрактував у «Пісні про кравців», точно передає в українському тексті, що значно причиняється до вірної передачі форми та духа оригіналу.

Переклад Франка щодо змісту, дуже свобідний і є по суті не перекладом, а переспівом. Франко за своїм уподобанням переставляє строфи, замінює слова, опускає рядки (оригінал має 16 рядків, а переклад 14), але ніколи не позбавляє пісні народного духа.

Найвірніший переклад Франка з німецьких народніх пісень щодо змісту і щодо форми — це пісня «Слюсарський челядник» («Der Schlossergeselle»), яка в оригіналі написана сумішем кількох південно-німецьких діалектів. Франко передає зміст чистою українською мовою (за виїмком звороту «Ти мой», КН., XVIII, 161), вживаючи таке саме число рядків і передаючи бездоганно гумор оригіналу. На нашу думку недоліком перекладу є безпотрібний опис хати слюсаря висловом «буда безталанна» при кінці першої строфи, що не гармонізує з веселим тоном пісні. Для порівняння та кращого зрозуміння пісні цитуємо першу строфу оригіналу і переклад:

*A Schlosser hot an G'sellen g'hot,
der hot gar langsam g'feilt,
doch wenn's zum Fresse gange is,
da hot er grausam g'eilt.
Der Erschte in der Schüssel drin,
der Letzte wieder drauss,
do ischt ka Mensch so fleissig g'west,
als er im ganze Haus.¹⁹*

В перекладі:

У слюсаря челядник був
При пильнику лінивий,
Та як до миски він засів,
Та був їдець страшливий,
Як до стола, то перший він,
А від стола останній;
Ніхто не перегнав його
В тій буді безталанній. (КН., XVIII, 160)

¹⁸ *Lieder-Schatz. Eine Auswahl der beliebtesten Lieder*, hrsg. v. C. F. Peters (Leipzig u. Berlin, o. J.), стор. 94.

¹⁹ Там же, стор. 11.

Як бачимо, згаданий вислів зовсім не в дусі оригіналу, правдоподібно перекладач був змушений вжити його з уваги на риму.

Під кінець нашої аналізи Франкової праці над німецькими народними піснями слід зазначити, що із збірки п. н. *Lieder-Schatz* Франко переклав у жовтні 1914 р. дев'ять пісень, а саме: «Королевич і королівна», «Рицар і служниця», «Сестра-служниця», «Бабуся-отруйниця», «Вояк на нічлігу», «Швайцарець-дезертир», «Відважні кравці», «Чудасії» і «Поцілуй — то смерть». Наголовки як і текст є відмінні від оригіналу. Всі вони пролежали довший час в архіві Франка у Львові і надруковано їх аж 1967 р.²⁰ Ці переспіви зроблені подібним способом як попередні. Деякі з них передано в дусі української народньої пісні, у інших знову ж відчувається намагання відтворити німецький етос. Найбільш вдалим переспівом — це відома пісня «Zu Strassburg auf der Schanz» (у Франковому перекладі «Швайцарець-дезертир»). Франко тут вміло передав ліризм та трагізм оригіналу. Праця Франка над німецькими народними піснями передає ще один доказ його великого зацікавлення німецькою культурою та його знання усіх її ділянок.

²⁰ Всі ці переклади-переспіви надруковані у *Літературна спадщина, Іван Франко*, Вид-во Ак. Наук (Київ, 1967), IV, стор 430–440. Неопублікований натомість досі переклад (1915) Франка поеми середньовічного німецького поета Конрада фон Вюрцбурга (стор. 1225–1287) *Otto mit dem Barte* (1260/75), якій Франко надав заголовок *Цісар Отон з бородою*. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Шевченка, фонд І. Франка, Но. 483; подаю за І. Ю. Журавська, *Іван Франко і зарубіжні літератури*, стор. 60 і примітка.

IV. ПЕРЕКЛАДИ З ЛІТЕРАТУРИ XVIII-го СТОЛІТТЯ

1) Погляд Івана Франка на німецьку літературу XVIII-го століття

У своїй статті «Теорія і розвій історії літератури» (1909), Франко присвячує німецькій літературі 18-го століття велику увагу. Він видвигає важну роль цієї епохи, яка, на його думку, відкрила нові широкі горизонти в історії літератури взагалі. Франко коротко й влучно з'ясовує генезу цієї нової німецької національної літератури, вичисляючи її головних представників і їхні довершення:

І ще в однім напрямі дали імпульс великі класики німецької літератури, особливо Лессінг, Гердер, Шіллер і Гете. Перед їх виступленням панувала в Німеччині на взірць Франції збірка догматичних приписів про правила поетичної творчості, так звана естетика або наука про красоту в штуці. Оця французько-німецька поетика опиралася нібито на Арістотеля і витворила у Франції, головню завдяки писанням Буало-Депрео, гострий і тіснозорий кодекс приписів, що до крайності стіснявав поетичну творчість і наломлював її до нібито салонової конвенціональності. В Німеччині розцвіт національної літератури при кінці XVIII в. почався реакцією проти сеї французької поетики. Лессінг доказав, що французи зовсім не розуміють Арістотеля, на якого раз у раз покликаються; він попробував глибше вникнути в Арістотеля та висувати з нього розумніші правила поетичної творчості; під сим покликом – черпати не з французів, а з правдивого Арістотеля – працювали Гете і Шіллер у добі своєї емуляції з класичними взірцями. Та за Гердером стоїть заслуга, що звернув уперше увагу на природу і людське чуття як на джерело всякої поезії, і ся ідея стала провідною думкою т. зв. романтичної школи не лише в Німеччині, але скрізь по Європі (*Твори*, XVI, 391–392).

І саме з цієї епохи, яку Франко так докладно проаналізував і вартість якої він так глибоко зрозумів, залишилося нам чимало його перекладів, які ще більше ніж його критичні міркування свідчать про повагу, з якою він до неї ставився.

¹ Згадану статтю друкують вперше в *Записках Наукового Товариства ім. Т. Шевченка* (Львів, 1909), LXXXIX, кн. III. Див. *Твори*, XVI, 450.

Крім більших творів таких велетнів німецької літератури того століття як Лессінга, Гете й Кляйста, які ми ще докладніше обговоримо, слід згадати Франків переклад однієї балади Готфріда Августа Бюргера з року 1784 *Der Kaiser und der Abt* (Цісар і ігумен),² текст якої нам нажаль неприступний. Та вже сам вибір цієї балади свідчить про Франкове намагання познайомити українську публіку із гумористичною й іронічною стороною творчости німецького поета,³ який до того часу був відомий на Україні виключно як мелянхолійний поет балади *Lenore* (1773).

Про популярність тематики балади *Lenore* в українській літературі Франко вказує у листі до Драгоманова з 10 травня 1884 року: «Тут один польський жидок — пише Франко — робить над мотивом Біргерової Ленори, т. є. Любки, котру упроваджує дух помершого нареченого. Питався мене про сліди того мотиву в українській літературі людовій і штучній. З людової я мало міг йому вказати понад те, що списав якийсь автор [в Ягича, *Archiv für slavi[sche] Philologie*, де було наведено в нім[ецькім] перекладі пару казок з Вашого своду й II т. Чубинського. З штучної літератури я вказав йому одну поему Федьковича (кепську), *Маруся*, Шевченкову *Тополю* й Куліша *Од чого у Воронежі вицох став*» (Твори, XX, 234—235).⁴

Отже факт, що Франко переклав не типову баладу Бюргера, а цю незначну, свідчить про його спротив проти одностороннього передавання творчости поета; подібне намагання Франка познайомити українську публіку всебічно із творчістю даного поета стрічаємо теж у його перекладчій праці з творчости Гайнріха Гайне (гл. Переклади з творчости Гайнріха Гайне). Цікавила Франка теж творчість тепер мало відомої письменниці пізньої романтики Люізи Брахманн (1777—1822), з творів якої він переклав кілька віршів, що здогадно не були надруковані.⁵

Глибоко ознайомлений був Франко також з творчістю Фрідріха Шіллера, якого він часто згадує у своїх листах (Твори, XX, 32, і ін.) і критичних статтях.⁶ Про драму *Wilhelm Tell* (1804) на-

² Переклад був вперше видрукований в журналі *Свобода*, № 4, 1904. Див. О. Домбровський: «Іван Франко — теоретик перекладу», *Статті і матеріали*, VI, 311 і примітка 16.

³ Вже в наголовку балади вказано на її гумористичний характер. *Der Kaiser und der Abt. Ein Schwank* в: *Bürgers Gedichte*, hrsg. v. Arnold E. Berger, (Leipzig und Wien, o. J.), стор. 218.

⁴ Згодом (березень, 1890 р.) Франко дав ширшу розвідку про мотив «Ленори» в українській та в слов'янських літературах у своїй доповіді «Тополя Т. Шевченка». Див. Твори, XVII, 75 і д. і примітки, стор. 484.

⁵ Юрій Кобилецький: *Творчість Івана Франка*, (Київ, 1956), стор. 289.

⁶ В статтях «Михайло М. Старицький» й «Іван Гушалеви́ч» (Твори, XVII, 303—345 і 346—406), наприклад, Франко подає цитати із творів Шіллера й оцінює його працю. (Гл. Німецька мова і література..., III).

писав він коротку розвідку. Франко зазначає в цій статті, що «Без сумніву, Шіллер був з усіх тодішніх великих писателів німецьких найбільше чуткий на болі і потреби живих, сучасних людей; і сам він найбільше зазнав біди, найбільше думав про суспільні та політичні відносини» (Твори, XVIII, 410). Шіллерів неприборканий гін до свободи вабив українського поета, батьківщина якого століттями терпіла під чужою тиранією. От тому й Франко пише про головні твори німецького драматурга: «Коли переглянемо такі його твори, як *Фієско*, *Дон Карлос*, *Орлеанська дівчина* і *Вільгельм Телль*, то бачимо у всіх них одну основну струю, ту саму струю, котра таким багатим ключем триснула була в *Розбійниках* і в *Інтригах і любові*. *Увільнення народу, пригнетеного чужою тиранією*, — ось що становить основу всіх тих великих творів...» (Твори, XVIII, 410, підкреслення Франка).

Ця загальна характеристика Шіллерових творів, що її Франко тут подає, становить мабуть головну причину їхньої популярності на Україні. Ще до Франкових часів, як і за його життя, твори Шіллера перекладали як найкращі українські поети, так і другорядні літератори. З драматичної творчості Шіллера маємо переклади Бориса Грінченка (*Вільгельм Телль* і *Марія Стюарт*) і Володимира Кміцікевича (*Вільгельм Телль*). До інших перекладачів Шіллера тих часів належать П. Куліш, Ю. Федькович, О. Пчілка і О. Кониський.⁷

Франко переклав дві великі поеми Шіллера, а саме *Der Spaziergang* (Прогулянка) і *Pompeji und Herkulanum* (Помпея й Геркуланум), беручи знову до уваги твори, які до нього українською мовою не перекладались. Та слід ствердити за В. Коптіловом,⁸ що не це було основним критерієм Франкового добору. Своїми перекладами Франко по суті підтверджував дану ним чверть століття тому характеристику Шіллера, згадану вище. Франко дбав не тільки про точне передання форми Шіллерової поезії, але й про передання її свободолюбного демократичного духа. І тому плавно і природно чергується пентаметр з гексаметром Шіллера в українській мові, творячи ефект рівний оригіналові. Для порівняння цитуємо суттєві рядки поеми *Der Spaziergang* (1795) і відповідні рядки перекладу:

*Auf der Tribüne prahlet das Recht, in der Hütte die Eintracht,
Des Gesetzes Gespenst steht an der Könige Thron,
Jahrelang mag, jahrhundertlang die Mumie dauern.*

⁷ Віктор Коптілов: «Шіллер в українських перекладах», *Літературна Газета*, (Київ, 1959), 13, XI.

⁸ Там же, 13, XI.

*Mag das trügende Bild lebender Fülle bestehen,
Bis die Natur erwacht, und mit schweren ehernen Händen
An das hohle Gebäu rühret die Not und die Zeit.*⁹

Переклад майже рівноцінний оригіналові; зміст той самий і ді-
стіхони (куплети з пентаметру і гексаметру) задовільно передані:

*Право гримить із трибун, сидить згода у хаті селянській,
Але закона кара трону царів стереже.
Довгі роки, сотні літ може мумія та животіти,
Може держатися той образ свободи злудний,
Поки природа проснесь і вижкими сталъними руками
Час і потреба струсне тую будівлю гнилу.*¹⁰

З уваги на те, що переклад поеми *Помпея й Геркуланум* нам недоступний, обмежуємося тут переданням спостережень критика В. Коптілова, якими кінчаємо наш короткий огляд Франкової праці над Шіллером і наші вступні зауваги до Франкових перекладів з доби клясицизму і романтизму. Коптілов зазначає, що у даному перекладі «відчувається, як старанно добирає Франко слова з багатой скарбниці української літературної мови для повноцінного відображення оригіналу» і відзначає одну досить загально характерну рису Франкових перекладів взагалі, стверджуючи, «що максимальна вірність авторові у відтворенні його художніх образів не задавила Франкові зберегти еквілінеарність: кількість рядків його перекладу збігається з кількістю рядків оригіналу». А саме ця еквілінеарність, як ми вже зазначили, це одна із головних вимог, яку Франко ставив до перекладача літературних творів.

2) Спроба перекладу драми Г. Е. Лессінга (1729—1781) *Натан Мудрий*

З найславнішого твору Лессінга, драми *Nathan der Weise* (1779), Франко переклав уривок від слів «Tritt näher, Jude — Näher! — Nur ganz her!» (III, 5), надаючи йому заголовок *Притча про три перстені*.¹¹ Про генезу того перекладу Франко залишив таку згадку:

⁹ *Schillers Werke. Auswahl in zehn Teilen*, hrsg. von Arthur Kutscher, (Berlin-Leipzig, o. J.), I, 102.

¹⁰ Коптілов, я. в., 13, XI.

¹¹ Цей уривок друкувався вперше у *ЛНВ*, XXXIII (1906), кн. 3, стор. 534—543. З уваги на перестарілий правопис цитуємо в нашій праці видання «Книгоспілки» (Нью Йорк, 1960), подаючи том та сторінку, як і до тепер у тексті. Слід зазначити, що різниці між обома виданнями тільки в ортографії.

Ся причта будить і в мойй душі спомин одного дорогого мені чоловіка — Михайла Драгоманова. В своїх листах до мене він кілька разів згадував, що рад би колись подати статю про Лессінгову притчу і при тій нагоді докладніше роздвити пропаганду Лессінгом ідею релігійної толеранції. Се заохотило мене перекласти відповідний уступ сцени [Лессінгової драми]... Я післав йому копію того перекладу, та він мабуть не подобав ся Драгоманову, бо про статю в дальших листах не було згадки. Одна копія перекладу лежала у мене довгі літа, поки минулого року я не дарував її одному «збирачеві памяток» із України. Тепер я зовсім на ново переклав притчу і присвячую сю дрібну працю памяти Михайла Драгоманова, того, що серед нашої суспільности відіграв ролю богато дечим подібну до ролі Лессінга (ЛНВ, 1906, XXXIII, кн. 3, 528).

Франкове зацікавлення Лессінгом сягає одначе багато раніших часів ще до дружби з Драгомановом. Правдоподібно з творами Лессінга познайомився поет вперше в гімназії, хоча цього не можна точно означити. Здогадно перший Франків вислів про Лессінга чи докладніше про працю над згаданим уривком *Натана Мудрого* є в листі до Уляни Кравченко, датованім 12 червня 1884 року:

«...більше не робив нічогісінького, крім пару віршів для *Зеркала*, трьох статей для *Діла* і перекладу одного акту Лессінгового *Натана Мудрого*, котрий мене віддавна зацікавляє і котрого я хотів би видати з обширною передмовою та поясненнями» (Твори, XX, 237).

Більш ніж Лессінгові драми цікавили Франка його естетичні погляди як і взагалі світогляд Лессінга, про що свідчать його часті згадки про німецького літерата, що його він уважав теоретиком нового руху в німецькій літературі при кінці XVIII-го і на початку XIX-го ст., як і втіленням ідеалу письменника, що присвятив себе інтелектуальному відродженню свого народу і його культури.¹²

Щодо самої драми *Натан Мудрий* немає сумніву, що Франко переклав її цілістю в ранніх 80-тих роках, про що свідчить лист до Драгоманова з 20. XI. 1887 р.: «...я думав би надрукувати дещо з своїх белетристичних робіт, приміром хоч переклад Лессінгового *Натана Мудрого* з статтею про нього Штрауса, що лежить у мене готовий вже два роки» (Твори, XX, 354). Але цей переклад, мабуть, затратився. Зберігся лише рукопис першої та початок другої дії цієї драми у Франковім перекладі з його на-

¹² Висловлювання Франка про Лессінга розкинені в багатьох працях («Із секретів поетичної творчости», «Сучасні досліди над Святим Письмом», «Бар-Кохба» та ін.). Ми не розглядаємо цього матеріалу тому, що він вже висвітлений (хоч із марксистичної точки погляду) у статті М. Шаповалової «Література німецького просвітительства в оцінці Івана Франка», *Статті і матеріали*, V, 250—269.

писом: «Переклав і пояснив Іван Франко 1884».¹³ Ми змушені обмежитись тільки до аналізу перекладу даного уривка *Натана*, інші згадані частини драми у Франковому перекладі нам не доступні. Але саме ця частина, *Притча про три перстені*, яка є суттю цілої драми, це відомий «Meisterstück» німецької мови у неримованих ямбах і тому її аналіза може дати загальне поняття про Франків успіх у перекладі Лессінгової мови.

Франків переклад незвичайно вірно віддає дух і зміст оригіналу неримованими ямбами, тобто формою оригіналу. Різниця між оригіналом і перекладом такі несуттєві, що справді можна сказати, що переклад конгеніальний. Цілий уривок не має ані одної явної українізації. Німецькі ідіоми, яких до речі в оригіналі не багато, перекладені, а не віддані типовими українськими висловами, як це буває у майже всіх інших Франкових перекладах (за виїмком перекладу з *Фавста II*). Типовий німецький вислів як «... an Tag / zu legen» (II, 289)¹⁴ у Франка звичайне «вказать» (КН., XIX, 423); німецьке «So ist das Feld hier rein» (II, 285) Франко перекладає «Тепер тут поле чисте» (КН., XIX, 417); німецький вираз «abspreisen» у «nicht die Kinder bloss speist man / Mit Märchen ab» (II, 285) у Франка «зацитькувати» «не лиш дітей казками / зацитькують» (КН., XIX, 417); німецьке «er stürzte mit / Der Thüre so ins Haus» (II, 285) віддане точно тільки у іншому часі: «Він ломиться / В оточенні двері» (КН., XIX, 417) і т. д. Щоб віддати німецьке значення, добір слів, бездоганний. Деколи, як ми це бачимо з поданих прикладів, у перекладі вжите одно слово замість двох або й кількох слів оригіналу («вказать» — «an Tag zu legen» і ін.). Така концентрація висловів дає перекладачеві більші можливості дотримуватися ритміки оригіналу, не опускаючи нічого зі змісту зокрема тоді, коли одно німецьке слово конче треба передати двома або кількома українськими, як вираз «Stockjude» (II, 285), що його Франко перекладає «запеклий жид» («Остатись / Запеклим жидом» КН., XIX, 417). Цей спосіб перекладної компенсації, так яскраво віддзеркалений у цьому драматичному уривку, є головним мотивом успіху Франкового перекладу.

Майстерність Франкового перекладу найкраще проявляється при дотримуванні т. зв. внутрішнього ритму мови характерів. Натан у Франка, як і в Лессінга, говорить спочатку досить обережно, з резервою людини, яка не знає, що її жде. Знову ж Са-

¹³ Відділ рукописів Державної публічної бібліотеки А. Н. УРСР, автограф № 14/924. Цитуємо за І. Ю. Журавською, *Іван Франко і зарубіжні літератури*, (Київ, 1961), стор. 122.

¹⁴ *Lessings Werke in sechs Bänden*, hrsg. v. Theodor Matthias, (Leipzig, o. J.), II, стор. 282—289. У тексті подаємо том і сторінку.

лядін говорить коротко, гостро, самопевно, з королівським почуттям людини, що звикла давати накази. Особливо монолог Натана (II, 284—285 і переклад КН., XIX, 416—417), що виявляє його заклопотання нечуваною вимогою Салядіна, його непевність самого себе і врешті наглу появу ідеї порятунку, як збутися прикрого питання притчею, виявляє у перекладі всі суттєві прикмети оригіналу. Спочатку оповідання Натана, тон, як в оригіналі, так і в перекладі, приймає цілковито тон казки, що потверджує вже перед тим висловлене, що «не лиш дітей казками зацітькують». Так і початок самої притчі у Франка має теж тон казки: «Давно колись жив чоловік на Сході» (КН., XIX, 418), в німецькому «Vor grauen Jahren lebt' ein Mann in Osten» (II, 286).

Поволі тон обох персонажів змінюється: Натанів певнішає і стає майже повчальним, Салядінів втрачає певність, стає заклопотаним, що виявляється у його висловах, які Франко знову передає майже дослівно, а при цьому без жодного штучного забарвлення:

*Bei dem Lebendigen! Der Mann hat recht.
Ich muss verstummen* (II, 288)

*На Господа живого!
Він правду мовить. Мушу замовчати* (КН., XIX, 421).

Кульмінаційною точкою цієї сцени, якою Франко кінчає свій уривок, є повне зрозуміння Салядіном притчі Натана. Тут знову Лессінгів Салядін схвильований емоціями, викликаними оповіданням Натана, може тільки риторичним питанням відповісти на його натяк, що він і є тим обіцяним суддею, який розсудить, чий перстень правдивий: «Ich Staub? Ich Nichts? / O Gott (II, 289). І аж на питання здивованого Натана опам'ятується настільки, щоб дещо висловити це враження, яке зробило на нього оповідання:

*Nathan, lieber Nathan!
Die tausend Jahre deines Richters
Sind noch nicht um. — Sein Richterstuhl ist nicht
Der meine. — Geh! — Geh! — Aber sei mein Freund.*
(II, 289)

Франків переклад майстерно віддає цю драматичну сцену, де так багато залежить від невисказаних слів. Лессінгові питання «Ich Staub? Ich Nichts?» Франко перемінює на оклики: «Я прах! Я нуля!» (КН., XIX, 424), додаючи їм ще більше натиску і мабуть беручи до уваги, що обидва українські слова (прах, нуля), вжи-

ті ним, вимагають по своїй природі знаків оклику більше ніж німецькі «Staub» і «Nichts».

При перекладі останніх стрічок Салядіна Франко теж підсилює його слова:

*Натане, любий мій!
Ті тисяч — тисяч літ судді твого
Ще не минули. Трибунал його
Зовсім не мій. Иди! — Иди! — Та ні —
Будь моїм другом!* (КН., XIX, 424).

Лессінг повторяє ім'я «Nathan, lieber Nathan!», а Франко висловлює просто «любий мій», що зрештою і Лессінг мав на думці, тільки що вираз «Mein Lieber» у німецькій мові не має такого щирого значення, як в українській, і його не міг вжити Лессінг. Підсилення надає Франко словом «зовсім», що приводить до більшого контрасту у вислові («nicht der meine» — «зовсім не мій») і до живішого заперечення натяку Натана. Сильніше й яскравіше віддає теж Франкове «та ні» німецьке «aber» у «aber sei mein Freud» ніж це зробило б звичайне «але». Тут пізнати, як Салядін розгублюється, його емоції ще не опановані і він не договорює того, що має на думці. Тому останнє речення, відділене від решти, творить окремий рядок, а підсилене знаком оклику, має більшу силу ніж оригінал.

Це, очевидно, не значить, що Франко мав намір додати більше драматизму до свого перекладу ніж мав його оригінал. Тут перекладач вибрав просто найкращий спосіб віддати в українській мові дух оригіналу і при тому наступило це загострення. Знову ж тоді, коли у Лессінга розмова між Натаном і Салядіном продовжується, то у Франка і є це останні слова твору і тому саме це драматичне напруження тут дуже на місці.

З негативного боку треба зазначити, що на початку уривка Франко допускається малої непослідовності в перекладі, а саме при дискусії про назву Натана «Мудрий». На вислів Салядіна, що він давно вже бажав пізнати того чоловіка, якого народ зве мудрим, Натан каже:

*Und wenn es ihn
Zum Spott so nennte? Wenn dem Volke weise
Nichts weiter wär' als klug? und klug nur der,
Der sich auf seinen Vorteil gut versteht?*

І зараз у наступнім відповідає на своє і Салядінове питання:

*Dann freilich wär der Eigennützigste
Der Klügste. Dann wär' freilich klug und weise
Nur eins.* (II, 283)

Франків переклад передає дослівно все сказане у першому уступі, перекладами слово «weise» як «мудрий», а «klug» — «хитрий». Другий уступ Франко натомість переклав ось так:

Тоді б найбільший самолюб був, певно,
Найрозумнішим, розум би і мудрість
Були б одно. (КН., XIX, 414).

Як бачимо, Франко не перекладає послідовно слова «der Klügste» (це було б «найхитріший»), а вводить новий концепт (найрозумніший — розум) і контрастує його із словом мудрість. Ця непотрібна додача третього слова з цієї ділянки децю при-темнює цю прозорість задуму оригіналу.

Окрім цієї точки та ще кількох незначних змін в порядку слів Франків переклад відтворює дійсно з подивугідною влучністю всі нюанси оригіналу і є правдивим зразком мистецького перекладу.

3) ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ ГЕТЕ

а) Переклад першої частини Фавста

Працю над перекладом Фавста Іван Франко почав ще в 1870-х роках у Дрогобичі. Одночасно з його приїздом до Львова (восени 1875 р.) з'явився у журналі *Друг* (ч. 17) його перший друкований переклад з чужоземних літератур, а саме пісня Маргарети з Фавста «Am Spinnrade» («При кужільці»). Чи тоді вже (1875 р.) доспіла була у нього думка перекласти цілого Фавста, годі тепер певно сказати. В кожному випадку немає сумніву, що Франко вже тоді серйозно займався перекладами. Між його рукописами, що він їх привіз з собою з Дрогобича до Львова, були твори досить тяжкі для перекладу, як трагедії Софокля, *Одіссея*, *Пісня про Нібелюнгів* та *Книга Іова*.¹⁵ Особливо останній твір, біблійна *Книга Іова*, має тут велике значення з уваги на свою літературну спорідненість із Фавстом, що про неї говорив Франко у своєму публічному викладі «Книга Іова з поетичної точки зору», виголошеному на початку 1876 р. в «Академічеському кружку» у Львові.¹⁶

¹⁵ Іван Франко, *В поті чола*, VII—VIII.

¹⁶ У журналі *Друг*, ч. 21, 1876, ця доповідь згадана п. з. «Короткий розбір Книги Іова». Крім того Франко читав теж свій переклад цієї поеми. Див. Я. Я. Ярема «Іван Франко і Фауст Гете» у *Дослідження творчості Івана Франка*, Київ, 1956, стор. 69.

Нещільний рік пізніше Франко рішається перекласти *Фавста* і, повідомляючи Ольгу Рошкевич про свій плян разом з двома товаришцями «видавати книжечками твори, переведжені з інших словесностей», він лише до неї: «Початок має зробити Гете Фауст мого перекладу. Той твір так памятний для мене, що годі було мені не зробити ним початку і думаю, що буде (по другий раз) щасливий. Ти, бачу, памятаєш еще ту маленьку книжечку, но не знаю, чи знаєш її символічне значення для мене. Єсли-сь (як говориш в попереднім листі) любопитна, то можеш при случайности мене о то запитатися».¹⁷

Бачимо теж з цього листа, що *Фауст*, яким Франко-гімназист захоплювався, як твором високої мистецької вартости, став тепер для нього ще особистим символом. Цей твір нагадує йому його першу зустріч з Ольгою Рошкевич, яку він пізнав під час вакаційної мандрівки по Карпатах. Цю мандрівку він відбув після закінчення сьомої класи дрогобицької гімназії. Повертаючись через підгір'я Стрийщини, молодий Франко загостив до батьків свого шкільного приятеля Ярослава Рошкевича, які жили у селі Лоліні. Тут він познайомився з Ольгою і тут разом з нею читав Гетового *Фауста* у малому ілюстрованому виданні, з яким він в тих роках майже не розставався. Через це тісне пов'язання з тією щасливою подією молодого життя, *Фауст* став для нього більш ніж високоякісним мистецьким твором німецького генія; він став символом любовної драми між ним і Ольгою, «повної для них обох найглибших переживань».¹⁸

Праця над перекладом *Фауста* тягнулася поволі та з більшими чи меншими перервами аж до осені 1881 р. Впродовж тих шістьох років (1876—1881) Франків світогляд проходив певну еволюцію, під час якої формувалися його літературно-естетичні погляди. Деякі частини *Фауста* (як ми вже бачили з «Am Spinnrade») видруковано окремо по різних журналах ще перед публікацією цілости.

До них належить початок драми до сцени «Перед містом», що його надруковано у журналі *Правда* (1880, випуск I-II-III, стор. 21-24). Дальша частина, що включала сцену «У Авербаха», хоч і була вже надрукована, не появилася, бо припинено видавання журналу. Ця сцена появилася в 1884 році в літературному збірникові *Правди* за редакцією самого Франка. До тексту були додані примітки, «уваги до перекладу *Фауста*», виготовлені за Дюнцером («*Goethes Faust*». *Erläutert von Heinrich Düntzer*, Leipzig

¹⁷ Збірник *Іван Франко*, Львівський Держуніверситет, 1956, кн. V, лист до О. Рошкевич з 29 лютого 1876 р.

¹⁸ *Ярема*, я. в., стор. 68.

1879). «Вступні уваги» надруковано у журналі *Правда*, випуск I-II-III за 1883 рік. В 1881 р. Франко писав до М. Драгоманова, що він закінчив переклад першої частини *Фавста* (*Твори*, XV, 587).

Працю над перекладом *Фавста*, як і його наміри та думки про друкування Гете українською мовою, виявляє найкраще його листування з того часу, особливо з Іваном Белеєм, який у відсутності Франка керував редакцією журналу *Сьвіт*. В літі 1881 року Франко пише до Белея з Нагуєвичів: «Отсе аж нині здобувся на обширний лист до тебе. Досі не було часу — робота в полі коло вівса, котра раз-у-раз перериває мені роботу коло *Фавста*. В перервах ладив я переклади з Гете, котрі післав тобі, читав Гетові драми, *Рейнеке-лиса* та *Дарвіна*». (*Твори*, XX, 134).

У липні того ж самого року Франко закінчив переклад драми і повідомив про це Белея. Почалася журба над виданням: «*Фауст* скінчений. Остається тільки поправити дещо в друкованих куснях і доладити пояснення до решти. До сього треба б мені *Правди* і коментаря до *Фауста*. Мій коментар Дінцера Ол(еськів) затратив, — тяжко, щоб відкупив. Треба буде, коби гроші, записати *Фауста* в видання Гемпеля, з коментарем Лепера. Ну, але на се ще час. *Фауст* після мого поверхового обрахування займе з коментарем 8 арк(-ушів) друку в форматі Дріб(ної) бібл(іотеки) 16^о, а це винесе околом 200 р(инських) коштів друку. Коби християни могли і хотіли зложити хоч 100 р., — мож би розписати передплату на решту, так як на *Антологію*». (*Твори*, XX, 136).

Дальше листування з Белеєм виявляє Франків запал надрукувати *Фавста*. Поява цієї драми українською мовою була для нього дуже важною справою. З початком вересня 1881 р. він пише знову про можливість видрукувати цей твір окремою книжкою: «Коли поз'їздилися товариші (Олесь[ків], Гур[кевич] і др.), то балакай з ними про видання *Фауста*. Може б, і справді удалось се зробити, а надіюсь, що пренумеранти би найшлися, тим більше, що нарід досить був зацікавлений початком перекладу в *Правді*. Можна б добути від Барв[інського] адрес Шнамера в Берліні, того, що видав *Лексикон конверсац[іи]*, — продає кліші (цинкогр[афію]) дуже дешево, то мож би набути гарний портрет Goethe, був би і для *Світа* і для оздоблення перекладу, — я написав би життєпис і коментарець до *Фауста*, і вийшла би гарна книжка». (*Твори*, XX, 138).

Зараз після цього листа поміщено 10-го вересня в журналі *Сьвіт* (ч. 8-9), розділі «Вісті літератури», оповістку, в якій редакція повідомляє читачів про закінчення перекладу *Фавста* та закликає тих, хто хотів би допомогти Франкові у виданні *Фавста* і «тим зробити прислугу нашій літературі», до передплати. В *Сьві-*

ті 1882 року, в ч. 2 з 25 лютого, з'являється повідомлення, що «Фавст в перекладі Франка вийшов з друку і що його розіслано передплатникам». (Твори, XV, 587).

Годі нам тут проаналізувати, чи хоч би тільки навести всі або хоч більшу частину Франкових висловів про Фавста, але все ж таки варто згадати частинно Франкову передмову до тієї першої частини Фавста, що появилася окремим виданням, бо вона конкретно подає Франкову інтерпретацію цього німецького архитвору, як і причину, яка спонукала поета перекласти цей твір на українську мову.

Говорячи про Фавста як про історичний феномен, Франко пише: «Фавст був об'явом революції, тої самої, котра спалахнула в Парижі грізним пожаром, зруйнувала автократичне королівство, панування шляхти і попів, і оголосила „права чоловіка“. Тільки коли в Франції революція вибухнула на суспільно політичнім полі, в Німеччині вона обняла поле духове: філософію і штуку. Але різниця була тільки формальна; зміст революції був один і той сам: обалення середньовічних границь, що пугали *свободу* чоловіка, обалення в ім'я вроджених *природних прав* людини-одиниці». (Твори, XVIII, 402, підкреслення Франка). І далі: «В противенстві до розбитих середньовікових пут революція XVIII віку з Франції проклямує *свободу особи*, звісно, сильної особи, сильної економічно (*багатирства*), а в Німеччині запановує в літературі плем'я геніяльних новаторів, настає т. зв. *Sturm-und Drang-Periode*. Найвищим і найдоскональшим плодом тої доби літературної є іменно *Фауст*». (Твори, XVIII, 403).

Обговорюючи Фавстове історичне значення та даючи аналізу ідейного змісту трагедії, Франко наводить універсальність ідей Гетового твору та, кінчаючи свою інтерпретацію, пише: «З тим історичним значенням *Фауста* безпосередньо в'яжеться й його *загальнолюдське* значення. Ані наука сама собою, ані свобідне й безжурне життя, ані почесні, ні слава, — ніщо те не може ущасливити чоловіка, як довго той чоловік все й всюди має на оці тільки себе *самого*. Аж коли він всі свої здобутки, всю силу по поверне на працю коло ущасливлення *других*, коло запевнення їм безпечного, хоч і ненастанним трудом окуплюваного, життя й розвитку, тоді чоловік може бути щасливим. Ся велика правда, котрою завершується *Фауст*, надає тому творові ще й тепер, у наш вік, живу революційну силу. Він не то що не застарілий для нас і по ідеях, але, противно, може і в тім згляді — не згадуючи про незрівняну поетичну красоту — служити нам надовго ще взірцем і провідником.

Так я розумію *Фауста*, і таке його розуміння спонукало мене перекласти на нашу мову». (*Твори*, XVIII, 406, підкреслення Франка).

При кінці своєї передмови Франко подає характеристику своєї методи перекладення, подає приклади з мовних особливостей перекладу та пояснює їх. Він підкреслює свої намагання віддати німецький твір якнайвірніше в українській мові, обговорює поетичні відхилення перекладу від оригіналу, подаючи одночасно причини, які приневолити його до таких відхилень. Його передмова до перекладу — це прекрасна аналіза його праці та доказ його глибокого розуміння Гетового архитвору: . . . «Перекладаючи *Фауста* на нашу мову, я старався передовсім про те, щоб зробити його приступним для нашої письмової — чи, сказати правду, малописьмової громади. Я поклав головно вагу на розумілість і ясність бесіди, уникаючи по змозі менше вживаних промінціалізмів, окрім хіба тих небагатьох місць, де того вимагало окремішне забарвлення в самому оригіналі (напр., *Пісня селян під липою*). Правда, братів наших в закордонській Україні, може разити будуть деякі „галицизми” (як, напр., в 6 пад. форма на *ов* зам. *ою*: *руков*, *тобов*; уживання *ся* перед словом, до котрого належить; уживання скорочених форм *ми*, *ти* зам. *мені*, *тобі* і *щоби-м*, *щобись* зам. *щоби я*, *щоби ти* і т. д.). Не знаю, яка будучність тих форм в українській мові, але думаю, що на тепер вони, живучі в устах значної частини нашого народу, мають право домагатися горожанства і в літературі, а особливо в поезії, де на них іменно полягає значна частина краси і багатства нашої ритміки». (*Твори*, XV, 587, підкреслення Франка).

Опісля Франко кінчає свою передмову аналізою метричної форми перекладу та її відношення до оригіналу: . . . «я старався переводити *Фауста* вірно, оскільки мож дословно, подавати кожну думку автора по змозі в такій самій формі, як сам автор, — наскільки се було згідне з духом нашої мови. Я майже всюди задержував таке саме метрум, яке в оригіналі, дозволяючи собі хіба декуди замість 4-стопового ямбу ужити 5-стопового, замість 5-стопового — 6-стопового, і навідворіт, і то лиш там, де в самому оригіналі такі, не однако довгі, стихи помішані. Де приходили у автора штучні комплекси стихів (октави, як в приспівці та в першому прологу, терчини і др.), то я старавсь їх в такій самій формі передати. Вільнішого перекладу і значніших ритмових відступлень допускався я тільки там, де в оригіналі стихи різноритмові або де таке відступлення потрібне було для вірнішого перекладу (напр., в пісеньці „Що ти робиш, Катрусенько?”» (*Твори*, XV, 588).

За винятком деяких місць особливого характеру, які Франко передає вільним переспівом, у всьому перекладі майже завжди додержано вірності оригіналові, а це свідчить про сумлінне зусилля перекладача якнайвірніше віддати німецький твір. Хоч інколи Франко робить пропуски у перекладі і передає окремі думки Гете часто в дуже вільній формі, а подекуди навіть замінює їх власними означеннями, то через це переклад нічого істотного не затратив. З пропусків, очевидно тільки через переочення, не ввійшли до перекладу два рядки з першого монологу Фавста:

*Dass ich nicht mehr mit saurem Schweiss
Zu sagen brauche, was ich nicht weiss.*
(Faust, I, 18)¹⁹

Франко свідомо пропустив дві коротенькі ролі в інтермецо «Сон Вальпургієвої ночі» («Духа, який тільки що твориться» і «Парочки»), мотивуючи ці пропуски, як «уступи, містячі в собі надто вже особисті і для нас тепер мало зрозумілі замітки.»²⁰

Інші відхилення від оригіналу Франко подекуди відмічує або обґрунтовує в своїх заввагах до тексту. До цих належать головню ці місця в тексті, де замість перекладу Франко дає вільний переспів у дусі українською народньою поезією, як і інші, що їх ми ще проаналізуємо.

На загал переклад свідчить про Франкові намагання зберегти, де тільки можливо, думку і форму оригіналу. В багатьох випадках перекладач майже цілком природно без ніякої натягнености вірно віддає оригінал, але часто ця вірність досягнена коштом чистоти мови і літературної вартости перекладу. І тому у перекладі чимале число діалектизмів, неправильних наголосів та зайвих слів в окремих рядках (тут, ось тут, той, адітько, братку і т. п.), вжитих для дотримання рими оригіналу. Труднощі, зв'язані з дотриманням метричної форми твору, надзвичайно великі з уваги на різнородний характер української та німецької мови. Німецька мова має далеко більшу кількість одно або двоскладових слів (особливо у галузі конкретних понять) ніж українська і тому, щоб передати німецький чотиростопний ямбічний рядок українською мовою, необхідні скорочення. Франко, передбачаючи такі

¹⁹ Всі цитати з Гетового *Фавста* подаємо за виданням Гемпеля, яким користувався Франко, див. цитований лист до Белея, стор. 79. *Faust, Eine Tragödie von Goethe. Mit Einleitung und erläuternden Anmerkungen von G. von Loeper, hrsg. v. Gustav Hempel, Berlin 1870.* В тексті скорочуємо: *Faust*, частина, сторінка.

²⁰ Див. рукописний нарис до *Фавста* з датою 2 листопада 1882 р., Архів Франка, ч. 78. Цитуємо за статтею Яреми, я. в., стор. 101 і примітка.

труднощі, охоче користується скороченими формами галицького діалекту, архаїчними словами або й звичайними провінціалізмами. Тому в його перекладі находимо певні форми, невживані вже тепер в українській літературній мові, і щодо яких, як ми вже бачили, сам Франко мав сумніви: *мні* і *ми* (323 і 324) замість мені; *м'я* (320) — мене; *ти* (392) — тобі; *тя* (327) — тебе; *твої* (434) — твоєї; *си* (329) — собі; *му* (362) — йому; *го* (318) — його; *вна* (354) — вона; *ню* (423) — неї; *ій* (427) — її; *вно* (385) — воно; *вни* (448) — вони; *мав би-м* (385) — мав би я; *що-м* (386) — що я; або і *хтів* замість — хотів, та *сь* (356) замість — ти, у вислові «як би-сь хотів»; *по твому* (319) — по твому; *то-м* (346) — то я; *що-м* (417) — що я, і т. д. Численні теж форми на -ов, як, наприклад, у займенниках: *мнов* (352) замість — мною; *мойов* (369) — моєю; *тобов* (331) — тобою; *тов* (394) — тою і т. д. і у іменниках, прикметниках та інших частинах мови: *дорогов* (338) замість — дорогою; *горов* (370) — горою; *щедров* (332) — щедрою; подібно *щиров* замість щирою у «з щиров... охотов» (363), *яков* (344) замість — якою, і т. д. Також знаходимо багато коротких або скорочених форм діалектизмів архаїчного характеру: *адіть* і *абіт-ко* (381, 389) замість — глядіть ось; *замкла* (398) — замкнула; *пред* (408) — перед; *сред* (423) — серед; *но* (327) — але; *ніт* (364) — нема; *нич* (402) — нічого; *д* і *к* вживається замість — до, як, наприклад, *д'котрій* (361) — до котрої, і «що к кату» (361) замість — що до ката; *древо* замість — дерево і *жизнь* замість — життя, як у вислові «зелене житні чудне древо» (368); *сли* (412) замість — якщо і т. д., як і звичайні польонізми та провінціалізми: *тра* і *тре* (325 і 339) замість — треба; *там* (329) — туди; *крем* (445) — справді; *сесь* (365) — ось; *ськати* замість — шукати, в «усякий блудить, доки правди ськає» (318),²¹ і т. д.

Уживання таких форм має двоякий вплив на переклад: з одного боку їхня надмірна кількість сильно льюкалізує твір, надаючи йому місцевого кольориту, і знижує його естетичну вартість; з другого ж боку за допомогою цих форм перекладач подекуди досягнув надзвичайного високого ступня вірності в перекладі. Це ми бачимо, наприклад, з перекладу слів Маргарети, звернених до Фавста при кінці частини, коли Фавст пробує вирвати її з тюрми:

Du bist's! O sag es noch einmal!
Er ist's! Er ist's! Wohin ist alle Qual?
Wohin die Angst des Kerkers? der Ketten?
Du bist's! Kommst mich zu retten!

²¹ Подані цифри в дужках відносяться до XV-го тому Держвид., яким тут користуємося.

*Ich bin gerettet! —
Schon ist die Strasse wieder da,
Auf der ich Dich zum ersten Male sah,
Und der heitere Garten,
Wo ich und Marthe Deiner warten.*
(Faust, I, 147)

Ти? О, скажи ми се ще раз!
Се він! Се він! Пропали муки,
Пропали хвилі пут, тюрми, розлуки;
Се ти! Прийшов ті пута розімкнути!
Так, ти м'я спас!
Ось вулиця знов,
Де перший раз я бачилась з тобов;
Ось любгій той садок
Де я на тебе з Мартов ждала.
(Твори, XV, 462).

Користаючись такими лексемами та формами як ми, мя, знов, тобов, Мартов, Франко дас переклад, що вірно передає зміст і форму оригіналу та затримує той глибокий трагізм, що характеризує слова Маргарети. Подібно теж переклав Франко слова Мефістофеля до ученика:

*„Grau, theurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum“.*
(Faust, I, 65)

віддаючи їх з допомогою двох архаїчних форм іменників:

*«Мій друже, сіра вся теорія,
Зелене жи з ні чудне древо».*
(Твори, XV, 368, підкреслення мое — Л. Р.).

Надзвичайно вдало вийшли теж знаменні слова Фавста, звернені до Вагнера, що ними Фавст характеризує самого себе, зображаючи себе протилежним до свого фамулюса:

*Di bist Dir nur des einen Triebs bewusst;
O, lerne nie den andern kennen!
Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen.*
(Faust, I, 39)

Одне лиш те бажання в тебе є;
О, най же друге й знане ти не буде!
Дві душі, ах, живуть у моїй груді,
Одна від другої ся рве...
(Твори, XV, 341).

Однією з найкращих та найсильніших частин твору є Фавсто-ве звернення до Мефістофеля після закінчення договору:

*Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst Du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Todtenglocke schallen,
Dann bist Du Deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!*

(F a u s t, I, 56)

Франків переклад цих рядків майже рівноцінний оригіналові як щодо змісту, так і щодо форми:

*Коли я скажу до хвилини:
Тривай іще! так гарна ти!
Тоді хоч в пута м'я скрути,
Тоді нехай навик загину.
Тоді най виб'є смерті час,
Тоді ти вольний служби свої,
Годинник стане, спаде сказ,
Я в вічності потону морі.*

(Т в о р и, XV, 358).

Близькість перекладу цієї частини до оригіналу обумовлена нелітературними формами (м'я, свої, най, сказ), з допомогою яких Франко дотримується Гетової метрики. Головною причиною того, що переклад справляє враження оригіналу, є саме дотримання гармонії між змістом і формою Гетових слів через точне передання логічного змісту та ритмічної форми, як в оригіналі, так і в перекладі. Як правильно відмічує Я. Ярема, «кожний віршовий рядок, що становить окрему ритмічну одиницю, містить в собі також окрему для себе логічну одиницю, яка своїм розміром цілком з ним збігається, так що кожний новий віршовий рядок несе з собою нову думку або її складову частину».²² Безумовно добрий переклад Фавста українською мовою є можливий без допомоги нелітературних форм та слів. Про це свідчить переклад Д. Загула цієї частини, що не має ні однієї літературної форми:

*Коли промовлю до хвилини,
Чарівна мить! не відлітай!
Хай тут душа моя загине,*

²² Ярема, я. в., стор. 103.

А ти кайдани накладай!
Як загудуть посмертні дзвони,
Ти вільний! Перестане час,
І в грудях серце захолоне,
Тоді мій вік на віки згас!²³

В порівнянні з Франковим перекладом мова Загула легша і чистіша; він дотримується ритмічної форми Гете й усі його рими чисті, невимушені, як це, наприклад, трапляється у Франка при кінці вірша («свої» римується з «морі»). Натомість щодо змісту Загулів переклад не передає всіх тих Гетових нюансів, як це є в перекладі Франка, та пропускає один сильний поетичний образ, який Франко дослівно віддає. Гетове ступневе вичислення всіх тих Мефістофелівських привілеїв, до яких чорт буде мати право, коли Фавст промовить до хвилини «*Verweile doch! du bist so schön*», майстерно доводить до кульмінаційної точки, тобто до останніх двох рядків, з допомогою чотири-разового повторення слова «*Dann*» на початку чотирьох середніх рядків. Франко точно дотримується оригіналу, вживаючи слово «Тоді» чотири рази у тих самих рядках на тому самому місці. Загул, натомість, не віддає оригіналу таким способом вичислювання, де кожний рядок має своє незалежне значення, а пов'язує ці чотири середні рядки, роблячи з них куплети, підпорядковуючи один рядок одному («хай тут... а ти; Як загудуть... ти вільний»), і тим позбавляє їх їхньої логічної самостійності. Кінцевого поетичного образу Гете, як ми вже зазначили, теж даремно шукати у Загуловім перекладі. Рядок «*Die Uhr mag stehen, der Zeiger fallen*» дає образ зламаного годинника, якого стрілки висять на цифрі шість, Франко майже рівноцінно передав цей символічний образ з допомогою слова «сказ»: «Годинник стане, спаде сказ», а Загул замінив це висловом, незлученим з рештою змісту: «І в грудях серце захолоне», нехтуючи поетичним образом оригіналу.

При порівнянні обох перекладів бачимо, що Франко за всяку ціну хотів дати рівноцінний оригіналові переклад як щодо змісту так і щодо форми. Правда у нього ставиться вище всяких естетичних правил, натомість Загул у даному випадку дав переклад більш гладкий і, в загальному, мовно кращий, з природною легкістю і без особливої натягненості, але за те не дорівняв Франкові у вірності передачі Гетових думок та нюансів.

Краса оригіналу є в повній гармонії між змістом і формою. У наведеній нами частині Франко зміг зберегти цю симетрію думкою та формою, у якій вона висловлена. Але є теж чимало

²³ Й. В. фон Гете, *Фавст. Трагедія*. Перша частина, з німецької мови віршований переклад. Д. Загула, Київ—Відень, стор. 57.

місць, де Франків переклад не віддає вповні естетичних якостей оригіналу через порушення тієї оригінальної гармонії. Це ми бачимо, наприклад, у першій стрічці пісні Маргарети:

*Es war ein König in Thule,
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.*
(Faust, I, 89—90)

Франко переклав:

*Був в Тулі цар, що вірність
До смерті доховав,
Від вмершої коханки
Він злоту чарку мав.*
(Твори, XV, 398).

Останні два рядки є вірним перекладом оригіналу, але логічний зміст другого рядка оригіналу розділений в перекладі на два рядки (перший і другий); через це перший рядок переповнений (крім особи «царя» і місця «Тулі» ще додано до цього цілком новий елемент «вірність») і немає своєї логічної єдності; а другий неповний змістом втрачає свою логічну самостійність.

Такі недоліки сильно порушують гармонію змісту з формою і віддаляють Франків переклад від оригіналу. Але слід зазначити, що і Д. Загул не оминув їх, як це ми можемо бачити з його перекладу цієї самої строфи,²⁴ конгеніальний переклад якої надзвичайно трудно, а то й неможливо подати.²⁵

²⁴ Там же, стор. 86:

*Жив в Тулі король, що дружині
До гробу був вірний такий.
Від неї в останній хвилині
Він келих дістав золотий.*

Як і в Франковім перекладі, так і тут перший рядок переповнений (у перекладі Франка «що вірність», а тут «що дружині») і тим самим порушена гармонійна ритмічно-логічна єдність вірша.

²⁵ Щоб краще пізнати секрет поетичної краси Гетової строфи, подаємо тут і перший варіант, який Гете взяв з старої народньої пісні, опісля два інші переклади.

*Es war ein König in Thule
Einen golden Becher er hätt'
Empfangen von seiner Buhle,
Auf seinem Todesbett. (Faust, I, 89 примітка)*

Французький поет Жерард до Нерваль (1808—1855) дав три варіанти цієї пісні. З одного з них, найближчого мовою та змістом до Гетової, подаємо наступну строфу:

Того роду недоліки у Франковім перекладі часті. Тут наводимо тільки кілька місць, обмежуючись протиставленням їх оригіналові та підкресленням тих слів чи елементів, які опинились поза межами властивих рядків.

Деякі рядки з першого монологу Фавста показують розбиття цієї єдності:

*Und fragst Du noch, warum Dein Herz
Sich bang in Deinem Busen klemmt,
Warum ein unerklärter Schmerz
Dir alle Lebensregung hemmt?*
(Faust, I, 19)

*І ти питаєш ще, чому
Так серце в груді ти щемить?
Чом біль неказаний твою
Живу натуру так давить?*
(Твори, XV, 321).

Теж у словах Вагнера, якими він виявляє свою повагу до Фавста під час їхнього проходу у сцені «Перед містом», є подібні розбиття:

*Welch ein Gefühl musst Du, o grosser Mann,
Bei der Verehrung dieser Menge haben!*
(Faust, I, 36)

*Яке чуття ширяє в твоїй груді,
Великий мужу, при поклонах сього люду!*
(Твори, XV, 338).

*Autrefois, un roi de Thulé
Qui jusqu'au tombeau fut fidèle,
Reçut, à la mort de sa belle,
Une coupe d'or ciselé.*
(Gerard de Nerval, Oeuvres, Paris, 1952, I, 1162)

Найкращий англійський переклад Фавста є, на нашу думку, переклад Баярда Тейлора з 1870 р. Звідти й наступна строфа:

*There was a King in Thule,
Was faithful till the grave, —
To whom his mistress, dying,
A golden goblet gave.*

(Faust, A. Tragedy by Johann Wolfgang von Goethe, Translated in the original Metres by Bayard Taylor, Boston-New York, a. O., 1911, стор. 120). Як бачимо, жадний варіант не виказує вповні краси Гетової строфи. Б. Тейлор, який може найближче дійшов до подання конґеніального перекладу тої строфи, сам зазначає різницю між нею і Гетовою: "The single slight liberty I have taken with the lyrical passages is in Margaret's song, — 'The King of Thule', — in which, by omitting the alternate feminine rhymes, yet retaining the metre, I was enabled to make the translation strictly literal" (XV, вступ).

Відповідь Фавста, у якій він висловлює своє безсилля та душевні муки під час лютування пошести (чуми?), може найкраще з усіх попередніх прикладів ілюструє порушення гармонійної єдності оригіналу у перекладі:

*An Hoffnung reich, im Glauben fest,
Mit Thränen, Seufzen, Händeringen
Dacht' ich das Ende jener Pest
Vom Herrn des Himmels zu erzwingen.
Der Menge Beifall tönt mir nun wie Hohn.
O, könntest Du in meinem Innern lesen,
Wie wenig Vater und Sohn
Solch eines Ruhmes werth gewesen;*

(Faust, I, 36)

*Надією багатий, віров сильний,
Покутов, стонами й слізьми в царя
Небес я введнать хотів, щоб жах могильний
Втихомиривсь — чума страшна.
Похвала лоду днесь здаєсь мені
Наругою. Коби ти знав, що в глибині
Душі кипить! Як мало батько й син
На честь такую заслужили!*

(Твори, XV, 339).

Як бачимо, навіть уживання деяких попередніх засобів (наприклад, форми на «-ов»), якими перекладач віддає ритмічну форму оригіналу, не стримує його від частого поповнення такого enjambement.²⁶

Інша характерна риса Франкового перекладу першої частини Фавста, що є теж одною з головних рис Франкових перекладів з поетичної творчості Г. Гайне, — це конкретизація абстрактних понять, віддання абстрактного конкретним. Знову обмежуємося

²⁶ Сучасний німецький вчений Клеменс Гезельгаус видвигає ритмічно-змістову єдність рядка у модерній поезії і зазначає, що модерні поети вживають принцип т. зв. „Zeilenkomposition“: „Schon im Anfang der freien Verse kann man feststellen, daß die Zeile die eigentliche rhythmische Einheit darstellt. Das Zeilenende ist immer durch eine Sinnpause markiert. Mehrere Zeilen schliessen sich zu einer Sinneinheit zusammen. Aus der Komposition verschieben (sic) langer Sinneinheiten setzt sich das ganze Gedicht zusammen. Man kann deshalb diese neuen reim- und stropfenlosen Gedichte als Zeilengedichte oder Zeilenkompositionen bezeichnen. Gedichte wurden aus Zeilen zusammengefügt wie früher aus Strophen mit Reimverknüpfungen“. Clemens Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Ivan Goll*, Bonn 1962, стор. 147—148. Наше порівняння Гетових рядків з перекладами виявляє Гетову спорідненість з модерними поетами і дає можливість глибшого пізнання тайн Гетової творчості.

до кількох прикладів, протиставляючи рядки оригіналу перекладові та підкреслюючи абстрактні поняття оригіналу й їхню конкретизацію у перекладі.

Inbegriff von allen Himmeln. (Faust, I, 79)
Найвищі розкоші небес. (Твори, XV, 386).

In ihrem Dunstkreis satt Euch weiden. (Faust, I, 86)
Надихатись хоч воздухом її (Твори, XV, 395).

Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab. (Faust, I, 13)
Стрібуй його від світла відвернути. (Твори, XV, 319).

Und alle Näh' und alle Ferne. (Faust, I, 13)
Небо і земля. (Твори, XV, 318).

Die wirkende Natur. (Faust, I, 20)
Природу вічнотворячий верстат. (Твори, XV, 322).

Diese Fülle der Gesichte. (Faust, I, 22)
Духа слово — грім. (Твори, XV, 324).

Du Inbegriff der holden Schlummersäfte. (Faust, I, 27)
Ти, сім'я сну і снукоюю. (Твори, XV, 329).

Und ob es auch in jenen Sphären. (Faust, I, 55)
І чи в надземній тій країні. (Твори, XV, 357).

*Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit.* (Faust, I, 60)
Його крізь дику жизнь я проволочу
Най в пустоти багні мілкім. (Твори, XV, 362).

*Vom Kribskrabs der Imagination
Hab' ich Dich doch auf Zeiten lang' kurirt.* (Faust, I, 106)
Аж коло мене ти забув
Думками в власній рить утробі. (Твори, XV, 419).

Сюди належить теж вислів Фавста, звернений до Мефістофеля при другій їхній зустрічі «... unser ganzes Leben lang» (Faust, I, 52), що його Франко віддає конкретним уявленням «від колиски до могили». (Твори, XV, 353). Натомість вислів Мефістофеля, який має майже таке саме значення, як Франків переклад даних слів Фавста, а саме «von der Wiege bis zur Bahre» (Faust, I, 58) у Франка звучить «Від пеленок по дошку гробовую». (Твори, XV, 360).

Переклад теж часто перетворює поняття описового характеру у вислови речевого дії конкретного характеру. Це довершує перекладач доданням одного або й більше дієслів і таким чином активізує те, що є в оригіналі статичне, додаючи руху та життя до Гетових слів, як це, наприклад, показує переклад останнього рядка «приспівки»: «Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten» (*Faust*, I, 4). Франко заактивізував двома словами: «Те, що пройшло, — зближаєсь, оживає». (Твори, XV, 311). Подібно теж Фавстів вислів «Und unter tausend heissen Thränen / Fühlt' ich mir eine Welt entstehn» (*Faust*, I, 29) у монологі при кінці першої сцени передає Франко живіше: «Гарячих сліз з очей *лилася струга* / І чув я, як в душі нові світи світають». (Твори, XV, 331).

Часто трапляються у перекладі всілякі літературні засоби, яких в оригіналі не має. Перекладач доповнює думку, висловлену в оригіналі, додатковим плястичним образом або порівнянням, що в деяких випадках надає висловові гіперболічного тону. Ці зміни, як і попередньо наведені, приписуємо намаганням перекладача зробити свій переклад якнайбільше доступним для української публіки. Знову обмежуємося до кількох прикладів, підкреслюючи ті додані елементи, які, як ми вже відмітили, часто перебільшують зміст оригіналу.

Du stiessest grausam mich zurücke
Ins ungewisse Menschenloos. (*Faust*, I, 25)
 А ти м'я гордо пхнув щосили
 У бездну сумніву, мов в дим. (Твори, XV, 327).

Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen,
Dort wirkt sie geheime Schmerzen. (*Faust*, I, 26)
 Гружа сейчас глибоко в серці сяде
 І, мов павук, таємний біль снує. (Твори, XV, 328).

Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebündigt immer vorwärts dringt. (*Faust*, I, 60)
 Такого духа вже дала му доля,
 Що все вперед жене, мов кінь той степовий.
 (Твори, XV, 362).

Schon ist die Hoffnung mir verschwunden. (*Faust*, I, 75)
 Надія вся, мов свічка, тале. (Твори, XV, 382).

Der grosse Hans, ach wie so klein,
Läg, hingschmolzen, ihr zu Füßen. (*Faust*, I, 88)
 Великий Фавст, немов хробак без сили
 Немов дитя до ніг би їй упав. (Твори, XV, 397)

Крім таких додаткових порівнянь, започаткованих словами «мов» чи «немов», зустрічаємо ще нові поетичні образи у перекладі, що уяскравлюють і рівночасно обвантажують додатковими висловами текст оригіналу. Це саме відноситься до слів Мефістофеля при кінці сцени «Ліс і Яскиня», у яких він виявляє своє незадоволення Фавстовим самообвинуваченням. Мефістофель кінчає свою балачку поміркованими словами «Nichts Abgeschmackter's find' ich auf der Welt / Als einen Teufel, der verzweifelt» (*Faust*, I, 109), які Франко переклав ось так: «А в світі бридшого нема нічого мені, / Як чорт, що дресь з розпуки по стіні». (*Твори*, XV, 422). Ці додані порівняння і атрибути з власної фантазії віддаляють Франків переклад від оригіналу і надають йому нового, не Гетівського духа, та нового забарвлення.²⁷

Для більшої зрозумілості та приступності замінює Франко окремі вислови Гете своїми простішими, взятими з щоденної лексики, та часто доводить до вульгаризації оригіналу до тієї міри, що деякі рядки перекладу звучать у порівнянні з оригіналом як травестія. Інколи перекладач просто пропускає вислів Гете, який є складовою частиною високого поетичного стилю оригіналу. Прикладом такого пропуску є слова Фавста, якими він звертається до Мефістофеля у сцені «Вальпургієва Ніч: «Du Geist des Widerspruchs! Nur zu! Du magst mich führen». (*Faust*, I, 130). Франко цілковито опускає першу частину вислову, що так яскраво віддає характер елегантного чорта і перекладає його тільки від слів «Nur zu». — «Веди м'я, де ти ся забagne». (*Твори*, XV, 445). В цій самій сцені знаходимо теж одно упрощення, яке до деякої міри вульгаризує оригінал та не передає вірно його значення. Мова тут про слова Ідеаліста, однієї з численних алегоричних постатей у тій сцені.

*Die Phantasie in meinem Sinn
Ist diesmal gar zu herrisch:
Führwahr, wenn ich das Alles bin,
So bin ich heute närrisch.*

(*F a u s t*, I, 141)

Франко передає цю строфу ось так:

*Щось днесь фантазія моя
Попсула ми всі шики!
Бігме, коли усе це — я,
То я — дурак великий.* (*Твори*, XV, 455).

²⁷ Слід знову ствердити, що Франко у своїх критичних працях рішуче виступає проти всіляких віршових вставок і новостей в перекладі, які при-

Поминаючи рядок «Попсула ми всі шики», що вульгаризує і не влучно віддає зміст оригіналу, слід ствердити, що вислів «дурак великий», є яскравим перебільшенням значення оригіналу. Через пропущення слова «heute» з останнього рядка ціле самозображення Ідеаліста втрачає свій тимчасовий характер і набирає загального, абсолютного тону. У висліді переклад через таку гіперболізацію тону самообвинувачення дає фальшивий образ поетаті Ідеаліста і — переклад не вказуючи на те, що цей образ є тимчасового характеру — не виявляє впливу обставин на дану особу. Інші приклади з перекладу, що не віддають вірно поетичного стилю оригіналу через уживання не зовсім пристойних слів або й вульгаризмів, ми протиставимо тут відповідним рядкам оригіналу, підкреслюючи знову ці елементи у перекладі, що причинились до таких недоліків.

Urväter Hausrath drein gestopft. (Faust, I, 19)
Де ми предківський гній розпинали. (Твори, XV, 321).

Dein Sinn ist zu, Dein Herz ist todt. (Faust, I, 20)
Ваш дух замкнувсь; вам в серці гниль. (Твори, XV, 322).

Der trockne Schleicher. (Faust, I, 22)
Слизь тота застила. (Твори, XV, 324).

Drum frisch! Lass alles Sinnen sein. (Faust, I, 59)
Тож живо! Мислі всі за пліт. (Твори, XV, 361)

*Ich sag' es Dir: ein Kerl, der spekuliert,
Ist wie ein Thier, auf dürrer Heide.* (Faust, I, 59)
Бо правда се: хто набто медитує,
Той, як осел, що колесує. (Твори, XV, 361)

чинюються до затрачання того враження, яке робить оригінал. (Твори, XV, 572).

Слід тут додати, що згаданий нахил Франка до конкретизації абстрактних понять є притаманний слов'янській філософії, що й зазначає О. Кульчицький: „Die slavische Philosophie eignet sich als direkte Folge ihrer Verbreitungstendenz in breiten Volksmassen, ihren *praktischen Charakter* und ihre *Lebensnähe* an, ihre *Neigung zur Konkretheit* und zur *Anschaulichkeit*, die öfters, gerade bei Komensky und Skovoroda, in ihrer wahren Sucht das Abstrakte zu verschaulichen, zu einer bestürzenden Bevorzugung des Symbolischen und Allegorischen führt“. A. von Kultschytskyj, „Der universalistische Humanismus Komensky's und der personalistische Humanismus Skovoroda's als Ausdrucksformen zweier nationaler Geistigkeiten“, *Arbeits- und Förderungsgemeinschaft der Ukrainischen Wissenschaften e. V. Mitteilungen* (München, 1972), Nr. 8—9, S. 18.

*Ein braver Kerl von ächtem Fleisch und Blut
Ist für die Dirne viel zu gut. (Faust, I, 68)*
Но чистий хлопець, пок живий,
І глянуть на таку паскуду не повинен. (Твори, XV, 371)

*Gut! Ein Mittel, ohne Geld
Und Arzt und Zauberei zu haben. (Faust, I, 76)*
Проч гроші, проч доктори,
Проч чарівниці на псю матъ. (Твори, XV, 382)

*Und wär' ich nicht, so wärst Du schon
Von diesem Erdball abspaziert. (Faust, I, 106)*
І коб не я, то ти б вже був
Хробаччя годував у гробі. (Твори, XV, 419)

Не всі спростування, що їх подано для ясности вислову, мають у собі цей гострий вульгаризуючий тон. Деякі такі зміни спричиняє звичайне передання змісту більш зрозумілим, хоч і менше вишуканим, висловом чи словом. Так, наприклад, пісня, яку Мефістофель підспівує до цитри перед трагічною зустріччю з Валентином, Франко, окрім надання українського кольориту (як побачимо це далі), надає ще більше згрубілого елемента. У Гете останні три рядки першої строфи звучать «Er lässt Dich ein, / Als Mädchen ein, / Als Mädchen nicht zurücke» (*Faust, I, 119*), у Франка читаємо спрощено: «Він тя впустить дівчиною, / а випустить молодницею». (*Твори, XV, 433*). Доволі часто трапляються в перекладі Франка упрощення тексту, наприклад, в передачі слів Мефістофеля до Фавста, якими він заохочує його до бою з Валентином: «Heraus mit Eurem Federwisch!» (*Faust, I, 120*), які Франко перекладає словами «Шпажину з піхви». (*Твори, XV, 433*). Це заміна одного слова, менш зрозумілого, але більш соковитого, іншим, звичайним. Таких замін є багато, але їх вплив на якість перекладу не такий значний, як тих попередніх, хоча вони теж причинюються до затрачення деяких тонкощів оригіналу.

Як ми вже відмітили на початку нашої аналізи перекладу Фавста, головні свідомі відхили перекладу від оригіналу містяться в вільних переспівах всіх хорів та пісень в душі української народної поезії та в надаванні українського кольориту середовищу, в якому відбувається дія. Тут ми наводимо кілька рядків з оригіналу та їх переклад для прикладу:

*Der Schäfer putzte sich zum Tanz
Mit bunter Jacke, Band und Kranz,
Schmuck war er angezogen,*
.

Juchhe! Juchhe!
Juchheisa! Heisa! He!
So ging der Fiedelbogen.

(Faust, I, 34)

Ця після селян під липою з сцени «Перед містом» у перекладі цілком українська тоном та образами, особливо через вівчара, який тут одягнений як гуцул:

До танцю пристроївсь вівчар
В крисак, обрані і кинтар
А ретязі аж сяли.

Гей га! Гон га!
Гон-гей же, гей же га!
Гудуть баци й цимбали.

(Твори, XV, 336)

Подібно і у сцені «Auerbach's Keller in Leipzig» пісня Фроша передана вільним переспівом в дусі української народньої пісні.

Riegel auf! In stiller Nacht.
Riegel auf! Der Liebste wacht.
Riegel zu! Des Morgens früh.

(Faust, I, 67)

Відмикай, моя рибчино,
Теменької ночі;
Продивляє твій миленький
В кватирочку очі.

(Твори, XV, 371)

У пісні Брандера Франко замінив натяк Гете на Мартина Лютера на вислів «пип», позбавляючи її тим історичного кольориту та переміняючи її на сатиру на тодішні обставини.

Es war eine Ratt' im Kellernest,
Lebte nur von Fett und Butter,
Hatte sich ein Ränzlein angemäst't
Als wie der Doktor Luther.

(Faust, I, 68)

Ой, був то щур у шафі,
Все масло, сало їв,
Мов пип на добрій парафії
Огруб і потовстів.

(Твори, XV, 371)

«Хор учеників» в першій сцені («Ніч») Франко, як він сам це відмітив у примітках до свого перекладу, переробив за місцевою церковною піснею і тим віддалив переклад від оригіналу, як видно з порівняння:

*Hat der Begrabene
Schon sich nach oben,
Lebend Erhabene,
Herrlich erhoben;
Ist er in Werdelust
Schaffender Freude nah;
Ach, an der Erde Brust
Sind wir zum Leide da.
Liess er die Seinen
Schmachtend uns hier zurücker;
Ach, wir beweinen,
Meister, dein Glück.*

(Faust, I, 29—30)

*Ось над могилою
Камінь з печаттю!
Дивною силою,
Світлою статтю
Встав він і смерть поправ
Сильнов рукою!
Вчителю, чом не ззяв
Нас ти з собою?
В горю розстались ми
З тобов на світі,
В тузі остались ми
Тут, щоб терпіти.*

(Твори, XV, 331)

Пісня Мефістофеля в сцені з Валентином теж подана в цілковито українському стилі, як уже сам Франко заявив у цитованій передмові.

*Was machst Du mir
Vor Liebchens Thür,
Katbrinchen, hier
Bei frühem Tagesblicke?
Lass, lass es sein!
Er lässt Dich ein,
Als Mädchen ein,
Als Mädchen nicht zurücker.*

(Faust, I, 119)

*Що ти робиш, Катрусенько,
Так досвіта ранюсенько,
Завчасною годиною
Перед любка світлицею?
Тікай, тікай швидюсенько!
Він тя впустить дівчиною,
А випустить молодичею!*

(Твори, XV, 432—433)

Змінена форма, як і здрібнілі форми на «-енко», надають цій пісні цілком українського тону. Впровадження нового концепту (молодиця), якого не має в оригіналі, теж значно віддаляє переклад від пісні Гете.

Дальші намагання Франка зробити текст доступнішим для українських читачів виявляються в українізації імен осіб або поодиноких зворотів до людей. До останньої категорії належить німецьке слово «Nachbar» (Faust, I, 32), вжите у розмові міщан, яке Франко віддав висловом «куме» (Твори, XV, 334); подібно теж зукраїнізовано Мефістофелеві слова до відьми у сцені «Вальпургієва ніч», де замість німецького «Frau Muhme» (Faust, I, 132) читаємо, подібно як у Лусі Микиті, «тітусю» (Твори, XV, 447). Типово німецький вислів як «Magister Lobesam» (Faust, I, 85) пе-

редано українським «пане отче катехито» (*Твори*, XV, 393) а Мефістофелеве порівняння, що відноситься до Фавста «Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos» (*Faust*, I, 86) віддано «говориш, мов який владика». (*Твори*, XV, 395).

Найцікавіші для аналізу Франкові перелицювання німецьких імен, бо тут часом переклад вимагає іншої інтерпретації від оригіналу через те, що нове ім'я надає постаті нового символічного значення. Найкращий приклад того — це відання імени «Hans», яке ужив студент Фрош, як натяк на постать «Hans von Rirrach», що в оригіналі має зображення тупого, але й гордого блазня.²⁸ Франко передав «Rirrach» назвою «реброломи» і тим свідомо змінив значення слів Фроша, як це Франко сам відмічує у примітці до тієї сцени: ... я дозволив собі перелицювати німецьке Rirrach, місточко близь Липська; через те перелицювання й гадка змінилася супротив оригіналу. Фрошова задуфала нагадка про Реброломи має (після мого перекладу) натякнути Мефістофелеві, щоб не говорив так дуже гордо і з таким легковаженням про шинок і товариство, бо вони вмюють не так розуму навчити, с. с. «ребра поламати», що — бачиться мені — відповідне і брутальному характерові Фроша і основній гадці цілої сцени, котра трохи що не скінчилася ламанням ребер. Натячкою про снідання у «кріля Цьвочка» [XV, 374] висміває Фрош оп'ять високопанський тон, яким Мефістофель зразу обізвався о товаристві. Тільки се останнє значіння мають відповідні слова німецького тексту. «Кріль Цьвочок» — назва, уживана в приказці «Се ще було за кріля Цьвочка» — т. є. се брехня — виражає отже щось фантастичного безпідставного (як горойжність Мефістофеля) і zarazом згірдного, як і всяке надування своєї поваги понад зріст, і, думаю, таким робом сяк-так підходить під значіння «пана Ганса» Гетового тексту. (*Твори*, XV, 592).

Як бачимо, через перелицювання імени не тільки зукраїнізовано оригінал, але й цілковито змінено даний характер одної дієвої особи.

Українізація інших імен виступає в таких прикладах: «Луць Ледащо» (*Твори*, XV, 393) замість «Hans Liederlich» (*Faust*, I, 85) у тій самій сцені, назва «Доробкевич» (*Твори*, XV, 446) замість «Parvenü» (*Faust*, I, 131) і «Прислужник» (*Твори*, XV, 451) замість «Servibilis» (*Faust*, I, 136) у сцені «Вальпургієва ніч». Назви кобольдів і духів теж перетворені Франком: «Undene» і «Sylphe» (*Faust*, I, 44) у «Водяниця» і «Літавиця» (*Твори*, XV, 345), а латинське звернення «Incubus! Incubus!» (*Faust*, I, 44), що за пояс-

²⁸ *Faust*, I, 70, примітка і Th. Friedrich und L. J. Scheithauer, *Kommentar zu Goethes Faust*, Stuttgart 1962, стор.325.

ненням Дюнцерового видання означає «Alp... Kobolt... Hausgeist» (*Faust*, I, 44, примітка), віддано словами «Хованче! Хованче!» (*Твори*, XV, 345).

Подібно теж місцям і речам надано українського кольориту часто через вживання українських народніх повір та звичаїв: Баба-ворожка показує дівчатам їх суджених не в кришталевій кулі, як у Гете (*Faust*, I, 32), а на фігурах, вилитих з воску; німецький «Brocken» перекладено скрізь як «Лиса Гора», а репліки відьм і духів теж передані у власній інтерпретації перекладача, як це виявляє порівняння кількох рядків хору чарівниць з сцени «Вальпургієва ніч»:

*Die Hexen zu dem Brocken ziehn;
Die Stoppel ist gelb, die Saat ist grün.
Dort sammelt sich der grosse Hauf,
Herr Urian sitzt oben auf.*

(*F a u s t*, I, 127)

*Ой, цап — то кінь, мітла — то терх;
Відьми летять на Лисий Верх.
Летять як птах, женуть як хорт,
А на версі сидить сам чорт.*

(*Т в о р и*, XV, 442).²⁹

Крім тих типових українських демонологічних висловів у цих рядках пізнати теж вплив української демонології в перекладі відомих слів Фавста, звернених до Мефістофеля: «Du Spottgeburt von Dreck und Feuer» (*Faust*, I, 113) у сцені «Мартин Огород» Франко віддає їх словами «Ти, сміхоплоде, ти, з огню й багна готовий!» (*Твори*, XV, 428), натякаючи на українське народне повір'я, що чорти плодяться у багні.³⁰ Слова Маргарети при кінці першої частини теж зукраїнізовані відповідним додатком (порівняй: «Weh meinem Kranze» (*Faust*, I, 149), з «О, мій віночку з барвінку і рути, (*Твори*, XV, 466) й слова Вагнера теж набирають українського кольориту, коли він, говорячи про звичаї селян, вживає вислови «празник» і «забава» («Freude... Gesang», *Faust*, I, 34), як і вислів «Се піп проходить з паном-богом» (*Твори*, XV, 338), що віддає німецьке «Als käm' das Venerabile» (*Faust*, I, 36).³¹

²⁹ Саме таку українізацію пісні Франко негативно оцінював у перекладі П. Ніщинського *Антиґони*, що переклав пісню хору розміром та при допомозі мистецьких засобів української народньої пісні, *Зоря*, 1883, ч. 24, стор. 378.

³⁰ Gregory Luznycky, *Ukrainian Literature within the Framework of World Literature*, Philadelphia 1961 стор. 23.

³¹ В листі до О. Пчілки з 4. I. 1886 р. Франко закидає П. Ніщинському саме таку українізацію: «Побачимо, що покаже П. Ніщинський: він один

До інших висловів, які надають перекладові українського духа, належить оклик Маргарети «Мамунцю рідна!» (Твори, XV, 399) при знайденню клейнодів, підкинутих Мефістофелем; Мефістофелів вислів, звернений до Фавста, «ні спів, ні свист» (Твори, XV, 359), «Що се за Пилип» з пісні селян (Твори, XV, 337) замість німецького «Nun, das find' ich dumm» (Faust, I, 35); Мефістофелеві слова до Фавста у сцені «Кухня чарівниці», що ними він захочує героя пити трунок чарівниці, «хто з чортом за пан-брат жие» (Твори, XV, 391), що віддають слова з оригіналу «Bist mit dem Teufel Du und Du» (Faust, I, 84) та прощальні слова Марти «До звидання» при кінці сцени «Альтанка», які влучно віддають афектовне «Ade» (Faust, I, 104) оригіналу.

Перед закінченням нашої аналізи Франкового перекладу першої частини Гетового Фавста слід зазначити, що перекладач глибоко розумів німецький архитвір і інколи інтерпретував його краще ніж це робили німецькі германісти того часу. Це відноситься особливо до інтерпретації слів Брандера у сцені «Авербахів винний sklep у Липську». В оригіналі читаємо:

*Wir wollen einen Papst erwählen,
Ihr wisst, welch eine Qualität
Den Ausschlag giebt, den Mann erhöht.*
(Faust, I, 67)

Ці слова Дюнцер і Лепер інтерпретують як вказівку вибирати папою того, хто найбільше зможе випити. Ось і примітка Лепера з тексту: «Mit Recht sieht Düntzer in dieser Qualität das Talent, viel zu trinken. Die geistlichen Würden, Papst, Kardinal, Bischof, Doktor u. a. m. wurden von jeher, zumal auf den Universitäten, mit dem Trinken in parodistische Beziehung gebracht». (Faust, I, 67). Франко у примітках до свого перекладу, оспорує цю інтерпретацію та подає свою: . . . «Мені се пояснення (Дюнцера і Лепера) видається недостаточним і натягненим. Бо хоть в віці реформації в котрій відбувається дія Фавста, а також пізніше аж до наших часів, в шинках при пиятиках часто висмівано попівство і його обряди, то прецінь ні Дюнцер ні Лепер не могли навести такого пияцького звороту (Вроді, напр., звісних «Sich einen Pfaffen antrinken, sich einen Kardinal antrinken» і т. ін.), котрий би мав зв'язок з папою і особливо з вибранням папи, о котре тут передовсім ходить. Далеко ближчий зв'язок мають послідні слова Брандера із звісним приписом канонічного права, що папою не

до сього діла у нас спосібний, коли б тільки трохи вірніше держався оригіналу і не давав нам українізованого Гомера так, як дав українізованого Софокля». Твори, XX, 293.

може бути кастрат, і що за тим квалітет мужності — о котрій треба було докладно переконатися — є рішучим моментом при виборі папи. Сей припис міг дати підставу до якогонебудь пишяцького жарту, пародіюючого вибір папи, так як дав підставу до сміхотворних повістей, живучих ще й досі в устах люду». (*Твори*, XV, 591).

Що Франкова інтерпретація правильна, про це вже сьогодні немає сумніву. Вистачить навести відповідні рядки з новітнього коментаря про *Фавста* Гете, написаного Т. Фрідріхом і Л. Й. Шайтгавером. Завваги тих двох сучасних німецьких інтерпретаторів вповні підтримують теорію Франка щодо інтерпретації тих рядків. Брандерові слова пояснені у коментарі як «*Derber Kneipscherz, bei dem durch eine Mannheitsprüfung verhindert werden sollte, dass etwa wieder eine Päpstin Johanna auf den Thron kam*».³²

Про Франків переклад першої частини *Фавста*, виданого в 1882 р., появилася в німецькім журналі *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* (1882, ч. 43 з датою 21 жовтня) анонімна примітка мабуть якогось з львівських читачів, у якій невідомий критик оцінює Франків переклад як «задовільний». Натомість інша рецензія, яка появилася в російському часописі *Труд* (Київ, ч. 36, з датою 5. березня 1882 р.) під наголовком «Несколько слов о переводе Гетевского Фауста на украинский язык Иваном Франком», підписана ініціалами Ц. Б., гостро засуджує мову перекладу. Автор цієї критики Кесарій Білиловський (з псевдонімом Цезар Білило), на той час відомий перекладач німецьких поетів, підтвердив Франкове побоювання, висловлене ним уже в передмові до свого перекладу, що його мова не знайде прихильників серед українців східньої України. «Для нас, українців Росії, — писав Ц. Б. у своєму відзиві — крім галицьких граматичних форм, які можна пробачити, є ще другий „камень преткновения” для легкого і зручного розуміння цього перекладу, ще друга перешкода, більш важлива, як форми на -ов і т. ін., — це саме маса слів, нам цілком незрозумілих, будова мови і звороти, нашій мові рішуче чужі, відступ від граматики живо-го слова тощо».³³

Може найвлучніше характеризує Франків переклад *Фавста* критик Я. Я. Ярема у своїй статті, на якій до певної міри оперта наша аналіза. Ярема признає його недосконалість, але й відмічує рівночасно його історичну вартість: «Не зважаючи на свою ще не зовсім досконалу, історично обумовлену і застарілу вже мовну форму — пише Ярема — Франковий переклад *Фавста* і

³² Friedrich und Scheithauer, я. в., стор. 202.

³³ Цитуємо за статтею Яреми, я. в., стор. 107.

по сьогоднішній день зберігає ще свою безперечну цінність, як переклад, без допомоги якого не обійдеться жоден сучасний і майбутній український перекладач *Фавста*».³⁴

Наша аналіза, натомість, доводить до висновку, що Франків переклад безперечно має свою вартість не тільки як перша передача одного з найбільших творів світової літератури в українську літературу, але й як джерело пізнання поета-Франка та Франка-літературознавця. Що торкається деяких недоліків, то слід тут зазначити, що в процесі перекладу Франко, як це до деякої міри виявляє між іншими джерелами і його передмова, не стояв на зовсім ясній мовній позиції та не володів повністю українською літературною мовою. Мовні недоліки, як і інші хибі свого перекладу, виявив найкраще з усіх сам Франко виготовленням свого перекладу другої частини *Фавста*, який мовно й естетично є великим кроком вперед у відношенні до перекладу першої частини, виданої 1882 р. Він дав також об'єктивну оцінку перекладу у праці *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.*: «В р. 1882 вийшов мій переклад першої частини Гетового *Фавста* заходом редакції *Сьвіта* і з грошевою підмогою Драгоманова. Переклад, розуміється, далеко не відповідає теперішнім моїм вимогам, але все таки в ньому я поборов не малі мовні та речеві труднощі, яких не побороли деколи перекладачі багатших літератур».³⁵

б) Переклад з другої частини *Фавста*

Праця Франка над *Фавстом* не закінчилася на перекладі першої частини Гетової драми. В 1899 р. Франко переклав та надрукував (у *ЛНВ* за 1899 рік, кн. 2) третій акт другої частини *Фавста*, під заголовком *Гелена і Фавст*. Переклад був виготовлений з нагоди стоп'ятдесятиліття народин Гете, якого Франко називає у своїй короткій передмові до перекладу «найбільш універсальним поетом усіх часів» (*КН.*, XIX, 109). Франко умів відчутти красу і людськість усюди, де тільки зустрівся з нею без уваги на мову, ношу чи національну закраску.

Про причини праці над перекладом та про свої неодноразові спроби перекласти цілу другу частину *Фавста*, як і даний акт, пише Франко після своїх вступних слів передмови: «Бажаючи і в нашій мові вшанувати його (Гете) пам'ять, ми подаємо тут перекладом одну частину з його найбільшого архітвору, з безсмерт-

³⁴ Там же, стор. 107.

³⁵ Іван Франко, *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.*, Львів 1910, стор. 362—363.

ного *Фавста*. Переклавши першу часть *Фавста* ще двадцять літ тому назад, я кілька разів брався перекладати другу, та проби лишались невикінченими. Найчастіше я брався власне до третього акту другої частини, до тої високо оригінальної класично-романтичної трагедії про *Фавста* і привернену до життя *Гелену*. Тепер я зважився переглянути ті давні проби, перебороти їх і викінчити, і пускаю їх у світ — також як пробу осилення нашої мовою великого німецького архітвору». (КН., XIX, 109).

Ця з черги третя й остання *Франкова передмова до Фавста*, є завершенням довголітньої праці українського поета над перекладом цієї драми. У цій третій передмові *Франко* розглядає виключно другу частину твору і таким чином доповнює те, що він написав у перших двох передмовах, які відносились до першої частини *Фавста*. У цій передмові *Франко*, порівняльно з попередніми, приділяє більше уваги побудові твору та формі його передання, як аналізу його ідейного змісту. За допомогою поданого у передмові скелету змісту *Франко* показує, що «з погляду на композицію цілості цей твір дуже ясний і прозорий» і не є «твором темним і незрозумілим», як це ще й тепер заявляють численні критики (КН., XIX, 110). *Франко* інтерпретує другу частину драми, як символічне представлення, «як образ життя й змагань високо-освідченого чоловіка свого віку», а перекладений епізод, як спробу «показати зразу протипенство, потім зілляня класичного світу з середньовіковим, особливо класичної поезії з романтичною і вплив з того зілляня нової європейської поезії» (КН., XIX, 111). Він правильно визначає ролю *Евфоріона-Байрона*, що втілюють ту поезію, і звертає увагу на спорідненість пісень *Евфоріона* з *Байроновими*.

Кінчаючи свою передмову, видвигає *Франко* універсальну перспективу цілого твору, а особливо даного акту, і перестерігає перед надмірним шуканням за символами у цілій драмі: . . . «певна річ, що побіч цього символічного значіння, фігури трагедій, особливо ж трагедії про *Гелену*, живуть своїм індивідуальним життям і для того надто влазливе дошукування символіки у всіх деталях драми не тільки розпанахує її поетичні чари, але нагромаджує труднощі і суперечності, що спиняють розуміння твору. Нам здається, що треба в ньому поперед усього бачити те, що в нім є, поетичний твір, треба відчутти те, що він дає безпосередньо — чисто людські ситуації і конфлікти — а цього певно дуже багато. Символічне значіння тих фігур і конфліктів повинно являтися не як ребра і кості, що вистирчують скрізь із худого тіла, а радше, як золотавий розблиск, що обливає цілість і надає їй широку загальнолюдську перспективу». (КН., XIX, 112).

Як бачимо з порівняння попередніх передмов з цією передмовою, Франків погляд на твір Гете дещо змінився. Перекладач першої частини *Фавста* бачив у творі головно культурно-історичну подію, в якій знайшла свій вираз ідея служби людству, перекладач акту *Гелена і Фавст* натомість підкреслює поетично-мистецьку вартість твору — його безпосереднє людське значення.

Так, як передмови до *Фавста* виявляють різні етапи духово-ідейного розвитку Франка на протязі довгого часу його життя, так і його обидва переклади з *Фавста* виявляють розвиток його таланту в ділянці мистецького перекладу. Франків переклад третього акту другої частини *Фавста*, що він його вважав «самостійною трагедією Гелени і Фавста» (КН., XIX, 110), є як і його переклад притчі з Лессінгової драми *Натан Мудрий*, правдивим шедевром перекладного мистецтва; різниця в тому тільки та, що мову другої частини *Фавста*, як і його ритміку, багато тяжче передати українською мовою ніж Лессінгів «блянк верс». Франко майже всюди дотримується метрики оригіналу, передаючи її часті зміни без особливих мовних труднощів. Мова трагедії *Гелени і Фавста* природна й чиста, українізування тексту та вживання нелітературних форм трапляється дуже рідко і то у підрядних щодо значення висловах. Тому то цей уривок є справжнім свідомством не тільки зрілости Франкового перекладного таланту, але й опануванням загально-української літературної мови.

До таких рідких нелітературних форм перекладу належить діалектизм «накопичена» (КН., XIX, 133), польонізм «зично» (КН., XIX, 153) та вислів «ні-гич» (КН., XIX, 133). Часом вжиті теж скорочення, як «мні» (КН., XIX, 115) замість «мені» задля дотримання метрики, але на загал цілий переклад визначається чистою загально-українською мовою.

Щодо українізації тексту варто відмітити слова *Фавста*, звернені до *Гелени*:

*Also fürcht' ich schon, mein Heer
Gehorcht der siegend-unbesiegten Frau.*

(Faust, II, 149)

Їх перекладено:

*Боюсь, моє воцтво,
Тебе, поборницю непоборилу,
призна гетьманом.*

(КН., XIX, 144, підкреслення Л. Р.)

як і слова провідниці хору на початку сцени «Внутрішнє замкове подвір'я», що передають українським тоном німецькі слова «Den Herrn erfragend fürstlicher Hochbegrüßung halb» (*Faust*, II, 145) висловом «Шукає пана, щоб по панськи нас вітав» (КН., XIX, 140), і слова Фавста при описі його царства «Die Eiche starret mächtig» (*Faust*, II, 157), віддані поетичним висловом з українським забарвленням «Дуб батько цупко вритий» (КН., XIX, 154). Зукраїнізовані теж слова Гелени, звернені до Форкіяди-Мефістофеля, що ними вона перериває його суперечку з хором, зокрема висловом «скажи мені на розум все!» (КН., XIX, 125), які віддають німецьке «rede mir verständig Wort!» (*Faust*, II, 135), її звернення до Евфоріона «мій синку» (КН., XIX, 162), як і слова Евфоріона, звернені до Гелени і Фавста «Головою / Наложить» (КН., XIX, 168), які віддають німецьке «Und der Tod / Ist Gebot» (*Faust*, II, 168). Зукраїнізований теж до деякої міри текст співу четвертої частини хору, а особливо характеристика бога Діоніса через наданий йому епітет «Бах, бабій» (КН., XIX, 174), який віддає німецьке «Bacchus . . . der Weichling» (*Faust*, II, 173).

Всі ці діалектні форми та вислови, як і вище наведені українізми, в протизвагу до першої частини *Фавста* не надають драматичного українського забарвлення через те, що їх небагато, а подруге тому, що вони відносяться не до суттєвих частин твору, і тимто затримався в цілім творі дух оригіналу. Переклад трагедії часто рівноцінний оригіналові; особливо добре перекладений діалог між Фавстом і Геленою (КН., XIX, 148—149), де слова одної особи доповнюють слова другої; також вірші Вартового Лінцея (КН., XIX, 143 і 145—146) і жалібний спів хору по Евфоріонові. Як приклад цитуємо тут першу й останню строфу в оригіналі і в перекладі.

*Nicht allein! — wo Du auch weilest;
Denn wir glauben Dich zu kennen.
Ach! Wenn Du dem Tag enteilest,
Wird kein Herz von Dir sich trennen.
Wüssten wir doch kaum zu klagen,
Neidend singen wir Dein Loos:
Dir in klar und trüben Tagen
Lied und Muth war schön und gross.*
(*Faust*, II, 169)

*Ти не сам! Де лиш полинеш,
Все знайомі ми з тобою,
Денне світло як покинеш,
Всі серця візьмеш з собою.
Ні, не плакать нам по тобі,*

Завидіти твоїх днів:
В ясній бо чи темній дббі
Гарний був твій дух, твій спів.

(КН., XIX, 169—170)

Таким стилем перекладений цілий жалібний спів хору, присвячений, як це подає і Франко (КН., XIX, 169, примітка), пам'яті Байрона. Остання строфа перекладу кінчається прекрасним поетичним образом, що змальовує ще сильніше як оригінал безсмертність поета Байрона, який, як це читаємо у передостанній строфі співу, «віддавсь високій справі, але цілі не достиг».

*Wem gelingt es? — Trübe Frage,
Der das Schicksal sich verhummt,
Wenn am unglückseligsten Tage
Blutend alles Volk verstummt.
Doch erfrischt neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt!
Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt.*

(Faust, II, 170)

*Хто ж достиг? Дарма питати!
Темний долі є присуд,
Коли в днях страшної втрати
В крові ввесь німіє люд.
Не схиляйте ж в тузі лиця
Свіжі відновіть пісні!
Знову зродить їх земляця
Так, як цвіти на весні!*

(КН., XIX, 170)

Інколи вдається Франкові віддати дуже влучно образ оригіналу за допомогою складеного слова, яке є звичайно відповідником німецькій конструкції того самого значення. Наприклад, переклад таких слів Форкіяди, звернених до Гелени, «Doch Vaterwille traute Dich an Menelas, / Den kühnen Seedurchstreicher, Hausbewahrer auch». (Faust, II, 136, підкреслення Л. Р.) передає докладно типово німецькі складені слова українськими «Відважним мореходом і доматором» (КН., XIX, 126), або слова хору, звернені до Форкіяди, «Missblickende, Missredende Du!» (Faust, II, 137) теж докладно віддані словами «Лихозора, лихомовна ти!» (КН., XIX, 128).

Одною з головних характерних рис перекладу, що безумовно віддаляють до деякої міри переклад від оригіналу, є часте розбиття логічної та ритмічної єдності одного Гетового рядка на дві

частини, що постає з намагання Франка дотриматись метричного розміру Гетових рядків. В цьому перекладі, *Гелена і Фавст*, є рядки поділені на двоє штучною цезурою, якої немає в оригіналі, а не як у першій частині *Фавста*, де перекладач вкладав чужий елемент до даного рядка і тим доводив до порушення гармонійної єдності між змістом і ритмом, до так званого *enjambement*. Перекладач ділить Гетову рядкову єдність на дві частини, з яких перша звичайно служить, як вступ до другої. Такий спосіб перекладання вносить в твір «драматичний нерв», але тим розбиває ритм поодиноких рядків і ділить їх ідейний зміст (в оригіналі втілений в одному рядку) на дві окремі частини з допомогою вживання двох крапок, риси, чи інших знаків. Подаємо кілька прикладів, в яких Гелена оповідає хорові про страхіття її молодости; при чому підкреслюємо ті елементи, про які йде мова, в оригіналі і в перекладі для кращого зрозуміння різниці між оригіналом і перекладом.

„*Er staunt' ich ob der öden Gänge Schweigsamkeit*“
«А ж д и в о: пуста в сінях, тихо в кімнатах»;

„*Die Schaffnerin mir vermuthend*“
«Г а д а ю: певно ключниця»;

„*Nur endlich rührt sie auf mein Dräun den rechten Arm*“
«Я г р о ж у, — тут правицю піднесла вона».
(*F a u s t*, II, 130 і *КН.*, XIX, 119)

Як бачимо, Франко витворює штучну перерву в поодиноких рядках, перерву, якої нема в оригіналі. Можна б ще навести більше подібних прикладів і всі вони доказують одне, а саме, що кожен такий рядок у Гете є одною нероздільною органічною цілістю, порушення якої, хоча б і як незначне відіб'ється негативно на вартості перекладу.

Інша характерна риса перекладу, для якої приклади дуже часто трапляються, це доповнення Гетового образу в перекладі додатковим елементом у формі порівняння, що доводить до яскравішої та більш плястичної передачі змісту. (*Фавст*, I, гляди аналізу). Знову подаємо кілька прикладів, підкреслюючи ці нові елементи, додані перекладачем.

„*Doch eingefaltet sitzt die Unbewegliche*“. (*F a u s t*, II, 130)
«Та під заслоною вона сидить, як п е н ь». (*КН.*, XIX, 619)

„*Doch red' ich in die Lüfte; denn das Wort bemüht
Sich nur umsonst, Gestalten schöpfrisch aufzubauen*“.
(*F a u s t*, II, 130—131)

«Та я на вітер мовлю; мова силусь
Даремно постать сотворити, як жи в у».
(КН., XIX, 120)

„Und alle kleinen Königsbande
Zersprengt das ungebundne Heer“.
«І всіх дрібних князків, немов отаву,
Розвіяв наш неспинений похід». (КН., XIX, 151)

Часом оригінал вже дає матеріял, але не в формі порівняння, тобто в оригіналі знаходимо метафору, яку перекладач зміняє на так звану «simile»:

„Vor dieser Schaar, die neben Deiner Schönheit Schwan
Nur schlecht befittigt schnatterhafte Gänse sind“
(Faust, II, 134)

«Від цих цокотух, що, побіч лебединої
Краси твоєї, є мов підлий рій гусок».
(КН., XIX, 624)

„Zu Hauf Euch sehend, scheint mir ein Zikadenschwarm
Herabzustürzen, deckend grünende Feldersaat“
(Faust, II, 133)

«Гляжу на тлум ваш і здається — сарана
Паде, мов рій, зелені ниви криючи».
(КН., XIX, 123)

Цікаво, що у перших трьох наведених прикладах Франко, додаючи свій новий плястичний образ, яскравіше віддає слова Гете, хоча й одночасно через цю конкретизацію, що постає при вживанні таких порівнянь, позбавляє він їх універсальности: «вона сидить, як пень», а не інакше, хоч оригінал залишає ще безчисленні інші можливості для уяви після слів «eingefaltet sitzt die Unbewegliche». Натомість в останніх двох наведених прикладах переклад не так сильно та яскраво передає ідеї, як оригінал, через те, що метафора — це сильніший засіб поетичного вислову, як звичайне порівняння. У Гете дівчата хору — цей рій гусок, у Франка вони є «мов рій гусок». Значить, у перших трьох прикладах Франкове уживання літературного засобу, порівняння, зміцнює поетичний вислів, а в двох останніх послаблює. Цей подвійний ефект (зміцнення і послаблення), що його викликає вживання засобу порівняння, зустрічається часто в частині Гелена і Фавст; послаблення, наприклад, наступає часом навіть там, де нема властивої метафори, як це можна бачити вже з перших слів Гелени при самім початку трагедії:

*„Vom Strande komm' ich, wo wir erst gelandet sind,
Noch immer trinken von des Gewoges regsamen
Geschaukel“.* (Faust, II, 125)

Слово «trunken» має тут дослівне значення, у перекладі натомисть воно його затрачує: «З затоки йду, де йно-що ми причалили, / Все ще мов н'яна від гойдання довгого / Морської хвилі» (КН., XIX, 113, підкреслення Л. Р.). Те що в оригіналі є реальністю, у перекладі є ірреальним, тому оригінал в цьому випадку всупереч намагання перекладача яскравіше та сильніше передає даний образ ніж переклад.

Ще одною прикметою перекладу, про яку ми вже згадали при аналізі першої частини *Фавста*, є намагання Франка надати більшій прозорості перекладові при допомозі замінування окремих слів чи висловів гострішими, яскравішими або й простішими, нераз прозаїчними конкретними поняттями. У перекладі першої частини цей спосіб часто доводив до вульгаризації оригіналу; тут же ці зміни не такі численні та не такі віддалені від тексту оригіналу, щоб викликати подібний ефект. Наприклад, німецьке слово «bändigen», яке Франко в однім місці трагедії правильно перекладає як «вгамувати» (КН., XIX, 162), в інших місцях по-являється в формі з посиленням значенням «знівечити» або «знищити»:

*„Die grausen Nachtgeburten drängt der Schönheitsfreund
Phöbus hinweg in Höhlen oder bändigt sie“.* (Faust, II, 131)

«І Феб, що любить красоту, погонює
Страшні почвари в дебри або нищить їх». (КН., XIX, 120)

„Wenn nicht das Alter sie vorher gebändigt hat“. (Faust, II, 133)
«Коли в перед її старість не знівечила». (КН., XIX, 122)

Подібно передає Франко й інші німецькі вислови в гострішій формі. Слова Форкяди «mich, die Ältere» (*Faust*, II, 134) передані «Мене стару» (КН., XIX, 123); «Unflath» (*Faust*, II, 134) в перекладі стається «Калом» (КН., XIX, 124); «sterben» (*Faust*, II, 147) «гниє» (КН., XIX, 143), і ін. Нарікання Гелени на долю, що наділила її красою, яка засліплює мужчин, дещо спрощене через віддання слова «bethören» українським «дурити»: «Welch streng Geschick / Verfolgt mich, überall der Männer Busen / So zu bethören» (*Faust*, II, 148) — яка ж зла доля / Несе мене, що всі серця мужчин / Дуріють так» (КН., XIX, 144), подібно і слова дівчини через яку гине Евфоріон втрачають тонкість у перекладі через віддання слова «Thor» українським «дурень»: «Halte fest, und ich versenge / Dich, den Thoren, mir zum Spiel» (*Faust*, II, 165) — «Ось

держи, я для забави / Тебе, дурню, обпалю» (КН., XIX, 165). Вся сцена з Евфоріоном у перекладі дає відразу відчуття, що його загибель неминуча. По епізоді з дівчиною, яка в руках Евфоріона спалахує полум'ям і зноситься вгору (*Faust*, II, 166), Франко додає до слів Евфоріона новий елемент, а саме грім:

*Winde, sie sausen ja,
Wellen, sie brausen da;
Hör' ich doch Beides fern,
Nah wär' ich gern.*

(Faust, II, 166)

*Вітри вверху шумлять,
Хвилі внизу гримлять:
Здалека чую грім, —
Хочеться бути при нім.*

(КН., XIX, 665)

Цей елемент, вставлений в цьому місці, вказує на смерть Евфоріона, якого за грецьким переказом, вбив Зевес громом за те, що не хотів любити його (порівняй примітку Франка, КН., XIX, 160). Пророчо песимістично теж звучать слова Евфоріона у перекладі, якими він перемовляє батьків пустити його в лет: в оригіналі він просто каже «Sollt' ich aus der Ferne schauen? Nein! Ich theile Sorg und Noth» (*Faust*, II, 168), не згадуючи можливості власної смерті, бодай як невідкладної необхідності; в перекладі його слова відразу віщують йому смерть: «Маю ж здалека дивиться? / Злину й згину в боротьбі» (КН., XIX, 168).

Сильніше як в оригіналі віщує хор загибель Евфоріона словом «похоронить», яке передає слабше німецьке «geschieden»:

*Wer im Frieden
Wünscht sich Krieg zurück,
Der ist geschieden
Vom Hoffnungsglück.*

(Faust, II, 166)

*Хто в супокою
Рветься до бою,
Той молодії
Хай похоронить надії.*

(КН., XIX, 166)

Переклад слова «Krieg» українським «бій» у цій строфі, як і попередні слова Евфоріона, не надають Евфоріонові пов'язаності з Байроном, що її має оригінал, де «Krieg» натякає на війну греків з турками.³⁶

Не рідко теж передає Франко конкретнішим способом абстрактні ідеї або менше знайомі речі, однак різниця в тім, що в протиположному перекладові першої частини він не переходить з однієї сфери до другої, тобто не змінює середовища і назви осіб, як це трапляється в перекладі першої частини драми. У перекладі назва «Pelid» (*Faust*, II, 636) передана більш знайомим «Ахілл» (КН., XIX, 126), Гетів «höchster Gott» в перекладі «Зевес», як бачимо це в словах Фавста, звернених до Гелени: «O, fühle Dich vom

³⁶ Friedrich und Scheithauer, *я. в.*, стор. 278.

höchsten Gott entsprungen» (*Faust*, II, 158) «О, почувай себе Зевеса ти дочкою» (*КН.*, XIX, 155) і т. д.

Всі ці різниці між перекладом і оригіналом, не мають, як ми вже це зазначили, такого негативного впливу на якість перекладу, як приклади, згадані при аналізі перекладу першої частини драми. Тут ці відхилення рідкі і незамітні при поточному читанні драми, а при читанні першої частини вони вражають читача.

Та все ж таки треба звернути увагу на деякі вислови, які Франко, на нашу думку, передав неправильно щодо їхнього ідейного значення. До них належать слова Гелени, звернені до Форкіяди про події її ранньої молодости. Говорячи про свою любов до Патрокля, вона каже: «Doch stille Gunst vor Allen, wie ich gern gesteh', / Gewann Patroklos, er, des Peliden Ebenbild» (*Faust*, II, 136). Франко правильно перекладає цілий вислів з винятком слова «Ebenbild», яке він передає двома поняттями «друг» і «побратим» (*НК.*, XIX, 126) і тим не передає тієї прикмети Патрокля, що, згідно з оригіналом була не без уваги для Гелени, тобто його фізичної схожості з Ахіллем. Так само неправильно переданий запит Гелени «Was sind Warpen» (*Faust*, II, 1941) українським «що за герби» (*КН.*, XIX, 135) тому, що в оригіналі Гелена виявляє цілковиту необізнаність із словом «герб» (що вповні згідне з її характером та обставинами), а в перекладі її слова можна інтерпретувати тільки як вислів її цікавості щодо походження цих гербів. Невлучно теж переданий перший рядок хору, звернений до Фавста в сцені, коли він сходить з престола, щоб дати накази та розпорядження своїм князям. В оригіналі ці слова «Wer die Schönste für sich begehrt» (*Faust* II, 155) відносяться виключно до Гелени; вона є та «Schönste», ради якої відбувається вся дія; перекладач натомість змінив цілком це специфічне поняття, передаючи цей рядок словами: «Хто найкращого собі бажає» (*КН.*, XIX, 152), узагальнюючи та позбавляючи його первісного значення.

Є теж місця в перекладі, які Франко віддав надзвичайно вірно щодо рими та змісту, але які не дорівнюють оригіналові просто з уваги на мовні особливості. До таких місць належить повідомлення про наступ Менелая, яким Форкіяда-Мефістофель перебиває любовний діалог між Фавстом і Геленою:

*Buchstabirt in Liebesfibern,
Tändelnd grübelt nur am Liebeln,
Müßig liebelt fort im Grübeln,
Doch dazu ist keine Zeit.*

(*F a u s t*, II, 153)

Слебезуй буквар любовний,
Трать в любові час коштовний,
Чар змірковуй невимовний!
Та на це тепер не час! (КН., XIX, 150)

Як бачимо, вірно передані зміст, рими, метрика, навіть контраст, який відділює перші три рядки від четвертого, дотриманий в перекладі. Та все ж таки переклад не рівноцінний оригіналові через те, що українською мовою годі передати музикальний характер складів «-eln» і «-el-» (Liebesfibeln, Tändelnd, Liebeln, Grübeln, grübelt, liebelt), які надають оригіналові забавного одурманюючого тону та віддзеркалюють погляд форкіяди-Мефістофеля на любов між Геленою і Фавстом. У тих майже рококових рядках настає т. зв. синестезія, сполука змісту з музичним тоном, яку віддати в іншій мові надзвичайно важко, а то й неможливо,³⁷ а тому Франків переклад цих рядків, хоча й як вірний оригіналові у всіх інших відношеннях, не може віддати його вповні. Така неможливість передати того своєрідного внутрішнього ритму творить мабуть найбільші труднощі для перекладача, які часом, наприклад, у даному випадку є майже непоборні. Все ж таки переклад *Гелена і Фавст* є безумовно одним з найкращих перекладів на українську мову з німецької літератури. Як Гете, що доповнив другу частину Фавста першу, роблячи позитивними ті елементи, які в першій частині виступають як негативні, та даючи вже виразно оформлений характер героя, так само і Франко своїм перекладом трагедії *Гелена і Фавст* виправляє більшість перекладних недоліків і тимто його переклад другої частини *Фавста* викінченістю форми позитивно відбиває від перекладу першої частини.³⁸

³⁷ Для порівняння подаємо ці чотири рядки в англійському перекладі Байарда Тейльора:

Spell in lovers' primers sweetly.
Probe and dally, cosset featly,
Test your wanton sport completely.
But there is not time, nor place.

Taylor, я. в., II, стор. 165. Цей переклад, а нашу думку, ближче підходить до оригіналу з уваги на вдале уживання м'якого складу — *ly* — (sweetly dally, featly, completely).

³⁸ Приклади такої позитивізації тексту оригіналу являються, наприклад, при порівнянні поодиноких слів у молитві Гретхен з першої частини з словами її молитви другої частини драми. В першій частині молиться вона до Матері Божої, називаючи її „Schmerzenreiche“ (*Faust*, I, 115), в другій частині Діва Марія названа „Strahlenreiche“ (*Faust*, II, 242); в першій частині причиною молитви Гретхен є „Noth“ (*Faust*, I, 115), в другій — її „Glück“ (*Faust*, II, 242) і т. д. Подібно теж слова Фавста з першої частини при закладі (*Faust*, I, 56) є відмінно позитивно подані у другій. (*Faust*, II, 224-225).

в) Впливи Фавста на творчість Франка

Вплив Гетового Фавста на поетичну творчість Франка надзвичайно великий. Можна навести цілу низку мотивів, які мали відгомін у Франковій поезії в зв'язку з його перекладом. Я. Ярема наводить, наприклад, рядки з Франкового перекладу першої частини Фавста «Грижа сей час глибоко в серці сяде/ І, мов павук, таємний біль снує» (Твори, XV, 328), стверджуючи, що вони мають свою паралелю в *Semper Tiro* (1906) в рядках «А в голові грижа, немов павук,/ Снує сітки» (КН., XVI, кн. 1, 254).³⁹ Ми обмежуємося тут до кількох прикладів, які, на нашу думку, найяскравіше віддзеркалюють вплив Фавста на Франкову поетичну творчість.

Особливо сильний вплив Фавста відчуваемо в збірці *Зів'яле листя* (1896), де в розділі «Третій жмуток» часто є мотиви, споріднені з Фавстівськими. Наприклад, жадоба здійснити своє бажання, хочби й запропастити душу. надає десятий ліричний п'єсі цілком Фавстівського духа:

*Ні! Мусить бути! Не хочу погибати,
Не знавши хоч на хвилечку її!
Хоч би прийшлося і чорту душу дати,
А сповняться бажання всі мої!*

(КН., XVI, кн. 2, 89)

Одинадцятий вірш — це прохання героя, звернені до чорта, щоб той вволив його волю, за що він готовий дати «небо, рай, весь світ». (КН., XVI, кн. 2, 90).

В наступному вірші (XII) є опис того ж чорта, якого Франко характеризує подібно, як Гете свого Мефістофеля:

*І він явивсь мені. Не як мара рогата,
З копитами й хвостом, як виснула багата
Уява давніх літ,
А як приемний пан в плащі і пелерині
Що десь його я чув учора або нині —
Чи жид, чи єзуїт.*

(КН., XVI, кн. 2, 91)

Це нетрадиційне зображення чорта знаходимо в Фавсті в розмові Мефістофеля з чарівницею в сцені «Кухня чарівниці»:

*Та й поступ, що ввесь світ поспує,
І чортові не дав спокою:
Старих страшилищ вже рогатих,*

³⁹ Ярема, я. в., стор. 105.

*З хвостами, кігтями й за гроші не видати.
Щождо копита — того збутись годі, —
Але й воно й тепер не в моді;
Тож я, як многі молоді панки,
Віддавна ношу вже ватовані литки.*

(Твори, XV, 388)

Не традиційно, а модерно і в дусі часу представлений чорт і в промові князя під час бенкету в поемі *Похорон*, як цинік, холодний інтелектуал, який «В логіці вічно... / Сильний бував» (КН., XIV, 331), і як джентельмен, що безумовно робить його братом Гетового Мефістофеля:

*Фрази загальної
Він не признає,
З стежки реальної
Збитись не дає.*

*Всякі принципи
Приймає на сміх:
Хай там дуріти
Тримаються їх!*

*Всі ідеали —
Брехня і брудня.
Словом, панове, він
Наша рідня.*

*Майстер в політиці,
В штуці життя.
Всі наші світочі —
Його дитя.*

*Він наш учитель є
З давніх давен,
Він наш спаситель є,
Він джентельмен.*

(КН., XIV, 331)

Подібно як образ чорта, так і образ Бога у поетичній творчості Франка часто нагадує Гетового Бога з сцени «Пролог у Небі» в першій частині *Фавста*. Обидва, Франко і Гете, гуманізують Бога, але кожний на свій лад. Гете вживає у «Пролозі» образи із старої, середньовічної Церкви, де Бог являється як маєстатичний король неба і землі: «So verwendet der Dichter (Goethe) hier («Prolog im Himmel») die Vorstellungswelt der alten, mittelalterlichen Kirche, die ja von jeher höchste Gedanken zu vermenschlichen wusste. Wie ein König der Vorzeit hält der «Herr» des Prologs Heerschau über seine himmlischen Untertanen, die zugleich seine Vermittler gegenüber der Erscheinungswelt sind».⁴⁰ Франко натовмість не тільки що гуманізує Бога, але й позбавляє його всякого маєстату, всякої урочистої величності звичайно через мову самої Божої особи, яку він закрашує, як це правильно завважає Я. Ярема, «елементами простої, інколи навіть вульгарної фразеології лексики або образами з буденно сучасного побуту».⁴¹ Так у

⁴⁰ Friedrich und Scheithauer, я. в., стор. 30.

⁴¹ Ярема, я. в., стор. 84.

своїй промові до «владик» та «панотчиків», які протестують прийняття поета до неба, Бог називає себе кондуктором поїзду («тут я поїзду кондуктор», *КН.*, XVI, кн. 1, 264) та наказує їм не втручатися у його справи, а сповняти свій обов'язок:

*Вас я, дігоньки, шаную,
Та одна моя вам рада,
Щоб держались ви, як добрі
Пастирі свого стада.
А компанію для мене
Вибирати вам буде трудно;
А мені в компанії з вами —
Вибачайте — було б нудно.
Чи я вас за дурнів маю,
Це лишіть мені на волю,
Та себе за дурня маги
Вам, їй — богу, не позволю.*

(*КН.*, XVI, кн. 1, 265)

Такі вислови Бога, як і виклик «Дурню!» (*КН.*, XVI, кн. 1, 265) до поета надають цій діалогічній дії гумористичного тону, який теж існує у «Пролозі» *Фавста*, хоча там гумористичний елемент пов'язаний з висловами Мефістофеля. Ось останні слова «Прологу», якими Мефістофель закінчує свою авдієнцію з Богом:

*Я радю десь-колись відвідую старого,
І не гадаюсь з ним сварити,
Бо й справді, гарно се для пана так знатного
Так людяно із чортом говорити.*

(Твори, XV, 319)

Гуманність Гетового Бога та комізм Гетового Мефістофеля — це суттєві елементи, які творять образ Бога у Франковій поемі *Страшний Суд*. На цю пов'язаність цих двох творів, а особливо на пов'язаність Мефістофеля з Франковим Богом, вказують навіть деякі поодинокі рядки дієвих осіб. Мефістофель, наприклад, каже до Бога в Гетовім «Пролозі» «*Mein Pathos brächte Dich gewiss zum Lachen, / Hättst Du Dir nicht das Lachen abgewöhnt*» (*Faust*, I, 12), а Франків Бог виявляє цей самий настрій, звертаючись до поета словами «Патос твій смішний для мене» (*КН.*, XVI, кн. 1, 262).

Щодо гуманізації Божої Істоти та оживлення нею згаданої простої фразеології та лексики, то безперечно можна навести для виявлення цього чимало цитатів з поеми *Мойсей*, де герой описує Бога в душі Старого Завіту прикметниками, які звичайно відносяться до людей: «заздрий», «грізний і сердитий» (*КН.*, XIV

386), і де мова Бога-Єгови закрашена висловами з щоденної лексики, як це ми бачимо з його гнівного картання Мойсея при кінці поеми:

*Одурив вас Єгова? А ти ж
Був зо мною на згоді?
І контконтракт підписав і запис
Могорич при народі?*
(КН., XIV, 424)

*Та ж в Єгипті ви гнулись в ярмі,
Наїдавшись ласо...
Відригаться вам буде повік
Те єгипетське м'ясо.*
(КН., XIV, 425)

Подібне враження вульгаризму справляють теж слова Єгови «І зловив би вас (жидів) Маммон у сак, / Як товстії риби» (КН., XIV, 425) через порівняння; як і рядки «Хто вас хлібом накормить, той враз / З хлібом піде до гною» (КН., XIV, 426) з уваги на драстичний добір слів.

Я. Ярема наводить ще Франкову поему *Наймит*, яка має теж сцену в небі, названу «Прологом». Франко розпочав цю поему в 1878 р., будуючи її на народній легенді про янгола смерті, якому Бог наказав стати наймитом в убогих людей за те, що він з милосердя залишив їх живими на світі. Наводячи цей фрагмент, як приклад гуманізації Бога за Гетовим *Фавстом*, Ярема цитує наступні рядки поеми:

*Терпи враз з ними, їх біді приглянься,
Рятуй, як зможеш, від загуби їх,
Учи добру і сам злomu опирайся.
Почуй тягар тих пут земних усіх,
Що тих людей додолу придавили
Возьми пай сліз їх і провин і втіх.⁴²*

Цитуючи ці слова, Ярема відзначає, що «цей наказ характерний новою рисою, якою Франко виповнив образ гуманного Бога»,⁴³ очевидно беручи до уваги елемент терпіння небесної істоти, янгола, враз з людьми на наказ Бога. Ця риса, гуманізація небесної істоти через те, що вона зазнає людської долі серед людей, на нашу думку, не має нічого спільного з *Фавстом*, але натомість походить з Гетової ліричної творчості, а саме з балади

⁴² Там же, стор. 84.

⁴³ Там же, стор. 84.

Der Gott und die Bajadere (1797), яку Франко добре знав і навіть переклав на українську мову. В цій баладі, подібно як у Франковій поемі янгол смерти, сходить бог «Mahadöh» на землю, щоб пізнати людей з людської сторони, переживаючи з ними долю і недолю:

*Mahadöh, der Herr der Erde,
Kommt herab zum sechsten Mal,
Da er unsersgleichen werde,
Mitzufühlen Freud' und Qual.
Er bequemt sich, hier zu wohnen,
Läßt sich alles selbst geschehn.
So er strafen oder schonen,
Muß er Menschen menschlich sehn.*

(Goethe, Werke, I, 273)⁴⁴

Як Франкова поема *Наймит* основана на народній легенді, так і Гетова балада має своє джерело в індійських легендах (Goethe, Werke, I, 537-538), на що вказує вже теж її підзаголовок *Indische Legende*. Якщо можна в загальному говорити про вплив Гете на Франкову поему *Наймит*, то слід наводити не Фавста, а баладу *Der Gott und die Bajadere*.

Вплив Гетового Фавста знаходимо теж у творі Франка *Ex nihilo* (1885), який, як зазначає Я. Ярема, «можна вважати своєрідним варіантом першого монологу Фавста, де він розкриває всю безуспішність свого довголітнього шукання істини». Слід тут зазначити, що хоч тоном та висловом деяких ідей Франків твір нагадує Фавста, то зв'язок між героями творів, між Франковим атеїстом і Гетовим Фавстом, є більш у різницях і в контрастах між ними, ніж у подібностях. Деякі з цих різниць наводить Ярема у своїй праці,⁴⁵ хоч там він обмежується тільки до ідей Фавста з першого монологу. На нашу думку, Фавст — це шукач Божої правди, несвідомий шукач Бога — «Gottsucher», натомість Франків атеїст свідомий «Gottverneiner», який всіми силами старається доказати, що людина створила Бога «ex nihilo». Цей контраст ще більше виділяється, коли візьмемо до уваги кінець прямування обох персонажів. Фавст на кінець свого життя знаходить повне заспокоєння, натомість Франків атеїст доходить до висновку, що справжньої правди людині ніколи не вдасться пізнати.

⁴⁴ Цитати з Гетових творів з видання *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. v. Erich Trunz (Hamburg, 1962). Скорочуємо у тексті Goethe, Werke, том, сторінка.

⁴⁵ Ярема, я. в., стор. 85.

2) Переклади віршів Гете

Крім Фавста Франко переклав ще низку менших творів з поетичної спадщини Гете, як і великий епос *Hermann und Dorothea* (1797). Щодо перекладів тих менших творів Франко сам згадує чотири у наведеному вже листі про Фавста до І. Белея, з 12 жовтня 1881 р.: «Що ти хочеш у слід[уючім] н-рі надрукувати Бог і баядера, се добре, хоч по-моєму ліпше б було Вічного жида, — штука ся менше знакома, а більше «*anregend*». Коли б я міг тебе просити, то просивби надрукувати ще сього року всі три штуки: Вічн[ий] жид, Бог і баядера і Наречена з Корінфу під спільним написом «Із поезії Йог[анна] Вольфганта Гете». На перший н-р слідуєчого року осталась би Кузня Прометей, котру раджу тобі прочитати уважно, — побачиш, що за хороша штука». (Твори, XX, 139).

Дві згадані балади, Бог і баядера (*Der Gott und die Bajadere*, 1798), якої вплив на творчість Франка ми вже відмітили, і Наречена з Корінфу (*Die Braut von Korinth*, 1798) нам в перекладі недоступні. Знаємо, що перша появилася друком в виданню Рух-у, XXII, 1929, стор. 144-147,⁴⁶ а друга, згодом ніколи не друкована, є в архіві Франка у Львові.⁴⁷ Незалежно від того вплив балади Наречена з Корінфу легко встановити на Франкову творчість взагалі. У своїй статті «Тополя Т. Шевченка» при обговоренні конфлікту християнства з поганством, Франко наводить Гетову баладу, як приклад негативної сторони християнства: «Під впливом християнства, а головню під впливом аскетичних, і песимістичних сект маніхейських, давня віра в солідарність і симпатію між мертвими й живими перемінилася в віру в упирів, котрі по смерті шкодять людям і всилуються погубити їх тіло і душу. Той зв'язок між християнством і упирями показав Гете в своїй чудовій баладі Наречена з Корінфа, в котрій дівчина, котру мати слобувала без її волі в монастир і котра через те померла з туги за своїм нареченим, являється тому нареченому вночі і, цілуєчи його, висисає з нього живу кров і силу молодості і стається причиною його смерті». (Твори, XVII, 72).

Подібну гльорифікацію поганської доби та закид щодо християнської релігії, особливо щодо аскези, знаходимо теж у ба-

⁴⁶ І. З. Бойко, *Іван Франко. Бібліографічний Показчик*. Київ 1956, стор. 111.

⁴⁷ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, А. Н. УРСР, Фонд І. Франка, ч. 398. Подаємо за І. Ю. Журавською, *Іван Франко і зарубіжні літератури*, стор. 120. Десять років пізніше Франко старався надрукувати цю баладу в журналі *Зоря*, про що свідчить його лист до Василя Лукича з 19 січня 1891 р. (Твори, XX, 417).

ляді Шіллера *Die Götter Griechenlands* (1788), як і в баладі Г. Гайне з тим самим заголовком. Франко був добре ознайомлений з цими творами (баладу Гайне він навіть переклав на українську мову)⁴⁸ і тому їх ідейний зміст відбився на його оригінальній творчості. В повісті *Захар Беркут* (1882), наприклад, часто виступають думки і настрої подібні до тих, що є в згаданих німецьких віршах: «Хоча християнські монахи давненько вже охрестили тухольський нарід, то все таки він, довгі ще часи молячись у корчинській церкві християнському Богу, не покидав і своїх прадідівських богів [...] Але звільна нарід забував про давніх богів. Священники надзирали гостріше за тим, щоби люди не молились по-давньому; молодь перестала приносити дари Ладі й Дідові; діти виростали, не чувши нічого про давніх богів і давні звичаї; тільки між старцями де-не-де хоронились іще останки давньої, вільної, чисто громадської релігії, котра дозволяла кожній громаді мати свого окремого бога (як Тухля мала свого Сторожа), котра не лякала людей карами й муками по смерті, але найбільшою карою вважала ту саму смерть, смерть тіла й душі для людей неправедних. Нова релігія, зроджена далеко на сході, запанувала на нашій землі, а радше змішалася з нашою давньою релігією, і тільки та сумішка дала їй можливість сумирно зжитися з поглядами народу». (КН., XIII, кн. 1, 169-170).

Наступний розділ видвигає причину прихильності Захара Беркута до поганської віри, а причиною є головню строгість християнської віри, що її тут, як і у згаданих німецьких творах, саме за цю строгість негативно осуджується: «Прихильність оту [до поганської віри] він [Захар Беркут] виніс із Скитського монастиря, від старого монаха Акинтія. Чи старий дивовижний лікар випадково тільки розповідав своєму ученикові про давню віру, так близьку до природи й її сил, чи, може, і його серце більше потягало до тої віри в противенстві до строгого візантійського християнства, досить, що з побуту при старім монасі Захар виніс велику прихильність до старої віри і поклявся бути їй до смерти вірним». (КН., XIII, кн. 1, 170-171).

Негативне осудження християнства, а головню християнської аскези, розглянемо з дещо іншої точки зору при аналізі Франкової праці над твором швайцарського реаліста Готтфріда Келлера (1819—1890).

Недоступний нам теж переклад ліричного епосу Гете *Der ewige Jude* (1774), згаданий у цитованому листі. Переклад цього твору теж, мабуть, ніколи не був надрукований. Докладніше нато-

⁴⁸ Твори, XV, 596.

мість проаналізуємо переклад віршів *Prometheus* (1774) і *Der Fischer* (1778), які є надруковані в обох виданнях, якими користуємося. Франків переклад вірша *Der Fischer* (Рубак) надруковано вперше в журналі *Неділя*, Львів 1912, ч. 47-48.⁴⁹ Тяжке встановити генезу перекладу віршу *Prometheus* (Прометей). Всі советські критики цитують тут примітки з 20-го тому Держ. Вид. Франкових творів (Київ, 1955), де зазначено, що Франко переклав вірш 1876 року і що вперше надруковано його в збірці *Думи і пісні найзатягніших європейських поетів* у Львові 1879 р. Якщо цей вірш той самий, що Франко згадує у цитованому до І. Белея листі з 12 жовтня 1881 року, тоді трудно зрозуміти, чому він намовляє редактора Белея надрукувати вже раз опублікований переклад і то тільки два роки після його перводруку. Здогадно отже, що згаданий у листі заголовок *Кузня Прометей* не відноситься до даного вірша, а мабуть до якоїсь іншої частини Гетового драматичного фрагменту з таким самим наголовком (1773) або до частини драми *Pandora* (1808).

У перекладі вірша *Prometheus* Франко, помимо свого намагання вірно та в цілості віддати зміст оригіналу, поповнив кілька серйозних похибок, які значно відбилися на вартості перекладу. Перш усього внесення рими до перекладу віддалює його від оригіналу й ослаблює його тон, типовий для Гете, як «*Stürmer-a*» і «*Dränger-a*», як це вже покаже порівняння першої строфи оригіналу з перекладом:

*Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst!
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn!
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte,
Die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.*

(Goethe, Werke, I, 44—45)

Франко передав так:

*Ти небо своє, о Зевесе, вкривай
Чорними хмарами,
І як той хлопчик, що стинає*

⁴⁹ Там же, стор. 586.

З будячя головки, іграй
З дубами й скалами;
Та на землю мою в тебе сили немає,
Ні на хату мою, що не ти її клав,
Ні на огнище те,
Що не ти його жар роздував, —
Хоч і зависть палить там тебе!

(КН., XVIII, 255)

Як бачимо Франко впровадив римову схему а, б, в (вкривай, хмарами, стинає) і а, б, в (і грай, скалами, немає); г, г (клав, те) і г, г (роздував, тебе), яка є зовсім чужа духові оригіналу. В дальших строфах схема рими перекладу змінюється, але привність рими завжди негативно відбивається на перекладі. В кількох місцях переклад не віддає вірно нюансів оригіналу. Цей недолік найбільше дається відчутти в перекладі другої строфи. В оригіналі читаємо:

*Ich kenne nichts Ärmer's
Unter der Sonn' als euch Götter.
Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern
Und Gebetshauch
Eure Majestät
Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Toren.*

(Goethe, Werke, I, 45)

Франко переклав:

Що нужденніше під сонцем, як ви,
Боги?
Ваша святість лиш тим
Мізеренько живе,
Що вам в жертву мій син,
Чоловік принесе.
А не будь він убога дитина,
І не май він надії на вас
(Нерозумна надія, зрадлива!)
Ви би з голоду гибли всі враз!

(КН., XVIII, 255)

Головний недолік перекладу тут у тому, що Франко два рази заміняє два окремі поняття одним, що не може віддати вповні цілого значення оригіналу. Так два Гетові поняття, «Opfersteuer» і «Gebetshauch» віддано одним конкретнішим «жертва». А саме

ці два слова мають велике значення для цілого тексту вірша. Слово «Opfersteuer» дає до розуміння, що жертва («Opfer») не є добровільна, а змушена («Steuer» — податок), а слово «Gebetshauch» через свій другий складник показує брак вартости, брак субстанційности жертви (Hauch — подих). Переклад тут, як бачимо, того значення не віддає. Подібно і зведення двох понять «Kinder» і «Bettler» на одно «убога динита» дещо затрачує думку оригіналу, тобто про існування двох типів людей (наївних і бідних) з яких «боги» живуть; переклад висуває натомість люд взагалі, який тут добровільно приносить жертву («що вам жертву мій син, / Чоловік принесе») через це, що він «убога дитина». Решта вірша бездоганно передано і більш значних змін чи випусків немає (число рядків оригіналу 58, перекладу — 57), поза відданням німецького високопоетичного складного слова «Knabenmorgen-Blütenträume» звичайним українським «Надія молода» в передостанній строфі і загостренням третього рядка з кінця «Geniessen und zu freuen sich» (Goethe, Werke, I, 46) українським висловом «до дна» («І питимуть розкіш і втіхи до дна», КН., XVIII, 256).

Баляду Der Fischer Франко натомість значно скоротив (у Гете 32 рядків, у Франка тільки 20), опускаючи цілу одну строфу оригіналу (від «Labt sich die liebe Sonne nicht...» до «Nicht her in ew'gen Tau/», (Goethe, Werke, I, 153, рядки 9-16), яка, до речі, становить вершок принади зі сторони русалки,⁵⁰ та скорочуючи останню строфу з восьми рядків (рядки 25 до 32) до чотирьох. Таким чином переклад затратив багато суттєвих складників оригіналу і став тільки далеким відгомоном, а не вірним відблиском. Вистачить порівняти останніх вісім рядків оригіналу з відповідними чотирма рядками перекладу, щоб виявити його головні пропуски.

*Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
 Netz' ihm den nackten Fuss;
 Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll,
 Wie bei der Liebsten Gruss.
 Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
 Da war's um ihn geschehn:
 Halb zog sie ihn, halb sank er hin,
 Und ward nicht mehr gesehn.*

(Goethe, Werke, I, 153—154)

⁵⁰ Чи Франко свідомо пропустив цю строфу, чи може її десь загублено — невідомо. Обидва видання, якими користуємося, подають тільки 20 рядків і не зазначають цього пропуску. Однак, з уваги на те, що вірш вказує певну цілість і закінченість, Франко згодом так його й написав.

Цим рядкам відповідають такі в перекладі:

Вода шумить, вода бурлить...
Звела його зовсім
Принади міць — чи власна хіть,
І слід пропав по нім. (КН., XVIII, 257)

Як бачимо, цілковито випущені в перекладі три рядки від слова «Netz» до слова «Gruss», надзвичайно важні для ідейного зміста вірша тим, що лучать ефект води на людське тіло з еротичними почуттями.⁵¹ Цей пропуск з одного боку позбавляє переклад одного з головних мотивів загибелі рибалки, тобто не видно його духової настанови, витвореної не тільки словами русалки, але й дотиком холодної води до гарячого тіла, при чім серце стає «sensuchtsvoll» до тої міри, що рибалка частинно з своєї власної волі тоне в безодні; з другого боку переклад затрачає теж типовий для Гете мотив «вічно-жіночого», яким також кінчає *Фауст* — «Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan» (*Faust*, II, 244). Не передає теж Франків переклад початкового психічного настрою рибалки, відданого словами «Sah nach dem Angel ruhevoll, / Kühl bis ans Herz hinan», які вказують на доволі байдуже, ба навіть утилітарне ставлення рибалки до природи — він спокійно і холоднокрівно сидить та ловить рибу «Mit Menschenwitz und Menschenlist» (Goethe, *Werke*, I, 153) для того, щоб її з'їсти або щоб продати. Франкові слова «На поплавок глядить, сидить / Тривозжно, тихо так» (КН., XVIII, 256) цілком не віддають цієї своєрідної промислової закраски характеру рибалки у Гете і тим самим в висліді не виявляють такого сильного зудару між раціональністю людини та ірраціональністю природи, між матеріалізмом та ідеалізмом в найширшому понятті цих слів.

Відомо, що Франків переклад балади *Der Fischer* не перша і не остання спроба передати цю баладу Гете українською мовою, бо Петро Гулак-Артемівський (1790-1865) і Дмитро Загул (1890-1932) та інші залишили переклади цієї балади у своїй поетичній спадщині. Для кращого зрозуміння труднощів перекладу цієї балади проаналізуємо тут коротко переклади двох вище згаданих поетів та порівнюємо їх з Франковим перекладом.

⁵¹ Такий еротичний афект води стрічається ще й в інших віршах із ранньої поезії Гете. Наприклад, перша строфа вірша *Unbeständigkeit* (1770):

Auf Kieseln im Bache, da lieg ich, wie helle,
Verbreite die Arme der kommenden Welle,
Und buhlerisch drückt sie die seh nende Brust.
Dann trägt sie ihr Leicht sinn im Strome darnieder,
Schon naht sich die zweite und streichelt mich wieder,
Da fühl' ich die Freuden der wechselnden Lust.

(Goethe, *Werke*, I, 19)

М. Зеров у своїх критичних нарисах *Нове українське письменство* при аналізі творів Гулака-Артемівського пише ось що про його переклад з Гетової творчості: «*Рибалка* належить до нечисленних перекладів Гулака-Артимівського; травестійного в ньому не багато, хоча в його підзаголовку ми й читаємо: *українська баляда*.⁵² Та все ж таки *Рибалка* Гулака-Артимівського є більше травестійним переспівом Гетової баляди ніж її перекладом. Зеров сам це добачає, коли він зазначає: «В своєму *Рибальці* Гулак-Артемівський вочевидячки намагається якнайточніше передати *чужий* зміст, чужу манеру. — З усім тим *Рибалка* не цілком і переклад. Невиробленість української поетичної мови, незвичка до лаконічного вислову не дали Гулакові змоги втиснути Гетівський матеріал у 8 строф, складених з коротких чотири- та тристопових ямбів; у нього і рядки довші (од 4 стіп до 6-ти), і кількість строф більша (10 зам. 8) — взагалі рамки оповідання значно поширені».⁵³

До цієї формальної критики Гулакового перекладу слід ще додати момент уживання здрібнєлих форм слів (молоденький, рибочки, маленькі, коханнячко, дівчинонька, любенький, червоенький, ніженьки, кісточки), як і окличних висловів останньої строфи (гульк, хлюп, щубовсть), що подекуди знижують естетичну вартість вірша та цілковиту дееротизацію тексту зверненням русалки до рибалки: «зо мною будеш жить, як брат живе з сестрою»,⁵⁴ що позбавляє вірш головної риси еротичного мотиву принади. Гулаків *Рибалка* дальший від оригіналу ніж Франків саме через здрібнілі форми, несерйозний тон та травестійні елементи. Але слід ще зазначити, що порівняння Франкового перекладу з Гулаковим не зовсім справедливе, як влучно завважує Зеров: «П'еса Гете — баляда. Коли Гулак брався її перекладати, балядного стилю в українській поезії ще не існувало — була народня пісня, яку допіру почали збирати й вивчати, і була травестія, що мала за собою деяку поетичну традицію. Гулак скористувався засобами тієї й другої: від народньо-поетичної традиції він узяв здрібнілі форми слів... разом з тим він не визволився і від деяких зворотів травестійного характеру і цим сполученням травестійного з пісенним позбавив свою п'есу стилістичної суцільності».⁵⁵

⁵² М. Зеров, *Нове українське письменство. Історичний нарис*. Мюнхен 1960, стор. 115, підкреслення М. Зерова.

⁵³ Там же, стор. 115—116, підкреслення М. Зерова.

⁵⁴ *Руська письменність. Твори Івана Котляревського, Петра Артемівського-Гулака, Євгенія Гребінки*, Львів 1908, I, стор. 391.

⁵⁵ М. Зеров, *я. в.*, стор. 117—118. Там же дальші приклади травестійного елементу в Гулаковому перекладі.

Найкраще віддає німецький оригінал переклад (1922) Д. Загула з формальної і з змістової точки зору. Той самий ритм і число, а тимто переклад бездоганно віддає всі ці нюанси Гетової балади, які ми попередньо проаналізували, за виїмком хіба цитованого рядка «Kühl bis ans Herz hinan», зм'якшеного у Загула на «Дивиться сумно в шум».⁵⁶ Зрозуміло, що Загул був у кращій позиції від Франка щодо перекладання даної балади, так само як Франко мав кращі можливості для перекладання ніж Гулак-Артемівський. Українська література росла і розвивалася впродовж літ, розростаючись у нових літературних формах та жанрах та даючи можливість своїм поетам черпати мистецькі та естетичні засоби з народньої поетичної скарбниці, набутої працею багатьох поколінь.

1) Переклад епосу *Герман і Доротея*

До Франкових перекладів з поетичної спадщини Гете звичайно зараховується ще теж переклад епосу *Hermann und Dorothea* (1797), над яким Франко почав працювати з початком листопада 1912 року, а закінчив свою працю 20 січня 1913 р. (КН., XIX, 232). Обмаль часу, що його міг присвятити поет перекладові поеми, як і хвороба, що тоді докучала поетові, відбилася на вартості перекладу. Також заважив тут вплив рукопису перекладу Я. Гординського, яким користувався Франко. Хоч переклад цього твору хронологічно один із найпізніших перекладів з німецької літератури, то однак він зовсім не виявляє вершка його перекладної творчості. Залишається відкритим питанням, чи даний переклад можна взагалі вважати Франковою працею, а коли так, то до якої міри, бо сам Франко твердить, що при перекладі він вільно користувався рукописом Ярослава Гординського, який в 1903 р. переклав цей твір Гете. Про це пише Франко у своїх примітках до перекладу поеми *Герман і Доротея*: «Щодо повстання мого перекладу зазначу, що ще в 1903 р. я одержав рукопис перекладу цієї поеми, dokonаного тодішнім студентом львівського університету, д. Ярославом Гординським. Не мавши тоді часу зайнятися тим перекладом і порівняти його з оригіналом, я відложив його на бік і він пролежав між моїми паперами аж до кінця 1912 р. Трапилося, що мій товариш д. В. Гнатюк звернув мою увагу на потребу перекласти *Германа і Доротею* на нашу мову, і тоді я, при допомозі мого сина Андрія, віднайшовши рукопис д. Я. Гординського, почав поправляти його. Але зараз показалося, що ті поправки виходили на новий переклад, раз тому, що д. Гординський, укладаючи українські гексаметри, не вва-

жав на властиву тому розмірові цезуру, а у трудніших місцях розширював переклад так, що звичайно на 10 рядків оригіналу в його перекладі виходило 11 або 12 рядків. Прийшовши отак, поправляючи його рукопис, до половини поеми, я нарешті покинув невдячну роботу порівнювання чужого перекладу з оригіналом і продиктував другу половину вже зовсім самостійно, лиш деколи заглядаючи до рукопису д. Я. Гординського. Зазначу, що в своїм перекладі д. Гординський подавав скрізь наголоси над словами, призначаючи його, мабуть, для шкільного вжитку. Я не вважаю потрібним робити це в своїм перекладі, і даю наголоси тільки в тих рідких випадках, де наголос може бути сумнівний і давати читачеві привід до непорозуміння». (КН., XIX, 523-524).

Ми цитуємо Франкові слова доволі обширно, бо він сам стверджує, що половина поеми — це не його переклад, а радше його поправка перекладу Гординського. Друга половина natomiast, за його словами, це вже самостійна праця, хоч і тут він признає, що «деколи» заглядав до рукопису Гординського. Таким чином вже на основі слів Франка постає сумнів, чи можна цей переклад взагалі приписувати Франкові, якщо до того візьмемо до уваги погляд Я. Гординського про Франків переклад. Я. Гординський, як це згадує один з його учнів-приятелів, ніколи не вважав цей переклад Франковою заслугою, а радше твердив, що переклад, який опублікував Франко під своїм іменем, за незначними мовними поправками в нічому не різниться від його рукопису.⁵⁷

До перекладу Франко написав поясняльну передмову, в якій розглянув творчість Гете взагалі і накреслив духа його епохи. Кінець передмови присвячений загальному оглядові композиції поеми та визначенню її остаточної вартости та універсальности. На думку Франка, «Гете дав у ній своєму народові хоч і не національну епопею на подобу стародавньої *Пісні про Нібелюнгів*, бо такої епопеї в тих часах роздріблення політичного життя Німеччини не можна було створити, то все таки дав твір наскрізь реальний своїм змістом, наскрізь чистий і моральний своєю духовою атмосферою, наскрізь патріотичний тою любов'ю до рідного краю та тим мужеським почуттям гідности й вартости рідного народа, яким пройнята вся поема; Гете дав зрештою твір незвичайно високої літературної вартости, тим ви-

⁵⁶ Дмитро Загул, *Вибране*, Київ 1961, стор. 298.

⁵⁷ Лист учня і пізнішого приятеля проф. Я. Гординського проф. Г. Лужницького до мене з 12 червня 1964 р., в якому Лужницький цитує слова Гординського, що «Франко тут і там справив мову *Германа і Доротей* і згодом у в-ві «Всеєвітня Бібліотека» видав мій переклад під своїм іменем».

щої, чим скромнішою було основа поеми. Все те, на мою думку, запевняє Гетовій поемі не тільки невменшену й досі популярність серед німецького народу, але чинить її також коштовною перлою в скарбниці загально-людської літератури та вчинить її, надіюся, також улюбленим, пожаданим та здоровим кормом нашого українського народу». (КН., XIX, 182).

Ця передмова, як і ідейний зміст перекладеного твору, вияснюють нам, чому советські літературознавці нехтують цим перекладом.⁵⁸ Франкового погляду, висловленого в передмові, ніяк не можна узгіднити із стереотипною інтерпретацією Франка советськими критиками, як «прогресивного борця за соціалізм». У цій передмові Франко називає твір, що виявляє негативне ставлення до революції і є безсмертною гльорифікацією т. зв. буржуазної націоналістичної кляси та його життя, «здоровим кормом нашого українського народу» і ані словечком не згадує про його «анти-прогресивні тенденції».

До перекладу епосу Франко долучив «Вступну елегію», тобто Гетів вірш *Hermann und Dorothea* (1796), який Гете задумав, як свого роду пролог до цього епосу, але з уваги на полемічний тон та всілякі часові натяки у ньому рішився влучити його у *Elegien II*, між якими він і перед тим появився друком у Гетових творах *Neue Schriften* (1800).⁵⁹ Франко здогадню долучив цей вірш до епосу тому, що це дало йому можливість доповнити свою передмову до перекладу примітками, потрібними для оцінки Гетового епосу взагалі, які в дечому пояснюють наставлення Гете до Гомера і Йогана Генриха Фоса (1751-1826), якого епопею *Luise* (1784) можна вважати попередницею Гетового твору.

Сам переклад дослівно віддає зміст оригіналу. Нічого суттєвого, як це часто траплялось з іншими перекладами, тут не пропущено, ані не додано. Українські гексаметри переглянув і виправив германіст проф. Юрій Рудницький, до якого редакція «Всесвітньої бібліотеки» звернулася в цій справі, і після цієї останньої редакції переклад надруковано 1917 р., рік по смерті Франка. (КН., XIX, 524).

Самозрозуміло, що ніякий переклад не може вповні віддати всіх цих стилістичних засобів, якими пишається німецький твір. Не будемо тут переводити вичерпної аналізи цих природніх недоліків, через які переклад затратив багато Гетових «гомеризмів». Вистачить згадати, наприклад, що передаючи «genetivus

⁵⁸ Переклад *Герман і Доротей* не був досі надрукований у *Творах* Держвид. 1950—56 і за нашим відомом не проаналізований советськими літературознавцями.

⁵⁹ Див. Goethe, *Werke*, I, 197 і 505 і примітка.

partitivus» у конструкції «Sorgsam brachte die Mutter des klaren, herrlichen Weines» (Goethe, *Werke*, II, 443) звичайно конструкцією із знахідним відмінком «обережно принесла господиня вино золотисте» (КН., XIX, 188) затратився величній стиль твору. Таке часте вживання знахідного відмінку, щоб передати німецький родовий, або пропущення, або замість двох прикметників (як це бачимо в наведених рядках) обмеження до одного, під час коли на кількості і підборі прикметників побудована мужність та моральна чистота атмосфери Гетового твору, або врешті взагалі нехтування численних інших клясичних засобів оригіналу, при допомозі яких Гете став правдивим наслідником Гомера,⁶⁰ — це все довело до того, що переклад *Герман і Доротея* втратив багатю на мистецьких вартостях. Тут подано тільки головні стилістичні прикмети перекладу, щоб наглядно виказати його недоліки.

Перш усього характеризують переклад часті загострення і перебільшення в переданню поодиноких німецьких слів чи висловів. Вже в розділі «Вступна елегія» маємо кілька таких місць, де український вислів стає майже гіперболею в порівнянні з німецьким: німецьке «die Schule zu hüten» в перекладі «пліснити в школі», а вислів «bis zu Ende» (Goethe, *Werke*, II, 197) в перекладі «по гріб» (КН., XIX, 183). Подібне знаходимо теж в п'ятій пісні в словах батька «so mag er das Mädchen vergessen» (Goethe, *Werke*, II, 473), які далеко гостріше віддано в перекладі доданим словом «навіки»: «то нехай він навіки забуде про неї» (КН., XIX, 207). В шостій пісні вислів «Aber der Himmel trübte sich bald» (Goethe, *Werke*, II, 497) переданий сильнішим «та незабаром найшла важка хмара» (КН., XIX, 211), як і епітет «verderbtes Geschlecht» (Goethe, *Werke*, II, 480) гострішими двома поняттями «галапаси» і «здириці» («І насилали на нас галапасів та здириців юрбами!», КН., XIX, 211). З поодиноких слів можна навести «kichern» (Goethe, *Werke*, II, 453), якому відповідає в перекладі «регит» (КН., XIX, 195), «Band» (Goethe, *Werke*, II, 478), яке передано словом «кайдани» (КН., XIX, 210), та «verzehret» (Goethe, *Werke*, II, 480), що віддано українським вульгаризмом «жре» (КН., XIX, 211), і багато інших.

Стрічасмо теж численні українізації з уваги на поодинокі форми, слова чи фрази. Ось кілька прикладів, де підкреслено ці елементи, які надають текстові українського кольориту:

⁶⁰ Про детальну та солідну аналізу стилістичних засобів Гетового твору: Hans Steckner, *Der epische Stil von Hermann und Dorothea*, Halle 1927.

- «Ти ж тільки завше хвали і за все її гладь по голові,
(КН., XIX, 197);
- «В разі відмови й гарбуз не бував тоді так образливий»,
(КН., XIX, 216);
- «Правду сказала святу», (КН., XIX, 222).

Сюди належать теж здрібнілі форми, як «татуно» (КН., XIX, 197); «пан-отчику мій» (КН., XIX, 189); «Отчику» (КН., XIX, 226); слово «синок» (КН., XIX, 202) і т. д., як і слова або і лексеми, взяті з діалекту: «адіть» (КН., XIX, 213); «мем» і «ади» (КН., XIX, 224) замість «будемо» і «гляди»; «ні гич», «ну-ко», «-ко» (КН., XIX, 225) і висловом «глянь-но» (КН., XIX, 186), «не втне» (КН., XIX, 204), «ані руш» (КН., XIX, 222); слова, як «фохи та шльохи» (КН., XIX, 229), і тим подібні, вжиті звичайно тому, щоб дотримати розмір гексаметру.

Як відомо, ці вислови зустрічаємо звичайно у Франкових перекладах раннього періоду. Починаючи від перекладу трагедії *Гелена і Фавст*, друкованого в 1899 році, Франко переборює мовні та стилістичні труднощі і без допомоги таких форм та лексем і майже ніколи або дуже рідко вживає якінебудь засоби українізації.

Щодо стилю і мови *Герман і Доротея* не виявляє ніякого поступу Франка-перекладача, а навпаки вказує на певне обниження якості перекладу правдоподібно через вплив перекладу Гординського на Франкову працю. Крім того переклад виказує ще деякі негативні прикмети, яких звичайно не знаходимо у Франкових перекладах і які мабуть постали теж під впливом рукопису Гординського. До них належить переклад іменника «Mädchen», який Франко віддає часто словом «панна» (Goethe, *Werke*, II, 470 рядки 45 і 50 та інші і КН., XIX, 205, рядки 44 і 50 і інші), що ніяк не відповідає німецькому. Панна, «Fräulein», у німецькій мові 18-го століття означає виключно дівчину з шляхетського роду, про що Франко безумовно знав, як про це свідчить його переклад першої частини *Фавста*, де слова Гретхен при її першій зустрічі з Фавстом «Bin weder Fräulein weder schön» точно устійнюють цю різницю. Подібний недолік трапляється теж у перекладі іменникових займенників. Німецьке «Ihr» (Goethe, *Werke*, II, 445, рядок 6, як і слова Доротеї, звернені до Германа стор. 493) деколи перекладено українським «ти» або його відмінною формою (КН., XIX, 190, рядок 6 і стор. 219), що знову не відповідає німецькій формі звертання. Не дуже вдалий є теж переклад німецького слова «Richter», яким Гете характеризує проводиря утікачів у п'ятій і шостій пісні, порівнюючи його до біблійних пророків (Goethe, *Werke*, II, 447), бо українськи

терміни «віт» або «начальник» не віддають його патріархальності. Слова Доротеї «Гірко діткнув мене жарт пан-отця» (КН., XIX, 228), які мали б відповідати німецькому «des Vaters Spott hat tief mich getroffen» (Goethe, *Werke*, II, 508), в перекладі неправильні, бо «пан-отець» впродовж цілого перекладу означає священника, приятеля Германа та його батьків. Також зворот Доротеї «татку» (КН., XIX, 230) до батька Германа не відповідає характерові цієї жіночої постаті.

У висліді можемо ствердити, що переклад *Герман і Доротея* не є типовий для Франка з огляду на його якість, а матеріяли, що їх ми навели, вказують, що переклад не можна без застережень зараховувати до Франкових творів.

д) Дещо про Лиса Микиту

Кінчаючи нашу аналізу Франкових перекладів з літературної спадщини Гете, треба ще коротко згадати віршову казку Франка *Лис Микита*, яку Франко вперше друкував в дитячому журналі *Дзвінок* за 1890 рік, чч. 3-4, 6-21. Ця версія складалась з дев'яти пісень і аж друге видання, перероблене і поширене, яке вийшло у Львові 1896 року зі вступною статтю «Хто такий Лис Микита і відки родом?» має всіх дванадцять пісень (КН., VII, 307, примітки). Цей твір не переклад, а оригінальний твір, який все ж таки має відношення до Гетового твору та інших німецьких джерел.

Згадана Франкова вступна стаття «Хто такий Лис Микита і відки родом?» — це дуже солідна і проглядна праця про генезу цієї байки. Франко бачить її перші зародки в дохристиянських вавилонських часах і веде її розвиток через індійську літературу до європейського середньовіччя, кінчаючи свій перегляд коротко аналізом Гетової перерібки середньовічного епосу *Reinke de Vos*.

На початку своєї статті Франко пише про непорозуміння з приводу його твору: ... «не тільки для простих людей я пишу оці рядки. Здається, що й наші вчені та книжники також не дуже добре знають, хто такий «Лис Микита» і відки він родом. Бачите, вийшло ось що. Оця казка вперше друкувалася в часописі для дітей *Дзвінок*, а відтак передрукована була окремою книжкою... На титулі я писав був так само, як і тепер, що це я «з німецького переробив», а не писав виразно, з якої книжки. Чому? Це зараз побачите. Та наші книжники знають очевидно одну німецьку книжку про «Лиса Микиту» — ту віршову

повість, що звичайно друкується між творами найбільшого німецького письменника Йогана Гете і називається там *Reineke Fuchs*. Наші письменники думають, мабуть, що цю повість вигадав сам Гете із своєї голови, і тому, оголошуючи про вихід його *Лиса Микита*, вони гуртом пописали, що мій *Лис Микита* перероблений з Гете. Вийшла з того для мене неприємна річ: буцім то я взяв свою казку з Гетової повісти, та й пощось затаїв назву правдивого власника, а тільки загалом написав «з німецького», щоб збаламутити нетямучих». ⁶¹

Очевидно, Франко користувався Гетовим твором ⁶² і іншими, але його твір є найбільш оригінальний зі всіх існуючих тому, що він чисто український, навіяний своєрідним гумором західньо-українського села, перенесений у цілковито українське довкілля і прикрашений новими епізодами та мотивами. Новітня німецька критика погоджується з ідеями, висловленими Франком, зазначаючи, що «*Reineke Fuchs ist keine selbständige Dichtung Goethes, sondern eine Bearbeitung*» (Goethe, *Werke*, II, 610, примітки), безпосередньо підтримує і наше твердження, що Франків твір більш оригінальний ніж епопея великого німця: «*Reinke de vos ist mittelalterliche Volksdichtung. Es gibt hier keinen eigentlichen Dichter, sondern nur Bearbeiter. Jeder nimmt den Stoff schon geformt auf und formt ihn um, so wie er es für seine Zeit am besten findet. Und nun wurde Goethe zum Bearbeiter wie alle die alten Bearbeiter auch. Er hat keineswegs stärker eingegriffen als der Lübecker Uebersetzer von 1498 oder vorher die verschiedenen Niederländer* (Goethe, *Werke*, II, 661, примітки). ⁶³

Франко, надаючи своєму *Лисові* українську шерсть, став більш оригінальним автором цього твору ніж його попередники, що він і сам мабуть знав, коли писав на закінчення згаданої вже тут статті: «Я бажав не перекласти, а переробити стару повість про лиса, зробити її нашим народнім добром, надати їй нашу національну подобу. Я, щоб так сказати, на чужий позичений рисунок накладав наші українські кольори. Дословно я не перекладав нізвідки ані одного рядка. Чи це хиба, чи заслуга моєї праці — в те не входжу, досить, що з цього погляду вона моя». ⁶⁴

⁶¹ Іван Франко, *Лис Микита*, Краків—Львів 1944, стор. 155.

⁶² Переклад Гете у 1940-их роках: Й. В. Гете, *Райнеке-Лис*, Львів б. д., перекладача не подано.

⁶³ Найновіші досліді про *Райнеке-Лиса* в літературі середніх віків подано у вступі та примітках до *The History of Reynard the Fox, translated and printed by William Caxton in 1481*, ed. Donald B. Sands, London 1960.

⁶⁴ Франко, *Лис Микита*, стор. 162.

4) ГАЙНРИХ ФОН КЛЯЙСТ (1777—1811)

Може найкращу характеристику мови Гайнріха фон Кляйста подає великий німецький новеліст двадцятого століття Томас Манн у своїм есеї про Кляйста: Ein Impetus, in eiserne, völlig unlyrische Sachlichkeit gezwungen, treibt verwickelte, verknotete, überlastete Sätze hervor, in denen immer wieder mit verschachtelten *dergestalt, dass-* Konstruktionen gewirtschaftet wird, und die geduldig geschmiedet und zugleich und von atemlosem Tempo gejagt wirken. Er bringt es fertig, eine indirekte Rede von fünfundzwanzig Druckzeilen ohne Punkt-Pause hinzulegen, worin nicht weniger als dreizehn *dass* hintereinander hetzen, mit einem *kurz, dass* am Ende, welches aber das Ende nicht ist, denn es folg noch ein *und dass*.⁶⁵

З цієї короткої характеристики бачимо, як подивляє Томас Манн, мистець клясично скомпонованих речень, цю важку, але і точну синтаксу Кляйста, що своїм стилем видобуває з мови екстрем, як у поміркованості, так і в непогамованості.

Цей екстремізм стилю Кляйста віддзеркалює екстремізм його тематики. Стиль мови Кляйста і зміст його оповідань органічно получені. Томас Манн твердить у згаданому есеї, що спосіб оповідання Кляйста є «grauenhaft im Exzess», має щось «Überschlüssiges, Ausartendes», «Geschmack für das Fürchterliche», як і «eine verstörende psychologische Tiefe». Манн підкреслює стилістичний і змістовий екстремізм Кляйста висловом: Das Äusserste — Kleist will es immer, vielmehr, er will das Über-Äusserste»⁶⁶ і закінчує словами: «Was er mit unbeweglicher Miene vorbringt, sind Neuigkeiten, unerhört; und die Spannung, in der sie den Leser halten, hat etwas unheimlich Spezifisches. Sie ist Besorgnis, Schrecken, das Grauen vor dem Rätselhaften, Zwiespalt der Vernunft, der ängstliche Eindruck, dass Gott sich irrt, — 'Verwirrung des Gefühls'».⁶⁷

Кляйст, може більше ніж інші поети, глибоко відчув, що людина існує у мові і через мову. І більш ніж інші поети він відчув, що саме цей факт надає людині «Existenzunsicherheit» і тому власне у нього витворилася мова, яка хоч і має прикмети об'єктивного, майже журналістичного характеру, однак є так специфічно пов'язана з особистістю автора, що її переклад вимагає глибокого розуміння психіки автора та його настанови до мови. У своєму есеї «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» (окол. 1806) наводить Кляйст два способи говорення: мо-

⁶⁵ Thomas Mann: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, (Oldenburg, 1960), IX, стор. 832-833.

⁶⁶ Там же, IX, стор. 836.

⁶⁷ Там же, IX, стор. 842.

ва, як спосіб формування думки, і мова, як спосіб подання уже оформленої думки.

Перша частина цього речення відноситься до драматичного мистецтва, бо кожний вислів, у якому щойно кристалізуються думки, мусить походити з якоїсь дії і формуватися при її аналізі. Сама синтакса такого оформлення думки має драматичний жест. Про таке оформлення думки при помочі мови пише Кляйст: Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fernher in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, dass die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.⁶⁸

Утворення речення є в цьому випадку утворенням самої думки. В кінці його переходить пануюча *perceptio confusa* в *perceptio distincta* і так разом з реченням постає думка. Про цей спосіб творення пише Кляйст: Ein solches Reden ist ein wahrhaftes lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen nebeneinander fort, und die Gemütsakten, für eins und das andere kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse.⁶⁹

Тут Кляйст має на думці вільний вислів у дискусії (що було трудне для нього з органічних причин), як і рішучу вимогу остаточного вияву думки, чого вимагає кожна драматично загострена ситуація. Але, як зазначає німецький науковець Г. Гольц, він подає тут значно більше, а саме принцип кожної конструктивної філософії, яка свої думки не встановлює, а формує, і в якій через це кожна думка є правдивою думкою тільки у формуванні.⁷⁰ Філософ Людвіг Фойєрбах виразно подав цей принцип у одній методологічній рефлексії: Das Mittel der Entwicklung ist ebensowohl eine *analytische* als *synthetische* Thätigkeit: eine analytische, indem sie nicht nur von den bestimmten, einzelnen Gedanken den allgemeinen Begriff abstrahirt, sondern auch aus dem Gesagten das herauswickelt, was im Gesagten *nicht gesagt* ist, aber doch unentwickelt

⁶⁸ Heinrich v. Kleists Werke in sechs Teilen. Auf Grund der Hempelschen Ausgabe, hrsg. v. Hermann Gilow, Willy Manthey, Wilhelm Waltzoldt (Berlin-Leipzig, o. J.), частина V, стор. 344. Всі цитати Кляйстових творів за цим виданням, частину і сторінку цитатів з новелі *Die Marquise von O.* подаємо в тексті.

⁶⁹ Там же, стор. 36.

⁷⁰ Hans Heinz Holz: *Macht und Ohnmacht der Sprache*, (Frankfurt am Main-Bonn, 1962), стор. 29.

in ihm liegt, daher nur ein Objekt der *Meditation*, nicht der empirischen Wahrnehmung ist; eine *synthetische*, indem sie nur durch die Zusammenfassung des Mannigfaltigen zu einem Ganzen, durch die Verknüpfung der verschiedenen, isolirten, scheinbar nicht in einer Beziehung zueinander stehenden oder wenigstens nicht in einer solchen ausgesprochenen, dem Wesen nach aber zusammengehörenden Gedanken die Idee ermittelt. Die Entwicklung ist daher eine *genetische* Thätigkeit, indem sie das, was nur als unvermittelte These erscheint, und, so lange es so erscheint oder so wiedergegeben wird, unbegriffen ist, erzeugt, aus seinem Grunde ableitet.⁷¹

Пристосування цього до Кляйстового формування думки при вислові є цілком ясне. Фойєрбах, натомість, методологічно підходячи, аналізує тут загальний метафізичний принцип Гегеля як висказаний у його *Phänomenologie des Geistes*. Гегель пише: Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen.⁷²

I дальше: Dies *Ansich* hat sich zu äussern und *für sich* selbst zu werden, dies heisst nichts anders als: dasselbe hat das Selbstbewusstsein als eins mit sich zu setzen.

Dies Werden der *Wissenschaft überhaupt* oder des Wissens ist es, was diese *Phänomenologie* des Geistes darstellt. Das Wissen, wie es zuerst ist, oder der *unmittelbare Geist* ist das Geistlose, das *sinnliche Bewusstsein*. Um zu eigentlichen Wissen zu werden, oder das Element der Wissenschaft, das ihr reiner Begriff selbst ist, zu erzeugen, hat es durch einen langen Weg sich hindurch zu arbeiten.⁷³

А само цей «langer Weg» — це ніщо інше, а Кляйстів шлях від *perceptio confusa* до *perceptio distincta*. Те, що Гегель устійнює, як загальне онтологічне визначення (*Bestimmung*) світу, те Кляйст уважає найглибшою суттю мови, найглибшою суттю живої синтакси. Його синтакса є синтаксою філософського утворювання думок. Думка тому не являється у *statu nascendi*, що автор не має нічого оформленого, а тому, що, як каже Гольц, «weil die Wahrheit nur in dem Ganzen der Entwicklung liegt, so wie in Kleists Satz sich kein Ergebnis von dem Denkvorgang abtrennen liesse, sondern sein Sinn gerade in seiner Durchführung liegt».⁷⁴

У другій частині свого есею Кляйст відходить від своєї тези внутрішньої злуки слова і думки й обговорює вже оформлену думку: Etwas ganz Anderes ist es, wenn der Geist schon, vor aller Rede,

⁷¹ Ludwig Feuerbach: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Wilhelm Bolm und Friedrich Jodl, (Stuttgart-Bad Cannstatt, 1959), IV, 2, підкреслення Фойєрбаха.

⁷² G. W. F. Hegel: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Johannes Hoffmeister (Leipzig, 1949), II, стор. 21.

⁷³ Там же, II, стор. 26.

⁷⁴ Holz, я. в., стор. 30-31.

mit dem Gedanken fertig ist. Denn dann muss er bei seiner blossen Ausdrückung zurückbleiben, und dies Geschäft, weit entfernt ihn zu erregen, hat vielmehr keine andere Wirkung, als ihn von seiner Erregung abzuspannen.⁷⁵

Цю частину пояснення можна ще поєднати з попереднім, але, продовжуючи, Кляйст зазначає, що йому тут йдеться про відділення мови від думки: Wenn daher eine Vorstellung verworren ausgedrückt wird, so folgt der Schluss noch gar nicht, dass sie auch verworren gedacht worden sei; vielmehr könnte es leicht sein dass die verworrenst ausgedrückten grade am deutlichsten gedacht werden.⁷⁶

І тепер ми щойно можемо зрозуміти наставлення Кляйста до мови. Мова є для нього медіум, в якому кристалізується і постає думка, але крім цього існують ще «думки», що їх мова не може опанувати і які людина не може висказати.⁷⁷ Це поняття пояснює стилістичні прикмети новель Кляйста, а зокрема новелю, яку переклав Іван Франко *Маркіза О. (Die Marquise von O.)*, що в ній в рішеннях частинах сильно відчувається ця могутню силу невимовних «думок», що їх мова не може опанувати. Зокрема у сцені, де Маркіза відкидає свого нареченого Графа Ф., називаючи його чортом, відчувається ця обмеженість мови у відношенні до чіткого відчуття — до «думки». І тому, коли при кінці новелі дивовижна поведінка Маркізи знаходить вияснення у її словах до Графа, що «він не був би їй видався чортом, коли б при своїй першій появі не явився б їй ангелом» (КН., XX, 197—198), то цей *post factum* вислів є тільки — як правильно інтерпретує Гольц — «ein blasser Widerschein einer Verstörung, die einem absolut unaussprechlichen, aber aufs klarste gefühlten 'Gedanken' entsprang. Im Grunde — продовжує критик — führt also diese zweite Auffassung von Sprache auf den Vorrang gefühlsbedingter Regungen und Entscheidungen im Kleistischen Daseinsverständnis».⁷⁸

У своїй передмові до перекладу *Маркіза О. (1903)* Франко зазначає, що він поставив собі за завдання відтворити стиль Кляйста. Дбаючи про те, щоб переклад робив враження, подіб-

⁷⁵ Heinrich v. Kleists Werke, V, стор. 36.

⁷⁶ Там же, V, стор. 36.

⁷⁷ Г. Г. Гольц, пояснюючи вжиту ним термінологію, пише: „Des deutlich Gefühlten (das für Kleist als ein deutlich 'Gedachtes' erscheint) wird die Sprache nicht Herr, was sie sagen kann, trifft das Gemeinte nicht“ (стор. 32); і додає у примітці: „Wir müssen 'Gedanken' hier stets in Anführung setzen, weil es sich natürlich nicht um Gedanken, sondern um tiefe psychologische Vorgänge handelt, die gerade nicht zu der begrifflichen Form des Gedankens durchdringen. Dass Kleist diese beiden psychologischen Bereiche auch in der Theorie zusammenfallen lässt, gibt einen Schlüssel zum Verständnis seiner 'inneren Form'“ (стор. 33).

⁷⁸ Holz, я. с., стор. 33.

не до оригіналу, він «не бажав переіменувати *oratio obliqua* на *oratio recta*, ані розбивати довгі та нераз дивовижно збудовані речення та перескоки з одного способу говорення до другого».⁷⁹

Цей вислів Франка показує, що Франко, хоч і не був ознайомлений з принципами стилю Кляйста («дивовижно збудовані речення») так, як ми є під цю пору завдяки новітнім працям, все ж таки відчув його зв'язок із самим оповіданням і тому старався затримати чи віддати у перекладі ці «перескоки з одного способу говорення до другого», тобто ці характеристичні прикмети стилю Кляйста, які виявляють безсильність мови висказати яскраво відчуту «думку». Рівночасно теж Франко зазначає, що перекладна праця над літературною спадщиною Кляйста є зв'язана з великими труднощами і тому він старається, щоб переклад робив враження, *подібне до оригіналу*, розуміючи, що вповні віддати враження оригіналу та манеру Кляйста перекладом в цьому випадку не під його сили.⁸⁰

Поки приступимо до детальної аналізи самого перекладу оповідання *Маркіза О.*, слід зазначити, що переклад, як його надруковано у виданню, яким ми користуємося, при першому поверховому порівнянні не виказує великої схожості з оригіналом. Річ в тому, що переклад непотрібно поділено на параграфи і часто одне довге Кляйстове речення ділиться на два або три українські речення. Вина тут мабуть редактора, а не перекладача, але незалежно від того ці формальні зміни впливають негативно на переклад і він не відповідає Франковим задумам. Через такий поділ переклад затратив цей типово Кляйстівський характер хроніки, репортажу чи то журналістичного оповідання, а перерізка одного речення на два або три (наприклад, у останніх двох параграфах перекладу, *КН.*, XX, 197-198) розриває до певної міри, органічну цілість мови Кляйста.

Слід теж зазначити два промахи (теж згодом редакції), а саме переклад слів Маркізи, звернених до Графа, коли він їй перший раз освідчується: Німецький текст звучить: «*Ich fürchte nicht, Herr Graf, dass Ihre rasche Hoffnung Sie zu weit*» — (IV, 124); український: «Боюся, пане графе, щоб наша палка надія та не була дуже завеликою» (*КН.*, XX, 171). Як бачимо, український текст не відповідає німецькому. Негативний вислів оригіналу «*Ich fürchte nicht*» віддано помилково українським «Боюся»; в оригіналі «*Ihre rasche Hoffnung*» передано у перекладі помилково

⁷⁹ Франко, *Твори*, вид-во «Рух», (Харків, 1928), XXIX, ч. 2, стор. 158. Цитуємо за О. Домбровським «Іван Франко — теоретик перекладу», *Статті і матеріали*, VI, стор. 328.

⁸⁰ Журавська, *я. в.*, стор. 158.

«*наша* палка надія». Ця помилка не тільки шкідлива тому, що неточно передає оригінал, але і тому, що присвійний займенник «*наш*» доводить до цілком іншої інтерпретації наставлення Маркізи до Графа.

Зовсім фальшиво перекладено теж частину опису зусиль Графа Ф. загасити пожежу, що повстала під час бою за цитаделю. Німецький текст звучить «*Bald kletterte er, den Schlauch in der Hand, mitten unter brennenden Giebeln umher, und regierte den Wasserstrahl; bald steckte er, die Naturen der Asiaten mit Schaudern erfüllend, in den Arsenälen, und wälzte Pulverfässer und gefüllte Bomben heraus*» (IV, 113). Йому відповідає наступний переклад: «То він з кишкою в руці спинався посеред горючих крокв і звертав водяний струм, куди було треба, то завдяки азійській натурі безстрашно порався в арсеналах і викочував бочки з порохом та набивані бомби» (КН., XX, 159). Помилка тут така наявна, що не потрібно пояснення, вистачить порівняти переклад з оригіналом. Очевидно, Франко тут не винен, він за добре знав німецьку мову, щоб йому щось таке трапилось; втім випадку безсумнівно вина редакції.

Характерною прикметою Кляйстових оповідань є їх славні вступні речення (Einleitungssätze), які у короткій об'єктивній формі, подають місце дії, особу (часом коли треба, то і час, наприклад у *Erdbeben in Chili*) і цю «*Unerhörte Begebenheit*», тобто цей нечуваний випадок, який звичайно є головним мотивом цілої новели. Всі ці подані речі є коротко, але докладно описані одним або двома підрядними реченнями. Так і у новелі *Die Marquise von O.* читаємо: *In M. . . , einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, liess die verwitwete Marquise von O. . . , eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlherzogenen Kindern, durch die Zeitungen bekanntmachen: dass sie, ohne ihr Wissen in andere Umstände gekommen sei, dass der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und dass sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten* (IV, 111).

Франків переклад: В М. . . , значному місті горішньої Італії, оголосила Маркіза О. . . , дама бездоганної слави і мати кількох гарно вихованих дітей, у газетах таке: що без свого відома вона зайшла в тяж; батько дитини, яку вона має народити, нехай зголоситься, бо вона з родинних оглядів постановила вийти за нього заміж (КН., XX, 157).

Як бачимо, беручи до уваги покищо тільки німецький текст, після подання місця та особи, накреслені тут характерні риси, як звичайно у Кляйста, дуже стислим способом. Вже з першої половини першого речення Кляйста довідуємось, де вона живе, хто вона, який її стан і яка її слава. Більше трудно сказати

трьома стрічками, тут кожне слово повне описової якості. Це саме можна сказати про три додаткові речення, з яких перше передає її припущення, друге її прохання, а третє її намір. Ці три «dass»-речення відрисовують три стадії цілої новелі: як Маркіза стає вагітною, як вона шукає батька, і як нарешті виходить заміж. У цих трьох реченнях, як каже Гольц, відбиваються три дії (сцени), на які ця новела поділена, так що тут ясно відчувається вплив драматичного елементу на розповідну форму.⁸¹

Питання, чим саме відрізняється Франків переклад цього речення від оригіналу. Перш усього, Франко опустив цей атрибут Маркізи, який доповнює її опис, а саме слово «verwitwet». Через цей пропуск витворюється зовсім помилкове поняття про стан Маркізи, що спростовується аж у третьому реченні. Цим пропуском переклад дуже послаблений не тільки з уваги на невірну інтерпретацію, але, що важніше, з уваги на неспроможність віддати вповні суттєву частину новелі Кляйста, тобто її вступне речення. Що торкається другої частини речення, то мусимо ствердити, що Франко не віддав ці три Кляйстові «dass», вживаючи тільки одне «що», і таким чином переклад цілковито затратив згаданий драматичний елемент, що характеризує оригінал.

Наступні два речення оригіналу подають ще додатковий опис Маркізи і впроваджують читача *in medias res* новелі без найменшого суб'єктивного додатку. В перекладі ці два речення (всупереч Франковим намірам, висловленим у передмові), є розбиті на три і тим самим переклад вже з самого початку затрачує Кляйстівську форму. Характерного і надуживаного Кляйстом сполучника «dass», що в оповіданні Графа про його пригоди (IV, 117) вживається 15 разів, Франко уникає, де тільки можна, так що у перекладі цієї частини українське «що(б)» вжито тільки чотири рази (КН., XX, 163). Подібно затрачується характерний для Кляйста сполучник «indem», що його Франко не перекладає, а віддає через синтактичну зміну речення або й пропускає цілу фразу, яку це слово започатковує (гл. КН., XX, 166 «Маркіза висловила . . .» і «Die Marquise war derselben Meinung», IV, 120), чи то запобігає перекладові цього слова, не перекладаючи Кляйстового «перескоку» з одного способу говорення до другого, як це ми бачимо з перекладу сцени між командантом та Маркізою. В оригіналі читаємо: «Herr meines Lebens!» rief die Marquise, erhob sich leichenblass von ihren Knien und eilte aus seinen Gemächern wieder hinweg: «Man soll sogleich anspannen», sagte sie, indem sie in die ihrigen trat; setzte sich, matt bis in den Tod, auf einen

⁸¹ Holz, *я. в.*, стор. 127.

Sessel nieder, zog ihre Kinder eifertig an, und liess die Sachen einpacken (IV, 130).

У перекладі натомість: — Пане мого життя! — скрикнула Маркіза, поблідла як труп і, ставши на ноги, вийшла геть із його покоїв. Увиходячи до своїх кімнат, веліла зараз запрягати і смертельно знесилена сіла на кріслі й почала сквапно одягати своїх дітей та наказала пакувати свої речі (КН., XX, 178).

При допомозі втілення виклику «Man soll sogleich anspringen» у опис подій, Франко позбувається капосного «in dem». Перекладом «in die ihrigen» більш зрозумілим «до своїх кімнат» він впроваджує два слова («покої» і «кімнати») замість одного німецького «Gemächer». Та найважливіше, що Франко не дотримується приоб'язного ним у передмові способу перекладання, тобто не перемінювати перескоків з одного способу говорення до другого, а навпаки цілковито нехтує ним. Вплив такого відхилення від стилю Кляйста ми вже зазначили перед тим.

Важливість наведених поодиноких слів для Кляйстового стилю дуже велика, бо при їхній допомозі він не тільки дотримується свого репортажного, хронікального стилю і надає описові документного характеру, але також витворює сильну концентрацію подій і часу. Подібну роль грають теж такі слова як «derselbe», «diejenige і т. д., які Кляйст висуває замість займенників і яких Франків переклад теж не віддає.

Роль синтакси надзвичайно важлива для інтерпретації Кляйстової прози. Гольц, наприклад, стверджує, що «Im Berichtstil, der sich auf die Faktizität beschränkt, übernimmt mithin die Syntax — die der Bedeutungsstruktur der Sache angepasst wird, beziehungsweise diese Bedeutungsstruktur allererst ans Licht hebt — die Funktion des interpretativen Kommentars».⁸² Найменша зміна порядку слів чи якась інша має великий вплив на цілість новели. Ще один доказ цього надзвичайного пов'язання синтакси із змістом бачимо, наприклад, з наступного речення шостого з порядку новели: Doch ehe sich die Abschätzung noch, hier der Bedrängnisse, denen man in der Festung, dort der Greuel, denen man auf dem platten Lande ausgesetzt sein konnte, auf der Wage der weiblichen Überlegung entschieden hatte, war die Zitadelle von den russischen Truppen schon berennt und aufgefordert, sich zu ergeben (IV, 111—112).

У перекладі — це речення сьоме з черги і звучить ось так: Та поки способом жіночого обміркування розважено докладно, що гірше — чи невігоди, яких можна було чекати в цитаделі, чи страховища, на які можна було наразитися на селі, на цитаделю вдарило російське військо і візвало її, аби піддалася (КН., XX, 157).

⁸² Там же, стор. 139.

Детальніша аналіза німецького речення ясно доказує правдивість наведеного твердження критика Гольца. Одним реченням, яке тільки подає факти, Кляйст описує те, що сталося впродовж довгого часу (принаймні кількох днів). З уваги на протиставлення двох негативних можливостей («hier... Bedrängnisse... dort der Greuel») перша частина речення витворює майстерну мовну рівновагу і виявляє захований осуд (сполучник «ehe» підсилено слівцем «schon») цієї жіночої нерішучості, в наслідок якої затратився дорогий час, що змусило мешканців цитаделі стати об'єктом подій замість бути їх суб'єктом. І тому, щоб передати це враження, друга частина речення є в страдальній формі, що контрастує з першою і рівночасно робить її залежною від неї. Синтакса передає тут точно психологічний стан людей, що не є панами ситуації в даних обставинах і змушені (через свою первісну нерішучість) бути пасивними. Страдальна форма тут теж підкреслює головний психологічний мотив, який характеризує героїню, тобто її невмілість діяти самостійно аж до часу її вигнання з батьківського дому.

Франків переклад тільки частинно віддає всі ці тонкості Кляйстової мови. Компресивність часу можна відчутти у перекладі майже так, як в оригіналі, скритий осуд «жіночою міркування» натомість тратить дещо на іронії: «Та» відтворює до певної міри враження «ehe», але бракує тут підсилення, що його оригіналові надає слівце «schon». Другу частину речення Франко переклав в активній формі («на цитаделю вдарило російське військо») і тим позбавив речення його значення у зв'язку з мешканцями цитаделі. Переклад не показує їх пасивності і тому замість одної пов'язаної цілості стоять тут дві окремі події поруч себе. Не дармо каже Гольц: «Kleists Satzbau will aufmerksam gelesen werden; er enthält die menschliche Substanz des Faktischen, er ist 'Ausdruck', der aus der blossen Feststellung hervorscheint». ⁸³ Друга річ, що пасивна конструкція взагалі не дуже відповідає духові української мови і тому перекладач цієї частини твору мусить попасти у певну дилему, з якої не легко вийти.

Як ми бачили, майже найменша зроблена перекладачем синтактична зміна сильно відбивається на перекладі, а пропуск одного на перший погляд незначного слова може спричинити важну семантичну зміну. Подібне трапляється теж, коли перекладач додає слова чи навіть речення, яких нема в оригіналі. Найбільш яскравий промах цього роду трапився вже при кінці новелі у її кульмінаційній сцені, де граф признається Маркізі та її батькам, що він її знасилував, а вона його з огидою відкидає:

⁸³ Там же, стор. 140.

«Diesem Mann, Vater», sprach sie [die Marquise] als jene [der Vater und der Bruder] noch unter dem Eingang waren, »kann ich mich nicht vermählen!» griff in ein Gefäß mit Weihwasser, das an der hinteren Tür befestigt war, besprengte, in einem grossen Wurf, Vater und Mutter und Bruder damit, und verschwand (IV, 145).

У перекладі читаємо: З оцим чоловіком, тату, — сказала вона, коли ті ще були у вході, — я не можу одружитися! — І вхопила посудину зі свяченою водою, що висіла при затильних дверях, оббризкала нею одним великим помахом батька, матір і брата і миттю, як та дика коза, щезла з кімнати (КН., XX, 195).

Франків переклад влучно віддає на загал цю сцену слово за словом. Тільки при кінці Франко зовсім безпотрібно додає «як та дика коза» і тим порівнянням додає суб'єктивний елемент до опису та надає цій глибоко-серйозній драматичній сцені певного гротескового тону. На щастя, таких додатків переклад багато не виказує.

При перекладі поодиноких слів чи виразів, які повтараються в оригіналі, Франко виказує брак послідовності, перекладаючи той самий німецький вираз різними українськими. Наприклад, вислів «gut sein (werden)», який повторяється три рази у розмовах Маркізи з її матір'ю, Франко віддає трьома відмінними фразами: дослівно «коли будеш добра зі мною» (КН., XX, 189) німецьке «wenn du mir . . . gut wirst» (IV, 140), стандартним висловом «коли мене любиш» КН., XX, 191) «wenn du mir gut bist» (IV, 141) і українською ідіомою у фразі «я ніколи не мала би вже серця до тебе» (КН., XX, 175), що віддає німецьке «ich würde dir niemals wieder gut werden» (IV, 128). Не одностайно перекладає Франко теж інші вислови, достосовуючи їх до тексту так, як йому вигідно. Два такі самі німецькі речення: «Die Marquise war derselben Meinung» (IV, 120) і «Die Mutter war derselben Meinung» (IV, 123) в перекладі виявляють малу подібність: «Маркіза висловила цю саму думку» (КН., XX, 166) і «Мати притакнула» (КН., XX, 170).

Майстерно натомість перекладає Франко німецькі ідіоми. Речення «Die Obristin war gerade gegenwärtig, als der Kommandant diesen Brief empfing; und da sie auf seinem Gesicht deutlich bemerkte, dass er in seiner Empfindung irre geworden war . . .» (IV, 137) влучно перекладено з допомогою вислова «. . . що він був збитий з пантелику» (КН., XX, 186); вияв здивування „wer nur, in aller Welt“ (IV, 143) добре віддано виразом «хто в Бога святого» (КН., XX, 193) і опис „Der Graf stand wie vernichtet“ (IV, 145) знаходить доброго, хоч гострішого заступника у реченню «Граф стояв знівечений вщент» (КН., XX, 195). Майстерно також віддає Франко Кляйстів оксіморон „mit . . . bescheidener Zudringlichkeit“ (IV, 133),

що так влучно характеризує наставлення графа до маркізи при їхній третій зустрічі, українським «з... скромною нахабністю» (КН., XX, 181).

Таким чином Франків переклад Кляйстової *Die Marquise von O.* стрінувся з великими труднощами, яких перекладач повністю перемогти не міг. Годі називати переклад, як це робить І. Журавська, «винятково вдалим»⁸⁴ без жадного застереження, однак все ж таки його вартість безперечна тому, що він, як того й бажав Франко, був початком познайомлення українського загалу із творчістю великого німецького письменника.

Ще більш ніж Кляйста повістяря цінив Франко Кляйста-драматурга, називаючи його одним «з найбільших талантів німецької літератури, драматург, якого перевищив у Німеччині хіба один Шіллер».⁸⁵ З драматичної спадщини Кляйста Франко в 1884 році переклав і переробив для театру «Руської Бесіди» у Львові комедію *Der zerbrochene Krug*, *Розбитий дзбанок* (1808). Ця перерібка, за признанням самого Франка, не дуже вдала, пролежала 20 років і появилася на сцені аж 1905 року (КН., XVII, 419).

На жаль Франків *Розбитий дзбанок* нам недоступний. Правдоподібно переклад ніколи не був друкований, рукопис згодом загубився і тимто годі його нам оцінити. Знаємо натомість з Франкової примітки до статті С. Чарнецького «Гостина театру „Руської бесіди“ у Львові», що не повелося цій п'єсі на сцені. Франко писав: «Відіграно її (комедію) попросту погано... Режисерія мов навмисне подобирала до кожної ролі особи, найменше для неї відповідні. З виємком д. Гембіцького всі грали мов на злість, усі кричали, де треба було говорити, а дехто для відміни булькотів таке, чого не можна було розуміти. Пані Осиповичева вицала, актор, що грав Данка, стояв і говорив перед судом мов у коршмі або на толоці, писар відповідає на питання начальника таким тоном, як погонич промовляє до коней і т. д. Одним словом — кінчає Франко свою замітку — вистава *Розбитого Збанка* (...) лишила у мене якнайприкріше вражінє» (ЛНВ, 1905, XXIX, 245).

⁸⁴ Журавська, я. в., стор. 158.

⁸⁵ Там же, стор. 157.

V. ЛІТЕРАТУРА ХІХ-го СТОЛІТТЯ

1) Німецька література 19-го століття в оцінці Івана Франка

Жодна література того століття не цікавила Франка так, як німецька. У своїх численних статтях та примітках до перекладів, він часто гостро засуджував деяких її представників, інших natomiast знову ж дуже цинив, перекладав їхні твори на українську мову і тим старався спопуляризувати їх між українським загалом. Як добре Франко збагнув духа тої доби, показує одна з його статей під рубрикою «З чужих літератур», що в ній він зясовує тодішній стан німецької літератури. «Із усіх європейських літератур в остатніх трицятьох роках — пише Франко у згаданій статті — ні одна не показує такого цікавого виду, як німецька. Від 1870 року не було тут таких могучих та оригінальних писателів, як давніші — не говорю вже Гете або Шіллер, але таких, як Генріх Кляйст, Гайне та Ленау. Традиції старої доби класиків пережили ся давно, романтизм Шлегелів, Тіка та Брентана був хоробливий і реакційний і його без великого труду похоронила радикальна та блискуча „молода Німеччина”» (ЛНВ, 1898, I, кн. 2, 66-67).

І саме із поетичної творчости цієї групи молодих революційних поетів і їх прихильників, сильно тенденційна лірика яких вивідала війну старим ідеалам, Франко й переклав і опублікував деякі вірші. Поруч з Гайнріхом Гайне, творчість якого у Франкових перекладах ми ще точніше розглянемо, треба тут згадати таких поетів, як Ніколяус Ленау (1802—1850), Анастازیус Грюн (1806—1876), Георг Гервег (1817—1875) і Фердинанд Фрайліграт (1810—1876), творчість яких не відзначається надзвичайною естетичною вартістю і тому Франкові переклади їхніх творів не заслуговують на нашу особливу увагу. З творчости поета Ленау, наприклад, Франко переклав короткий, тепер мало відомий вірш «На гробі міністра» (*Am Grabe eines Ministers*) й опублікував його у журналі *Сьвіт* (1881, No. 3, стор. 46).¹ З поезій Гервега Франко переклав короткий політичний вірш, надаючи пе-

¹ Див. О. Домбровський, *Статті і матеріали*, VI, 311, примітка.

рекладові заголовок *Арештант*. Із творчости А. Грюна також залишився нам у Франковім перекладі згодом тільки один вірш п. з. *Наш час*.²

Із згаданих поетів Франко приділив найбільше уваги Фердинандові Фрайлігратові, перекладаючи його обширний вірш *Requiescat*. Переклад цього віршу (як і взагалі переклади із згаданих поетів) не належить до кращих перекладів Франка, але це пояснюється тим, що і оригінал не належить до творів високої естетичної вартости. З формального боку треба зазначити, що Франко вживав іншу римову схему, перекладаючи вірш своєрідними куплетами; переклад щодо змісту в основному згідний з оригіналом і тільки у деяких місцях з уваги на певний підбір слів постають незначні зміни, які часом загострюють соціальну спрямованість Фрайлігратового вірша. Наступна строфа, яка є два рази в вірші (друга й остання) добре передає його тему — прославлення пролетаріяту. Для порівняння наводимо цю строфу в оригіналі і в перекладі.

*Jedem Ehre, jedem Preis!
Ehre jeder Handvoll Schwielen!
Ehre jedem Tropfen Schweiß,
Der in Hütten fällt und Mühlen!
Ehre jeder nassen Stirn
Hinterm Pfluge! — Doch auch dessen,
Der mit Schädel und mit Hirn
Hungernd pflügt, sei nicht vergessen!*³

У Франка читаємо:

*Честь, поклін усім робітникам,
Мозолистим всім рукам!
Кожній каплі поту, що паде
В труді, честь нехай буде!
Всім, що орють, копляють і садять,
Всім, котрих держий верстат!
Честь і тим, що, хоч в біді самі,
Мислі сіють в голові! (КН., XVIII, 258)*

Зміст, як бачимо, досить точно дотриманий, але передано його трохи відмінною манерою. В такому стилі витриманий весь вірш.

² Обидва вірші були надруковані у вид-ві «Рух», Іван Франко, *Твори* (Харків, 1929), XXVII, стор. 648-649 і стор. 280-281. Подаємо за І. З. Бойко, *Іван Франко. Бібліографічний Показчик* (Київ, 1956), стор. 111.

³ *Freiligraths Werke in sechs Teilen*, hrsg. von Julius Schwering (Leipzig, o. J.), част. II, 109.

До більшості німецьких поетів та письменників цього віку Франко ставився досить негативно. У цитованій статті, наприклад, зазначає він, що по розпаді «молодої Німеччини» в бурхливих часах 1848-х років «для показу фабриковано цілі скирти поем, драм, повістей — та все те були бліді недородки, прісні та підсолоджені твори в роді повістей Марлітової та Вернерової і пізнійших романів Шпільгагена, Ауербаха та Гуцкова, твори що їх звичайно переживали самі їх автори. Що найбільше доходжено до вироблення зверхньої форми: в творах Павла Гайзе німецька проза, в віршах Вольфа, Баумбаха, Шеффеля, Боденштета та Гайбеля, німецька поезія дійшла до високого ступня мелодійности та гладкости. Се була „література як марципан“ — мовлячи словами одного також німецького поета», закінчує свій огляд Франко (*ЛНВ*, 1898, I, кн. 2, 67).

Звісно, що з цієї групи поетів Франко не перекладав нічого на українську мову за виїмком хіба перших двох актів драми Гуцкова *Уріель Акоста* (*Uriel Acosta*, 1846), яку він почав перекладати, коли ще був учнем Дрогобицької гімназії для театру Бачинського.⁴ Ця драма мабуть притягнула Франка своїм ліберальним та толерантним представленням релігії, яке його теж захоплювало у Лессінга. Слід зазначити, що Гуцков написав свою драму під впливом Лессінгової драми *Натан Мудрий*, з якої, як ми вже бачили, Франко переклав уривок *Пригча про три перстені*. В тих самих роках Франко теж переклав драму австрійського драматурга Фердинанда Раймунда *Марчотратчик* — *Der Verschwender*, 1834) теж для театру Бачинського.⁵

Не захоплювався теж Франко творчістю німецьких натуралістів, а головня основниками цієї школи А. Гольцом (1863—1929) і Й. Шляфом (1862—1941). Зокрема творчість А. Гольца і його учнів Франко гостро засудив у своїм *Із секретів поетичної творчости*. «Під проводом Арно Гольца — пише Франко — по стала там [у Німеччині] купка поетів, котра, знов зводячи до абсурду певну доктрину, відкидає все, що досі називалося поетичною формою і мелодією, отже не тільки риму, але й різний розмір віршів, і ставить основним принципом нової поезії голе слово в його безпосереднім, первіснім, несфальшованім (?) [знак запиту Франка] значенню» (*Твори*, XVI, 276). Цю свою критику Франко підсилює наведенням однієї пародії на Гольцові вірші, що її написав його сучасник німець О. Е. Гартлебен (1864—1905).

Хоч Франко засадничо дає дуже негативну оцінку німецькій літературі того часу, він все ж таки зазначає, що стан її не

⁴ Іван Франко, *Руський театр в Галичині* (Львів, 1885), стор. 282.

⁵ Там же, стор. 282.

такий сумний, бо є кілька поетів чи письменників, які виявляють правдивий талант. До таких «*gari nantes in gurgite vasto*», пише Франко (*ЛНВ*, 1898, I, кн. 2, 68), належать два Швайцарці Келлер і Маєр, гольштинець Детлеф фон Лілієнкрон і шлезець Гергарт Гауптман. З творчости остатнього Франко, як нам відомо, нічого не переклав, натомість написав критичну статтю про його головну драму *Die Weber* (1892). Цю статтю під заголовком «Ткачі. Драма Г. Гауптмана», Франко розпочав писати ще 1892 р. у Відні, але з невідомих нам причин вона лишилась не закінченою. З уваги на те, що стаття була написана польською мовою, догадуємося, що Франко мав намір опублікувати її у газети *Kurjer Lwowski*, співробітником якої він тоді був.⁶

Зацікавлення Франка Гауптманом не вигасало і надалі. В 1898 р. Франко помістив у *ЛНВ* у рубриці «Із чужих літератур» обширний нарис творчости німецького драматурга під заголовком «Гергарт Гауптман, его жите і твори» (*ЛНВ*, 1898, I, кн. 2, 113—130). Ця стаття, написана в зв'язку з появою українською мовою драми Гауптманна *Ткачі*, що її переклав М. Павлик (*ЛНВ*, 1898, I, стор. 196-240 і 333-366), появилася пізніше як додаток до цього перекладу, що вийшов окремою книжкою.⁷

Цікаво ще зазначити, що Франко вже тоді негативно оцінював драми тогочасного драматурга-натураліста Г. Зудерманна (1857—1928), якого більша частина німецьких критиків, а головню Герман Бар і його довілля, ставила на рівні з Гауптманном. Негативною оцінкою творчости Г. Зудерманна кінчить Франко згадану рубрику «Із чужих літератур», де він так позитивно оцінив творчість Г. Гауптманна.

Життя та творчість Гайнріха Гайне займає важливе місце в творчости Івана Франка. Крім численних перекладів, які ми тут коротко проаналізуємо, знаходимо теж сліди впливу Гайне у Франкових творах. У Франкових перекладах із творчости цього великого німецького поета відбився до певної міри і творчий шлях самого перекладача, який у різні періоди свого життя цікавився різними творами Гайне. Це явище дещо віддзеркалює не тільки процес формування естетичних поглядів Франка, але й формування його суспільно-політичних поглядів та його світогляду назагал. Загально кажучи, молодий Франко цікавився сантимен-

⁶ *Літературна Спадщина. Іван Франко*, Вид-во Ак. Наук (Київ, 1956), I, стор. 374.

⁷ *Там же*, стор. 374.

тальною, романтичною лірикою Гайне з *Buch der Lieder* (1827). Пізніше, після звільнення з тюрми 1878 року Франко захоплюється віршами Гайне політичного і соціального змісту з критикою суспільного ладу.

З раннього періоду зацікавлення поезією Гайне (1874—1875) збереглися в архіві рукописів Франка переклади із циклу *Книги пісень* під назвою *Ліричне інтермеццо*. З 65 ліричних п'єс цього циклу Франко переклав *Пролог* і пісні 1—25, при чому тільки *Пролог* був надрукований у його першій збірці *Балюди і розкази* (1876). Решта перекладаних п'єс залишилися в рукописах і згодом ніколи не були опубліковані. Слід ще зазначити, що мабуть з цього самого часу походить переклад однієї строфи з вірша Гайне *Nachts in der Kajüte* із циклу *Die Nordsee*, яку Франко включив як «чисте і побожне бажання непобожного поета» до тексту свого власного вірша *Прискали пречисті звуки*.⁸ Хоч, як ми вже зазначили, в пізніших роках Франкове зацікавлення було зосереджене на політично-соціальних творах Гайне, він не відкинув цілком *Книги пісень*, а перекладав з неї свіжу Гайнівську лірику, немовби відсвіжувався від суто тенденційної, революційної сатири німецького поета. До цих пізніших перекладів з різних циклів *Книги пісень* належать *Сосна* (*Ein Fichtenbaum steht einsam*) перекладений 1878; *Любці* (*Du hast Diamanten und Perlen*); *Любив хлопець* (*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*); *Скін Богів* (*Götterdämmerung*), всі 1879 року. Вірш *Похорони* (*Die alten bösen Lieder*) був опублікований за життя поета (*Зоря*, 1883), всі інші залишились в архіві Франка.⁹ Закінчив Франко свою перекладчу творчість поетичної спадщини Гайне перекладом вірша *Die Grenadiere* (1819), який цілком противиться соціалістичному світоглядові перекладача. *Гренадири* (1904), ще один доказ того, що Франко у своїм виборі віршів з Гайне не кермувався суто політичними мотивами, але й естетичними.

Мотиви, які спонукали Франка займатися сатиричними віршами Гайне, двоякі: В листі до Драгоманова (21 серпня 1878 року) в справі видання журналу *Дзвін* знаходимо ось такий вислів: «Я не знаю, чи не надрукувати би дещо жаркенського з Гайне?» (*Твори*, XX, 37). Коли візьмемо до уваги, що тільки чотири місяці перед тим поета звільнили з тюрми,¹⁰ тоді легко зрозуміємо, що

⁸ Я. Я. Ярема, «Іван Франко і творчість Генріха Гейне» у *Радянське Літературознавство* (1960), I, 23 і примітка, в якій поданий цитований вислів Франка.

⁹ Там же, стор. 23.

¹⁰ Франко був засуджений на шість тижнів суворого арешту й на кару 5 гульденів за недозволений кольпортаж. Свою кару Франко відбував від 12. червня 1877 до 5. березня 1878 року. Див. Михайло Возняк, *Веле-*

його настрої вимагав щось «жаркенького» з поезій Гайне, сатира якого була тоді дуже актуальна для політичних обставин у Галичині. Тільки рік пізніше в 1879 р. Франко видає в серії *Дрібної бібліотеки* окремою книжечкою першу збірку своїх перекладів *Думи і пісні найзатніших європейських поетів*, серед яких найбільшою кількістю поезій був представлений Гайне своїми сатиричними та суспільно-критичними віршами.¹¹

Другу причину свого зосередження на цім аспекті поезії Гайне подає сам Франко у передмові до своєї збірки *Вибір поезій Генріха Гейне* (1892), в яку крім великої сатиричної поеми *Німеччина Зимова Казка* (*Deutschland, Ein Wintermärchen*) ввійшла ціла низка коротких сатиричних віршів.

«Генріх Гейне — пише Іван Франко в цій передмові — належить до тих заграничних поетів, котрих у нас найбільше перекладають, хоч досі якось односторонньо. Маємо вже чимало творів сього поета, перекладаних на нашу мову, а сього року рівночасно з оцею книжкою, виходить і друга книжка його віршів понашому, іменно один із найкращих циклів його ліричних творів *Ліричне інтермецо* . . . Та, як сказано, наші перекладачі досі хапалися виключно тільки за його дрібні ліричні твори, за *Buch der Lieder, Junge Leiden, Heimkehr* і т. ін. При всій свіжості, оригінальності і красоті тих дрібних перлин німецької поезії не можна сказати, щоб вони ще й нині мали таку перворядну стійність, яку мали колись в часі боротьби з романтизмом і псевдоклясичною надутістю. Натомість ті твори, в котрих нинішня критика бачить головний титул Гейне до безсмертної слави, його поезії з останньої доби життя (*Zeitgedichte, Atta Troll, Deutschland. Ein Wintermärchen i Romanzero*) досі якось не нашли перекладачів. Оцей томик має хоч вчасти поповнити сю недостачу і вказати нашій громаді Гейне вже не як закоханого трубадура, не як автора любовних поезій, але як борця за широку свободу людської одиниці, її громадського ділання, її думок, переконань і сумління» (*Твори*, XV, 598). Кінчаючи свою передмову, Франко дає коротку аналізу форми свого перекладу: Перекладаючи Гейне, я дбав про те, щоби передати якмога вірно не тільки думку, але також форму, тон, розмір первотвору. Відси пішли трохи незвичайні куплети в перекладі *Німеччини*. Гейне написав сю поему не шкільним розміром, утвореним на подобу греко-римського, а точнішим музикальним. В його куплеті перша і третя стрічка складається з 4 арзісів (слогів, на котрих тон підноситься); між одним і другим арзісом

тень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка (Київ, 1958), стор. 105.

¹¹ Ярема, я. в., стор. 24.

буває один або два тезиси (слоги, на котрих тон понижується); друга і четверта стрічка має 3 арзиси з так само довільним числом тезисів, напр.:

*Im traurigen Monat November war's
Die Tage wurden trüber,
Der Wind riss von den Bäumen das Laub
Da reist' ich nach Deutschland hinüber.*

Щоб хоч трохи наблизитися до цього розміру, що надає оповіданню велику свободу і натуральність, а не втомляти уха одно-стайним амфібрахічним розміром, як се бачимо, напр., в російським перекладі Заезжого, я зважився перемішувати стрічки амфібрахічні з ямбічними... В додатку до *Німеччини* подаю групку віршів епічних, перемішаних з ліричними, а вибраних із *Zeitgedichte*, *Nachlese* та *Hebräische Melodien*, що становлять частину *Romanzero*. Я дав їм може, трохи самовільно титул *Байки для дітей* для того, що між ними є кілька байок, котрі Гейне справді писав для дітей свого накладця Кампе (*Твори*, XV, 598—599).

Як бачимо, Франко виступає тут проти одностороннього підходу до поетичної творчости збоку українських перекладачів, маючи на увазі головню переклади Лесі Українки і Максима Стависького (псевдонім Максима Славинського), які цього ж самого року вийшли друком з передмовою Олени Пчілки, як і цілу низку менше вартісних перекладів лірики Гайне.¹² Оправдання «самовільного» заголовка збірки *Байки для дітей* у вище наведеній передмові Франка, теж вказує на його намір познайомити українську публіку з сатиричною сторінкою творчости Гайне, маючи тут на оці своїх земляків з «дитячим» ще світоглядом, які дотепер знали Гайне тільки як автора *Льорелляй*.

Сам переклад *Німеччини*, у якому Франко перемішував стрічки амфібрахічні з ямбами, дуже вдалий, головню через те, що такий поетичний розмір, оснований на арзісах і тезісах, є в дусі української мови. Осип Маковей у своїй згаданій статті правильно зауважує, що «трохи чи не більша частина наших дум основана на арзісах і тезісах»,¹³ і апробує думку Франка перекладати тим музикальним розміром *Німеччину*. Як саме цей розмір виглядає у строфі, бачимо вже з перекладу вище цитованих перших стрі-

¹² Перегляд та оцінку українських перекладів з творчости Г. Гайне до цього часу подає Осип Маковей у своїй статті «Про руські переклади поезий Г. Гайного», *Зоря* (1892), річник XIII, ч. 19, стор. 376-378; ч. 20, стор. 395-397; ч. 21, стор. 414-416. Про порівняння Франкових перекладів з Гайне з перекладами Лесі Українки див. І. Журавська, *Леся Українка та зарубіжні літератури* (Київ, 1963), стор. 197-201.

¹³ Маковей, я. в., стор. 415.

чок поеми („Im traurigen Monat November war's...), які Франко переклав чистим амфібрахом:

*Сумним надоліст був, коли вже деньки
І сльотаві й млисті бувають,
З дерев опалили листки, коли я
Прибув до німецького краю. (Твори, XV, 508)*

Або строфа, в якій у першій стрічці ямб, а в інших амфібрах:

*Легенький дощ почав кропить,
Холодний, мов коле шпильками,
А коні зопрілі в болоті бредуть
І сумно махають хвостами. (Твори, XV, 536)*

Подібно зустрічається в другій, третій або четвертій стрічці ямб, наприклад, у цій строфі глави V:

*Так жалувавсь бідний мій батенько Рейн
В великому своїому горю;
Я взявся його потишати, як умів,
І так йому говорю. ... (ямб) (Твори, XV, 518)*

Є в перекладі також кілька строф, написаних самим ямбом, наприклад, перша строфа V-ої глави:

*Пишов я на великий міст,
Оперся о поруччя, —
Долом мій батько Рейн плывс,
До місяця блискучий. (Твори, XV, 517)*

Закінчуючи наш короткий огляд метричної форми Франкового перекладу *Німеччини*, цитуємо уривок з статті Маковей, де критик, підсумовуючи висліди своєї аналізи Франкового перекладу, говорить дещо про характеристику поетичних розмірів взагалі, про проблеми перекладання поетичних творів з чужих літератур на тодішню українську літературну мову та про ці по формі «незвичайні» куплети, згадані Франком у передмові до його збірки, з чого ми подали кілька прикладів. Маковей розпочинає свої міркування з'ясуванням Франкових «незвичайних» куплетів: Незвичайні вони (куплети) для нас тим, — пише Маковей, — бо се у нас новина, писати таким розміром поезію. Та невже-ж — питає хто — одностайний греко-римський чи т. зв. шкільний розмір томить і навкучить ся? Се як про який розмір мова. У менших поезіях жаден не томить, коли відповідно дібраний, а в більших декотрі таки томлять, на пр. гексаметер, амфібрах. Томлять вони

своєю однотайністю, коли не перемішувані іншими відповідними розмірами, або коли не уривають ся при кінці стрічок (закінчення каталектичні і акаталектичні). Коли-б зобразити сю річ словами, то можна-б сказати, що читаючи такий однотайний розмір немов ідеш-ідеш гладкою дорогою, не спотикаючись ні на груді, ні на вибоїні, аж млітно стає чоловікови. А коли на пр. в амфібрахічній строфі найдеш ямбом писану стрічку, то немов на груді спотикнеш ся, або в вибоїну зле ногою ступиш, стрепенеш ся і протверезиш ся. О скільки взагалі ріжнородність займає чоловіка, о стільки й мішаний розмір поезії може більше подобатись, як однотайний. Впрочім суд такий — річ зовсім суб'єктивна. Коли-б такі розміри прийняли наші поети і вміли ними орудувати, вийшла-би з того нова і ефектна форма поезії. Народна поезія дала-би до того дуже багато навчаючих прикладів. Тільки — нігде правди діти — треба вміти читати такий розмір так, щоб він справді видав ся гармонійним, значить: треба знати наголоси, а ті у нас хиткі і не усталені, через що такий тонічний розмір видаєсь нераз неправильним.¹⁴

Переклад Франка щодо самого змісту дуже близький до оригіналу. Лише у деяких місцях Франко надає поемі Гайне українського кольориту та часом вносить від себе натяки на сучасні йому політичні обставини, а додаючи або змінюючи деякі рядки, надає віршові більшої політичної гостроти. До свого перекладу Франко додав, як це він сам каже, «значно більше пояснюючих приміток ніж се зробив Ельстер» (Твори, XV, 599), тобто видавець того видання, яким Франко користувався. Крім того Франко все старається так перекласти німецький текст, щоб український текст був простіший та більш зрозумілий ніж оригінал. Це пояснює маленькі різниці між оригіналом та перекладом, які на перший погляд видаються не важними, але їх постійне повторення дає читачеві можливість без труднощів схопити зміст поеми.

Наприклад, у Гайнівських творі знаходимо часто слово «Stadt», яке, як видно з тексту, відноситься до якогось певного міста. Франко завжди подає назву цього ж міста про яке йде мова. У першій стрічці XXI-ої глави читаємо у Гайне: «Die Stadt, zur Hälfte abgebrannt» (II, 473),¹⁵ у Франка «До пів погорілий наш Гамбург тепер» (Твори, XV, 547), теж саме у одинадцятій строфі XXVII-ої глави у Гайне знаходимо загальне «Preussen» (II, 493) у Франка це звужено до Берліну (Твори, XV, 564), що точніше відповідає змі-

¹⁴ Там же, стор. 415.

¹⁵ Всі цитати з творів Г. Гайне взяті з видання Ельстера, яким користувався Франко: *Heinrich Heines Sämtliche Werke*, hrsg. v. Ernst Elster (Leipzig und Wien, b. J.). Том і сторінку подаємо в тексті.

стові цієї ж глави. Подібно пояснює Франко у тексті незнані українцям вулиці чи частини німецьких міст. У XXI-ій главі читаємо у Гайне: «Und der Dreckwall, wo ist der Dreckwall hin?» (II, 474) Франко передає назву, але додає й атрибут, який пояснює відразу що це таке «Дрекваль»: «А Дрекваль, де Дрекваль жидівський подівсь?» (Твори, XV, 547); пояснення, яке Ельстер подав у своєму виданню у примітці, тут цілком не потрібне. При допомозі цього ж самого означення, вияснює Франко типово жидівську інституцію «високий совіт» (Твори, XV, 532), до якого Гайне відноситься тільки не дуже значними словами «Die Herren vom hohen Rate» (II, 457). Конкретизує Франко теж інші загальні вирази Гайне, щоб зробити твір більш приступним для українського читача. Пишучи про пруський герб, Гайне вживає тільки слово «Vogel» у V-ій главі, Франко натомість зазначає, що то «пруський орел» (Твори, XV, 514), а відтак називає його «птахом» або «птицею», що не тільки робить цілий кінець цієї глави більш зрозумілим, але й надає йому змогу передати з загостреною іронією стереотипний виклик Гайне, яким поет закінчує V-у главу — «Es lebe der König!» (II, 437); у Франка: «Віват королю курковому» (Твори, XV, 514), додаючи знову означення, щоб досягнути бажаний ефект. Подібно і в останніх двох стрічках XXI-ої глави, Гайнівський «Vogel» (II, 476) перекладає Франко «зозулька» чи там «зозуля» (Твори, XV, 549), що дуже вірно віддає іронію вірша Гайне, бо, як вже Ельстер згадує у примітці, у не пруських країнах північної Німеччини існував звичай прозивати пруського орла зозулею (II, 476).

Подає теж Франко певний рід птахів при перекладі п'ятої строфи XI-ої глави, де Гайне завважує, пишучи про Йоганна А. В. Неандера (1789—1850), професора теології в Берліні, що коли б не Герман Херускер, німці були би римляни, а Неандер був би авгуром і глядів би за «стадами птахів» («Vogelschwärmen», II, 453). У Франка ця стрічка перекладена «Неандер авгуром би був і глядів, / Куди літають сови» (XV, 529). Причина зміни «Vogelschwärmen» на «сови» подібна до загаданих вище. Вираз глядіти «куди літають сови» в українській мові гостріше віддає стан безпутнього філософування, яке Гайне закидував Неандерові.

Як ми вже бачили на прикладі рядка «Віват королю курковому», Франко при допомозі прикметників характеризує гостріше та яскравіше людські постаті. Говорячи про романтичного композитора та диригента Фелікса Мендельсона-Бартольдї (1809—1847), Гайне пише:

*Der Abraham hatte mit Lea erzeugt
Ein Bübchen, Felix heisst er,
Der brachte es weit im Christentum,
Ist schon Kapellenmeister. (II, 464)*

У Франка:

*Абрамко той з Лесею сплотив синка,
Звесь Фелкс, живе він філістром,
І вже в християнстві повуха, і став
Найбільшим капельмістром. (Твори, XV, 539)*

Дімінітивний наросток «ко» (Абрамко) загострює характеристику сина Мойсея Мендельсона Абрагама. Слово син о к віддає добре німецьке «Bübchen», а отверта характеристика «живе... філістром», не лишає жодного сумніву щодо наставлення автора до цієї особи. Типово німецький вислів «brachte es weit im Christentum» Франко віддає українським «в християнстві повуха», що не означає те саме, бо німецький вислів має значення «добитися до чогось», а український «застрягти в чімсь». Зате остання фраза перекладу цієї стрічки «став найбільшим капельмістром» вжитком суперлятива компенсує цей брак і віддає цілість вірно та точно.

Такий спосіб перекладу — вірного віддання цілоти коштом зміни в деяких деталей є частим засобом для перекладної праці І. Франка. В цій же самій цитованій строфі стрічаємо теж ще одну загальну характеристику перекладної праці того періоду, а саме його передачу німецьких ідіомів українськими. Ця властивість, відноситься до більшості його перекладів і надає їм українського кольориту.

Франко частенько вживає українські народні прислів'я, та типово українські любовні вирази в позитивному чи іронічному значенні. Наприклад, він перекладає Гайнівське «mein Junge» (II, 440) українським «моя зірко» (Твори, XV, 517) та додає такі вирази як «а, пташку» (Твори, XV, 543) та «голубко» (Твори, XV, 557) там, де у Гайне вжитий звичайний займенник «Du» (II, 469 і 485). Часто натрапляємо на цілі народні приповідки, які Франко додає до Гайнівського тексту, щоб загострити його та зробити німецький твір більш приступним своїм землякам. Цей спосіб перекладання доводить Франка до того, що він українізує навіть імена людей та вживає галицизми, віддаючи німецькі слова. У цитованій строфі ми бачили як Франко з Абрагама Мендельсона зробив Абрамка. Подібно із Ніколяуса Беккера (1810—1845), автора славної тоді антифранцузької пісні «Sie sollen ihn nicht haben...» (написаної 1840 р., коли французи хотіли зайняти лівобережжя

Рейну), він робить «Беккер Миколка» (Твори, XV, 517). Вислови, як галицизм «штири шустки» (Твори, XV, 530), бойківське слово «теметів» (Твори, XV, 565) замість німецького «Gelichter (II, 494), «наложив головою» (Твори, XV, 544) «з сим світом попрощався» (Твори, XV, 550), які відповідають звичайним німецьким реченням, сильно підкреслюють намагання перекладача надати своєму перекладові українського духа. Це саме роблять народні українські приповідки, як «правда в очі коле» (Твори, XV, 532), «не завтра збересь, що днесь сієсь» (Твори, XV, 538), що змістово вірно віддає німецьку приповідку, вжиту в Гайне «Gut Ding will haben Weile» (II, 463). Народні прислів'я «очей у Сірка позичати» (Твори, XV, 517) замість Гайнівського «politisch kompromittieret» (II, 441), «ні то пси, ні коти» (Твори, XV, 542), яке віддає німецьке «weder Fleisch noch Fisch» (II, 467) і «пана на мотуз надіти» (Твори, XV, 542) замість німецького «den Adel hängen» (II, 467), та такий типово український вислів, як «у дурні пошитись» у III-ій главі два рази «римляни у дурні пошились» та «німцями ми пошились» (Твори, XV, 529), навівають цей справжній німецький твір українським духом.

У деяких випадках Франко перевищує Гайне в змалюванні поетичного образу або у віддачі поетичного враження, а певним добором слів надає своєму перекладові більше сили та гостроти ніж це є у самому оригіналі. Це осягає він цитуванням народніх приповідок та змінами деяких слів, а то і виразів оригіналу. Говорячи про Аристофана, Гайне пише, що коли б він тепер жив у Берліні, то йому поводилося б погано (Dem... Aristophanes, dem ginge es schlecht" (II, 493) через те, що він написав *Жаби*; Франко натомість пише, передаючи це пряме ствердження Гайне, що Аристофан був би «безпечний, мов муха в окропі» (Твори, XV, 565) і тим способом яскравіше представляє гіпотетичну долю грецького драматурга. Подібне знаходимо теж і у XIV-ій главі, де Гайне, пишучи про заснувших воїнів Барбаросси, просто каже «Sie liegen fest und schlafen» (II, 459); Франко уживає тут епітет ще з творчости київської доби для того, щоб схарактеризувати сон цих лицарів: «сном богатирським дрімають» (Твори, XV, 535) і таким чином далеко яскравіше віддає цей поетичний образ ніж Гайне. Те саме бачимо у VIII-ій главі, де Гайне виявляє відношення людей до небажаного окупанта міста Мюльгайм у травні 1831 року.

*Sie dachten: „Die magere Ritterschaft
Wird bald von hinnen reisen,
Und der Abschiedstrunk wird ihnen kredenzet
Aus langen Flaschen von Eisen! (II, 449)*

Франко, перекладаючи цю стрічку, загострює її типовим українським висловом:

*А ось що гадали: «Лицарство худе
Піде собі геть к чорту в зуби,
Ось-ось на прощання заграють йому
Залізні, огнисті труби. (Твори, XV, 525)*

Замість німецького стандартного виразу «von hinnen reisen» маємо тут сильніший козацький «к чорту в зуби», який з психологічного боку далеко краще віддає правдиві почуття мешканців міста. Гайнівську метафору («Abschiedstrunk... aus langen Flaschen von Eisen») Франко замінює своєю («на прощання заграють... залізні, огнисті труби») більш конкретною, сильнішою й яскравішою. Таке саме загострення мови тексту знаходимо теж у XVI-ій главі при дискусії поета з цісарем Барбаросою. Не хочаючи нічого знати про гільотину, Гайнівський цісар перебуває поетову мову словами «Schweig still, von deiner Maschine / Will ich nichts wissen, Gott bewahr» (II, 465); у Франка він натомість викликає: «Мовчи! Нехай чорт побере і, / Машину твою! Щоб не чув я о ній» (Твори, XV, 540).

Подібний спосіб загострювання значення слів при допомозі заміни одного слова або і кількох слів іншими знаходимо в кожній главі. Тут обмежуємося до кількох прикладів, які разом з попередніми творять головну частину тих складників, що відрізняють переклад *Казки* від оригіналу. Говорячи про бога будучности у II-ій главі, Гайне відноситься до нього словами «великий Незнайомий» («... des grossen Unbekannten», II, 433), у Франка прикметник «великий» замінений прикметником «грізний» (Твори, XV, 511); подібно теж у III-ій главі пише Гайне про короля, що буде він «даремно деклямувати» («wird vergebens deklamieren», II, 439), а Франко перекладає: «задеклямуєш до смерти» (II, 516). Три царі у Гайне належать минувшині («der Vergangenheit», II, 447), у Франка «до архіву» (Твори, XV, 523). Часами Франкові загострювання межують з вульгаризмами і через те затрачують свою іронічну закраску. Гайне в XXVI-ій главі говорить про запах німецької будучности («dieser deutsche Zukunftsduft», II, 490), у Франка цей вираз знаходимо як «смірід той німецької прийдісти» (Твори, XV, 561). Те саме у XXI-ій главі в описі пожежі міста Гамбург Гайне пише, що згоріла стара біржа, де «unsere Väter gewandelt, / und miteinander jahrhundertlang / So redlich als möglich gehandelt» (II, 474). Цей вислів («so redlich als möglich»), вносить в текст приховану, але їдку іронію, яка у Франка цілковито затрачується в вислові «Взаїмно себе шахрували» (Твори, XV, 548).

Найсильніше відчувається Франкове загострювання Гайнівського тексту у XIV-ій главі, де Гайне повторює рефреном стрічку «*Sonne, du klagende Flamme!*» (II, 457 і д.), що Франко передає: «О, сонце, ти меснику ясний» (Твори, XV, 533). Сильно політично загострена теж наведена нами розмова поета з Барбаросою, яка доходить до кульмінаційної точки в передостанній строфі XVI-ої глави. Гайне каже до царя:

*Auch deine Fabne gefällt mir nicht mehr,
Die altdutschen Narren verdarben
Mir schon in der Burschenschaft die Lust
An den schwarz-rot-goldnen Farben.* (II, 466)

Гайне виявляє лише своє невдоволення стягом, який колись йому подобався («*gefällt mir nicht mehr... verdarben mir... die Lust*»); у Франка він грубо відрубє цесареві, не виявляючи жадної попередньої пошани, ба, навіть натякаючи, що знайдеться щось краще:

*«I стяг оцей собі сховай,
В нас інша чень барва найдеться!
Ся чорно-червоно-золотистая вже
Нам аж вухами леться.»* (Твори, XV, 541)

Іронія та сарказм тексту Гайне затрачуються у Франка, коли він передає деякі рядки в формі травестії, хоч Франко очевидно руководився бажанням як найгостріше віддати Гайнівську сатиру. Наводимо тут для прикладу дві строфи: В XVI-ій главі Гайне з байдужістю і легкістю описує спосіб відтинання голів гільотиною:

*Man zieht eine Schnur, dann schießt herab
Das Beil, ganz lustig und munter; —
Bei dieser Gelegenheit fällt dein Kopf
In einen Sack hinunter.* (II, 465)

У Франка ця строфа звучить ось так:

*Потягнуть за шнур, а топорик шургуць!
Любисько летить у долину —
При тій же спосібности впаде якраз
Твоя голова у торбину.* (Твори, XV, 540)

Описуючи цензора Гоффмана при виконанні його обов'язків, Гайне пише в XXVI-ій главі:

*Die Schere klirrt in seiner Hand,
Es rückt der wilde Geselle
Dir auf den Leib — er schneidet ins Fleisch —
Es war die beste Stelle.* (II, 492)

*Він ценькнув ножицями — ой!
Дібрався вже до тіла —
Шасть-прасть, і найкрасніша часть
Відтята відлетіла!* (Твори, XV, 563)

Обидві строфи, хоч описують зовсім інші ситуації, є до певної міри тематично споріднені, бо обидві представляють процес відтинання: перша — голови, друга — паперу. У Франка вони споріднені теж поодинокими словами, які надають їм трагедійного характеру. До цих належать оклики, як «шургуць», «ой», і «шасть-прасть», які могли б бути взяті із якихнебудь творів Котляревщини, як і здрібніле «топорик» та вирази «любісько» і «ценькнув».

Ці всі наведені різниці між перекладом та оригіналом відрізняють Гайнівську *Казку* від Франкової не тільки в поодиноких місцях, але й впливають на цілість перекладу. Через ці постійні загострення висловів і вульгаризацію іронічних натяків Франків переклад не віддає любові Гайне до Німеччини. Годі тут наводити стільки цитатів з оригіналу, щоб виявити в текстах, що така любов у Гайне існує, однак сам дух *Казки* хоч і як їдкий іронією та гострим сарказмом вказує на це кожному уважному читачеві. У Франковому перекладі цієї любові відчутти не можна і це, на нашу думку, найбільше недотягнення перекладу.

В переклад *Казки* Франко вложив багато праці, постійно переробляючи та удосконалюючи його. Про це свідчать його листи, між іншими лист до А. Кримського, писаний в березні 1892 р. вже після надрукування перекладу *Казки*: Ваш суд про мій переклад Гайне дуже для мене прихильний. Що *Німеччина* трохи не рівна по мові, сьому не подивуетесь, коли Вам скажу, що зачав її перекладати ще в 1876 році, докінчив переклад 1880, відтак переробляв разів зо два частки, а тепер перед друком усю роботу зробив майже наново (Твори, XX, 445).

Відносно приміток та численних пояснень, які — як ми вже згадували — перекладач частенько включав у текст свого перекладу ради більшої зрозумілості тексту, писав Франко до М. Драгоманова під кінець 1880 р. після першої редакції перекладу таке: У мене є готова вже *Німеччина* Гейне, котру д. Іосиф просив прислати на Ваші руки, кажучи, що там би (в Женеві) її можна надрукувати. Тільки одна біда, — до неї треба б додати кільканадцять об'яснюючих приміток, а у мене нема матеріалу. Якби у Вас

там було дещо, то я зашлю й так, а там би хтось найшовсь, щоб поробив примітки (хоч би після лексикона, який є у Лимановського), Ви, може б, написали передмову й значення Гейне, абощо (Твори, XX, 121).

Але вже в вересні 1882 р. він просить Драгоманова повернути йому переклад, сподіваючися, що після перерібки вдасться йому опублікувати його в журналі *Свѣт*, бо плян видати *Німецькому* окремою книжечкою та оплатити друк гонораром за переклад Фавста не здійснився. Журнал *Свѣт* відкинув *Казку*, бо один з редакційних рецензентів, Ж(елехівський?), скритикував її як «застарілу». Франко у своєму листі до редактора журналу І. Белея гостро відповів на закид невідомого рецензента і виказав чому саме *Казка* для українців актуальна: Сьмішний закид, що *Німецьчина* Гайне застаріла. Ж. певно не читав її та думає про *Германію* Тацита. . . . А *Німецьчина* Гайне — *Meisterwerk* по часті політичної поезії і яко така без пари в німецькій літературі — і вона застаріла? А між тим зло, на котре вона кидається — квасний шовіністичний патріотизм, се іменно слабість, на котру готовить ся у нас багато людей заслабнути.¹⁶

Отже в цьому ж листі Франко підкреслює універсальну вартість *Казки*, називаючи її єдиним шедевром політичної поезії в німецькій літературі, а у своїй статті «*Причинки до оцінення поезій Шевченка. II. Темне царство*»,¹⁷ порівнює він її з *Сном* (1844) Шевченка щодо форми, спрямовання та стилю.

Пошана до цього німецького політичного архитвору залишилась у Франка на все життя. Двадцять п'ять років після опублікування цієї статейки Франко радить талановитому сатирикові В. Самійленкові «покусити ся на ширшу гумористично-сатиричну поему, що давала б панораму нашого суспільного, політичного та духовного життя, описаного з певної точки, щось в роді іспанського *Дон Кіхота* або поеми Гайне *Німецьчина*» (ЛНВ, 1907, I, 32).

Але аж у 1892 р. вдається Франкові при допомозі товариства «Академічного братства» видати *Німецьчину* у вже згаданій збірці *Бибір поезій Генріха Гайне*, до якої ввійшла низка перекладів з Гайне під заголовком *Байки для дітей*. До тих перекладів належить чотири, вже раніше опубліковані або написані, а тепер наново перероблені вірші і п'ять нових перекладів. До нових перекладів належать: *Поетові* (*An einen politischen Dichter*) із збірки *Zeitgedichte*, *Ослячі вибори* (*Die Wahlesel*) та *Вхід до неба* (*Himmelfahrt*) із збірки *Letzte Gedichte* і *Диспути* (*Disputation*) та *Цар Давид*

¹⁶ М. Возняк, «З життя і діяльності Івана Франка в рр. 1881—1883. Його листи до Івана Белея», *Культура* (1925), Но. 2, стор. 56.

¹⁷ *Свѣт* (1881), Но. 11-12, стор. 196-199.

(*König David*) із циклю *Romanzero*. Раніше опубліковані або лише написані були *Мандруючі щурі* (*Die Wanderratten*), *Король Довго-вух I* (*König Langohr I*), *Осторога* (спершу *Заказані книжки* в оригіналі — *Warnung*) із збірки *Zeitgedichte*, друковані вперше в збірнику *Думи і пісні найзатягніших європейських поетів* (Львів, 1879), і *Enfant perdu*, вірш із збірки *Romanzero* в оригіналі тої ж самої назви. Крім тих поданих п'яти нових перекладів з Гайне були тоді у Франка ще й інші готові до друку, однак матеріальні умови змусили його їх відложити. Про це і про свій труд над перекладом *Казки* згадує Франко вже у цитованому листі до А. Ю. Кримського (*Твори*, XX, 445).

Всі ці переклади з поетичної спадщини Гайне, як і решта, про які ми тут згадуємо, є сатиричного та суспільно-критичного характеру. Багато з них — це вже не переклади, а переспіви й перерібки, зукраїнізовані або змінені щодо схеми, ритму та розміру. До інших доступних нам перекладів належать: *Розмова царя з швабом* (*Die Audienz. Eine alte Fabel*), *Грішні душі* (*Jammerthal*), *Вічне питання* (*Zum Lazarus I*), *Тарган* (*Der Wanzerich*), *Конституція* (*Aus Krähwinkels Schreckenstagen*) і 1649—1793—??? — всі із збірки *Letzte Gedichte*, перекладені в 1878 р. (*Твори*, XV, 597).

З інших Гайнівських збірок є *Поступовий рак у Парижі* (*Bei des Nachtwächters Ankunft zu Paris*), переклад з 1877 р. із збірки *Zeitgedichte*, *Похорони* (*Die alten, bösen Lieder*) переклад із *Lyrisches Intermezzo* 1883 року, *Тестамент* (*Vermächtnis*) і *Бабуся Грижжа* (*Frau Sorge*) із *Romanzero*.¹⁸

Переклади цих віршів виявляють всі ці властивості, що й переклад *Німеччини*, але — як ми вже зазначили — вони перекладені вільніше, а іноді це вже не переклади, а переспіви: як і в *Німеччині* Франко часто українізує зміст народними висловами і надає Гайнівським віршам українського кольориту. Прикладом такої українізації є *Бабуся Грижжа*, вірш, якого наголовок надає йому певного українського характеру, і *Грішні душі*, що лежать «в бідній, темній хатині» («Dachstube» у Гайне, II, 124), чекаючи, щоб прийшов «заприсяглий цирулик» та оглянув їхні трупи. Вірш *Похорони* теж цілковито зукраїнізований перенесенням дії з Німеччини в українське середовище. Труна, у яку поет складає свою любов і свій біль, у Гайне більша як «Heidelberger Fass» (I, 95), у Франка вона «більша, як Зелемінь-гора» (*КН.*, XVIII, 269). Тим самим словом замінив Франко теж інший Гайнівський льокальний елемент «Dom zu Köln am Rhein», а третю стрічку, де Гайне

¹⁸ Точні дати писання та друкування згаданих перекладів подані у *Твори*, XV, стор. 596-598.

порівнює труну до моста коло Майнцу, Франко опустив і тим очистив вірш від всякого німецького кольориту.

Подібно й вірш *Tarzan (Der Wanzerich)* очистив Франко від німецького кольориту й від особистого натяку. Гайне тут насміхається із віденського композитора Йозефа Десавера (II, 81 примітка.) який хвалився, що в ньому кохається одна славна французька письменниця; Франко, перекладаючи тільки першу частину віршу та змінюючи останні стрічки, надав віршеві більш універсального характеру.

Універсальнішого значення надав Франко теж віршеві *An einen politischen Dichter* самою зміною наголовку *Поетові*, як і логічною заміною слова «Schlachtgesang» (II, 168) на звичайне «пісні» та подібними узагальнюючими словами.

В перекладі вірша *Erinnerung aus Krähwinkels Schreckenstagen* всякий німецький кольорит затратився узагальненням назви вірша в перекладі на *Конституція*. *Конституція* це вже більш переспів ніж переклад з підбором натяків на галицькі обставини, які особливо яскраво приходять на думку при останній стрічці вірша: «*Morda na guzik, ta ť uže*» (КН., XVIII, 267).

Інші засоби, що виразно українізують переклади — це народні приповідки, як «згинеш, наче муха» у вірші *Осторога* (КН., XVIII, 261) замість німецького «*du bist verloren*» (I, 360), «карк скрутить» (КН., XVIII, 285) з твору *Цар Давид*, «впень . . . рубати» з вірша *Розмова Царя з швабом* (КН., XVIII, 261), «пішов на прічки» (КН., XVIII, 280) з вірша *Король Довговух I*, де теж знаходимо вислови як «до шпунту» та «носа не втиркайте» (КН., XVIII, 281) замість стандартного німецького «*bekümmert euch nicht*» (II, 195), «Мурлика» замість німецького «*Kater*», «дух гайдамацький» (КН., XVIII, 280) у ослів замість німецького «*Arroganz*» (II, 194). Декількома зворотами Франко ще гостріше віддає іронічний дух вірша епітетом «ослячий»: замість Гайнівського «*die malkontenten Esel*» (II, 192) Франко вживає «ослячу опозицію» (КН., XVIII, 278) у Гайне «*in meiner Brust*» (II, 194) у Франка «в ослячій груді» (КН., XVIII, 279). Подібне загострення знаходимо теж у перекладі тематично спорідненого вірша *Die Wahl-Esel (Ослячі вибори)*, де вислів Гайне «*ich bin als Esel geboren*» (II, 197) передав Франко «я з прадіда, діда ослюка» (КН., XVIII, 276), підкреслюючи тим тяглість ослячого роду. Переклад вірша *Bei des Nachtwächters Ankunft zu Paris (Поступовий рак у Парижі)* теж показує намагання Франка відльокалізувати та узагальнити німецький оригінал. Слово «*Deutschland*» з другої стрічки опущене як і «*ein deutscher Mann*» (I, 362) з третьої. Назви як «*Hohenzoller*», «*Habsburg*» і «*Wittelsbach*» пояснені як «прусський цар», «австрійський» і «баварський» (КН., XVIII, 265),

а Гайнівське порівняння, що слово царське, то скарби «Wie tief im Rhein der Nibelungshort» (I, 362) замінено загальними словами «то мов скарб, закопаний в землі» (КН., XVIII, 265). Рівнож у перекладі вірша *Die Audienz* (Розмова царя з швабом) Франко нехтує вибраний ним самим заголовок на основі останньої стрічки вірша і перекладає головні слова героя, його заклик до царя («O geben Sie, Sire, dem deutschen Volk / zurück seine Menschenrechte» (II, 209), цілком не згадуючи німецького народу: «О царю, дай нам той скарб дорогий, / которий зоветься свобода» (КН., XVIII, 263), так що заклик шваба набирає більш загальнолюдського значення і не відноситься тільки до визволення німецької нації. Шваб у Франка не є репрезентантом поневоленої Німеччини, але, до певної міри, взагалі поневоленого людства, хоч поодинокі його слова надають йому теж характеру поневоленого хлопа русина.

Виразно виявляється теж намір Франка позбутися німецького кольориту при перекладі слів з кулінарної ділянки «Gesunde Nahrung». З останньої стрічки *Jammerthal* (II, 124) передає Франко як «печена свинина» (КН., XVIII, 264), «Göttinger Wurst» і «Knödel» (II, 204), з *Die Wanderratten* як «ковбаси копчені» і «галушки» (КН., XVIII, 274), «Sauerkraut und Rüben» з *Die Audienz* (Розмова царя з швабом) у Франка «борщ та буряки» (КН., XVIII, 262), як і «magre Wassersuppe» (II, 219) з *Himmelfahrt* у не так то святобливому і тому меншіронічному перекладі *Вхід до неба* є український «борщ до хліба» (КН., XVIII, 283). Часом вдається Франкові через заміну одного слова змити весь німецький дух оригіналу та надати йому універсального значення, наприклад, у перекладі вірша *Vermächtnis* (Тестамент, КН., XVIII, 269), де Франко усунув означення «preussisch» і тим позбавив вірша всякого льокального кольориту.

До інших важливіших властивостей стилю перекладів Франка належать часті повторення тих самих слів задля драматичности афекту, наприклад, у перекладі вірша *Zum Lazarus I* (Вічне питання) «вічно, вічно так питаєм» (КН., XVIII, 265) і «здоров, здоров» у *Поступовий рак у Парижі*, «дармо, дармо» (Твори, XV, 481) і «Штурм! Штурм!» (Твори, XV, 482) у *Скін богів* (*Götterdämmerung*). В перекладах часто трапляється засіб ономапоєї, хоч його немає в оригіналі, наприклад, «а там стук, стук в високої брами» (КН., XVIII, 281) з *Вхід до неба*, що передає німецьке «Dort klopft sie an die hohe Pforte» (II, 217), чи то «шлал, шлал! Пантофлі чути в ганку» (КН., XVIII, 281) замість німецького «Man hört Pantoffelgeschlarpe jetztund» (II, 217). Рідше вже трапляється паралельна конструкція, як у *Zum Lazarus I* (Вічне питання), де німецьке «Warum schleppt sich blutend, elend . . .» (II, 92) перекладено повторенням «чом у нужді, чом у крові» (КН., XVIII, 264).

Характерний є теж для Франка постійний вислів «братку» чи «брате» або і «мій пане» або «синку», вживаний звичайно як «Verlegenheitswort», звернений або до читача, (як «мій пане» у 1649—1793—???) або до якоїсь дієвої особи вірша. Наприклад, вислів «a propos» з *König David* Франко передає «синку любий» (КН., XVIII, 285) в розмові однієї дієвої особи (Давида) з другою (Соломоном). Це саме слово зустрічається в перекладі *Himmelfahrt* сказане св. Петром у небі до новоприбулого Пруссака: «Слухай, братку!» (КН., XVIII, 284). Отже переклад того слова є релятивний і залежний від змісту. У перекладі *Die Audienz* цар каже до шваба «Лиш сміло, синку, сміло» (КН., XVIII, 262); переклад *Die alten, bösen Lieder* закінчується вигуком «о, браття» (КН., XVIII, 269); висловом «мій небоже» звертається поет до читача у перекладі *Zum Lazarus I* (Вічне питання, КН., XVIII, 264), хоч в оригіналах ніяких таких зворотів немає; натомість там, де у Гайне такий зворот є, наприклад, «Teuerer Freund, du bist verloren» у вірші *Warnung* (I, 360) (що з уваги на паралельну конструкцію виступає в першій і в останній строфі) у Франка він пропускається.

Треба ще зазначити, що Франко в останньому своєму перекладі з поезій Гайне *Die Grenadiere*, що своїм національним духом гостро відрізняється від усіх інших тут обговорених віршів, дещо послаблює емоційну динаміку вірша, зміною останніх стрічок. Гайнівський grenadier обіцяє встати з гробу, щоб боронити свого цесаря, за якого він загинув: «Dann steig' ich gewaffnet hervor aus dem Grab / Den Kaiser, den Kaiser zu schützen!» (I, 48) а Франків grenadier воскресає «На нові перемоги і бої» (КН., XVIII, 272). Це закінчення позбавляє вірш його завершення, до якого ступнево прямує цілий зміст, і це саме дещо послаблює переклад.

Франкові переклади з поетичної творчості Гайне дають нам можливість краще пізнати і Франка-поета і Франка-майстра слова. У вільних перекладах і переспівах виблискує творчий геній Франка під надхненням Гайнівських мотивів, натомість, більш дослівні переклади виявляють хист перекладача відтворити в рамках встановлених оригіналом даний естетичний твір, який в висліді зберігає майже всі суттєві прикмети оригіналу, а рівночасно не є його механічною переріркою. Вірний своїм естетичним принципам Франко у своїх перекладах з Гайне ніколи не виходить з перекладом довшим від оригіналу, а навпаки часто старається подати цю саму цілість в коротшій формі. З другого боку слід зазначити, що більшість Франкових перекладів з творчості Г. Гайне не вповні відповідає його поглядам про мистецтво пере-

кладання, висловленим у його критичних статтях¹⁹ з огляду на частеньку зміну місця дії, українізацію змісту, соціяльне загострення, гіперболічні перебільшення, а то і зміну змісту оригіналу. Між Франком, теоретиком перекладу, і Франком перекладачем існує певне протиріччя, але це вимагало б окремої студії.

Наявність численних супротивних елементів саме у Франкових перекладах з творчості Гайне, можна бодай до деякої міри пояснити молодим віком перекладача.

Праця над творами Гайне відбилася так у Франкових літературно-критичних писаннях, як і в його поетичній творчості. Це мабуть відчув сам Франко, коли писав в 1906 р. вступне слово від редакції до перекладу М. Лозинським статті А. Ліхтенберга «Гайне і Сен-Сімонізм»: Вся Німеччина... і можна сказати, вся поступова і вільнодумна частина людськості сьвяткувала в початку сього року пам'ять п'ятдесятих роковин смерти Генріха Гайне. З огляду на те, що ім'я Гайне не чуже й нашій літературі, а його твори мали не малий вплив на розвій нашого письменства особливо в останній добі, присвячуємо й ми... його пам'яті декілька сторінок (*ЛНВ*, 1906, XXXIV, 132).

У сатиричній творчості Франка з 80-их років відчуваються творчі імпульси та мотиви Гайне, зачерпнуті згодом у нього під час перекладної праці над віршами німецького поета.

Наприклад, вірш Франка *Ужас на Русі* (1880) тісно споріднений з *Verkehrte Welt* Гайне, з чого Франко запозичив парадокси і сатиричний спосіб висміювати заскоружле суспільство, пристосовуючи його до галицьких обставин. Для ілюстрації вистарчить протиставити деякі рядки з обох віршів:

Гайне:

*Das ist ja die verkehrte Welt,
Wir gehen auf den Köpfen!
Die Jäger werden dutzendweis'
Erschossen von den Schnepfen.*

*Die Kälber braten jetzt den Koch,
Auf Menschen reiten die Gäule;
Für Lehrfreiheit und Rechte des Lichts
Kämpft die katholische Eule. (I, 375)*

¹⁹ Маємо тут на увазі численні передмови Франка до його перекладів, як і наведені статті про переклади з Шекспіра (Куліша, Федьковича) та рецензії на переклади різних авторів, яких ми вже згадали: Старицького, Ніщинського, Кримського, Крушельницького, Шпойнаровського та інших.

Франко:

Все перевернуть униз головами:
Учні професора стануть навчатъ,
А як азбуки не вмiє — різками,
Як він їх нині, будуть його пратъ.

Вірні тоді парастас будуть править,
Але поклони ніп битиме сам;
Купчик над склепом цей напис поставить:
«Хто дасть найменше, товар йому дам».

Суд буде також для них відповідний:
Неук судитиме вчених панів.
Хто вкрав та хитро, той вийде свобідний,
В цюпу, хто вкрасти хотів, та не вмiє. —

Не хлоп державі з кривавого поту
Буде, як досі, податки зносить,
Але держава за хлопську роботу
Премії буде рік-річно платить.

(КН., XV, кн. 1, 124—125)

Ярема зазначає, що у вигляді Гайнівської «байки» написані такі політичні сатири, як *Звірячий парламент*, *Уривок політичної байки* (1883), *Воронізація* (1882) і *Меморандум будяків* (1883). Ці вірші, на думку Яреми,²⁰ й інші писані в цьому часі різняться більшою ляпідарністю вислову та легкістю стилю, удосконаленого в школі Гайне від ранніх сатиричних віршів Франка, наприклад, *Дума про Маледикта Плосколоба* (1878) та поема *Наші чесноти* (1876), які є ще багатословні та розтягнені.²¹ Поетичну форму подорожж-мандрівки, мабуть набуту у Гайне, вживає Франко у своїй *Студентській мандрівці* (1884) і пізніше в творі *Мандрівка Русина з Бідюю* (1893). Віршований розмір Франкового перекладу *Німеччини*, зустрічається і в його сатиричній хроніці *Сучасний літопис* (1884).

Найбільший з тих років сатиричний твір Франка — поема *Ботокуди* (1880) — часто виявляє мотиви з *Німеччини*, над перекладом якої Франко тоді саме працював.²² Спільний тут мотив сну —

²⁰ Ярема, я. в., стор. 30-31.

²¹ Хоча й ці вірші стоять під сильним впливом німецького поета. Дума про Маледикта Плосколоба, наприклад, має як мотто таку строфу з Гайне:

Пропає дух революції!

Кричать старі незнайки:

«Не тра нам конституції,

Лиш бука та нагайки!» (КН., XV, кн. 1, 173)

²² Апатія та сонність ботокудів дуже подібна до німецької пасивності та лінивства у Німеччині:

і Ботокуди і воїни Барбаросси сплять спокійним сном, коли на світі є переворот, як і численні інші мотиви. Обмежуємося до одного конкретного прикладу, до протиставлення кількох рядків з обох поем, у яких висловлюється думка про прихід нового кращого типу людства. В останній главі перекладу *Німеччини* читаємо:

*Щезають уже, хвала богу, старі
Брежливі покоління,
Помаленьку чахнуть, хиріють вони
І мруть на сухоги сумління.*

*Нове покоління росте, підроста,
Без фальші, не бите у тім'я,
З думками свободними, з вільним чуттям,
Йому то усе розповім я.*

(Твори, XV, 563—564)

Подібне зустрічаємо в кінці поеми *Ботокуди*:

*Повстає кругом по світі
Плем'я сміле, войовниче,
Що для люду права, хліба,
Волі і освіти кличе.*

(КН., XV, кн. 1, 150)

Як бачимо вже з тих кількох наведених тут стрічок, між обома творами існує сильна спорідненість мотивів, що свідчать про вплив Гайнівської поезії на оригінальну творчість Івана Франка.

Сильно споріднений з Гайнівським «мовчазним незнайомим» Кельну, що йде вслід за поетом і в каплиці святих трьох царів розбиває «старі кістяки забобону» (*Німеччина*, VI і VII) є теж Франків *Рубач*, як у прозовому, так і у віршованому варіанті.²³

*В німецьких перинах чудово так спать
І сни такі сняться чудові!
Тут чується вольним німецький наш дух,
Зриває всі земні окупи (Твори, XV, 521)*

*Тільки в ботокудським краю
Не чувати бою, стуку,
Тільки храп; часом лиш сонним
Сниться битва за азбуку.*

*Спіть, моральности підпори:
Світ так красний і багатий!...
З чистим серцем у перині
Так солодко любо спати! (КН., XV, кн. 1, 151)*

²³ Є два варіанти *Рубача* — віршований і прозовий. Поема *Рубач*, яка складається з 36 терцин, була написана з початком 80-их років, але

У деяких своїх літературно-критичних працях Франко звертається теж до Гайне, щоб зобразити свої цілі. У статті «Гергарт Гауптман, его жите і твори» з рубрики «Із чужих літератур» Франко, пишучи про драму Гауптманна *Die Weber* (1892), наводить Гайне, який «присвятив шлеським ткачам одну з своїх найострійших пісень», цитуючи в оригіналі першу стрічку цієї пісні (ЛНВ, 1898, I, кн. 2, 124—125).

В статті «Із секретів поетичної творчости» (ЛНВ, 1899, кн. VI) Франко, полемізуючи з теорією Лессінга *Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), подає як приклад Гайнівський вірш *Am fernen Horizonte*, доказуючи, що поезія може створити «живописне» враження. В той час, коли з певністю можна сказати, що праця Франка над перекладами із поетичної спадщини Гайне сильно відбилася на поетичних творах поета, нечисленні переклади Франка із прозових творів Гайне не виявили значнішого впливу на його творчість.

Першим перекладом із мистецької прози Гайне на українську мову був переклад *Die Harzreise* (Подорож на Гарц) О. Черняхівського, виданий в 1902 р. з передмовою і пояснювальними примітками І. Франка. У своїй передмові Франко знову висловив свою пошану до Гайнівського генія і виявив надію, що даний переклад буде «першим почином» у перекладанню мистецької прози Гайне на українську мову: «Із прозаїчних творів сього автора — писав Франко у передмові — які свого часу не лише в Німеччині, але скрізь по Європі лунали мов алярмові дзвони лібералізму та радикалізму, а надто визначаються блискучим дотепом та незрівнаними фейерверками стилю, який перед Гайне не писав ніхто в Німеччині, у нас досі не було перекладено нічого і отсей переклад являється першим почином у тім напрямку».²⁴

Другий з черги переклад з прозових творів Гайне подав сам Франко в 1906 р. до 50-річчя смерті поета. Це оповідання *Florentinische Nächte*, що його Франко у вступному слові («Від редакції») до статті Ліхтенберга «Гайне і Сен-Сімонізм» характеризує як «одну з найінтересніших повелістичних проб Гайне . . . не лише задля свого блискучого та багатого стилю, але також задля порушених у ній психологічних проблем, яких оброблюване аж при кінці XIX в. знайшло собі талановитих представників і витворило

не опублікована за життя поета. Пізніше написане оповідання появилася друком спершу польською мовою у *Przegląd Społeczny* (1886, II, No. 9), а українською вперше в 1900 р. у збірці *Сім казок*. Обидва варіанти різняться тільки в деталях.

²⁴ Цитуємо за статтею Яреми, я. в., стор. 29. Порівняй стор. 17—18.

цілу школу чи групу психологів імпресіоністів та символістів» (ЛНВ, 1906, XXXIV, кн. 1, 132).

Оповідання Гайне поділено на дві частини — «Перша ніч» і «Друга ніч». Франків переклад вірно передає Гайнівські ідеї без суттєвих змін. Однак — дві головні властивості його перекладного процесу того часу — українізування і популяризування висловів сильно відбилися на перекладі. У своїм запалі передати зрозуміло українським читачам цей твір Гайне, що його, як ми бачили, Франко так високо цинив, він зробив надто кольоквіяльними деякі Гайнівські вислови і цим позбавив переклад так характерних ніжних відтінків, а подекуди довів до вульгаризації оригіналу, цілком нівечачи елегантний стиль німецького письменника. Найбільш некорисно відбивається цей процес в українізуванні «або в перекладанні» чужомовних фраз, якими Гайне перчить своє оповідання.

Французькі вислови, що підвищують елегантність Гайнівських персонажів та взагалі додають *savoir faire* до цілого оповідання, Франко або дослівно переклав на українську мову або віддав якимсь українським висловом. Наприклад, у першій частині («*Erste Nacht*» у Гайне) Гайнівський «*homme à bonne fortune*» (IV, 332)²⁵ у Франка «чоловік щасливий на руку» (ЛНВ, 1906, XXXIV, кн. 1, 151); «à quatre épingles» (IV, 335) стає «заціплений на всі гузики» (стор. 154); «en éscarpins» (IV, 336) віддано як «в лякерках» (стор. 154); «*Coq-à-l'âne*» (IV, 336) натомість перекладано досить вдало як «благоглупість» (стор. 154).

Подібно і у другій частині Франко продовжує свій спосіб перекладання чужомовних слів чи то фраз. «*Bureau des passeports*» (IV, 351) Гайне — це звичайне паспортне бюро» (стор. 317) у Франка, «*Étrechats*» (IV, 357) зукраїнізовано на «присюди» (стор. 322), «*carrefour*» (IV, 377) на «перехрестя» (стор. 340), а «*soirée*» (IV, 365) на «вечорниці» (стор. 328). Англійські назви і вислови як «*Old-Baylie*» (IV, 353) та «*Stage-Coach*» (IV, 354) теж зукраїнізоване на «судовий будинок» (стор. 318) і «повоз» (стор. 319). Дальша українізація показується при перекладі вислову «*Madame Mutter*» (IV, 358—59), який Франко віддає українським «пані матка» (стор. 323), теж «*Mademoiselle*» як «панна» кілька разів у першій та другій частині. Неменш вражає теж переклад слова «*Famulo*» (IV, 340) як звичайний «ученик» (стор. 158) особливо тому, що тут (стор. 158—160) є певне порівняння Паганіні із Фавстом.

²⁵ Користуємося даліше цитованим виданням творів Гайне Е. Ельстегром. Цитати з перекладу є в ЛНВ (1906), XXXIV, 143-165, 316-341. Том та сторінку подаємо в тексті.

Часто Франко змушений віддати одно німецьке складене слово трьома українськими або й цілою фразою. Наприклад, читаємо у Гайне «gespenstischhell... leichenweiss» (IV, 346) а у Франка «бліде як мара... біле як труп» (стор. 163); «tatensüchtig» (IV, 338) у перекладі «з дикою енергією» (стор. 156); «das Totenhafte» (IV, 337) є «все назначене п'ятном смерти» (стор. 155) і т. д. Помимо того Франків переклад кількісно звичайно не є більший від оригіналу завдяки Франковій економії слів в інших випадках й незначним пропуском.

За винятком вище наведених недоліків переклади Франка віддають вірно Гайнівську творчість і становлять цінний вклад в українську перекладну літературу, як теж обзнайомлюють українську читацьку публіку з великим німецьким поетом і прозаїком.

Франкові переклади з творчости Гайне може більш ніж переклади з інших поетів виказують притаманну прикмету, поезії, а саме: кожний вірш має свою окрему естетичну форму. При передачі даного вірша в іншій мові є неможливо надати ту саму форму перекладові. Тому кожний переклад має свою окремішню естетичну структуру. Франкові вдалось створити у перекладах з Гайне подібні естетичні форми, що їх має оригінальна творчість цього ж німецького поета. У всі свої переклади Франко вклав елемент суб'єктивности і тим самим його переклади з Гайне, як теж із інших поетів, є частиною його оригінальної творчости.

3) Переклади з творчости швайцарських письменників

При кінці дев'ятнадцятого і з початком двадцятого століття Франко переклав дещо з творчости двох великих швайцарських письменників реалістів Готфріда Келлера (1819—1890) і Конрада Фердінанда Маєра (1825—1898) та дав короткі критичні огляди їхньої творчости. В обох випадках Франків вибір дає добру можливість українському читачеві познайомитись з творчістю даного автора, хоч сама кількість перекладів не дуже численна.

а) Переклади творів Готфріда Келлера

З поетичної спадщини Келлера Франко здогадно переклав тільки три вірші, а саме *Тиха хвилинка* (*Stiller Augenblick*), *Морські думки* (*Meergedanken*) і *В морозні зимові дні* (*Ich hab' in kalten*

Wintertagen) та надрукував їх в 1907 р. під загальним заголовком «Із поезій Готфріда Келлера» (ЛНВ, 1907, XL, 537-538). З прозової спадщини німецького письменника Франко опублікував ще перед друкуванням перекладів Келлерових віршів два оповідання із збірки *Сім легенд* (*Sieben Legenden*, 1872) теж у ЛНВ (1900, XI, кн. 7, 107-120), додавши до свого перекладу короткий вступний огляд його творчості. Франко розпочав свою перекладну працю з творчості Келлера ще в 1906 р. перекладом вставної новели із повісті *Зелений Генрих* (*Der Grüne Heinrich*, 1885) під заголовком *Мереточка* (*Das Meretelein*), що була теж надрукована у ЛНВ.

Переклади віршів, які до речі віддають три головні теми поетичної творчості Келлера (*Тиха хвилина* — образ природи; *Морські думки* — вислів антипанегіризму; *В морозні зимові дні* — резигнація, відречення та антиаскетизм) щодо зверхньої форми майже бездоганні: число рядків у перекладі всюди таке саме як і в оригіналі і відхилення від метрики та риму оригіналу незначні. Деякі недоліки натомість виникають при детальному змістовому порівнянні. Франко інколи дає цілком відмінний поетичний образ від Келлерового, віддаючи хибно тон та думки оригіналу через вибір невідповідних українських висловів чи слів або взагалі змінює зміст, надаючи віршеві цілком іншого значення. До таких змін поетичних образів належать опис лебедя у вірші *Тиха хвилина*, до якого Франко, додаючи поодинокі слова, додавив елемент раптовости, що позбавляє зображення лебедя, тої маестичної урівноважености, яку відчувається в Келлеровім вірші. Цитуємо відповідну строфу оригіналу та перекладу, підкреслюючи ті слова, які віддаляють переклад від оригіналу.

*Still und einsam schwingt er die Flügel,
Taucht in den Wasserspiegel,
Hebt den Hals empor und lauscht;
Taucht zum andern Male nieder,
Richtet sich auf und lauscht wieder,
Wie's im flüsternden Schilf rauscht.*

(I, 52)²⁶

*І тихо й самотно крильми він махає,
В сріблястую хвилю нараз поринає, —
Ось шию над воду, щоб слухать, простяг;*

²⁶ Всі німецькі цитати з творчості Г. Келлера є з *Gottfrieds Kellers Werke in zehn Teilen, hrsg. v. Max Zollinger* (Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, o. J.). В тексті подаємо частину і сторінку.

І ще раз поринув і в хвилі сховався,
Знов виринув нагло і знов прислухався,
Що шепчеться в очеретах.

(КН., XVIII, 436)

Негативно теж відбивається на перекладі вірша віддання німецького загального абстрактного терміну специфічним конкретним українським. Наприклад, німецьке «Wallest du deine Bahn» в перекладі звучить конкретніше з визначенням певної мети «Ти мчишся в далекі міста»; німецький ідіоматичний вислів «Tun und Lassen», який охоплює всі рухи лебедя, віддано двома конкретними дієсловами «кружить» і «дворує», що через своє семантичне обмеження не відтворюють вповні німецького значення, як і останні два рядки третьої строфи, де вислів «Hin- und Widerschweben» з п'ятого рядка, що знаходить відгомін і підсилення в словах «hin und her» в шостому, віддані цілком іншою більш конкретною манерою без дотримання характерних нюансів. В перекладі остаточної строфи вірша Франко замінив другу особу («du»), до якої відноситься ціла строфа, першою («я») і тим до певної міри позбавляє Келлерів вірш універсальності, надаючи йому зовсім суб'єктивного тону, через що переклад стає радше переспівом (гл. КН., XVIII, 436 і Келлер I, 52-53).

Переклад вірша *Meergedanken* (Морські думки) теж виявляє подібні відхилення від оригіналу. Головний недолік тут полягає в неадекватнім перекладі німецьких складних іменників, через що переклад затрачує ту стислість та пластичність мови, яка характеризує оригінал. Німецькі слова як «Meeresfrieden», «Geisternot», «Wasserträume» і «Trümmerfall» (I, 181) перекладач не намагається передати одним або і двома словами (за виїмком останнього — «руїнний тягар»), а просто переспівує рядки Келлера своїм способом, вільно додаючи або пропускаючи слова оригіналу. Характеризують цей переклад теж поодинокі перебільшення і загострення: вислів «seine Feinde» в перекладі виступає як «його злі вороги»; стрічка «Wir haben all' den gleichen Feind» в перекладі яскраво загострена «у всіх один ворог, безсоромний джус»; дієслово «reitscht» в перекладі заакцентовано двома «бе» і «рве», а вияв хвиль «wir schäumen» в перекладі передано гіперболічно «піна з нас прище до неба». Не відповідає теж оригіналові вислів «І вихор, дух бунту», бо слова Келлера «die Geisternot, der Wirbelwind» висловлюють тільки удар долі, нещастя, яке будить людину з романтичних ілюзій і примушує її боротись (КН., XVIII, 437 і Келлер, I, 181). Франко своїм перекладом інтерпретує Келлерові слова і своїм звичаєм загострює їх.

Зміна поетичного образу характеризує теж переклад вірша *Ich hab' in kalten Wintertagen* (В морозні зимові дні), хоча цей ще з усіх трьох найближчий до оригіналу. Зміна образу тут, як і в перекладі *Тиха хвилина*, відноситься до опису істоти на воді. В вірші Келлера читаємо:

*Ich fahre auf dem klaren Strome,
Er rinnt mir kühlend durch die Hand;
Ich schau' hinauf zum blauen Dome —
Und such' kein bessres Vaterland.*

(I, 118)

Франко переклав:

*Купаюся в пречистій річці
І з хвиль холодних свіжість п'ю,
Любуюсь склепом тим блакитним
І кращих батьківщин не жду.*

(КН., XVIII, 438)

Хоча на перший погляд переклад виглядає дуже близьким до оригіналу, детальна аналіза виказує протилежне: «Купаюся» не відповідає німецькому «*Ich fahre*», «*Strom*» не «річка», отож уже ці слова перекладу змінюють поетичний образ Келлера. В вірші Келлера поет пливе човном і, виставивши руку, відчуває, як вода, прохолоджуючи, переходить йому через пальці. Отже тут відбувається певна дія конкретного характеру, наповнена рухом і тим самим символічна — в тих двох рядках поет символічно представляє своє життя. Останні два рядки натомість виявляють його земний, життєстверджуючий, навіть життєрадісний світогляд. В перекладі перші два рядки через підбір згаданих слів більш статичні, бракує тут натяку на човен, що в німецькому явно відчувається через слово «*fahre*», і тому переданий образ Франком не дає того символічного вияву що оригінал.

Більш вдалі ніж переклади цих віршів є Франкові переклади Келлерових легенд, а саме *Die Jungfrau und die Nonne* (Марія і черниця), хоч, наприклад, деякі російські перекладачі заявляли, що переклад цієї легенди становить значні труднощі, деякі з них навіть непоборні.²⁷

У передмові до своїх перекладів Франко в короткім огляді циклю *Sieben Legenden* твердить, що Готфрід Келлер «належить

²⁷ Див. статтю Л. С. Осовецької, «Переклади Івана Франка з німецько-швейцарської літератури», *Наукові записки Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка* (1956), т. XV, в. 7 — *Збірник філологічного факультету*, Но. 9, стор. 148.

до найвизначніших появ німецької літератури XIX в. і [що] обік Конрада Ф. Маера [він] був без сумніву найбільшим поетом і повістярем, якого видала Швайцарія» (КН., 1900, XI, кн. 1, 107). При кінці своєї передмови Франко вказує на джерела Келлерових легенд та, визначаючи їхню сутність, подає теж причини, які спонукали його перекласти ці оповідання на українську мову: Келлерові легенди, то не пародії побожних легенд середніх віків, не твори безбожника або противника релігії. Се твори глибоко релігійного духа, але при тім чоловіка XIX в., Швайцарця-республіканця, що привик дивитися на світ свобідно і бачити найвисше добро в пожиточній діяльності, а не в аскетизмі. Отсей світогляд, основно відмінний від того, яким надихана більшість середньовікових легенд, се було те «обертане лиця» його образків у иньший бік, ніж були обернені первісно (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 107-108).

Це саме перша причина Франкового захоплення Келлером, тобто його антиаскетизм, який відбивається у світському етосі його «легенд», у їхній життєстверджуючій тонусі, що часто зустрічається теж в оригінальних творах перекладача. Франків вірш *Христос і хрест*, написаний ще 1880 р. і відтак включений до збірки *З вершин і низин* (1887), може послужити за приклад, бо тут, як у Келлера, релігійні мотиви звернені «лицем у иньший бік, ніж вони були обернені в традиційнім образі» (ЛНВ, 1900, XI, кн. I, 107), а секуляризм і олюдження божеського в душі XIX-го століття протиставлені старому аскетичному почитанню Бога, тріумфують:

*З диму жертв, з тьми церемоній,
Із обмани, крові й сльоз,
Словом, як з хреста старого,
Сходить між людей Христос.*

*І як ставши чоловіком,
Ближчий, вищий нам стає,
І святим приміром своїм
Нас до вільности веде. —*

*Силуються понад людськість
Будь-що-будь піднять Христа,
І хоч брегні перевеслом
Прив'язати до хреста.*

(КН., XV, кн. 1, 61)

Подібну гуманізацію Бога зустрічаємо в перекладах Франка з творчости Гете, як ми це устійнили, як і в деяких оригінальних

Франкових творах, що віддзеркалюють риси поезії Гете. Та слід звернути увагу, що трактування Божої істоти в згаданих творах в дечому відрізняється від гуманізації Бога в Франкових творах, споріднених з творчістю Келлера. В обох групах творів виявлені антиаскетичні риси, в обох тріумфує земне над потойбічним, однак у творах, зв'язаних з Гете, відбивається до певної міри дух клясично-романтичної епохи з її тугою за минувшиною чи втраченою паївете. Вірш *Христос і хрест* натомість чи інші твори Франка, споріднені з Келлеровим світоглядом, цілковито поринають в дух часу другої половини ХІХ-го століття, в його реалізм і поцейбічність.

Друга причина Франкового захоплення Келлером тісно пов'язана з першою, що виявляє Франко в кінці свого вступного слова «Із циклю *Сім Легенд* Готфріда Келлера»: Додам нарешті, що Келлерова думка, буцім то в середньовікових християнських легендах криють ся сліди старшої, більше світської епіки, оправдує ся новітніми науковими дослідженнями, які в християнських легендах віднаходять перерібки буддистських, старогіпетських або старогрецьких мітів, новель, притч та оповідань (ЛНВ, 1900, ХІ, кн. 1, 108).²⁸

На основі цього ствердження стає ще більш зрозумілим Франків зворот до Келлерових творів, особливо коли візьмемо до уваги, що в оригінальній творчості Франка часто зустрічаємо його власні перерібки та інтерпретації старих легенд, наприклад, *Святий Валентій*, *Легенда про святого Маріна*, *Цар і аскет* (1893) і інші.

Його зацікавлення мітами та народними оповіданнями Орієнту, як і давньою творчістю взагалі, просякає його наукову і мистецьку творчість і саме це зацікавлення становить суть Франкового зближення до Келлера.

Труднощі, пов'язані з перекладом, Франко задовільно переборює. Переклади «легенд» *Die Jungfrau und die Nonne* і *Tanzlegendchen* є добрими прикладами Франкового намагання точно віддати цей мовний рисунок Келлера, який досягає високої виразистости головно синтактичними і лексичними засобами. Характерні для Келлерової прози прості або складно-сурядні речення, частини яких зв'язані асиндетично або при допомозі сурядних сполучників; також повні речення, відділені одне від одного

²⁸ Це вступне слово до перекладів із Келлерової творчості найдетальніше виявляє зацікавлення Франка цим швайцарцем. В ньому Франко общоє подати огляд життя й діяльності Келлера «в одній із найближчих книжок» ЛНВ, однак свого заміру Франко ніколи не здійснив. Інші Франкові згадки про Келлера (1893 і 1898 роки) невеликі і не дають нових даних щодо Франкового погляду на творчість Келлера.

комою або середником, як і складні речення, в які часто включені підрядні, що їх Франко зберігає в перекладі, як це твердить Л. С. Осовецька, «в тій мірі, в якій це дозволяє різниця між німецьким та українським синтаксом, наприклад, рамочна конструкція, що властива німецькому реченню, обов'язково руйнується при перекладі».²⁹ Головні різниці між перекладом та оригіналом постають через зміни в синтактичному поділі при передачі думки оригіналу.

Франко часто ділить думку, висловлену Келлером, на більше речень, замінюючи середник крапкою. Наступне довге речення Келлера, наприклад, Франко ділить на два: *Trotz seiner Ehrerbietung wandte er aber kein Auge von der Schönheit der Beatrix, welche ihrerseits es ebenso hielt und den Kriegsmann nach wie vor anstaunte; denn das war ein beträchtliches Stück von der Welt, nach der sie sich schon lange im stillen gesehnt hatte.* (II, 52).

В перекладі читаємо: При всій своїй побожності не зводив він ока з Беатріксиної вроди; та й вона чинила те саме і вдивлялася в вояка так як перед тим. Отсе й був гарний шмат світа, до якого вона так нишком тужила (*ЛНВ*, 1900, XI, кн. 1, 109).

Два довгі Келлерові речення розбито в перекладі на три, що точно віддають зміст оригіналу: *Zwei- oder dreihundert Pferdelaengen weit hielt sie sich aufrecht und schaute unverwandt in die Weite, während sie ihre Hand gegen seine Brust stemmte. Bald aber lag ihr Gesicht an dieser Brust aufwärts gewendet und litt die Küsse, welche der reisige Herr darauf drückte; und abermals nach dreihundert Schritten erwiderte sie dieselben schon so eifrig, als ob sie niemals eine Klosterglocke geläutet hätte.* (II, 52)

За виїмком спрощення вислову «*der reisige Herr*» на «лицарь» та доданням фрази «на досвіт і на добраніч», якою характеризувано службу Беатрікси вже з початком «легенди», Франко переклав майже слов в слово: Двоє чи троє стай вона держала ся просто і не змигаючи гляділа в далечінь, опираючи ся рукою о його груди. Але потім її лице підвело ся в гору, голова похилила ся на його груди і вона терпеливо зносила поцілуї, якими лицарь обсипав її щоки. А ще троє стай — і вона віддавала йому поцілуї так палко, немов би ніколи не дзвонила в манастирі на досвіт і на добраніч (*ЛНВ*, 1900, XI, кн. 1, 110).

Такі розбиття німецьких речень не порушують образної едності Келлерової прози, тому що і в оригіналі вони становлять самостійні семантичні одиниці. Як зауважує правильно критик Осовецька «українському реченню властива більша лаконічність, ніж німецьким синтаксичним конструкціям XIX ст.»³⁰ Такий же

²⁹ Осовецька, я. в., стор. 148.

³⁰ Там же, стор. 148.

спосіб перекладання натомість з прозової творчості Г. Кляйста розбиває, як ми вже зазначили, органічну єдність мови і нераз негативно відбивається на перекладі. Порівняння Франкових перекладів з творчості цих двох письменників, Кляйста і Келлера, виявляє потребу індивідуального підходу в процесі перекладу поодиноких авторів. Така порівняльна студія перекладчої техніки Франка була б надзвичайно цікава і корисна для перекладачів літературних творів взагалі. Значніші, хоч теж не суттєві різниці між перекладом і оригіналом знаходимо при перекладі деяких простих речень у Келлера, які Франко мусів поширити, щоб передати деякі складні німецькі слова, яких в українській мові немає. Наприклад, речення Келлера «Zugleich drückte sie ihm die busenwarmen Elfenbeinwürfel in die Hand» (II, 54) замінено в перекладі іншою конструкцією тому, що складні слова «busenwarme Elfenbeinwürfel» перекладено цілою групою слів «При тім втулила йому в руку кістки зі слоневої кости, теплі ще від її грудей» (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 112). Такі складні слова притаманні німецькій мові і переклад їх одним відповідним українським словом часто неможливий.

Мова Келлера, а особливо його «легенд», відмічається такими мистецькими засобами як порівняння, контраст і паралелізм, що пов'язані (як це часто буває і у творчості самого Франка)³¹ з предметами з щоденного життя, з народньою творчістю, з природою. І саме при передаванні порівнянь Келлера Франко легко і плавно відтворює конкретність і образність оригіналу мабуть ще й завдяки тому, що порівняння теж і його улюблений засіб. Наприклад, опис бороди царя Давида із *Das Tanzlegendchen* досконалим відданий перекладачем, особливо щодо перекладу порівняння: Давид у Франка має «блискучу, чорну, кучеряву бороду, що присипана була сивиною старости, мов блиском далеких зірок» (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 115), що прекрасно віддає німецький оригінал, в якому Давид має «einen glänzend schwarzen gelockten Bart, welcher vom Silberreif der Jahre wie von einem fernen Sternenschein überhaucht war» (II, 83). Вдалим теж і опис самої Музи, яка по трьох роках посту та відречення стала «така тоненька та прозірчата, мов літня хмариночка» (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 118), тобто «so dünn und durchsichtig wie ein Sommerwölklein» (II, 86).

Трапляються часом теж місця, де переклад, хоч як точний і дослівний, через пропуск одного слова затрачує якийсь німецький засіб оригіналу. Четверте речення вступного параграфу, наприклад, Франко переклав дослівно, але пропуск одного слова

³¹ Див. О. Дей, *Іван Франко і народна творчість* (Київ, 1955), стор. 142, 150, 215 і інші.

оригіналу позбавив переклад однієї з суттєвих прикмет Келлерового стилю. Це видно з докладного порівняння обох місць: німецьке «Musa tanzte mit ihren Gespielinnen, mit Kindern, mit den Jünglingen und auch allein; sie tanzte in ihrem Kämmerchen, im Saale, in den Gärten und auf den Wiesen, und selbst wenn sie zum Altare ging» (II, 83) дослівно відповідає Франковому перекладі, за виїмком пропуску особового займенника «sie» у другому реченні: «Муза танцювала зі своїми товаришками, з дітьми, з хлопцями і також сама; танцювала в своїм покоїку, в залі, в садах і на лугах, а навіть коли йшла до вітваря» (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 115). Цей пропуск надає цілому реченню більшої напружености, але рівночасно порушує паралелізм конструкції Келлера.

Надзвичайно вдало відає перекладач комізм та гумор «легенд» Келлера, що часто виникає з контрасту між описом подій і лексикою, вжитою в цих описах. Знову слід зазначити, що Іван Франко у своїй оригінальній творчості часто вживає гумористичних засобів, подібних до Келлерових, застосовуючи контраст між змістом і формою особливо у своїх сатиричних творах, мову яких характеризують іронічно-пародійні елементи.³² Гумористичні і легко іронічні моменти Келлерових творів втворюються головню через контраст між традиційним описом потойбічних істот і їхніх діл у старих християнських легендах і світським розмовним, буденним характером лексики та фразеології, вжитої Келлером. Наступні два уривки з *Das Tanzlegendchen*, які описують пустотливість янголів, є дуже добрим прикладом того незлобного гумору у Келлера: ... Dazu ertönte eine Musik vom Chore her, weil ein halbes Dutzend kleiner Engel auf der Brüstung desselben stand oder sass, die dicken runden Beinchen darüber hinunterhängen liess und die verschiedenen Instrumente handhabte oder blies. Dabei waren die Knirpse ganz gemütlich und praktisch und liessen sich die Notenhefte von ebensoviel steinernen Engelsbildern halten, welche sich als Zierat auf dem Chorgeländer fanden; nur die Kleinste, ein pausbäckiger Pfeifenbläser, machte eine Ausnahme, indem er die Beine übereinanderschlug und das Notenblatt mit den rosigen Zehen zu halten wusste. Auch war der am eifrigsten: die übrigen baumelten mit den Füßen, dehnten, bald dieser, bald jener, knisternd die Schwungfedern aus, dass die Farben derselben schimmerten wie Taubenhälse, und neckten einander während des Spieles (II, 83-84).

І дальше: ... die musizierenden Engel rauschten, flatterten und drängten sich durch ein offenes Kirchenfenster davon, nachdem sie in mutwilli-

³² Див. А. М. Халімончук, *Суспільно-політична сатира Івана Франка* (Львів, 1955), стор. 49, 51, 63 і інші.

ger Kinderweise ihre zusammengerollten Notenblätter den geduldigen Steinengeln um die Backen geschlagen hatten, dass es klatschte (II, 85).

Франко вдало і легко передав спокійний та погідний гумористичний тон Келлера та образність його опису: ... При тім загула з хору музика, бо на його балюстраді сиділо або стояло шестеро ангелят, позвішувавши в низ грубенькі та кругленькі ноженята і граючи або дмучи на різних інструментах. При тім сі бобики були зовсім вигідні і практичні і подавали зшитки з нотами держати шістьом камяним ангеликам, уміщеним на поручю хору для оздоби; тільки найменший, пухнатий трубачик, ухитрив ся порадити собі інакше, бо заложивши ногу на ногу, держав собі ноти рожевими ноговими пальчиками. Сей і грав найзавзятійше; иньші баламкали ніжками, трепотали юдин за одним крильцями, так що аж піре шелестіло, а барви на ньому мінили ся як на шийках у голубів, і граючи поштуркували один одного (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 115-116).

І дальше: ... ангелята-музиканти зашуміли і протовпили ся скрізь відчинене церковне вікно, звичаєм пустотливих дітей тріснувши кожде своїм скрученим у трубку нотовим зшитком терпливих камяних ангелів поза уха так, що аж ляск пішов (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 117).

Майстерність Франкового перекладу не полягає тут тільки в часто точних, дослівних перекладах формальних особливостей оригіналу. Янголи в перекладі, наприклад, «баламкали ніжками» і «поштуркували один одного» («baumelten mit den Füßen ... neckten einander»), хоча точніше було б слово «дражнили», але в контексті Франків вислів передає цю пустотливість янголів, накреслену Келлером, далеко краще ніж це осягнув би дослівноточний переклад. Правильно коментує критик Л. С. Осовецька, що гумористичний характер Келлерових легенд викликаний не окремими словами, а радше їхнім добром, який переносить героїв урочистих легенд у підкреслено побутові обставини. Цього досягнув саме Франко у своїх перекладах Келлерових новельок «шляхом творчого застосування характерних стилістичних рис письменника»³³ взагалі, а не точним перекладом їх лексичних значень. Слід ще зазначити, що вжиток буденних та розмовних форм не схиляє перекладача до частого вживання діалектизмів, як ми це бачили з аналізу перекладів інших творів. Навіть останнє наведене речення, що своїм значенням дає наче нагоду до застосування діалектних виразів, витримане в нормативно-літературних формах.

Влучно перекладені теж вислови Келлера, які в українській мові вимагають деякої перерібки. У новелі *Jungfrau und die Nonne*,

³³ Осовецька, я. в., стор. 149.

наприклад, вислів «völlig allein» (II, 52), що окреслює лицаря, добре переданий українським «сам-самісінький» (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 109), який передає також німецьке «einsam», вжите при кінці того ж параграфу. Подібно теж вислів «Die Nonne . . . verlor keinen Zoll von der mannhaften Erscheinung» (II, 52) влучно переданий словами «черничка . . . оглядала крок в крок сю мужну появу» (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 109). Українським народнім висловом «не в тімя битий» (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 109) добре передане німецьке «nicht auf den Kopf gefallen» (II, 52), а урочистість церковної лексики в новелі *Das Tanzlegendchen*, наприклад, вислів «die himmlischen Heerscharen» (II, 86) добре збережена введенням риторичних архаїзмів «небесні вої всі засіли при столах» (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 119).

Натомість розмовний характер, введений Франком в опис зустрічі Музи з Царем Давидом, не зближує перекладу до оригіналу. В оригіналі частина, в якому Муза висловлює свої сумніви з приводу запропонованого їй відречення, поданий в чисто описовому стилі: Diese Bedingung machte das Jungfräulein stutzig und sie sagte: Also gänzlich müsste sie auf das Tanzen verzichten? Und sie zweifelte, ob denn auch im Himmel wirklich getanzt würde? Denn alles habe seine Zeit; dieser Erdboden schiene ihr gut und zweckdienlich, um darauf zu tanzen, folglich würde der Himmel wohl andere Eigenschaften haben, ansonst ja der Tod ein überflüssiges Ding wäre (II, 84).

Франко не змінює змісту в перекладі за виїмком хіба додатку про смерть при кінці: « . . . то смерть була би зовсім зайвою, як би не приносила зміни (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 116, підкреслення мое), що пояснює «ansonst», однак передає питання Музи в прямій мові: «Чи так таки зовсім треба виректися танцю? І хто його знає, чи там у небі справді танцюють?» — хоч дуже легко можна було б віддати їх цілком стилем Келлера, вживаючи спосіб непрямой мови. Франків спосіб передання цих речень контрастує з дальшою частиною оповідання і тому його манера розмовного стилю дещо віддаляє його від оригіналу. Тому годі погодитись з думкою Осовецької, що такий переклад «значно точніше передає стиль» Келлера.

Підсумовуючи, треба сказати, що Франкові переклади Келлерових «легенд» дуже вдалі. Мабуть тільки через недогляд пропущено речення «So ruhte denn Beatrix mit ihm und stillte ihr Verlangen» (II, 53) з новелі *Die Jungfrau und die Nonne*, яке треба б вставити на кінець параграфу «І лицарь Воннебольд . . .» (ЛНВ, 1900, XI, 1, 110). Заміна «die allerhöchste Trinität (II, 88) на «архистратиг Михайло» (ЛНВ, 1900, XI, кн. 1, 120) в перекладі *Das Tanzlegendchen* найправдоподібніше пояснюється тодішніми цензурними умовинами.

Переклад вставної новели *Das Meretlein* (Мереточка), вимагав від перекладача побороення значних мовних труднощів через те, що Келлерова новелька, написана в стилі раннього 18-го століття, і елементи французької та латинської лексики чергуються в ній з німецькими архаїчними формами. Новеля *Das Meretlein* становить п'ятий розділ першої частини великої автобіографічної повісти Келлера *Der grüne Heinrich*. Вступ до неї написав Келлер ще в четвертому розділі свого твору і тим злучив цю новельку органічно з цілим романом. Франко, починаючи свій переклад з кінця четвертого розділу, надав їй більшої незалежності, зберігаючи рівночасно автобіографічний тон її вступу та уточнюючи місце дії. Це вдалось перекладачеві при допомозі двох вступних речень оригіналу в одно в перекладі. Келлер пише: *Als ich in späteren Jahren im Heimatdofe auf Besuch war, wurde ich an das Ereignis lebhaft erinnert durch eine Geschichte, welche sich vor mehr als hundert Jahren mit einem Kinde dort zugetragen hatte und einen tiefen Eindruck auf mich machte. In einer Ecke der Kirhhofmauer war eine kleine steinerne Tafel eingelassen, welche nichts als ein halb verwittertes Wapfen und die Jahrzahl 1713 trug* (III, 51).

Звужуючи ці два речення до одного українського та виключаючи всі ці сполучні елементи, які у Келлера в'яжуть новелю з романом, Франко надав цій новелі цілковитої незалежності і самостійності: В однім селі недалеко Ціріха бачив я в камяному паркані, що окружає кладовище, вмуровану невеличку камяну плиту, на якій не знати вже було нічого крім звітрілого до половини гербу і числа року 1713 (*ЛНВ*, 1906, XXXIII, 129).

Відтак переклад передає слово в слово оригінал без значніших мовних чи стилістичних відхилень аж до початку п'ятого розділу першої частини повісти *Der grüne Heinrich*, тобто до початку новели *per se*. Франко зустрівся з поважними труднощами при перекладі цієї частини, що складається із записок, зроблених пастором-вихователем Мереточки в його щоденнику. Лексику оригіналу не можна задовільно віддати українською мовою при допомозі галицизмів чи діалектизмів, як це часом робив Франко. Щоб затримати хоч до певної міри тон оригіналу, Франко передав цю частину новельки не дослівним перекладом, а відтворив її при допомозі створення подібної складної лексики, в якій архаїчні церковно-слов'янські мовні елементи чергуються з розмовними із щоденної лексики. Тому відхилення цього перекладу від оригіналу значніші ніж в перекладі «легенд». Перекладач не завжди міг передати форми французького чи латинського походження в оригіналі власною архаїчною формою. Та, не зважаючи на такі відхилення, Франкові все ж таки вдалось назагал передати індивідуальну своєрідність оригіналу. Обмежимося тут

наведенням кількох уривків оригіналу й зіставленням їх з перекладом: Die *Consultation* des herbeygeruffenen Medici verlautet dahin, dass sie irr- oder blödsinnig werde und nunmehr der *medizinischen* Behandlung anheim zu stellen sey; er offerirte sich auch zu derselbigen und hat verheissen, das Kind wieder auf die Beine zu bringen, wenn es in seinem Hause *placiret* würde. Ich merke aber schon, dass es dem *Monsieur Chirurgo* nur um die gute *Pension* benebst denen *Präsenten* von Madame zu thun seye, und berichtete derohalb, was ich für gut befunden, nemlich dass der Herr seinen *Plan* nunmehr an ein Ende zu führen scheine mit seiner *Creatur* und dass Menschenhände hieran Nichts *changiren* möchten und dürften, wie es in Wirklichkeit auch ist (III, 56).

В перекладі: Совітованіє прикликаного врача було таке, що на неї находить тупоуміє і скудоуміє і її треба тепер віддати під врачеську опіку; він заявив готовість узяти її до себе і обіцяв ся підняти дитину знов на ноги, коли буде поміщена в його домі. Та я вже догадую ся, що господину врачу ходить о добру пенсію та багаті подаєнія госпожи, і відписав сего ради те, що уважав відповідним, а іменно, що Господь тепер, бачить ся, доводить до кінця своє предзначеніє із своїм созданієм і що людські руки не повинні і не сьміють у тім нічого зміняти, якоже воістину подобаєт (ЛНВ, 1906, XXXIII, 133).

Або наступний уривок: Das Meretlein hat sich in Mitten des Bohnenplatz einen kleinen *Salon arrangiret*, so man entdecket, und hat dorten artliche *Visites acceptiret* von denen Baurenkindern, welche ihme Obst und andere *Victualia* zugeschleppet, so sie gar zierlich vergraben und in Vorrath gehalten hat (III, 56).

В перекладі: Мереточка посеред фасолі зробила собі маленький сальон, який тепер віднайдено, і приймала там формальні посіщенія селянських дітей, що приносили їй овочі і иньші за-соби живности, які вона гарненько закопувала і держала в запасі (ЛНВ, 1906, XXXIII, 134).

І ще один приклад: Heut ein grosser *Spectakel* und Verdruss. Kame ein grosser, starker Schlingel, der junge Müllerhans, und richtete mir Händel an von wegen der Meret, welche er alltöglich schreien und heulen zu hören vorgegeben, und *disputirte*, ich mit demselben, als auch der junge Schulmeister, der Tropf, herankam und drohte, mich zu verklagen, und fiel über die schlimme *Creatur* her, herzete und küsste sie (III, 54; — всі підкреслення в німецьких цитатах за оригіналом).

В перекладі: Сегодня многое треволпеніє і огорченіє. Приходить крепкий і здоровенний парубіка, молодий мельників Іван, і починає зо мною молву многую за Мереточку, говорячи, що ежедневно чує, як вона кричить і пищить. Я состязаю ся з ним, коли отсе надходит молодий учитель, вертипорох, і грозить, що

заскаржить мене, і кидаєть ся на бісовське создание і пестить і цілує її (ЛНВ, 106, XXXIII, 131).

Ці три наведені уривки дають добру можливість пізнати вда-лість цілого перекладу. З першого уривку Франко переклав всі підкреслені слова та вислови церковно-слов'янськими формами окрім слів «offerirte» і «changiren», що передані звичайним «зая-вив» і «зміняти». Та ради збереження ефекту Келлерової мови Франко вживає згідно із традицією старої української літерату-ри церковно-слов'янські вислови «тупоуміє і скудоуміє», «пред-значеніє» і «воістину подобаєть» там, де Келлер має стандартні німецькі. Переклад другого уривку не віддає за виїмком *Visite* («посіщенія») ні одного підкресленого слова оригіналу церковно-слов'янським архаїзмом. Переклад третього уривку натомість не тільки що віддає обидва підкреслені слова оригіналу («Spektakel» і «Creatur») церковно-слов'янськими, але й передає чотири стан-дартні німецькі слова подібними архаїзмами («огорченіє», «мол-ну мноую», «ежедневно» і «состязаю») і в цей спосіб направляє квантитативне відношення латинсько-французьких слів оригі-налу до церковно-слов'янських архаїзмів перекладу, що було порушене при перекладі другого уривку. В наслідок такого ко-роткого порівняння можна ствердити, що кількість архаїчних церковно-слов'янських слів перекладу майже дорівнює кіль-кості французько-латинських слів оригіналу, хоч, як ми бачи-ли, вони не завжди одно одному відповідають. Архаїчні церков-но-слов'янські слова чи вислови сповняють у перекладі цю саму функцію, що французько-латинські в оригіналі, надаючи но-вельці своєрідного мовного забарвлення.

Як бачимо з цих порівнянь, Франкова мова, що він її створив виключно для перекладу цієї вставної новелі Келлера, вповні адекватна німецькому оригіналові. Франко не тільки надзвичай-но вірно відтворює зміст та своєрідну атмосферу Келлерової новелі, але й її численні мовні та стилістичні засоби. Звернення Франка до цієї новелі можна здогадно пояснити його загальним зацікавленням того роду персонажами, що їх Келлер змалював у своїй новелі. Франків о. С. Телесницький з оповідання *Отець-гуморист* (1903), наприклад, дуже близький Келлеровому пасто-рові. Обидва вони садисти і обидва використовують свою владу, щоб знущатися над безборонними довіреними їм дітьми та до-водять їх до смерті. А постать Мереточки з її невинністю душі та любов'ю до природи виразно виявляє спільні риси з закатова-ним селянським школярем Волянським з оповідання *Отець-гуморист*.

б) Переклади творів Конрада Ф. Маєра

Дуже велике було зацікавлення Франка другим швейцарським новелістом-поетом світової слави Конрадом Фердинандом Маєром, про що свідчить не тільки його аналіза творчости цього письменника, численні переклади його творів, але й факт, що у своїй особистій бібліотеці Франко зібрав майже цілу літературну творчість Маєра та поважну кількість критичних творів про нього.³⁴ У своїй статті «Конрад Фердинанд Маєр і його твори», надрукованій у ЛНВ за 1899 рік, Франко подає обширний біографічний нарис про Маєра, характеристику його творчости — поезії та прози і в стислій і прозорій формі викладає зміст його новель, даючи їм при тім коротку критичну оцінку. Маєр, на думку Франка, «був одним із найбільших і найоригінальніших поетів, яких мала Німеччина в ХІХ віці, а серед поетів другої половини сього віку — продовжує Франко — мабуть ані один не дорівнює йому глибиною думок, силою і прецизією вислову і повнотою аристичного викінчення» (Твори, ХVІІ, 420). З поетичної творчости Маєра Франко протягом 1895—1902 років переклав і опублікував 12 його віршів, а із прозової спадщини новелю *Amulett* (1873). Крім того в архіві Франка збереглися рукописи перекладів вірша *Die Karyatide* (Каріятида) і уривків поеми *Huttens letzte Tage* (Останні дні Гуттена).³⁵ Загальну оцінку Франкових перекладів з творчости Маєра трудно подати. Вже поверховне порівняння перекладів показує, що не всі вони собі рівні і що майже кожний з них вимагає окремої аналізи. Коли в деяких з них Франко додержується всіх принципів перекладання, встановлених ним в його аналізі польського перекладу *Каменярів* (гл. Твори, ХVІ, 397-408), то в інших він до певної міри нехтує ними і тоді переклад часто виходить далеким від оригіналу. Найкращі приклади досить вдалого перекладу з Маєрових віршів є *Schillers Bestattung* (Шіллерів похорон) і *Alle (Uci)*, яким Франко закінчив свою аналізу Маєрових віршів у згаданій статті про творчість великого швайцарця (Твори, ХVІІІ, 438-439). Переклад вірша *Schillers Bestattung* дуже вдалий, як щодо точности передання змісту, так і щодо форми.

*Ein ärmlich düster brennend Fackelpaar, das Sturm
Und Regen jeden Augenblick zu löschen droht.
Ein flatternd Bahrtuch. Ein gemeiner Tannensarg
Mit keinem Kranz, dem kargsten nicht, und kein Geleit!
Als brächte eilig einen Frevel man zu Grab.*

³⁴ Див. О. В. Хомицький, «Німецькі письменники-реалісти ХІХ ст. в оцінці Івана Франка», *Радянське Літературознавство* (1963), I, 65.

³⁵ Там же, стор. 66.

*Die Träger hasteten. Ein Unbekannter nur,
Von eines weiten Mantels kühnem Schwung umweht,
Schritt dieser Bahre nach. Der Menschheit Genius wars.*

(II, 12)³⁶

У Франка читаємо:

*Два світочі мигтять понуро, вітер їх
І дощ щохемлі намагається згасить.
Сукно термосить на смерековій труні.
Ані вінця, та й за труною ні душі.
Мов скванно злочин там який у гріб несуть.
Спішаться гробарі. Лиш хтось невідомий,
Плащем широким велично обтулений
Йшов за труною. Це був геній людськості.*

(КН., XVIII, 433)

Як бачимо, зміст переданий точно. Пропуски, як прикметник «ärmlich» з першого рядка не грають великої ролі, бо українське «мигтять» само передає обмеженість чи вбогість дії, так само й вислів «Mit keinem Kranz, dem kargsten nicht» вистачально відданий українським «ані вінця», що є сильнішим від німецької конструкції «mit keinem Kranz», тому й не потребує додаткового підсилення. Критик Л. С. Осовецька стверджує, що Франко, вірний своїм принципам перекладання, намагається додержуватись певної відповідності словесного матеріалу в своїх віршевих перекладах і що переклад *Шіллерів похорон* майже цілком відповідає цим вимогам. «Не тільки кількість іменників, дієслів і прикметників разом відповідають цим групам слів в оригіналі (58% проти 60%) — пише Осовецька — але й кожна з цих груп зокрема (18 іменників і 8 дієслів перекладу проти 19 іменників і 7 дієслів в оригіналі)».³⁷ Ця статистична аналіза безумовно була б сильним доказом Франкового затримання відповідності словесного матеріалу між перекладом і оригіналом, тільки що при порівнюванні обох, оригіналу і перекладу, ці дані являються неточними. В перекладі, наприклад, нараховуємо всього 15 іменників (світочі, вітер, дощ, сукно, труні, вінця, труною, душі, злочин, гріб, гробарі, плащем, труною, геній, людськості), а в оригіналі тільки 17 (Fackelpaar, Sturm, Regen, Augenblick, Bahrtuch, Tannensarg, Kranz, Geleit, Frevel, Grab, Träger, Unbekannter, Mantels, Schwung, Bahre, Menschheit, Genius), що безумовно дещо порушує пропорцію, встановлену Осовецькою. Далеко краще на нашу думку поділити всі слова на три категорії: 1) субстантивні, до

³⁶ Всі німецькі цитати з творчості Масра взяті з Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke in vier Bänden* (Berlin, o. J.). Том і сторінку подаємо у тексті.

³⁷ Осовецька, я. в., стор. 156.

яких треба зачислити іменники й імменникові форми і займенники; 2) описово-означальні, до яких головню зачисляємо прикметники, але й прислівники і числівники й інші окреслюючі слова, (ein і kein); 3) дієві, до яких зачисляємо всі дієслівні форми. Слід зазначити, що керуємося тут морфологічним граматичним принципом, а не синтаксичним. Йдеться нам про слово і його значення *per se*, а не про його вжиток у реченні. Наприклад, німецьке слово «brennend» з першої стрічки вірша ми зараховуємо до третьої категорії, до слів акції, хоч його вжито в реченні в прикметниковій функції («brennend Fackelpraag»). Такий поділ охоплює всі самостійні частини мови і дає можливість точнішого порівняння словесного матеріалу оригіналу з перекладом. Коли пристосовуємо цей наш підхід до Франкового перекладу, вислід буде такий: слів першої групи в перекладі 20, в оригіналі 18, але з тих 18 три (Fackelpraag, Bahrtuch, Tannensarg) складні іменники, а коли їх взяти окремо, тоді оригінал має субстантивних 21 слів, переклад 20; у всякім разі відношення дуже близьке. Ще точніше відношення слів акції: в оригіналі і в перекладі їх 9. Дотепер наші цифри менш-більш відповідають вислідові студії Осовецької і безперечно виказують Франків успіх у переданні словесного матеріалу, приналежного до цих двох лексичних категорій. Натомість вирінає питання щодо описово-означальних. В оригіналі нараховуємо їх 17 (беручи під увагу також слова «kein» і «ein»), а в перекладі тільки 7, тобто менше ніж 50%.³⁸

38	<i>Schillers Bestattung</i>				
<i>субстантивні</i>	<i>описово-означальні</i>		<i>дієві</i>		
Fackelpraag	svitochi	ärmlich	два	brennend	мигнуть
das	вітер	düster	понуро	löschen	намагається
Sturm	їх	ein (4 рази)	смерековий	droht	згасить
Regen	дощ	gemeiner	сквапно	flatternd	термосить
Augenblick	хвилі	keinem	невідомий	brächte	несуть
Bahrtuch	сукно	kargsten	широким	hasteten	спішаються
Tannensarg	труні	kein	велично	umweht	обтулений
Kranz	вінця	eilig	7	schrift	йшов
Geleit	труною	einen		war	був
Frevel	душі	Unbekannter		9	9
Grab	злочин	eines			
Träger	який	weiten			
Mantels	гриб	kühnen			
Schwung	грабарі	dieser			
Bahre	хтось	17			
Menschheit	плащем				
Genius	труною				
's [es]	це				
18	геній				
	<u>людськості</u>				
	20				

Розглядаючи детальніше цю пропорцію та шукаючи за причинами цього відхилення, ми можемо встановити головний недолік перекладу, який при звичайному порівнянні ледве чи помітний. В першу чергу ми встановили вже пропуск слів «*ärmlich*» і «*kargsten*». Слово «*keinem . . . kein*» перекладено частками «Ані . . . ні», тому й вони, хоча вдало віддані, не входять в слова, взяті нами під облік. Залишається слово «*ein*», яке в відмінкових формах («*eines, einen*») виступає в вірші 6 разів і якого Франко не передає окремими словами з огляду на брак родовиків — означених чи неозначених — в українській мові. Це й причинилось головню до згаданої диспропорції. Через цей недолік переклад затратив цей тихий патос і дещо трагіки оригіналу. В оригіналі домінують слова «*ein*» і «*kein*», спроможні викликати звучанням і змістом враження духа самотності. Переклад хоч як вдалих щодо змісту і форми цього в тім ступені не віддає.

Інші Франкові переклади з поетичної творчости Маєра менше вдалі. Переклад вірша *Nach einem Niederländer (Нідерляндський маляр)* значно слабший ніж переклад вірша *Шіллерів похорон* через зм'якшення контрасту, на якому побудований вірш. Рядки Маєра, написані звичайним розмовним стилем «*Ein flämischer Junker . . . / Mit einer drallen aufgedonnerten Dirn, / Der vor Gesundheit fast die Wange birst*» (II, 96), віддані далеко слабше українським «панок фляманець / І гарна панна, статна, як тополя, / Лице у неї аж пашисть здоров'ям» (КН., XVIII, 434), що не виявляє емоційного забарвлення оригіналу, через те контраст між життям і смертю, у Маєра вироблений майже до новелістичної пунанти, тут не такий сильний. Не вивершений теж емоційно переклад вірша *Thespisius* знову через невідповідне передання певного контрасту, суть якого криється у двох словах і в різниці між ними. В оригіналі на питання старця Евкрата «*Zwei Namen trugst du?*» Теспесій відповідає «*Beide Namen, Eukrates*» (II, 138), в перекладі слова «два» є вжиті в питанні і відповіді і тому контраст затрачений: «Дві назви мав ти?» — «Так, Евкрате, дві я мав» (КН., XVIII, 432). Без належної яскравости віддано теж останні слова Теспесія, що описують його внутрішній бій і враження від його нового імени «*Ich ward ein Andrer. Nicht mit kleinem Kampf! / Der Kampf ist gross! Mein neuer Name stärkte mich, / Der makellose, der so rein, und göttlich klang!*» (II, 139); у Франка передано це вільним перекладом «Я іншим став, / Хоч коштом переважної з серцем боротьби! / Та непорочне це ім'я нове мене / Скріпляло своїм звуком божеським» (КН., XVIII, 433). Бракує тут повторення («*Nicht mit kleinem Kampf / Der Kampf . . .*» і «*Der makellose, der . . .*»), яке надає сили вислову оригіналові. Упростив теж Франко фрази в перекладі вірша *Am Himmelstor*, який ра-

зом з другим коротким віршем Маєра *Das begrabene Herz* переклав під заголовком *Два сні*. Особливо потерпів при перекладі вірш *Am Himmelstor* через неточну передачу поетичних образів. Вислів «Den blendend weissen Schimmer» передає Франко як «Ті ноги білі, наче сніг», а вислів «mit wunderlicher Hast» переданий звичайним «раптово», що позбавляє вірш його оригінальних поетичних образів. Такий спосіб перекладання при допомозі упрощення побудови вислову викликає нераз негативний ефект, що найбільше дається відчутти при порівнянні останньої строфи перекладу з оригіналом.

*Ich frug: „Was badest du dich hier
Mit tränenmassen Wangen?“
Du sprachst: „Weil ich im Staub mit dir,
So tief im Staub gegangen.“* (II, 170)

*Я мовив: «Що так миєш? Чом
Так гірко плачеш, мила?»
Ти мовиш: «Бо в життю багном,
Багном з тобою брила».* (КН., XVIII, 435)

Як бачимо, строфа оригіналу складається з одного запиту і відповіді. В перекладі запит віддано звичайною розмовною лексикою і поділено на дві частини («Що так миєш?» і «Чом / Так гірко плачеш, мила?») і тим порушено структуру оригіналу та затрачено один із його найкращих поетичних образів. Крім того переклад теж (мабуть ради дотримання метрики) порушує секвенцію часу. Німецькі дієслова у вступі до діалогу («Ich frug» і «Du sprachst») виступають в минулім часі, в перекладі натомість маємо раз теперішній час («Я мовив» і «Ти мовиш»). Не дуже вдалий теж переклад слова «Staub» словом «багно» через те, що воно гостріше від оригіналу і не відповідає так само симантиці слова. Краще вже переданий вірш *Das begrabene Herz*, це перша частина Франкових *Два сні*, хоч і тут зустрічаються подібні недоліки.

Більша частина згаданих тут перекладів Франка з віршів Маєра має більше число рядків ніж текст оригіналу. *Nach einem Niederländer*, наприклад, має в оригіналі 17 рядків, а в перекладі 19. Так само і в оригіналі вірша *Thespisius* нараховуємо 34 рядків, а в перекладі 36, що виявляє певну непослідовність Франка відносно формальних принципів його теорії перекладу, за якими, як ми вже згадували, переклад не сміє бути довшим від оригіналу. Однак слід згадати, що в цих перекладах, довших від оригіналу, кількість слів звичайно не набагато більша; в перекладах, в яких число рядків точно дотримане, кількість слів

звичайно менша. Як приклад може послужити *Два сні*. Переклад вірша *Das begrabene Herz* довший на цілих 5 рядків від оригіналу (в оригіналі 15, в перекладі 20), але в ньому тільки на три слова більше (в оригіналі 89, в перекладі 92). Переклад вірша *Am Himmelstor*, який числом своїх рядків точно відповідає оригіналові (в обох по 12), має натомість тільки 56 слів в порівнянні до 63-ох оригіналу. Найбільший перекладений Франком вірш Маєра *Die Füße im Feuer* (*Ноги в огні*) має в оригіналі 72 рядки, в перекладі 77 рядків. Переклад з малими виїмками досить точний, характерний намаганням перекладача віддати сувору несамоовиту атмосферу оригіналу головно при допомозі поодиноких односкладових слів. Слово «ось», наприклад, вжите з тим наміром 6 разів, як і слова «аж» і «скрип». Такі вигуки, хоч до певної міри й посилюють переклад, позбавляють мову Маєра плястичности й надають висловові елементу раптовости, як це ми бачили при аналізі перекладу Келлерового вірша *Stiller Augenblick*. Досить порівняти першу строфу оригіналу з перекладом, щоб відчутти цей елемент раптовости, створений перекладачем вживанням цих слів та розділових знаків, особливо ризику:

*Wild zuckt der Blitz. In fablem Lichte steht ein Turm.
Der Donner rollt. Ein Reiter kämpft mit seinem Ross,
Springt ab und pocht ans Tor und lärmt. Sein Mantel saust
Im Wind. Er hält den scheuen Fuchs am Zügel fest.
Ein schmales Gitterfenster schimmert goldenhell
Und knarrend öffnet jetzt das Tor ein Edelmann . . .*

(II, 237)

В перекладі підкреслюємо відповідні слова:

*Ось блисло в пітьмі. В жовтім світлі — замку мур.
Гуркоче грім. Їздець ось шарпає коня
Зіскочив, стука в браму і кричить. Аж рве
Плац з нього вітер. Він держить за поводи
Сполохану коняку. Заготоване
Вузьке вікно заблисло золотим — і скрип!
І браму відчиняє пан.*

(КН., XVIII, 430)

Для того щоб яскравіше представити сон вояка, перекладач додає до тієї частини деякі слова ради зображення його жорстокости: «„Признайся!“ Мовчить. „Вкажи його!“ Мовчить» (КН., XVIII, 431), хоч в оригіналі в цьому місці вони не вжиті. Натомість кінець вірша у Франка позбавлений гостроти оригіналу, особливо пращальні слова вояка, звернені до пана замку: «Herr, /

Ihr seid ein kluger Mann und voll Besonnenheit / Und wisst, dass ich dem grössten König eigen bin. / Lebt wohl. Auf Nimmerwiedersehn!» (II, 239). В перекладі це звучить: «Я короля найвищого слуга! Простіть! / Дай Бог нам не стрічатися більше!» (КН., XVIII, 432), де благальний тон («простіть!»), як і згадка про Бога не відповідають диявольському характерові вояка. Не дуже вдалий теж переклад слів «dem grössten König eigen», бо слово «слуга», вжите в перекладі, не передає того значення власности, про яке тут мова.

Ще одна загальна властивість Франкових перекладів віршів Маера, це — як і в перекладі першої частини *Фавста* додавання порівнянь (*simile*) ради яскравішої віддачі змісту оригіналу. Наприклад, у вірші *Ноги в огні* при описі пана замку слово «ergraut» (II, 239) передане в перекладі висловом «сивий, наче дід» (КН., XVIII, 431). Подібно теж при допомозі порівняння передані слова з вірша *Das begrabene Herz*: «Die Mutter fuhr sich mit der Hand / Zum Herzen, fast als stürb es ihr» (II, 116) як «За серденько вхопилася / Рукою, мов би гадина / У нього люто випилася» (КН., XVIII, 435). Це ж саме бачимо й у вірші *Теспесій*, де вислів оригіналу «Die Rosse flogen» (II, 138) в перекладі звучить «мов вітри, / Летіли коні» (КН., XVIII, 432). Додання такого засобу, як ми це вже ствердили при огляді перекладу першої частини *Фавста*, інколи послаблює силу поетичного вислову оригіналу; особливо тоді, коли в оригіналі даний вислів є ствердженням факту, засіб порівняння в перекладі віддаляє його від дійсности. Вислів з перекладу вірша *Ноги в огні*, що описує сонну природу, належить до цієї саме категорії. В оригіналі читаємо: «Die frühesten Vöglein zwitschern, halb in Traume noch» (II, 239), а в перекладі це звучить: «цвіркочуть... мов напів крізь сон» (КН., XVIII, 432). Те саме бачимо в перекладі вірша *Нідерляндський маляр*, де слово «schlummernd» (II, 97) перекладене висловом «мов сонна» (КН., XVIII, 434), а в перекладі вірша *Am Himmelstor* (друга частина *Два сні*), як ми вже зазначили, вислів «Den blendend weissen Schimmer» переданий у Франка вільно: «Ті ноги білі, наче сніг» (КН., XVIII, 435).

Крім обговорених вже нами творів Маера Франко, як стверджує О. В. Хомицький,³⁹ переклав ще вірші *Гарунові сину* (*Die Söhne Haruns*, II, 159), *Два слова* (*Mit zwei Worten*, II, 170), *Паломник і туркєня* (*Der Pilger und die Sarazenin*, II, 166) і *Богиня Рома* (*Die wunderbare Rede*, II, 150), які в перекладі нам недоступні.⁴⁰

³⁹ Хомицький, я. а., стор. 66.

⁴⁰ Переклад *Богиня Рома* надрукований вперше 1895 р. в *Читанці для II-их класів*, стор. 284-285. Див. *Твори*, XVIII, 542.

В 1913 р. Франко видав «Накладом Видавничої Спілки Діла» як безплатний додаток до *Діла* переклад ранньої новелі Маєра *Das Amulett*. Передмова до цього видання — це скорочення цитованої статті «Конрад Фердинанд Маєр і його твори» (*ЛНВ*, 1899, VII, кн. 7, відділ «Із чужих літератур», стор. 40-58, 89-106), тобто короткий огляд життя та творчості великого швайцарця. Вірно передати мову та стиль Конрада Фердинанда Маєра українською мовою не легке завдання. Франко у згаданій статті пише про те, як Маєр, не мігши рішитись, в якій мові писати, експериментував французькою мовою, а коли рішився писати по-німецьки, то мусів поборювати величезні мовні труднощі. Опираючись на праці Карла Еміля Францоца,⁴¹ Франко пише, що «Ся боротьба з язиком ввійшла у нього [Маєра] в привичку, зробилась його другою натурою, доходила декуди до манери, до манії. Висловити кожную думку якнайпростіше, якнайкоротше — се був його девіз. Він не вдоволявся майже ніколи тою формою, в яку виливалися його твори під першим враженням, хоч ся перша редакція звичайно була вже перетравлена, перетоплена, виношена в душі і вилиталася на папір з великим трудом, помалу, слово по слові. Пізніше він розважав кожне речення, кожную фразу, скорочував, добирав найвлучнішого слова, поправляв і переправляв до втоми» (*Твори*, XVIII, 427). Кінчаючи свій загальний огляд Маєрової манери, Франко, маючи очевидно на увазі майстерність форми Маєрової прози як і його відношення до мови взагалі, зауважує, що певний вплив на Маєра мав Гайнріх фон Кляйст, стверджуючи, що Кляйст був вчителем Маєра «на ділі новелі» (*Твори*, XVIII, 429).

Наш огляд перекладу новелі *Амулет* дасть можливість спостерегти, що деякі прикмети того перекладу досить близькі до властивостей Франкового перекладу Кляйстової *Маркізи О.*, так що певне споріднення між цими двома авторами можна доказати порівняльною студією Франкових перекладів їхніх творів.

Новеля *Амулет* згодом притягнула увагу Франка своїм плястичним відтворенням атмосфери Вартоломеевої ночі (23 серпня 1572), як і своїм яскравим, живим змалюванням характерів. В своїй короткій оцінці новелі Франко зауважує, що в ній «живо змалювано ту душну атмосферу релігійного фанатизму, яка звільна збиралася в Парижі, згущувалася, поки не допровадила до вибуху. А на тім темнім тлі як живі виступають фігури старого адмірала Коліньї, що перший упав жертвою вибуху,

⁴¹ Karl Emil Franzos, *Konrad Ferdinand Meyer, ein Vortrag* (Berlin, 1899).

його свояка Патілльона і його дочки і, вкінці, обох молодих швайцарців, протестанта Шадауа і католика Броккарда [sic!] і ще цілої низки побічних, але дуже характерних і мов живцем із того часу вихоплених фігур» (Твори, XVIII, 445).

Дослідник Марсель Феслер в своїй дисертації про ритм прози новель Конрада Фердинанда Маера видвигає чимало мовних засобів, якими Маер надає своїй прозі ритму, плястичности, музикальности і драматичної концентрації. Подібно як Француз, а за ним і Франко, Феслер видвигає Маєрове намагання витворити досконалу форму для своїх оповідань. Феслер пише: «Verbunden mit der stilistischen Konzentration ist bei Meyer der Wille zur Formvollendung, in rhythmischer Hinsicht zur Geschlossenheit der Kurve. Er findet seinen Ausdruck zunächst in der Komposition der Novellen und Szenen, nicht weniger aber im Rhythmus des einzelnen Satzes».⁴²

В новелі *Амулет* стрічається часто засіб розколення одного речення на дві частини, розділені комою або середником, що, як зазначає Феслер, творить певну симетрію. Приклади таких речень знаходимо вже на перших сторінках новелі. Цю мовну симетрію Маєрової прози Франко часто дотримує, що виказує порівняння наступних речень оригіналу з перекладом: Während der Theologe mit seinem Meister Calvin die Ewigkeit der Höllenstrafen als das unentbehrliche Fundament der Gottesfurcht ansah, getröstete sich der Laie der einstigen Versöhnung und fröhlichen Wiederbringung aller Dinge (III, 12).

Франко, дещо обнижуючи стиль вислову, переклав зрештою цілість бездоганно: Коли парох згідно зі своїм учителем Кальвіном уважав вічність пекольних мук як неминучу основу страху божого, потішав себе мій вуйко надією колишнього поєднання грішників із Богом і радісного довершення земного життя (*Амулет*, 19).⁴³

І наступне: Meine Denkkraft übte sich mit Genuss an der herben Konsequenz der calvinischen Lehre und bemächtigte sich ihrer, ohne eine Mascha des festen Netzes fallen zu lassen; aber mein Herz gehörte sonder Vorbehalt dem Oheim (III, 12).

Переклад знову вірно віддає симетрію речення: Мої думки з задоволенем приймали в себе строго послідовність Кальвінової науки і засвоювали її собі, не допускаючи ані одної перерви в її

⁴² Marcelle Faessler, *Untersuchungen zum Prosa-Rhythmus Conrad Ferdinad Meyers Novellen. Inaugural-Dissertation der philosophischen Fakultät der Universität Bern*, Juli, 1924 (Bern, 1925), стор. 54.

⁴³ Всі цитати із Франкового перекладу новелі *Das Amulett* взяті з Конрад Фердинанд Маєр, *Амулет*. Переклад з передмовою Івана Франка (Львів, 1913); сторінку і заголовок твору подаємо з кожним цитатом.

міцнім ланцюсі; натомість мое серце без застережень хилило ся до вуйка (*Амулет*, 19).

Інколи переклад затрачує симетричність будови речення, коли кома або середник оригіналу заміняється в перекладі кропкою, при чім одно складне речення оригіналу поділяється в перекладі на два самостійні: Es war eine ausgemachte Sache, dass ich mit meinem siebzehnten Jahre in Kriegsdienste zu treten habe; auch das war für mich keine Frage, unter welchem Feldherrn ich meine ersten Waffenjahre verbringen würde (III, 13). Було рішено, що скінчивши 17 літ я вступлю до військової служби. І се також не було для мене питанем, під яким полководцем проведу перші літа свого військового життя (*Амулет*, 20).

Або: Als ich auf Urlaub in Fryburg war, [...] wurde gerade die Milchmesse auf den Plaffeyer Alpen gefeiert, wo mein Vater begütert ist und auch die Kirchberge von Bern ein Weidrecht besitzen (III, 22). Коли я був у Фрибурзі на відпусті ... обходжено в Альпах коло Пляффай рокове сьвято. Мій отець має там маєтність, а також Кірхберги із Борна мають там пасовисько (*Амулет*, 29).

Назагал треба ствердити, що Франко в більшості зберігає Маєрові розколені речення; приклади розбиття на два самостійні речення одного розколеного не дуже численні і цілість перекладу адекватно передає ритм Маєрової прози. Другий характерний засіб прози Маєра, що спричиняється до її ритму, — це паровані слова і вислови, які, подібно як ці наведені нами речення, вказують на високі стилістичні властивості його прози.

Феслер у своїй дисертації зауважує, що «Mehr noch als gepaarte Sätze treffen wir gepaarte, zum Teil alliterierende Ausdrücke, parallel oder antithetisch, die zuweilen metrische Figuren erzeugen, die Bewegtheit der Prosa steigern und ihr zugleich in ihrer gleich hohen Akzentstufe das Ebenmass der geschlossenen Form verleihen».⁴⁴ Приклади таких парованих висловів дуже численні. Ми обмежимось наведенням 10-ох з них з перших сторінок оригіналу та протиставленням їх відповідним висловам перекладу, вважаючи, що в цих випадках переклад майже бездоганний:

1) «einsam und in vernachlässigtem Zustand» (III, 9), «одинокого та в занедбанім стані» (*Амулет*, 15); 2) «Rafft und sammelt er» (III, 9), «Гарбає та збирає» (*Амулет*, 15); 3) «zu Hause und im Feld» (III, 10), «в домі та в полі» (*Амулет*, 16); 4) «dieses harmlosen und lebenswürdigen Mannes» (III, 12), «сего спокійного та любезного чоловіка» (*Амулет*, 19); 5) «in ziemlich kriechender Haltung und schäbiger Kleidung» (III, 14), «у досить покірній постаті та дрантивій одежі» (*Амулет*, 21); 6) «dessen unruhige Augen und gemeine Züge» (III, 14),

⁴⁴ Faessler, я. в., стор. 57.

«його неспокійні очі та неправильні риси» (*Амулет*, 21); 7) «Unterzeichnet und besiegelt» (III, 16), «підписане та запечатане» (*Амулет*, 23); 8) «mit steigendem Interesse und feindseligen Blicken» (III, 18), «що раз із більшим зацікавленням та ворожими позираками» (*Амулет*, 24); 9) «dessen Kleidung und Bewaffnung» (III, 19), «своїм убранню та озброєнню» (*Амулет*, 27); 10) «festen und gesetzten Wesen» (III, 20), «крепкій та статурній постаті» (*Амулет*, 28).

Л. С. Осовецька натомість осуджує Франків переклад вислову «An Haupt und Gliedern» (III, 20) дослідним українським «по голові та по будові тіла» (*Амулет*, 28). Осовецька пише: «незапечеченим буквалізмом є переклад ‘an Haupt und Glieder’ [sic] — ,по голові та по будові тіла’ [...] замість ,по всьому’».⁴⁵

На підставі наведених нами прикладів бачимо, що цей закид безпідставний, бо саме пропонований спосіб Осовецькою довів би до цілковитого затрачання паралельної будови Маєрової мови, а таких недоліків Франко часто не допускається. Тільки один раз стрічаємо яскраве порушення Маєрової будови (подібне як у Осовецької), а саме при перекладі вислову «höhnisch und herausfordernd» (III, 15), що Франко передає прийменником і іменником «з насміхом» (*Амулет*, 22). Інші вислови в перекладі, що дещо порушують паралельну конструкцію оригіналу, спричинені мовними обмеженнями. Наприклад, вислів «von billigem Sinn und gesundem Gemüt» (III, 21) переданий з пропусканням прикметника «Се знак виrozumілости та здорового чуття» (*Амулет*, 29), а в перекладі вислову «einen Götzendiener und Christenverfolger» (III, 22) один складний іменник переданий двома: «ідолослужника та ворога християн» (*Амулет*, 29), що до певної міри порушує паралельність Маєрової конструкції.

Назагал Франко вдало передає головні риси Маєрової прози, але слід зазначити, що інколи трудно або й неможливо точно передати деякі німецькі граматичні конструкції українською мовою. Маєр часто вживає типово німецькі дієприкметникові конструкції, що їх вдається часом Франкові передати подібними українськими і тимто різниця між оригіналом і перекладом не дуже велика. Натомість в деяких випадках, перекладач таких конструкцій в українській мові передати не може і тоді, подібно як ми ще виявимо це при аналізі перекладів новельок гольштайнського письменника Детлефа фон Лілієнкрона, така німецька партиципна конструкція передається в перекладі підрядним реченням. Так вислів «meinem in ein Buch vertieften Oheim» (III, 12) передано «свого вуйка, що сидів загублений у читанні якоїсь книги» (*Амулет*, 19). Подібно подано в оригіналі опис

⁴⁵ Осовецька, я. в., стор. 155.

враження, яке зробив на героя Лювр, який мав «den Eindruck des Schwankenden, Ungleichartigen, der sich widersprechenden und miteinander ringenden Elemente» (III, 43), що в перекладі передано як «вражине чогось хиткого, нерівномірного, в яким бороли ся суперечні з собою складники» (*Амулет*, 52). Найкращий приклад такої непридуманної українській мові партиципної конструкції знаходимо при кінці новели в описі швейцарської природи, що кінчається словами: «die eben sich entschleiernden Hochgebirge bildeten den lichten Hintergrund» (III, 71); Франко передає це знову своїм стандартним способом, тобто складнопідрядним реченням: «високі гори, що власне виринали з ранніх туманів, творили величне тло краєвиду» (*Амулет*, 85).

Досить вдало передає теж Франко німецькі ідіоми, яких у Маєра доволі. Деколи норми української мови вимагають деякого відхилення від оригіналу для кращого зрозуміння перекладу або німецький вислів передається подібним українським, але назагал Франко старається дати переклад так дослівно, як тільки можливо. Наприклад, вдало і дослівно перекладено німецьке «eine Hand wäscht die andere» (III, 70) українським «Рука руку мие» (*Амулет*, 82), як і вислів «das Haar stand mir zu Berge» (III, 62), який переданий дослівно «Волосе їжило ся мені на голові» (*Амулет*, 74). Добре переданий теж німецький ідіоматичний оклик «da haben wir die Bescherung!» (II, 15) відповідним українським «от тобі й на!» (*Амулет*, 22).

Щоб точніше передати думки оригіналу, Франко часом відходить від дослівного перекладу і передає німецькі ідіоми висловами, які відповідають і духові української мови і змістові новели. Тому, наприклад, німецьке «in das entgegengesetzte Fahrwasser» (III, 17) передане висловом «у протилежну крайність» (*Амулет*, 24); ідіоматична фраза «Nur hier keine Szene!» (III, 44) передана українською розмовною лексикою — «Бій ся Бога, не роби галабурди!» (*Амулет*, 53), а вислів «haltet reinen Mund» (III, 35) передано звичайним «не говоріть багато» (*Амулет*, 43), хоч цей сам вислів в іншому місці передано при допомозі дієслова «мовчати» (III, 46 і *Амулет*, 56).

Часто перекладач упрощує вислови оригіналу, намагаючись пояснити оригінал та зробити його більш приступним українському читачеві. Ця риса перекладу, яка, як ми вже не раз бачили в нашому огляді, досить універсальна в перекладній творчості Франка, виступає при перекладі деяких вишуканіших висловів, наприклад, «seid Ihr der Feder mächtig?» (III, 29), що Франко віддає звичайним «вмісте добре писати?» (*Амулет*, 38) або при переданні звичаїв, географічних місць, історичних осіб і інших своєрідних фактів. І тому слово «Milchmesse» (III, 22) в перекладі

подано описово «рокове свято» (*Амулет*, 29); «auf der Alp» (III, 22) в перекладі «на леваді» (*Амулет*, 30); назва «Medizäerin» (III, 43) у перекладі подана з поясненням як «королева з фльорентийського роду Медічі» (*Амулет*, 52); «die drei fürstlichen Verschwörer» (III, 63) в перекладі подано з уточненням «король, його брат і їх мати» (*Амулет*, 75), а вчислені технічні вислови штуки фехтування «Stoss, Parade, Finte» (III, 14) передано загальним «всіх родів фехтованя» (*Амулет*, 21). Не дуже вдалий натомість переклад слова «Bürgerkrieg» (III, 53 і 56) українським «домашня війна» (*Амулет*, 63 і 67), але за часів Франка окреслення громадянська війна ще мабуть не було поширене.

Не виявляє цей переклад ані надмірної українізації, ані сильного соціального загострення, хоча текст новелі дає для цього досить нагоди. Інколи перекладач пробує надати текстові іронічної закраски: вислів «der Gedankengang des Paters» (III, 37) підсилений в перекладі прикметником «святий», що вжито іронічно: «хід думок того сьвятого отця» (*Амулет*, 45), та приклади того роду нечисленні. Досить часто натомість переклад обнижує емфатику думки оригіналу через так званий *understatement*. Так при описі проповіді патера Панігаролі Маер вживає прикметник «unheimlich» (несамовитий): «Gesparde wohnte der unheimlichen Szene fast gleichgültig bei» (III, 37), переклад натомість втрачає загострення через заміну прикметника: «Гаспарда відносила ся майже байдужно до тої неприємної сцени» (*Амулет*, 45). Подібно теж в описі втечі з Парижу текст перекладу втрачає на силі через заміну прикметника. В оригіналі читаємо: «Während dieses grauisigen Gepflauders sass Gesparde stumm und bleich» (III, 71), а в перекладі «підчас тої не дуже приємної балаканки» (*Амулет*, 83). Часом німецький ідіом тратить свою силу через упрощення вислову. В оригіналі читаємо «... machte ich meiner Nachbarin lebhaft den Hof» (III, 17), а в перекладі: «... почав дуже оживлену розмову зі своєю сусідкою» (*Амулет*, 24), чим перекладач неутралізує вислів.

Як бачимо з нашого короткого огляду, переклад Франка назагал щодо форми і щодо змісту вдалий. Мабуть тільки через недогляд допустився перекладач одної речевої помилки, яка порушує конгеніяльність перекладу. При кінці першого розділу читаємо: «Und doch, so sehr mich drückt, kann ich es nicht bereuen und müsste wohl heute im gleichen Falle wieder so handeln, wie ich es mit zwanzig Jahren tat» (III, 11). Франко хибно переклав другу частину речення, а саме окреслення «mit zwanzig Jahren» на вислів «як поступив 20 літ тому назад» (*Амулет*, 17), що не відповідає оригіналові і противиться поданим фактам про вік героя.

Одначе ні ця помилка, ні інші згадані недоліки перекладу не можуть переважити його вдалих місць. Франків переклад Маєрового твору — це ще один цінний вклад в українську перекладну літературу, що враз із іншими його перекладами свідчить про його намагання піднести інтелектуальний рівень своїх земляків.

4) Детлеф фон Лілієнкрон (1844—1909)

З творчости гольштайнського поета і письменника Детлефа фон Лілієнкрона Франко переклав і видрукував (ЛНВ, 1898, II, кн. I, стор. 208-220) три коротенькі оповідання з військового життя: *Пропало (Verloren)*, *Чари полудня (In der Mittagsstunde)* і *Паяц (Der Narr)*. У свою критичну оцінку творчости Лілієнкрона включив Франко вірш *Hochsommer im Walde*, називаючи його «одним із найкращих его [Лілієнкрона] творів» (ЛНВ, 1898, II, кн. 2, 129), та подав свій переклад твору. Цікаво ствердити, що в очах Франка Лілієнкрон був монархістом, любителем війни, аристократом, та «юнкером», а не декадентом, хоча німецькі декаденти уважали його за свого. Ось як характеризує Франко Лілієнкрона та його творчість: Лілієнкрон без сумніву великий і оригінальний талант, головно ліричний, та при тім він ані на хвилю не криє ся з своїм горячим пруським патріотизмом [...]. Він завзятий монархіст і ученик Мольтке, любить війну і любить ся в військових парадах, дефілядах, штурмах і комендах. Єго живе, людське чуте лагодить по троха страшні малюнки воєнних жорстокостей, та все таки той запал до воєнного «ремесла», яким без сумніву дихають Лілієнкронові оповідання і багато его віршів, дають не надто високе свідощтво его чоловіколюбности. При тім він аристократ, на скрізь «юнкер» і може й се було причиною, що демократична та поступова німецька публіка не надто запалюєть ся до него (ЛНВ, 1898, II, кн. 2, 128-129).

З Франкового вибору творів Лілієнкрона для перекладу бачимо знову (як ми вже бачили при обговоренню перекладів з творчости Гайне), що Франко не тільки «вибирав твори, в яких були різко виражені... демократичні тенденції, які давали гостру критику капіталістичного ладу та буржуазного суспільства, які закликали до боротьби з цим ладом»,⁴⁶ але й твори, які нічогоїсного «прогресивного» у собі не мали, а навпаки були ворожо наставлені до всіх «прогресивних» ідей.

⁴⁶ О. Домбровський, «Іван Франко — Теоретик перекладу», *Статті і матеріали*, VI, 310.

Основним принципом підбору літературного твору для перекладу, як ми вже зазначили, була у Франка естетична вартість самого твору. Звісно, вимоги тодішнього часу теж сильно впливали на його підбір творів для перекладу, але, як сам Франко писав у примітці до одного з його перекладів з античних літератур, «Перекладаю лише такі твори з чужих літератур, які читаючи, маю вражіння, що передо мною відкривається новий світ чи то думок, чи поетичних образів, і хотів би своїми перекладами викликати таке саме вражіння в моїх читачів».⁴⁷

Франкові припала до вподоби манера Лілієнкрона, його стислий стиль, його суб'єктивність, що характеризує всі його твори — поетичні і прозаїчні — та його сильна індивідуальність. «Лілієнкронові новелі — писав Франко — наскрізь особисті, немов виривки з его дневника, мов ескізи з подорожньої мапи великого артиста — дещо ледво начеркнено, а дещо підведено яркими колірами та при тім огріто теплим, щиро-людським чутем автора. Він не філософує, не аналізує — рідкість між німцями, але уміє бачити ясно, виразно, як бачить тільки вправний стрілець; уміє схарактеризувати всяку ситуацію коротко і докладно, мов рапорт военного коменданта» (ЛНВ, 1898, II, кн. 2, 130).

Цікаво переглянути коментарі радянських літературознавців до Франкового наставлення до Лілієнкрона. Деякі з них, як О. В. Хомицький, зазначають, що Франко бачив консервативну сторону Лілієнкронового світогляду (що безперечно є правдиве), але зумів при допомозі «діалектичного» підходу знайти у його творчості «і здорове зерно» і таким чином уникнути однобічності у своїй оцінці німецького автора.⁴⁸ Інші, менш відважні, коротко заявляють, що Франко дав «дещо помилкову оцінку» Лілієнкронові, не додаючи в ньому декадентства, вони й не займаються ним глибше, бо для них Лілієнкрон декадент, яким і не варто займатись.⁴⁹

Ще інші знову, так як І. Ю. Журавська, перекидають зміст слів Франка і таким чином дають фальшивий образ творчості Лілієнкрона. Про вірш *Hochsommer im Walde*, який, як ми вже згадали, Франко переклав, пише ось так: «Таких віршів, надиханих щирою симпатією і співчутем до бідних та нещасливих у Лілієнкрона не багато» (підкреслення моє). Франко зазначує,

⁴⁷ Примітка до перекладу з Публія Овідія Назона у Томіді (гл. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка А. Н. УРСР, фонд. І. Франка, Но. 400), цитуємо за І. Журавською, *Іван Франко і зарубіжні літератури*, стор. 9.

⁴⁸ Хомицький, *я. в.*, стор. 66.

⁴⁹ П. П. Пономарьов, «Іван Франко про реалізм», *Радянське Літературознавство* (1962), V, 73.

що даний вірш для Лілієнкрона не типовий, бо «він поет суб'єктивний і найрадше, найкрасше малює власні пригоди, зворушення власної душі» (ЛНВ, 1898, II, кн. 2, 130).

Критик Журавська інтерпретує Франкові слова ось так: «Він [Франко] зауважує, що у цього поета [Лілієнкрона] є чимало [підкреслення моє] віршів, пронятих щирою симпатією та співчуттям до бідних та нещасливих».⁵⁰ Отже Франкове «не багато» у Журавської «чимало» — цілком протилежне твердження, що дає цілком фальшивий образ творчості Лілієнкрона.

При допомозі подібного «діалектичного» підходу критик Л. Д. Іванов мотивує Франкове зацікавлення Лілієнкроном головно ворожим наставленням Франка до модерністичних течій в літературі. «Він [Франко] — пише Іванов — суворо засуджує ідейний напрям поезії Лілієнкрона, поета-аристократа, юнкера, далекого від чоловіколюбності, учня Мольтке, але не може відмовити йому в реалізмі... Франко користується першою-ліпшою нагодою, щоб висловити свою відразу до натуралізму і модернізму, як антиреалістичних напрямів в літературі кінця ХІХ ст., чужих і ворожих до визвольної боротьби трудящих мас».⁵¹ Де саме Франко «суворо засуджує ідейний напрям поезії Лілієнкрона», трудно сказати, але річ ясна, що не в статті, яку цитує Іванов. Всі наведені у Іванова Франкові слова про Лілієнкрона вжиті цілком не негативно, а є звичайним об'єктивним твердженням. Абсурдне і безпідставне теж твердження Іванова, що Лілієнкрон для Франка є нічим іншим тільки «першою-ліпшою нагодою, щоб висловити свою відразу до натуралізму і модернізму», а його додаток про боротьбу «трудящих мас» надає його аналізі суто пропагандивного, ненаукового характеру.

Переклад вірша *Hochsommer im Walde* хоч, як Франко сам зауважує, не в силі передати всего багатства мови і мелодійності оригіналу» (ЛНВ, 1898, II, кн. 2, 129) на нашу думку дуже вдалий. Франкові вдалося передати «секундний стиль» Лілієнкронів, тобто стиль ритмічного вислову манерою стокатто, природно в українській мові, як ось у першій строфі вірша:

«Пять день я обіду й вечері не їв.
Ні грошей, ні праці... далеко домів...
Без праці... лиш голод... недоле тязка!
Плети ся, хили ся без хліба шматка!»

⁵⁰ Журавська, я. в., стор. 333-334.

⁵¹ Л. Д. Іванов, «Боротьба Івана Франка проти антиреалістичних напрямів у західноєвропейській літературі кінця ХІХ ст.», *Творчість Івана Франка* (Київ, 1956), стор. 360.

*„Kein Mittagessen fünf Tage schon,
Die Heimat so weit, kein Geld und kein Lohn;
Statt Arbeit zu finden, nur Hunger und Not,
Nur wandern und betteln, und kaum ein Stück Brot.“*
(II, 119)⁵²

Натомість переклад різниться від оригіналу своїм драматичним тоном у сьомій строфі. Лілієнкрон описує, його стверджувальний, ляконічний тон вірша не зміняється:

*In hellen Glaces ein Herr vom Gericht,
Der prüft, ob kein Raubmord, wie das seine Pflicht.
Sie tragen den Leichmann ins Siechenhaus,
Und dann, wo kein Kreuz steht, ins Feld hinaus.*
(II, 120)

Франко драматизує і тим підкреслює іронію цілого вірша:

*Комісар в циліндрі, нотатку вийма
І пише: «Забійства й рабунку нема!»
Гей, трупа в трупарню! Кладіть на дрючки,
На цвинтар у кут, де готові ямки!*
(ЛНВ, 1898, II, кн. 2, 129-130)

Викликом і прямою мовою Франко загострує іронію Лілієнкронового вірша, але цілість втрачає при тому до певної міри свою мелянхолійність і розпачливість через перервання ляконічного одноманітного тону вірша.

Переклади згаданих оповідань є об'єднані під назвою *Из военных оповідань Детлефа фон Лілієнкрона, Пропало (Verloren), Чари полудня (In der Mittagsstunde)* з циклю *(Adjutantenritte) Паяц (Der Narr)* і дуже вірно віддають зміст та дух оригіналів. Мусимо зазначити, що звітний стиль Лілієнкрона дуже добре надається до перекладання. Речення у нього назагал короткі й прості, тільки де-не-де зустрічаються скомпліковані дієприкметникові граматичні конструкції. Він, як зазначає Франко, «не фільозофує, не аналізує», тільки характеризує дану ситуацію стисло і коротко, часто вживаючи для цього неповних речень та номінальних безпідметових конструкцій. Всі ці прикмети роблять його прозу дуже пригожою для перекладу і дають змогу як найдокладніше передати зміст і форму оригіналу.

Перекладаючи ці оповідання, Франко допускається українізування німецького тексту не так часто, як у деяких інших

⁵² Всі цитати з творчості Лілієнкрона беремо з Detlev von Liliencron, *Ausgewählte Werke* (Berlin und Leipzig, [1911]), том і сторінку подаємо в тексті.

своїх перекладах з німецької літератури. Деякі моменти українізування находимо в перекладі німецьких виразів-ідіом, як «auf allen Vieren» (IV, 56) з *Der Narr*, що в українському перекладі звучить «на почіпки, як до присюдів у танці» (217)⁵³ або виразу «in den Rippen sitzen» (IV, 57) українським «залоскотати попід ребра» (217) та в інших менше значних українцjenнях поодиноких слів і фраз, як і в переданні двох всяцьких пісень з твору *Пропало* формою української народної пісні.

Назагал Франко стисло дотримується духа оригіналу і, коли цього вимагає стиль, затримує німецькі вислови, наприклад «Antreten» (216) або дослівно перекладає типовий німецький вираз «Grüss dich Gott, alter Kerl» (IV, 21) буквалізмом «поздоров тебе, Боже, старий друже» (216), що у цім випадку виходить досить незручно.

Стислі партиципні конструкції Лілієнкрона Франко звичайно віддає українськими підрядними реченнями. Так німецьке «Ein Offizier eilte zum General, um ihn den Tod des von ihm sehr hoch gehaltenen Hauptmanns zu melden» (IV, 15) звучить у Франка «Один офіцер підїхав до генерала, щоби сповістити його про смерть капітана, котрого він цінив дуже високо» (211), й німецьке «neben einem einsamen, stillbrennenden Hause» (IV, 14) віддано по-українськи «близько саодиного дому, що палав» (211) або «auf die entsetzlich verstümmelte Leiche breitete eine Stabordonnanz ein vor dem brennenden Gebäude liegendes buntes Bettlaken» (IV, 15) перекладено на українське: «страшенню покаліченого трупа прикрив штабовий ординанс різнобарвною ковдрою, що лежала перед палаючим будинком» (211). Як бачимо зміст переданий майже дослівно, але граматично-стилістичні відхилення перекладу від оригіналу не передають у тих кількох випадках ритму мови Лілієнкрона.

До відхилень належить також пропуск пояснення про набуття коня у творі *In der Mittagsstunde* (IV, 16). Та мабуть найважливішою різницею між оригіналами і перекладами становить намагання перекладача додати до тих оповідань, особливо до твору *Чари полудня*, «драматичного нерву», як ми це вже до певної міри й бачили в огляді перекладу вірша *Hochsommer in Walde*. В оповіданні *Пропало* Франко часто замість минулого часу вживає теперішній. Ось кілька прикладів:

⁵³ Всі цитати з Франкових перекладів згаданих трьох новельок Лілієнкова є в *ЛНВ*, 1898, II, кн. 5, стор. 208-220. З уваги на їх кількість подаємо тільки сторінку при кінці кожного. Користуємося тим виданням, бо у виданні «Книгоспілки» (*КН.*, XX, 199-212) дані оповідання виявляють деякі неточності тексту і редакторські скорочення.

У Лілієнкрона:
raste
er lenkte sein Pferd
wischte
konnte kaum mehr sehen
(IV, 18)

У Франка:
садить
держитъ поводи svojого коня
обтирає
ледве вже дивить ся
(214)

Часто задля того «драматичного нерву» Франко перекладає одно Лілієнкронове слово повторенням його або подібного українського і таким чином динамізує та драматизує зміст. Наприклад, молодий вояк у новелі *Паяц* молиться за видужання свого раненого приятеля. У Лілієнкрона ця молитва проста: «Gott, nimm ihn noch nicht zu dir! er ist ja mein bester Freund» (IV, 59). У Франка ця молитва більш гаряча, більш інтенсивна через повторення останнього речення — «Се мій одинокий, мій найліпший приятель» (219) з варіацією «одинокий — найліпший». Подібно теж при описі паяца-привиду. Лілієнкрон характеризує його вигляд коротко одним прикметником: «Er hat ein widerwärtiges Gesicht» (IV, 59), Франко натомість посилює опис повторення: «Його лице погане-препогане» (219) і помимо того повторення ощаджує на кількості слів, що пояснює, чому при доволі частім передаванні одного слова двома, переклад не є довший від оригіналу.

Зміни у перекладах Лілієнкронових творів цілком не суттєві. Франко не тільки вірно віддав дух оригіналу, але й теж (з деякими зазначеними нами виїмками) ритм та прикмети «секундного стилю» Лілієнкрона, що його пізніше перебрали німецькі натуралісти для своїх творів. Зрозуміле теж Франкове перекладання Лілієнкронових пісень у дусі української народньої пісні, бо ці пісні — це не оригінальна Лілієнкронова творчість, а старі німецькі народні пісні, які письменник втілює у своїй новелі.

5) Переклади з маловідомих німецьких письменників 19 століття

Зпосеред німецьких письменників другої половини 19-го століття, що твори їх перекладав Франко, треба згадати теж Йозефа Поппера (1838—1921), тепер майже невідомого філософа, соціального реформатора й автора збірки мініатюрних новел *Phantasien eines Realisten*, опублікованої під псевдонімом Lynkeus в 1899 році в Ляйпцігу.⁵⁴ З цієї збірки Франко перекладав 20 коротеньких оповідань (деякі з них підходять ближче під жанр анекдотів) і опублікував їх у ЛНВ, за 1901 рік.

⁵⁴ Wilhelm Kosch, *Deutsches Literatur-Lexikon* (Bern, 1956, T. III, стор. 2091—2092.

Хоч як коротка вступна примітка Франка до перекладу, то все ж дуже важна для розуміння причин Франкової праці над творчістю цього автора. Називаючи твір одним із найвизначніших появ німецької літератури 1900 року, пише Франко, що «при дивно простім, яснім та ляконічним стилю книжка визначається великим багатством образів, глибиною та шириною філософічного погляду і тою внутрішньою гармонією, яка так рідко стрічається в новочасній літературі». Особливо важне для оцінки перекладу є кінцеве речення цієї примітки: «Подаємо з сеї книжки в перекладі декілька образів, жалкуючи хиба, що не можемо подати саме найкращих і найцікавіших» (ЛНВ, 1901, кн. 2, 97).

На основі цього бачимо, що Франко не мав жодних даних про життя та творчість автора, бо ні одного, ні другого він даліше не згадує, хоч усі інші його примітки про авторів, твори яких він перекладав, дають доволі багато інформацій про життя даного автора. Бачимо теж, що правдоподібно з огляду на цензуру⁵⁵ Франко мусів деколи вибирати до перекладу твори, які на його думку не були найкращі і найцікавіші,⁵⁶ і тому можна здогадуватися, що цей примусовий вибір відбився на якості перекладу.

Назагал переклади новельок Поппера не належать до найкращих праць Франка у цій ділянці. Тому, що Поппер тепер вже призабутий, як і тому, що переклади з цього автора не виявляють жодних нових прикмет Франка як перекладача не проводимо тут ширшого детального порівняння оригіналів з українським текстом, а тільки обмежуємось до деяких загальних коментарів щодо зацікавлення Франка творчістю Поппера взагалі. Дивним чи загадковим може видатись факт, що Франко, який, як знаємо, вибирав до перекладу за малими виїмками, найкращі й найцінніші твори корифеїв німецької літератури, переклав таку умовну велику кількість творів другорядного письменника. Уважаємо, що Франко перецінив талант Поппера і це спонукало його перекласти як найбільше його оповідань ради того, щоб познакомити українське суспільство з його творчістю.

⁵⁵ Як саме тодішня галицька цензура могла скалічити літературний твір, бачимо з порівняння новельки *Julius Cäsar bei dem Gastmahl des Lepidus* із її перекладом *Юлій Цезарь на обіді у Лепіда* (Див. ЛНВ, 1901, кн. 2, стор. 236). В новельці римляни Саллюстій оповідає Цезареві і Цицеронові анекдоту з життя Олександра Великого. Саме ця анекдота цілком вито викреслена без сумніву за її іронічний і легко антирелігійний тон, в яким полягає комізм Саллюстового оповідання.

⁵⁶ Припускаємо, що до найцікавіших фантазій Поппера Франко зачисляв *Ein Tischgespräch bei Martin Luther, Des Erasmus von Rotterdam Besuch bei Sir Thomas Morus i Nach einer Predigt*, спрямовання яких є антикатолицьке. Переклади цих творів могли викликати занадто гостру реакцію з боку духовних кіл Галичини на адресу ЛНВ.

Немає сумніву, що деякі новельки Поппера, як *Знак сили* (*Zeichen der Kraft*, I, 8),⁵⁷ *Сцени по битві під Австерліцом* (*Eine Scene nach der Schlacht bei Austerlitz*, I, 90) і інші пройняті ідеями соціального реформаторства, були досить близькі світоглядом Франка. Та мабуть головною причиною Франкового захоплення Поппером можна уважати моральну-етичну тематику автора, що виступає в таких творах, як в новельці *Година скону* (*Die Todesstunde*, I, 93), спрямованій проти нераціональних повір та забобонів, у творі *Щож ти таке* (*Mörderisches Dilemma*, II, 116), спрямованим проти моральної нерішучості, і у новельці *Старе й нове світло* (*Das alte und das neue Licht*, I, 78), де засуджується заско-рузлий консерватизм. Подібні морально-етичні проблеми, як правильно завважує критик О. В. Хомицький, дежать в основі Франкової збірки *Мій Измарагд* (1898). У Поппера і у Франка були до певної міри спільні зацікавлення. Поппер заглиблювався у старі китайські чи інші джерела східних народів, Франко на-томість у староруські збірники, як *Измарагд*, у давні повісті, притчі, легенди та казки Орієнту.⁵⁸

При тім треба ствердити, що Франкове зацікавлення Поппе-ром не було тимчасове. У 1906 році, тобто п'ять років після пере-кладу згаданих 20 новельок, Франко виправив і передрукував у *ЛНВ* цикл трьох його новельок про поета Гафиза під заголов-ком *Три Ескізи*. Новельки 1906 року дещо відрізняються від пер-ших спроб щодо підбору слів і стилю, але назагал треба сказати, що обидві версії не дуже вдалі. Франків підбір слів в обох вер-сіях не відповідає відтворенню стилю й форми китайських ле-генд, що їх Поппер свідомо наслідував, і тому читач перекладів не може вповні відчутти духа оригіналу. У відношенні до оригі-налу обидва переклади в суті речі рівновартні, хоча між ними і є чималі різниці щодо лексики і щодо стилю. Поодинокі ви-слови, фрази чи навіть слова передано в обох по-різному, інколи переклад з 1906 року, тобто остання перерібка, краще віддає ори-гінал, а інколи знову перша версія (1901 р.) ближча до оригі-налу. Вислів «die allerunverständlichsten Antworten» (I, 80) з новельки *Hafis in der Schenke* передано в перекладі з 1901 р. з загостренням словами «глупі відповіді» (*ЛНВ*, 1901, кн. 1, 100), в другому пе-рекладі натомість вжито відповідніший прикметник «недоладні» (*ЛНВ*, 1906, кн. 3, 452). З новельки *Der Dichter Abu-Harun erzählt den Tod des Hafis* вислів «dieses göttlichen Mannes» (I, 81) передано у першій версії неточно словами «божого чоловіка» (*ЛНВ*, 1901,

⁵⁷ Всі цитати з оригіналу подаємо за Lynkeus, *Phantasien eines Realisten* (Dresden und Leipzig, 1900). Книжка поділена на дві частини; відпо-відну частину і сторінку подаємо в тексті.

⁵⁸ Хомицький, я. в., стор. 70.

кн. 1, 101), у другій перерибці натомість справлено це на «божеського чоловіка» (ЛНВ, 1906, кн. 3, 451). Неточно передано теж у першій версії німецьке «ohne, dass wir die Lippen öffneten» (I, 82) висловом «не порушивши навіть устами» (ЛНВ, 1901, кн. 1, 101), у другій перерибці цей вислів виправлено на більш відповідний «не відчиняючи уст» (ЛНВ, 1906, кн. 3, 451). Неясним є у першій версії переклад фрази «nachdem ich bereits mehreremale mit ihr zur Freude beisammen gewesen war» (I, 83) двозначним висловом «зазнавши вже кілька разів присмности її товариства» (ЛНВ, 1901, кн. 1, 102), друга версія натомість не залишає вже жодного сумніву: «мавши вже кілька разів із нею інтимні зносини» (ЛНВ, 1906, кн. 3, 452).

З другого боку вислів «man könne nie wissen, ob man ihm nicht im Wege sei» (I, 83) переданий краще у першому перекладі словами «ніколи не можеш знати, чи ти йому не на заваді» (ЛНВ, 1901, кн. 1, 102) ніж у пізнішій перерибці буквалізмом «ніхто не знає, чи часом не стане йому в дорозі» (ЛНВ, 1906, кн. 3, 452). Неправильно передано теж окреслення купця з *Das Schicksal des Abu-Harun* в останній версії. Німецькі слова «ein unlängst zugereister, sehr angesehener und reicher Kaufmann» (I, 83) передані як «поважний і багатий купець, що не давно оселив ся в тім місті» (ЛНВ, 1906, кн. 3, 452; підкреслення моє), що не відповідає змістові новельки, бо цей купець пізніше стверджує (в обох перекладах, як і в оригіналі), що він тільки «прибув сюди, щоб закупити товарів» (ЛНВ, 1901, кн. 1, 102 і 1906, кн. 3, 452). Перший переклад передає це ближче до оригіналу: «... що недавно прибув у те місто» (ЛНВ, 1901, кн. 1, 102). Зустрічаються теж слова і вислови, що ні в однім, ні в другім перекладі не відповідають оригіналові та вичислювати їх всіх годі.

Як ми вже зазначили, переклади Франка з творчости Поппера хоч і не належать до найкращих та й сама творчість цього німецького письменника не має тої вартости, яку їй приписував Франко, то вже сам факт, що Франко взагалі перекладав твори мало відомих письменників, має своє значення. Зацікавлення Франка Поппером, як і іншим ще менш відомим письменником, автором утопійних романів і філософом приклонником Канта Курдом Лясвіцом (1848—1910),⁵⁹ з творчости якого він переклав одну коротку новелу п. з. *Блискавка в неволі* (ЛНВ, 1908, ХІІ, кн. 2, 354-360) свідчить про його уважне слідкування за розвитком тогочасної німецької літератури і про його невтомні намагання познайомити своїх земляків з її найновішими досягненнями.

⁵⁹ Kosch, я. в., том II, стор. 1469-1470.

ВИСНОВКИ

Аналіза праць Івана Франка про німецьку літературу виказує, що його найбільшим вкладом в цю ділянку є переклади німецьких поетів-письменників. Причини, що спонукали Франка до такої, здавалося б, другоступневої праці як переклад, були, на нашу думку, двоякі. По перше, як великий знавець літератури німецького народу, Франко хотів передати певну кількість її зразків із різних періодів як найбільш приступним способом своїм землякам, щоб познайомити їх докладніше із західньо-європейською культурою та поширити їх світогляд. По друге, як поет-письменник, що часто захоплювався творами інших поетів і вбачав в них велику естетичну вартість, він бажав поділитися із своїм народом естетичними переживаннями. З цих двох причин впливає Франків принцип підбору творів до перекладу, що з черги виявляє закономірно подвійну настанову, тобто соціально-дидактичну й естетичну сторінку. Більшість перекладів Франка характеризує саме цей підхід. Класичні твори, як *Das Hildebrandslied*, *Das Nibelungenlied*, твори Гете й інших клясиків, що в них ідейний задум і естетична краса поєднуються гармонійно і що є непроминальними документами людської культури взагалі, Франко перекладав не тільки з уваги на їхнє ідеологічно-дидактичне чи історичне значення, але не менше і з уваги на їхні естетичні вартості.

Переклади творів Фрайліграта, Гервега, Ленау, Поппера-Лінкеуса, деяких віршів Гайне і тенденційних творів інших авторів обумовлені переважно першим, соціально-дидактичним принципом. Натомість переклади з творчости Детлефа фон Лілієнкрона, віршів К. Ф. Маєра і Г. Келлера, як і дечого з поодиноких поетів (як *Гренадири* Г. Гайне) в основі своїй мають майже виключно естетичний принцип. На ці нами устійнені принципи Франко часто натякає у своїх листах та критичних статтях. В листі до Павлика (з 30. липня, 1879 р.), наприклад, ставить Франко як головне завдання поета-письменника збудити нову думку в читача: «пишучи щонебудь, я зовсім не хочу творити майстерверків, не дбаю о викінчення форми і т. д. не тому, що се само

собою не хороша річ, але тому, що натепер головне діло в нас сама думка, — головне завдання писателя — порушити, зацікавити, вткнути в руку книжку, збудити в голові думку» (Твори, XX, 79). Цей погляд міг бути вповні основою для перекладу творів таких письменників як Фрайліґрат, Гервег, Гайне і ін., від яких, на його думку, українці того часу могли багато дещого навчитися.

Цей утилітарний підхід Франка дає змогу зрозуміти деякі недоліки його перекладів. Намагаючись зробити свої переклади приступними широкому загалові, Франко часто вносив зміни у форму оригіналу, особливо тоді, коли вона не підходила духові української мови і стислий переклад міг би дещо притемнити зміст. З другого боку намагання спрощення змісту оригіналу і рівночасно задержання його форми часто негативно відбивалося на якості перекладу, бо в наслідок цього переклад виявляв надмірну кількість нелітературних слів і лексем (Фауст I).

Намагання перекладача спрощено передати зміст чи то через випуск деяких слів, чи то при допомозі передання абстрактних понять конкретними спричиняло численні українізації поодиноких слів, висловів, власних назв чи імен дієвих осіб, в наслідок чого переклад втрачав часто своєрідний дух оригіналу. Упрощування, конкретизація та українізування тексту, як і неодноразове додавання нових мовно-стилістичних елементів, не рідко доводять до того, що текст втрачає засоби оригіналу.

При перекладі творів, де порушені певні соціальні проблеми, Франко здебільша загострює вираз соціального елементу й інколи, вносячи елемент гіперболізму, надає перекладові певної різкості та яркої іронічної закраски. В стилі такого перекладу відчувається динаміка та плястичність мови, підсиленої драматичним нервом та закрашеної елементами різкості й раптовості, що доволі часто суперечить мові оригіналу.

Інколи Франко, перекладаючи поодинокі рядки якогось німецького вірша, розбиває ритмічно-логічну єдність оригіналу і поповнює т. зв. enjambement (Фауст I). Але всі переклади Франка виказують його зрозуміння суті оригіналу та намагання передати її українською мовою.

Про своє відчуття краси, універсальності та взагалі естетичної вартості твору Франко мабуть найкраще висловився у своїй статті про Лесю Українку (1900), де він устійнив різницю між ідейними і тенденційними творами, між справжньою творчістю і ділетантизмом. Про ідейний поетичний твір Франко пише, що «в його основі лежить якийсь живий образ, факт, враження, чуття автора. Вглиблюючися фантазією в той образ, автор обрисовує, освітлює його з різних боків і силкується способами, які

дає йому поетична техніка, викликати його по змозі в такій формі, в такій самій силі, в такім самім кольориті в душі читача» (Твори, XVII, 253-254). Цей же самий гін кожного дійсного мистця передати своє естетичне переживання другим і був причиною, чому Франко передавав ці скарби чужих поетів своїм землякам. «Тільки той поет — продовжує Франко свою статтю — годен зватися правдивим поетом, хто, малюючи нам конкретні і яркі образи, рівночасно вміє торкати ті таємні струни нашої душі, що озиваються тільки в хвилі нашого власного, безпосереднього щастя або горя. Він має ключ до скарбниці наших найглибших зворушень, він розбуджує в нашій душі такі сили і такі пориви, що без нього, може, й довіку дрімали би на дні або піднялись би тільки в якихсь надзвичайних хвилях. Він збагачує нашу думку зворушеннями могутніми, а при тим чистими від примішки буденщини, випадковости і егоїзму, робить нас горожанами вищого, ідейного світу» (Твори, XVII, 254).

Сягаючи так глибокою інтроспекцією в душу поета, Франко в більшості вдало й вірно передавав ці німецькі твори, що захоплювали його своєю поетичною красою. І помімо вище згаданих відхилень та всупереч своєму власному твердженню він створив цілу низку «майстерверків» (*Nathan der Weise, Faust II*, вірші Шіллера і ін.) в ділянці перекладу. Ці переклади, як ми нераз зазначували, є в деяких випадках справді конґеніяльні та виявляють його глибоке зрозуміння психології персонажів творів (*Der arme Heinrich, Das Meretlein*) та ідейного задуму їх авторів. Це повне сприйняття й відчуття краси уможливило Франкові передати вибрані ним твори в українській мові не способом механічного перекладу слів, не вільним переспівом змісту, а способом творчого застосування характерних стилістичних рис їх авторів. Перекладаючи ці твори, Франко вдало використав багатства народньої мови і фолкльору — прислів'я, лексики і словосполучень, синоніміки й фразеології, як й елементи церковно-слов'янської мови та народньо-пісенної творчости. Тими перекладами Франко дав конкретні приклади на його ж теоретичне визначення поетичної краси, побудоване на словах Гете, звернених до псевдопоетів «Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen»: «Поетична краса — кінчає Франко свою статтю про Лесю Українку — се не є сама краса поетичної форми, ані нагородження якихсь нібито естетичних і гарних образів, ані комбінація гучних слів. Усі ті складники тільки тоді творять дійсну красоту, коли являються частями вищої цілости — духовної краси, ідейної гармонії. А тут, як і на кожному полі людської творчости, головним, рішучим моментом є власне та душа, індивідуальність, чуття поета» (Твори, XVII, 255).

Саме усі ці складники зумів Франко у своїх кращих перекладах зілляти в одну цілість та передати з природньою легкістю і з високим ступнем вірності та досконалости найкращі твори німецької літератури. У своїй праці над німецькою літературою Франко не тільки поборював мовні труднощі, перекладаючи з німецької мови на українську, але як кожний видатний перекладач, він, відтворюючи чужу творчість, будував мости між двома відмінними культурами і переборював перешкоди, що їх ставлять час і простір.

Студія Франкової праці в ділянці мистецького перекладу взагалі, а його перекладів з німецької літератури зокрема виказує, що крім великого таланту поета та письменника, Франко мав теж ще великий особливий талант — талант перекладача.

Франкові розвідки і критичні статті про поодиноких німецьких поетів, про напрямки німецької літератури, як і його творче застосування німецьких крилатих слів, висловів, прислів'я та цитатів з німецької літератури, свідчать про його знамените ознайомлення з німецькою культурою. Аналіза його праці в цій ділянці, як і його наставлення до поодиноких німецьких поетів-письменників та його оцінки їхньої творчости дає можливість краще пізнати процес формування його світогляду і його естетичних поглядів. Ще в гімназії Франко познайомився з німецькою літературою та теорією літератури. Відтак, поборовши короткий епізод взаємин з утилітарною, матеріялістичною естетикою деяких російських мислителів 19-го століття, як Белінський, Герцен і Чернишевський, з працями яких він познайомився під час університетських студій, Франкові погляди почали еволюціонувати убік естетичних напрямків німецьких поетів-письменників клясично-романтичної доби, як Лессінг, Гердер, Гете та Шіллер. Під впливом західноєвропейської культури взагалі і згаданих письменників зокрема Франко дійшов до певних естетичних позицій, які, на нашу думку, можна найкраще окреслити означенням *ідеальний реалізм*, тобто підхід до літератури «котрий — як Франко сам зазначив — приймає реалізм яко методу, а ідеалізм... яко зміст, яко ціль» (*Твори*, XX, 171). Очевидно, що побудована естетика на такому підході мала теж певну дозу раціоналізму (раціоналізм, врешті, творить суть естетики як у Лессінга, так і у Гете), але вона була далека від матеріялістичного чи соціялістичного підходу до літератури.

Студія Франкових праць про німецьку літературу виказує ще одну мало насвітлену сторінку його естетичних поглядів і його світогляду. У своїй оцінці новіших німецьких письменників Франко часто виявляв певну обережність, нестійкість, а то і дорсжнечу, яку він тільки з часом або і ніколи не переборював,

під час коли до більшості поетів клясично-романтичної доби, середньовіччя і старої доби він завжди ставився позитивно і писав про їх твори з великим ентузіазмом. На нашу думку, це наставлення Франка слід приписувати вродженому селянському глуздові поета, який у сприйманні найновіших, часто т. зв. «революційних» творів виказував дозу здорового консерватизму. Це саме підстава його відкинення теорій А. Гольца та творчості деяких німецьких натуралістів, його дещо вгамованого наголошування творів Золя, його амбівалентности у відношенні до Шпільгагена, як і його позитивного сприймання Детлефа фон Лілієнкрона і інших.

Ідеологічно-світоглядний розвиток Франка можна на підставі аналізу його праць про німецьких поетів-письменників, поділити на два етапи, переломом яких є 1890-і роки. В першому етапі домінує у його працях над німецькою літературою устійнений і вище згаданий соціально-дидактичний принцип, що очевидно іде рука в руку з його дружбою з М. Драгомановим, з його арештами і іншими труднощами. Але навіть впродовж цього ж етапу, під час якого молодий, двадцятьчотирилітній Франко переклав (1880) один розділ Маркса *Das Kapital* годі Франка окреслити революціонером у правдивому зрозумінні цього слова, чи соціалістом, який стремів до марксизму (як це твердять радянські Франкознавці І. Дорошенко, І. Стебун, М. Н. Пархоменко і ін.). Навіть молодий Франко ніколи не ідентифікував себе з цією ідеологією. З другого боку нехить таких пропонентів марксизму як Ю. Бачинського до Франкових політичних поглядів, як і пізніші Франкові статті про марксизм, ясно виказують його відкинення ідеології Маркса.

У другому етапі, де провідним мотивом його праці над німецькою літературою є головню естетичний принцип, розвивається рівнобіжно з його естетичними поглядами й його оригінальна творчість та завершується його демократично-національний світогляд.

Іван Франко був демократом і наскрізь українським патріотом. Він боровся за соціальні та політичні права своїх земляків, але як у літературі, так і в житті він був реформатором, а не революціонером; він вірив у конструктивність еволюційного процесу і відкидав терор і насильство.

IWAN FRANKO UND DIE DEUTSCHE LITERATUR

Der ukrainische Dichter Iwan Franko (1856—1916) war sowohl ein bedeutender Schriftsteller und Dramatiker, Wissenschaftler und Gelehrter von Weltformat, Publizist und Redaktionsmitglied vieler Zeitungen und Zeitschriften als auch ein tatkräftiger Politiker. Und dennoch, obwohl es oft behauptet wird, war Franko kein Genie, wenigstens nicht im Sinne eines Goethe.¹ Er hatte aber großes dichterisches und wissenschaftliches Talent, war ein Mann von ungeheurem Fleiß und besaß Kenntnisse eines Enzyklopädisten. Sein Betätigungsfeld kannte keine Grenzen. Für die Ukrainer seiner Zeit war Franko ein wahrer Renaissancemensch, der seinen Landsleuten die neuesten kulturellen, wissenschaftlichen und literarischen Errungenschaften Westeuropas vermittelte. Hierhin gehören besonders seine Arbeiten über die verschiedenen Dichter und Denker Westeuropas, wie auch seine Übersetzungen aus der Weltliteratur. Auf diesem Gebiet kann sein Verdienst nicht überschätzt werden. Franko übersetzte die besten Werke der Weltliteratur von den alten Griechen und Römern angefangen bis zu den europäischen Dichtern des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts ins Ukrainische und schrieb populär-wissenschaftliche Arbeiten über viele von ihnen.

Die moderne Sowjetkritik, wie auch die ostdeutschen Wissenschaftler² versuchen immer wieder, Frankos literarisches Schaffen und seine Weltanschauung im großen und ganzen als hauptsächlich von den russischen Schriftstellern und Denkern bedingt darzustellen und schenken dabei den Einflüssen der westeuropäischen geistigen Strömungen und einzelner westeuropäischer Dichter auf sein Werk, auf die Entwicklung seiner ästhetischen Ansichten und seiner Weltanschauung schlechthin zu wenig Beachtung. Franko war seiner Bildung und Weltanschauung nach Westeuropäer im besten Sinne des Wortes. Seine innere Bindung an die Kultur Westeuropas war viel stärker als seine Beziehungen zu den progressiven Denkern Rußlands. Es ist daher nicht erstaunlich, daß die deutsche Sprache und Literatur, d. h. die verschiedenen deutschen Dichter, deren Werke er kom-

¹ Viele von Frankos Werken und besonders seine Prosastücke weisen beträchtliche Kompositionsängel auf. Franko schrieb gelegentlich ohne vorher den Stoff gründlich durchzudenken und die Folge davon war oft eine stilistische und inhaltliche Unvollkommenheit. Vgl. Mychajlo Rudnyzkyj, *Wid Myrnoho do Chwylowoho* (Lemberg 1936), S. 169.

² Iwan Franko: *Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine*, hrsg. v. E. Winter und P. Kirchner (Berlin, 1963), S. 20—21.

mentierte, interpretierte und oft ins Ukrainische übersetzte, in seinem Gesamtwerk eine besondere Stellung einnehmen. Seine Übersetzungen deutscher Dichter, stellen eine umfassende Anthologie der deutschen Literatur dar.

Frankos Interesse für die deutsche Sprache und Literatur reicht noch in seine Kindheit zurück. Einer seiner Zeitgenossen,³ schreibt z. B., daß Franko schon in der vierten Klasse des Deutschen so mächtig war, daß er ohne Hilfe eines Wörterbuches ganze Absätze deutscher Prosa ins Ukrainische übersetzen konnte. Eine große Rolle in seiner Bildung auf diesem Gebiet spielte seine Freundschaft mit den Brüdern Josef und Philip Reichert, den Söhne eines deutschen Kolonisten, wie auch seine Beziehung zu „dem alten Limbach“, einem ukrainischen Deutschen, mit dem er viel über Literatur sprach und dem er in seinem poetischen Memoir *Hirtschytschne Serno*, 1903 (*Senfsamen*) ein Denkmal setzte. Seine deutschen Sprachkenntnisse waren so gut, daß er schon, wie er selbst sagt (*Werke*, IX, Teil 2, 6)⁴ in der vierten Gymnasialklasse ein deutschsprachiges Versdrama unter dem Titel *Romulus und Remus* verfaßte, das allerdings Fragment geblieben und wohl verlorengegangen ist. Frankos Interesse für die deutsche Literatur und für das Deutschtum im Allgemeinen wuchs parallel zu seiner Entwicklung als Dichter und Wissenschaftler. Seine frühe Prosa, wie auch seine späteren Werke weisen eine Menge von deutschen Zitaten auf, die gewöhnlich organische Bestandteile der Erzählung sind. Beispiele des Gebrauchs der deutschen Sprache sind die verschiedenen Ausdrücke aus der Militärsprache, die in seinen Werken vorkommen. Hierhin gehören solche Befehle wie „Halt Regiment-Herstellt!“ (*Werke*, X, 15); „Compagnie halt!“ (*Werke*, IV, Teil 2, 48); „Vorwärts marsch!“ (*Werke*, VI, 270 und 273); „Feuer!“ (*Werke*, IX, 145 und 156) u. a. Auch aus der damaligen Kanzleisprache übernahm Franko verschiedene Ausdrücke, Redeweisen und Schlagworte wie z. B., „Strafgesetz“ (*WK*, XX, 27); „die hohe Regierung“ (*WK*, XVII, 369); „Spitzen der Behörden“ (*Werke*, XII, 22); „Drang nach Osten“ (*WK*, XVIII, 119 und 166) u. a. Aus dem Jargon der Erdölsucher übernahm er in seinen s. g. *Boryslawerzählungen*, u. a. Ausdrücke wie „Glück auf!“ (*Werke*, X, Teil 1, 33); „Schutzgesetz“ (*Werke*, X, Teil 1, 146). Auch die jüdische Mundart Galiziens verwendet Franko oft in seinen Erzählungen; einige seiner Gestalten führen ganze Gespräche auf Jidisch (Siehe: *Werke*, IX, Teil 2, 21—16). Neben Ausdrücken aus dem Gebiet der Pädagogie finden wir viele verschiedene volkstümliche Redeweisen, Fluchwörter und Sprichwörter. Letztere finden sich in einer Unzahl, meistens handelt es sich um Axiome, sogenannte geflügelte Worte, die eine gewisse Wahrheit ausdrücken und die entweder keine ukrainischen Prototypen haben oder sich schwer und nur sehr um-

³ Siehe: Karlo Bandriwskyj, „Spohady pro Franka-schkoliara“, *Iwan Franko u spohadach sutschasnykiw* (Lemberg, 1956), S. 84.

⁴ Ich zitiere aus zwei Ausgaben von Frankos Werken: Iwan Franko, *Two-ry*. 20 Bände, hrsg. v. Wydawnystsche Towarystwo „Knyhospilka“. New York, 1956—1962. Im Text abgekürzt als *Werke*, und Iwan Franko, *Two-ry w dwadziaty tomach*, hrsg. v. Akademia Nauk. Kiew, 1950—1956. Im Text abgekürzt als *WK*.

ständig übersetzen lassen. Als Beispiel führen wir hier die folgenden auf: „Böse Gesellschaften verderben gute Sitten“ (*Werke*, XIII, Teil 2, 61); „Wem nicht zu raten, dem ist nicht zu helfen“ (*Werke*, XI, 3000); „Wo kein Kläger, da ist auch kein Richter“ (*Werke*, IX, 171) und „kein Reiben — kein Leben“ (*Werke*, XX, 102).

Der Gebrauch dieser deutschen Worte gibt Frankos Werken einen gewissen Realismus und belebt seine Gestalten und seine Milieuschilderung. Manchmal gebraucht sie Franko, um einen seiner Charaktere schärfer zu zeichnen, um, sozusagen, aus einer Gestalt ein lebendiges Individuum zu machen, und manchmal, um bestimmte Affekte zu erzielen. Oft bringt der Gebrauch der deutschen Sprache Komik und Humor in sein Werk. Einen gewissen grotesken Humor finden wir z. B. in dem Gebiet *Panski Zarty, 1887* (*Herrenscherze*), wo die Sprache des deutschen Kommissars aus einem ausgesprochenen Gemisch von Ukrainisch, Polnisch und Deutsch besteht:

„Herr Schlachziz, panie toprodseju“, —
Spokijno nimets widkasaw,
I holowoju pochytaw, —
Gedenken Sie, was Sie da sprechen!
Tse ne kaschit, to je Verbrechen . . . (*Werke*, XIV, 132)

Komik entsteht auch in dem Roman *Lell i Polell* (1889), wenn ein bärbeißiger deutscher General eine „polnische“ Delegation anfährt: „Der Teufel noch amal! Hild, Mild, Wild, Stieler, Piller, Müller! Das sind ja aber verflucht polnische Namen!“ (*Werke*, XI, 132).⁵ Auch in der Kurzgeschichte *Syn Ostapa, 1908* (*Ostaps Sohn*) wird ein realistischer Affekt durch den Gebrauch der Wiener Mundart erzielt, und in vielen anderen Erzählungen Frankos spielen die deutsche Sprache und deutsche Dialekte ähnliche Rollen. Es sei aber festgestellt, daß alle diese deutschen Wörter und Sätze ganz logisch und organisch in den ukrainischen Text der individuellen Erzählungen eingliedert sind, so daß sie nie künstlich und immer ganz natürlich wirken.

Ähnlich verhält es sich auch mit den Zitaten einzelner deutscher Dichter, die Franko in seine Werke einfügte. Diese Zitate finden wir in seine künstlerische Prosa, seine wissenschaftlichen und publizistischen Arbeiten und in seine Briefe eingestreut. Rein quantitativ gesehen zitiert Franko am häufigsten Heine und Goethe. Dann folgen Schiller, Lessing, und viele andere deutsche Dichter. Der Gebrauch der Zitate ist unterschiedlich. Manchmal dient ein bekanntes Wort eines deutschen Dichters als Motto für Frankos Werk. Die Erzählung *Pojedynok, 1883* (*Der Zweikampf*) z. B., hat als Motto Fausts Worte „Zwei Seelen leben⁶ ach, in meiner Brust“, die das Thema der Erzählung wiedergeben. Dem Gedichtzyklus *Siwjalje*

⁵ Franko bezieht sich hier auf die vielen polonisierten Deutschen und Juden, die während der Österreichisch-Ungarischen Monarchie in der Verwaltung Galiziens verschiedene Ämter innehatten.

⁶ Franko hat *wohnen*, wie es in den Goetheschen Standardausgaben steht, durch *leben* ersetzt.

lystia, 1896 (*Verwelkte Blätter*) dienen Werthers Worte „Sei ein Mann und folge mir nicht nach“ als passendes Motto. Meistens aber finden sich die Zitate deutscher Dichter in Frankos Prosa als Worte einer handelnden Person wieder, die, im Falle Goethes, gewöhnlich dramatische Spannung und emotionale Intensität in die Handlung hineinbringen. Als Beispiel führen wir die Worte des Goetheschen Mephisto „Blut ist ein ganz besonderer Saft“ (*Werke*, IX, 146) an, die der Held des Romans *Dlia domaschnioho ohnyschtscha*, 1894 (*Für den häuslichen Herd*) sagt, als er sich vergegenwärtigt, daß er ein Mörder ist. Franko zitiert Goethe oft in seinen Beiträgen zur Literaturgeschichte und Literaturkritik. In diesen Arbeiten spielen Goethe Zitate offensichtlich eine ganz andere Rolle. Franko stellt Goethe als eine unbestreitbare Autorität dar und zitiert ihn oft als eine wissenschaftliche Quelle oder als passendes Beispiel für seine eigene Auffassung irgendeines Problems. Als Beispiele könnte man viele seiner Arbeiten erwähnen, wir nennen hier drei von Frankos Aufsätzen, die solche Zitate enthalten: „U nas nema literatury“ — „wir haben keine Literatur“ (*WK*, XVI, 41—46), „Topolia' T. Schewtschenko“ — „Die Pappel' von T. Schewtschenko“ (*WK*, XVII, 66—80) und die bekannte 1900 veröffentlichte Arbeit über das Werk der Dichterin Lesia Ukrainka (*WK*, XVII, 262—263).

Zitate aus den Werken Heinrich Heines spielen in Frankos Werk eine doppelte Rolle. Der junge Franko begeisterte sich für die sentimentalischen romantischen Gedichte des Frühwerks Heines und gliederte ganze Sätze oder Strophen von ihnen in seine künstlerischen Werke ein. In dem Roman *Perechresni Steschky*, 1900 (*Kreuzpfade*) z. B. finden wir eine Strophe des Gedichts „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“ (1822). Heines pathetischer Ausruf „Der große Riß des Jahrhunderts ist mir durch mein Herz gegangen“ (*Werke*, XIII, Teil 2, 175—176) wird von Edsio, in dem Roman *Osnowy Suspilnosty*, 1894 (*Die Pfeiler der Gemeinschaft*), ausgesprochen, in dem dieser Ausdruck sehr natürlich steht. Mehr noch als die romantische Seite Heines schätzte Franko die Ironie des deutschen Dichters. Besonders Frankos Beiträge zur Literaturkritik enthalten eine große Zahl von scharfen Heine Zitaten (Siehe z. B. *WK*, XVII, 205 und 344; XVIII, 169 und 282), die als Beispiele gebraucht werden und durch ihr häufiges Erscheinen Frankos Stil einen gewissen Elan verleihen.

Zitate aus Schiller und Lessing finden wir meistens in Frankos literaturkritischen Untersuchungen und seinen Briefen, aber nicht so häufig in seinem künstlerischen Werk. In dem Roman *Petriji i Dowbuschtschuky* (1876),⁷ ist allerdings der bekannte Ausspruch Oktavios aus Schillers *Wallenstein*: „Das eben ist der Fluch der bösen Tat, daß sie, fortzeugend, immer Böses muß gebären“ in etwas abgewandelter Form, doch werden die Worte hier von dem Verfasser selbst gesagt und nicht einem der

⁷ Nach Frankos eigener Aussage ist dieser Roman unter dem Einfluß von E. T. A. Hoffmann (1776—1822) geschrieben worden. Siehe: *Werke*, I, Teil 1, 166 und IX, Teil 2, 7. Hoffmanns Einfluß auf Franko scheint aber auf sein Frühwerk beschränkt zu sein.

handelnden Personen in den Mund gelegt, wie das mit Goethe und Heine der Fall gewesen ist. Meistens aber gebraucht Franko Schillers Worte über die menschliche Natur und die ihr angeborene Freiheit (WK, XVII, 376) und Zitate, die Schillers ästhetische Ansichten enthalten, in seinen Aufsätzen wie „Iwan Huschalewytsch“ (WK, XVII, 346—406) und „Mychailo M. Starytzkyj“ (WK, XVII, 303—345). Im allgemeinen zitiert Franko Schillers Worte wegen ihres moralisch-ästhetischen Gehalts, gewöhnlich um seine eigene Meinung zu untermauern.

Ähnlich verhält es sich mit seinem Gebrauch von Lessings Werken, aus welchen er oft ganze Absätze oder Strophen in seine literarisch-kritischen Untersuchungen einreichte. Das bekannte Lessingsche Gedicht „Wer wird nicht einen Klopstock loben?“ wird z. B. zweimal angeführt (WK, XVII, 235 und XVII, 68) und andere Aussprüche und Aphorismen Lessings wie das berühmte Wort aus *Nathan der Weise* „Kein Mensch muß müssen“ (*Werke*, VI, 221) finden wir verstreut in Frankos Schriften. Am meisten aber schöpfte Franko aus Lessings *Laokoon* und aus der *Hamburgischen Dramaturgie*. Die Häufigkeit dieser Zitate und Frankos Akzeptieren ihrer Gültigkeit wie auch seine ständig positive Bewertung Lessings (Siehe den schon erwähnten Aufsatz „U nas nema literatury“; „Chutorna poesija P. A. Kulischa“, — „Landesgedichte von P. A. Kulisch“ u. a.) deutet auf eine ästhetisch-weltanschauliche Wahlwandschaft zwischen Franko und Lessing und auf dessen Einfluß auf Frankos literarische Ansichten hin.

Frankos wichtigste Arbeiten in bezug auf die deutsche Literatur sind seine Übersetzungen. Wie schon angedeutet, könnte man seine Übersetzungen in Form einer chronologisch geordneten Sammlung zusammenfassen, die dann eine umfassende Anthologie der deutschen Literatur ergeben würde. An erster Stelle dieser Anthologie käme Frankos Buch *Najstarschi pamiatky nimetskoji poesiji IX—XI ww. . . — Die ältesten Denkmäler deutscher Dichtung aus dem IX.—XI. Jahrhundert*, die er im Jahre 1913 in Lemberg veröffentlichte. Diese Sammlung enthält die *Merseburger Zaubersprüche*, das *Wessobrunner Gebet*, das *Hildebrandslied* und *Muspilli* alle ins Ukrainische übersetzt und mit Anmerkungen und Einleitungen versehen. Die Übersetzungen sind sehr originiltreu, die althochdeutschen Gedichtform, wie z. B. der Stabreim, werden jedoch nicht beibehalten. Doch im allgemeinen gelingt es Franko, den Ukrainern den Geist der altgermanischen Dichtung näherzubringen.

Dasselbe kann auch von Frankos Übersetzungen aus der mittelhochdeutschen Literatur gesagt werden. In seiner fragmentarischen Übersetzung des *Nibelungenliedes*, verwendet Franko z. B. eine nicht-strophische Struktur, die die Eigenheiten der s. g. Nibelungenstrophe nicht wiedergibt. Doch durch die Wortwahl des Übersetzers (hauptsächlich durch die Verwendung von einzelnen Wörtern und Phrasen aus dem ukrainischen Mittelalter) wird auch hier der altertümliche Charakter der Originale bewahrt. Außer vielen deutschen mittelalterlichen Volksliedern und Volksmärchen, die Franko auf eine etwas ukrainisierende Weise übersetzte, und anderen weniger bekannten Dichtungen, muß hier noch seine Nachdichtung von Hartmann von Aue *Der Arme Heinrich* erwähnt werden.

Für diese Nachdichtung gebrauchte Franko Adalbert von Chamisso's Bearbeitung des Stoffes wie auch das Originalwerk von Hartmann von Aue.

Aus der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts übersetzte Franko, u. a., Bürgers Ballade *Der Kaiser und der Abt*, Schillers Gedichte *Der Spaziergang* und *Pompeji und Herkulanum* und Lessings Drama *Nathan der Weise*. Die Übersetzung von *Nathan*, die wohl von 1884 stammt, ist verloren gegangen.⁸ Im Jahre 1906 veröffentlichte Franko unter dem Titel *Prytscha pro try persteny* (*Die Parabel von den drei Ringen*), den Kern des Dramas in seiner Übersetzung. Doch wohl am wichtigsten sind seine Übersetzungen von Goethes Werken. Hier sei zuerst Frankos Übersetzung von *Faust I*, die im Jahre 1881 beendet wurde, erwähnt, wie auch Ausschnitte aus dem dritten Akt von *Faust II*, die er im Jahre 1899 unter dem Titel *Helena und Faust* drucken ließ. Charakteristisch für beide ist das Bestreben, Form und Ideengehalt des Originals so exakt wie möglich in ukrainischer Sprache wiederzugeben. In der Übersetzung von *Faust I* aber, geschieht das auf Kosten der Reinheit der ukrainischen literarischen Sprache — Franko gebrauchte eine Unzahl von archaischen und mundartlichen Ausdrucksformen,⁹ um die Metrik des Originals beizubehalten, und ukrainisiert und simplifiziert oft den Text, um ihn den Ukrainern zugänglicher zu machen. Ein anderes Manko der Übersetzung ist das Auflösen der ästhetisch logischen Einheit der Goetheschen Zeile in ein Enjambement. Als Beispiel dafür zitieren wir die folgende bekannte Strophe mit ihrer Übersetzung:

*Es war ein König in Thule,
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.*

*Buw w Tuli tsar, schtcho wirnist
Do smerti dochowaw,
Wid wmerschoji kochanky
Win slotu tscharku maw.* (WK, XV, 398).

Die letzten zwei Zeilen sind wortgetreue Übersetzung, aber der logische Gehalt der zweiten Zeile des Originals ist in der Übersetzung auf zwei Zeilen (die erste und zweite) verteilt. Daher wird die erste Zeile der Übersetzung überladen, denn außer der Person (tsar) und des Ortes (Tuli) ist hier noch ein neues Element eingefügt worden, nämlich *wirnist* — Treue. Dadurch verliert diese Zeile ihre logische Einheit, während die zweite Zeile, durch den Gehaltverlust ihre logische Unabhängigkeit einbüßt. Solche Unzulänglichkeiten charakterisieren die Über-

⁸ Siehe: I. J. Żurawska, *Iwan Franko i sarubiżi literatury*. (Kiew, 1961), S. 122.

⁹ Einige der am häufigsten vorkommenden Wörter dieser Kategorie sind: *mni* und *my* statt *meni* (mir); *dorohow* statt *dorohoju* (Instrumentaler Fall von *doroha* — der Weg); *ne* statt *ale* (aber); *żyżn* statt *żyttia* (das Leben); *krem* statt *sprawdi* (wahrlich) und *s'katy* statt *schukaty* (suchen).

setzung von *Faust I*. Im Gegensatz dazu weist der unter dem Titel *Helena und Faust* übersetzte Teil sprachlich Reinheit und Präzision auf.

Aus Frankos Vorreden zu den Übersetzungen und seinen Kommentaren zu Goethes Werk kann man seine persönliche Einstellung zu Goethes *Faust* ablesen. In seiner Vorrede zu der Übersetzung von *Faust I* vergleicht Franko das Drama mit der Französischen Revolution (*WK*, XVIII, 402—403) und behandelt das Werk hauptsächlich als ein kulturgeschichtliches Phänomen. In der Vorrede zu *Helena und Faust* dagegen betont Franko den rein ästhetischen Wert des Werkes und seine unmittelbare, spezifisch menschliche Bedeutung. (*Werke*, XIX, 112). Ein detaillierter Vergleich dieser Vorreden, zwischen denen eine Zeitspanne von beinahe zwanzig Jahren liegt, deutet auf einen Weltanschauungswandel in Franko hin, der in engem Zusammenhang mit seiner Überzeugungsmethodik steht. Um den Ukrainern *Faust I* so verständlich wie möglich zu machen, verwendete Franko, wie wir schon gezeigt haben, nicht nur ukrainische Dialekte, sondern er ukrainisierte auch Sitten und Gebräuche, Orts- und Personennamen u. a. In *Helena und Faust* wurde diese pädagogische Intention von der rein ästhetischen verdrängt, was sich positiv auf die Qualität der Übersetzung auswirkte.

Goethes *Faust* hatte einen großen Einfluß auf Frankos Werk. In seinem „lyrischen Drama“ *Verwelkte Blätter* (1896) finden wir viele Faustische Motive. Ein wahrer Faustischer Drang beherrscht den Helden des Werkes (*Werke*, XVI, Teil 2, 89—90) und der Teufel, der da erscheint (*Werke*, XVI, Teil 2, 91), ist ganz modern, ganz im Sinne des Goetheschen Mephisto. Eine ähnliche Teufelsdarstellung à la Mephisto finden wir auch in Frankos langem Gedicht *Pochoron* (*Das Begräbnis*), in dem der Teufel als ein kaltblütiger Intellektueller, als Zyniker erscheint (*Werke*, XIX, 331). Die Goethesche Gottesgestalt, so wie sie in dem „Prolog im Himmel“ erscheint, und die Goethe aufs Höchste zu vermenschlichen wußte, finden wir auch in Frankos Werken wieder (besonders in den Gedichten *Straschnyj Sud* — *Das jüngste Gericht* und *Mojsej* — *Moses*, vielleicht sogar noch stärker humanisiert als bei Goethe. Der Einfluß von Goethes *Faust* ist auch in Frankos Werk *Ex nihilo* (1885) bemerkbar, wie schon von J. Jarema festgestellt wurde,¹⁰ doch hier als Gegenentwurf: Goethes *Faust* ist in „seinem dunklen Drange“ ein Gottsucher, Frankos Held dagegen ist ein Gottverneiner, der zu beweisen sucht, daß der Mensch Gott *ex nihilo* geschaffen hat.

Außer *Faust* übersetzte Franko noch zwei Balladen Goethes: *Der Gott und die Bajadere* und *Die Braut von Korinth*; einige Gedichte (*Der Fischer*, *Prometheus* u. a.) und das Epos *Hermann und Dorothea*. Von diesen Werken scheinen besonders die zwei Balladen einen starken Einfluß auf Franko ausgeübt zu haben. Frankos Gedicht *Najmyt* (*Der Knecht*) ist auf dem Motiv des auf die Erde herabsteigenden Gottes aufgebaut und sein Ethos ist der Goetheschen Ballade *Der Gott und die Bajadere* sehr verwandt. Goethes hellenische, oder besser gesagt klassisch-heidnische Welt-

¹⁰ Siehe: Jakym J. Jarema, „Iwan Franko i *Faust* Hete“, *Doslidzenia twortschosti Iwana Franka*. (Kiew, 1956), S. 85.

anschauung, die in dem Gedicht *Die Braut von Korinth* ausgedrückt ist, finden starken Widerhall in seiner Dichtung, wie auch in seine literaturwissenschaftlichen Arbeit. Als Beispiel für das erstere kann man hier Frankos großen Roman *Sachar Berkiut* (1882) anführen, in dem der Held eine große Abneigung gegen die Askese des Christentums hegt und die alten slawischen Götter anbetet (Siehe: *Werke*, XIII, Teil 1, 169—171), und für das zweite die schon erwähnte Arbeit über Schewtschenkos Gedicht *Topolia*, wo er *Die Braut von Korinth* als Beispiel eines negativen Christentums zitiert (*WK*, XVII, 72). Unter Goethes Einfluß steht auch Frankos berühmtes Kinderepos *Lys Mykyta*, 1890 (*Reineke Fuchs*), obwohl Franko, wie auch Goethe, eigentlich kein Dichter des Epos sondern ein Bearbeiter der mittelalterlichen Volksdichtung ist. Doch Frankos Dichtung ist jedenfalls origineller und lebhafter als die von Goethe in schweren Hexametern verfaßte Dichtung, und sie hat an ihrer großen Beliebtheit bei Kindern und Erwachsenen bis heute noch nichts verloren.

Von den wichtigeren deutschen Dichtern des 18. Jahrhunderts sei hier noch Heinrich von Kleist (1777—1811) erwähnt, dessen Novellen *Die Marquise von O...* Franko im Jahre 1903 übersetzte. Allerdings ist zu erwähnen, daß die Übersetzung nicht die allerbeste ist, da der bekannte strengsachliche und dennoch rhythmische Kleistsche Stil mit seinen langen Konstruktionen dem Übersetzer offensichtlich große Mühe bereitete. Aus Kleists Dramen übersetzte Franko in 1884 die Komödie *Der zerbrochene Krug* (1808). Die Übersetzung ist allerdings nie gedruckt worden und das Manuskript ist, soweit uns bekannt ist, verlorengegangen. Es sei hier noch hinzugefügt, daß Franko eigene Dramaturgie stark von der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts und besonders von der Sturm- und Drang-Bewegung beeinflusst worden ist. Auf diese Beziehungen habe ich schon in einer anderen Arbeit hingewiesen.¹¹

Aus der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts spielt, wie schon erwähnt, die Dichtung Heinrich Heines in Frankos Werk eine bedeutende Rolle. Aus Heines Dichtung übersetzte Franko sein ganzes Leben lang und manche seiner Übersetzungen sind bis heute noch unveröffentlicht.¹² Früh in seinem Leben übersetzte Franko viele Gedichte aus Heines *Buch der Lieder* (1827) und ein Teil davon (*Prolog aus Intermezzo*) wurde 1876 in der Sammlung *Ballady i roskasy* veröffentlicht. 1878/79 übersetzte er aus dem *Buch der Lieder* bekannte Gedichte wie „Ein Fichtenbaum steht einsam“, „Du hast Diamanten und Perlen“, „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“ und „Götterdämmerung“. Später folgen viele satirische Gedichte Heines, u. a. auch *Deutschland. Ein Wintermärchen*, in der Sammlung *Wybir poesij Hainricha Haine (Eine Auswahl aus den Gedichten Heinrich Heines)* 1892 gedruckt. 1904 übersetzte Franko *Die Grenadiere* und 1906 Heines Erzählung *Florentinische Nächte* (1836).

¹¹ L. Rudnytzkyj, „Revolutsijni postati w dramach Iwana Franka“, *Wissenschaftliche Mitteilung d. UTHI* (München, 1967), XIV (V9II), S. 38.

¹² Jakym J. Jarema, „Iwan Franko i twortschist Henricha Heyne“, *Radianske Literaturosnowstwo* (1960), I, 23.

Viele seiner Übertragungen sind sehr frei gestaltet, so daß man in manchen Fällen eigentlich nicht von Übersetzungen im strengen Sinne des Wortes, sondern von Nachdichtungen sprechen muß. Wie bei *Faust I*, ukrainisiert Franko oft auch Heines Personen, Sitten und Gebräuche, besonders in seinen früheren Übersetzungen, aber das ironische Ethos Heines, sein scharfer spöttelnder Witz geht dabei nie verloren. In diesem Sinne ist Franko der erste, der den Ukrainern einen umfassenden Überblick über Heines Gesamtwerk gab.

Frankos Beschäftigung mit Heine hinterließ einen deutlichen Einfluß auf sein Originalwerk. Besonders in seinen satirischen Werken der Jahre 1880 (*Woronisatsija — Die Verkrähung; Memorandum budjakiw — Das Memorandum der Disteln; Swiriatschjy Parlament — Das Parlament der Tiere*) finden sich Heines Motive und Anlehnungen an den deutschen Dichter, wie schon J. Jarema feststellte.¹³ Motive aus *Deutschland. Ein Wintermärchen*, finden wir z. B. in Frankos satirischer Dichtung *Botokudy* (1880), deren Endstrophen (*Werke*, XV, Teil 1, 150) dem Schluß seiner Übersetzung von *Deutschland* (*WK*, XV, 563—564) in jedengehalt und Ethos sehr nahestehen.

Ein wichtiges Kapitel in Frankos Arbeit über die deutsche Literatur sind seine Übersetzungen aus den Werken Gottfried Kellers (1819—1890) und Conrad Ferdinand Meyers (1825—1898). Aus Kellers Dichtung übersetzte Franko zwei Erzählungen *Die Jungfrau und die Nonne* und *Das Tanzlegendchen* beide aus dem Werk *Sieben Legenden* (1872), die Novelle *Das Meretlein* aus dem Roman *Der Grüne Heinrich* (1855) und einige Gedichte. Alle diese, wie auch Frankos Aufsatz über Kellers Werk, sind in der Zeitschrift *Der Literarisch-Wissenschaftliche Bote*¹⁴ gedruckt worden. Kellers Weltanschauung, die in einer starken Diesseitsbejahung und einer sinnhaften Erfassung der Wirklichkeit wurzelt, stand Franko geistig sehr nah und fand einem Widerhall in seinen Werken. Ähnlich wie Keller bearbeitete Franko viele mittelalterliche Legenden und versuchte, sie à la Keller in einer säkularisierten und vermenschlichten Form zu gestalten. Als konkrete Beispiele von Kellers Einfluß auf Frankos Werk kann man hier das Gedicht *Chrystos i Chrest*, 1880 (*Christus und das Kreuz*) anführen, das den Kellerschen Humanismus und den anti-asketischen Geist seiner Werke enthält, wie auch Frankos Kurzgeschichte *Otets-humoryst*, 1903 (*Der Priester-Humorist*), deren Hauptperson, ein sadistischer Priester dem Kellerschen Pastor aus der Novelle *Das Meretlein* sehr ähnelt.

Großes Interesse hatte Franko auch für C. F. Meyer, aus dessen Werken er in den Jahren 1895—1902 zwölf Gedichte und die Novelle *Das Amulett* (1873) übersetzte. Außerdem befinden sich noch in Frankos Archiv in Lemberg sein Übersetzungsmanuskript von Kellers *Die Koryatide* und Übersetzungsversuche von *Huttens letzte Tage*.¹⁵ Die oben erwähnten uns

¹³ *Ibid.*, S. 30—31.

¹⁴ Siehe: *Literaturno-Naukowyj Wistnyk* (Lemberg, 1900), XI, Buch 7, 107—120 und (1907), XL, 537—538.

¹⁵ Siehe: O. W. Chomytzkyj, „Nimetski pysmennyky, realisty XIX st. w otsintsi Iwana Franka“, *Radianske Literaturosnawstwo* (1963), I, 66.

zugänglichen Übersetzungen geben Meyers stilistische Konzentration, die plastische Eigenschaft seiner kunstvollen, poignantem Erzählweise in der ukrainischen Sprache wieder und bezeugen Frankos Reife als Übersetzer und seine Einsicht in Meyers Werk.

Andere deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts, deren Werke Franko übersetzte, sind Nikolaus Lenau (1802—1850), Anastasius Grün (1806—1876), Ferdinand Freiligrath (1810—1876), Georg Herwegh (1817—1875) und Karl Ferdinand Gutzkow (1811—1872), aus dessen Drama *Uriel Acosta* (1846) er schon als junger Mann die ersten zwei Akte übersetzte.¹⁶

Frankos Bewertung der einzelnen Dichter in zahlreichen Briefen, Aufsätzen und Anmerkungen schwanken im Laufe der Zeit. Seine Einstellung Friedrich Spielhagen (1829—1911) gegenüber, war z. B. ambivalent. Er zitiert ihn oft in seinen Erzählungen (*Werke*, VI, 216—237), was auf ein positives Urteil hindeutet, in einem seiner Briefe aber (*WK*, XX, 153), fällt er über Spielhagens *In Reih und Glied* und *Problematische Naturen* ein vernichtendes Urteil, doch nur, um ein halbes Jahr später dieselben Werke wieder zu loben und Spielhagen über Zola und Flaubert zu stellen (*WK*, XX, 171). Franko war eben trotz aller intellektuellen und geistigen Fähigkeiten ein Stimmungsmensch; dynamische Unbeständigkeit gehörte zu seiner Persönlichkeit.

Über andere Dichter des Jahrhunderts wie Emanuel Geibel (1815—1884), Friedrich Bodenstedt (1819—1892), Berthold Auerbach (1826—1886), Paul Heyse (1830—1914) und Rudolf Baumbach (1840—1905) hatte Franko wenig Neues und Positives zu sagen. Völlig negativ beurteilte er (*WK*, XVI, 277) die Kunsttheorie von Arno Holz (1863—1929) wie auch Hermann Sudermanns (1857—1929) Dramen, die von der damaligen deutschen Kritik, besonders von Hermann Bahr und seinem Kreis, sehr geschätzt wurden. Andererseits wußte er aber Gerhart Hauptmann (1862—1946) und Detlev von Liliencron (1844—1909) sehr zu schätzen. Über Hauptmanns Werk schrieb Franko einen umfassenden Aufsatz¹⁷ und aus Liliencron übersetzte er 1898 drei kurze Kriegserzählungen: *Verloren*, *In der Mittagsstunde* und *Der Narr*, wie auch das Gedicht *Hochsommer im Walde*.¹⁸ Diese Übersetzungen können als sehr gelungen bezeichnet werden. Franko gibt mit knappen Strichen Liliencrons realistisch-impressionistischen Stil im Ukrainischen wieder und seine Manier ist ungekünstelt und sehr natürlich. In Liliencron sah Franko einen für die Deutschen ungewöhnlichen Dichter: „Er philosophiert nicht, er analysiert nicht, was man unter den Deutschen nur selten findet, aber er sieht den Sachverhalt klar und genau, wie es nur ein geschulter Schütze kann; er kann jede mögliche Lage kurz und genau charakterisieren wie ein Offizier einen Gefechtsberichts“.¹⁹ Es ist interessant, daß Franko Liliencron „einen heißen preußi-

¹⁶ Iwan Franko, *Russkyj teatr w Halytschyni* (Lemberg, 1885), S. 282.

¹⁷ „Gerhart Hauptmann, jeho žytie i twory“, *Literaturno-Naukowyj Wistnyk* (Lemberg, 1898), I, Buch 2, S. 113—133. Darin auch Frankos Urteil über Sudermanns Dramen.

¹⁸ Siehe: *Literaturno-Naukowyj Wistnyk* (Lemberg, 1898), II, Buch 5, 208—220 und Buch 5, 128—130.

¹⁹ *Ibid.*, Buch 5, 130.

schen Patriotismus“ zusprach, ihn einen „hartnäckigen Schüler Moltkes“ nannte, wie auch „einen Aristokraten, der durch und durch Junker ist“.²⁰ Es ist erstaunlich, daß Franko, der von den Marxistischen Literaturkritikern rühmend als „sozialistischer-revolutionärer Dichter“ bezeichnet wird, sich mit einem Dichter wie Liliencron überhaupt befaßte. Doch die Antwort auf dieses scheinbare Dilemma ist klar. Iwan Franko war an erster Stelle Künstler. Er war ein intimer Kenner der deutschen Literatur, die er aufs Höchste schätzte, und er führte sich als Dichter verpflichtet seine ästhetischen Einsichten und Entdeckungen seinen Landsleuten vorzustellen. Frankos Arbeiten über die deutsche Literatur und seiner Auswahl der Werke, die er übersetzte und besprach, liegt also primär nicht ein politisches, sondern ein rein ästhetisches Prinzip zugrunde. Er ließ sich aber in früheren Jahren in der Auswahl seiner Stoffe gelegentlich von pädagogischen Prinzipien leiten. Ihm lag daran, die Weltanschauung seiner Landsleute zu entwickeln und zu erweitern. Im sozialen und politischen Denken der Westukrainen sollten seine Werke um die Jahrhundertwende eine wichtige Rolle spielen. Dieses pädagogische Prinzip ist der Grund für seine Arbeit an ästhetisch zweitrangigen Werken wie von Herwegh und Freiligrath.

Es ist Frankos großer Verdienst, daß er den Ukrainern Zugang zur deutschen Literatur verschaffte und ihren Werken zu großer Beliebtheit verhalf. Dabei bildete und bereicherte er sich selbst als Übersetzer, Gelehrter und Dichter.

²⁰ *Ibid.*, Buch 5, 128—129.

БІБЛІОГРАФІЯ

(за українською абеткою)

I

ГОЛОВНА БІБЛІОГРАФІЯ

- Arnim, Achim von und Clemens Brentano. *Des Knaben Wunderhorn*. 2 Teile, hrsg. von Karl Bode Berlin—Stuttgart, o. J.
- Baesecke, G. „Muspilli“, *Sitzungsberichte der königlichen preussischen Akademie der Wissenschaften. Sitzung der philosophisch-historischen Klasse vom 25. April 1918*, 414—429.
- Beyel, Franz. *Zum Stil des Grünen Heinrich*. Tübingen, 1914.
- Бендзар, Б. П. «Вклад Івана Франка в справу популяризації надбань української літератури серед австрійців та німців», *Українське Літературознавство*, III (Львів, 1968), 83-88.
- Бендзар, Б. П. «Суспільно-політична сатира І. Франка німецькою мовою», *Українське Літературознавство*, V, (Львів, 1968), 106-112.
- Березинська, З. «Німецька народна епічна поезія в перекладах Івана Франка», *Іван Франко. Статті і матеріали*, VIII (Львів, 1960), 130-140.
- Білецький, О. «Іван Франко і індійська література», *Літературна Газета*, 1956, 17. V.
- Білоштан, Я. П. «Художня майстерність Франка-драматурга», *Дослідження творчості Івана Франка*, Випуск другий. Київ, 1959, 33-51.
- Бойко, І. З. Іван Франко. *Бібліографічний покажчик*. Київ, 1956.
- Бойко, Ю. «До проблеми розвитку Франкового стилю», *ЗНТШ*, CLXXXIV. Зб. Філ. Сек., том 33. Нью Йорк-Париж-Торонто, 1968, 15-30.
- Bonerius [Ulrich Boner]. *Der Edel Stein geticht von Bonerius*, hrsg. von George Friederich Benecke. Berlin, 1816.
- Bostock, J. Knight. *A Handbook on Old High German Literature*. Oxford, 1955.
- Боянович, В. «Переклад — творчість», *Радянське Літературознавство*, 10 (1968), 37-46.
- Braune, Wilhelm. *Althochdeutsche Grammatik*. 8. Aufl., bearbeitet von Walther Mitzka. Halle a. d. Saale, 1955.
- Braune, Wilhelm. *Althochdeutsches Lesebuch*. 13. Aufl.. Tübingen, 1958.
- Bürger, Gottfried August. *Gedichte*, hrsg. von Arnold E. Berger. Leipzig und Wien, o. J.
- Wais, Kurt. *Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes*, I. Tübingen, 1953.

- Weber, Gottfried. *Nibelungenlied*. [Sammlung Metzler]. Stuttgart, 1961.
- Вінок Івану Франкові. Збірник статей. Київ, 1957.
- Возняк, Михайло. *Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка*. Київ, 1958.
- Возняк, Михайло. «До джерел Франкового Похорону», *Радянська література*, No. 3 (1941), 209-220.
- Heine, Heinrich. *Sämtliche Werke*. 10 Bände, hrsg. von Ernst Elster. Leipzig und Wien, o. J.
- Гайне, Генріх, *Фльорентийські ночі*. Переклад Івана Франка. ЛНВ, XXXIV, кн. 1 (1906), 143-165, 316-341.
- Hartmann von Aue. *Der arme Heinrich*, hrsg. von Erich Gierach. Heidelberg, 1913.
- Hegel, G. W. F. *Sämtliche Werke*, hrsg. von Johannes Hoffmeister. Leipzig, 1949.
- Herwegh, Georg. *Werke in drei Teilen*, hrsg. von Hermann Tardel. Berlin—Leipzig—Wien—Stuttgart, o. J.
- Heselhaus, Clemens. *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll*. Düsseldorf, 1962.
- Holz, Hans Heinz. *Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists*. Frankfurt am Main, 1962.
- Гете, Й. В. фон. *Райнеке-Лис*. (Переклад з німецького). Редактор Василь Сімович. Львів (1943).
- Гете, Й. В. фон. *Фавст. Трагедія. Перша Частина*, з німецької мови віршований переклад Д. Загула. Київ—Відень, 1919.
- Goethe, Johann W. von. *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz. Hamburg, 1962.
- Goethe, Johann W. von. *Faust*, hrsg. von Gustav Hempel. Berlin, 1870.
- Grimm, Jacob und Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen*. Zwei Teile, hrsg. von Paul Neuburger. Berlin—Leipzig, o. J.
- Guenther, Paul F. „Faithful Ugliness or Faithless Beauty: The Translator's Problem,” *The German Quarterly*, XXXV, No. 4 (1962), 504—510.
- Das Nibelungenlied*. 14. Aufl., hrsg. von Helmut De Boor nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Wiesbaden, 1957.
- Das Nibelungenlied*. 6. Aufl., hrsg. von Fr. Zarncke. Leipzig, 1887.
- Der Nibelungen Noth und die Klage*. 3. Aufl., hrsg. von K. Lachmann. Berlin, 1851.
- Дей, О. «До поглядів Івана Франка на український фольклор», *Іван Франко. Статті і матеріали*, I (Львів, 1948), 167-191.
- Дмитрук, В. «Світове значення Франка», *Вільна Україна*, 1956, 27. VIII.
- Домбровський, О. А. «Франко як дантолог», *Українське Літературознавство*, I (Львів, 1966), 115-125.
- Домбровський, О. «Іван Франко — Теоретик перекладу», *Іван Франко. Статті і матеріали*, VI (Львів, 1958), 306-330.
- Дорошенко, І. *Іван Франко — літературний критик*, Львів, 1966.
- Ehrismann, Gustav. *Geschichte der Deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. Erster Teil: Die Althochdeutsche Literatur*. 2. Aufl., München, 1932.

- Ehrismann, Gustav. *Geschichte der Deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. Zweiter Teil: Die Mittelhochdeutsche Literatur*. 2. Aufl., München, 1935.
- Eggers, Hans. *Symmetrie und Proportion epischen Erzählens. Studien zur Kunstform Hartmanns von Aue*. Stuttgart, 1956.
- Журавська, І. Ю. *Іван Франко і зарубіжні літератури*. Київ, 1961.
- Журавська, І. Ю. *Леся Українка та зарубіжні літератури*. Київ, 1963.
- Журавська, І. Ю. «Франко і світова література», *Творчість Івана Франка. Збірник статей*, Київ, 1956, 365-404.
- Загул, Дмитро. *Вибране*. Київ, 1961.
- Закревська, Я. В. «Фольклорна мовно-стилістична традиція в казках Івана Франка», *Українська мова в школі*, No. 4 (1957), 28-32.
- Закревська, Я. В. «Мовні засоби відтворення національного колориту в казках Івана Франка», *Дослідження творчості Івана Франка*. Випуск другий. Київ, 1959, 202-217.
- Зеров, М. *Нове українське письменство. Історичний нарис*. Мюнхен, 1960.
- Іван Франко* [Збірник]. Львівський держуніверситет, 1956.
- Іван Франко про соціалізм і марксизм. Рецензії і статті 1897—1906*. Впорядкування, вступна стаття і довідки Богдана Кравцева (Нью Йорк, 1966).
- Іван Франко у спогадах сучасників* [Збірник статей]. Львів, 1956.
- Іванов, Л. Д. Боротьба Івана Франка проти антиреалістичних напрямів у західноєвропейській літературі кінця XIX ст., *Творчість Івана Франка. Збірник статей*. Київ, 1956, 344-364.
- Keller, Gottfried. *Werke in zehn Teilen*, hrsg. von Max Zollinger. Berlin—Leipzig—Wien—Stuttgart, o. J.
- Келлер, Готфрід. *Мереточка*. Переклад Івана Франка. ЛНВ, XXXIII (1906), 129-136.
- Кирчів, Р. Ф. «Погляди Івана Франка на комедію», *Дослідження творчості Івана Франка*. Випуск другий. Київ, 1959, 52-78.
- Kleist, Heinrich von. *Werke in sechs Teilen*. Auf Grund der Hempelschen Ausgabe, hrsg. von Hermann Gilow, Willy Manthey, Wilhelm Waltzold. Berlin—Leipzig, o. J.
- Климась, М. *Світогляд Івана Франка*. Київ, 1959.
- Кобилецький, Юрій. «Поетичні переклади Івана Франка», *Літературна Газета*, 1941, 17. I.
- Кобилецький, Юрій. *Поетична творчість Івана Франка*. Редакція та передмова [стор. 3-7] О. І. Білецького. Київ, 1946.
- Кобилецький, Юрій. *Творчість Івана Франка*. Київ, 1956.
- Коптілов, Віктор. «Шіллер в українських перекладах», *Літературна Газета*, 1959, 13. XI.
- Kosch, Wilhelm. *Deutsches Literatur-Lexikon*. 4. Bände. Bern. 1949—1958.
- Кухар, Роман В. «Картина Львова в повісті Івана Франка *Лель і Полель*», *ЗНТШ*, CLXXX.V. Зб. Філ. Сек., том 33. Нью-Йорк—Париж—Торонто, 1968, 149-158.
- Лев, Василь. «Участь Івана Франка в творі української літературної мови», *Записки НТШ*, CLXVI. Збірник філологічної секції на пошану сторіччя народив Івана Франка. Нью-Йорк—Париж—Сідней—Торонто, 1957, 125-132.

- Lenau, Nikolaus [Pseud. von N. Franz Niembsch Edler von Strehlau]. *Werke in zwei Teilen*, hrsg. von Carl August von Bloedan. Berlin—Leipzig—Wien—Stuttgart, o. J.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Theodor Matthias. Leipzig, o. J.
- Лессінг, Готгольд Еффраїм. *Пригча про три перстені*. Переклад Івана Франка. *ЛНВ*, XXXIII (1906), 534-543.
- Lieder-Schatz. Eine Auswahl der beliebtesten Lieder*, hrsg. von C. F. Peters. Leipzig—Berlin, o. J.
- Liliencron, Detlev von. *Ausgewählte Werke*. 4 Bände. Berlin und Leipzig [1911].
- Lynkeus [Pseud. von Joseph Popper]. *Phantasieen [sic] eines Realisten*. 2. Aufl. Dresden und Leipzig, 1900.
- Lüthi, Max. *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen Erzählender Dichtung*. Bern—München, 1961.
- Luznysky, Gregory. *Ukrainian Literature within the Framework of World Literature*. Philadelphia, 1961.
- Лук'янович, Д. «Листи Ольги Рошкевич до Івана Франка», *Іван Франко. Статті і матеріали*, VI (Львів, 1958), 5-48.
- Луців, Лука. *Іван Франко — борець за національну і соціальну справедливість*. Нью-Йорк—Джерсі Сіті, 1967 (Бібліографія стор. 645-650).
- Лясвіц, Курд. *Блискавка в неволі*. *ЛНВ* (січень-март, 1908), 354-360.
- Маєр, Конрад Фердинанд. *Амулет*. Переклад і передмова Івана Франка. Львів, 1913.
- Meuer, Conrad Ferdinand. *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Berlin, o. J.
- Маковей, Осип. «Про руські переклади поезій Г. Гайного», *Зоря* (Львів, 1892), ч. 20 376-378; ч. 21, 395-416.
- Малярєнко, Л. Л. «Новаторський характер творчості Івана Франка як дитячого письменника», *Дослідження з літературознавства та мовознавства* [Збірник праць]. Київ, 1960, 14-24.
- Mann, Thomas. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Oldenburg, 1960.
- Найстарші пам'ятки німецької поезії IX-XI вв. Тексти, переклади й пояснення д-ра Івана Франка*. Львів, 1913.
- Nerval, Gérard de [Gérard Labrurie]. *Oeuvres*. 2 vols. Paris, 1952.
- On Translation* [Збірник статей]. Edited by R. A. Brower. Harvard Studies in Comparative Literature. Cambridge, 1959.
- Осовецька, Л. Д. «Переклади Івана Франка з німецько-швейцарської літератури», *Наукові записки Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка*, XV, В. 7 (Київ, 1956).
- Panzer, Friedrich. *Das Nibelungenlied*. Stuttgart, 1955.
- Панькевич, Іван «До переміни естетичних поглядів Івана Франка в 1876—1878 рр.», *Праці Українського Історичного-Філологічного Товариства в Празі*, V (1944), 143-150.
- Пархоменко, М. Н. *Эстетические взгляды Ивана Франко*. Москва, 1966.
- Пачовський, Т. І. «І. Франко — перекладач польських поетів другої половини XIX ст.», *Українське Літературознавство*, V (Львів, 1968), 113-120.
- Piper, Paul. *Die älteste deutsche Litteratur bis um das Jahr 1050*. Berlin—Stuttgart, o. J.

- Пономарьов, П. П. «Іван Франко про реалізм», *Радянське Літературознавство*, V (1962), 66-84.
- Поппер, Фр. «Три Ескізи». Переклад Івана Франка. *ЛНВ*, XXXV, кн. 3 450-452.
- Романенчук, Б. «До проблеми естетичних поглядів Івана Франка», *Київ*, VII (Філядельфія, 1956), 164-173.
- Рудницький, Леонід. Дещо про Франкові переклади з німецької літератури», *Наукові Записки УТГІ*, XI (XIV) (Мюнхен, 1966), 10-22.
- Рудницький, Леонід. «Революційні постаті в драмах Івана Франка», *Наукові Записки УТГІ*, XIV (Мюнхен, 1967), 33-42.
- Рудницький, Леонід. «Твори Гете в перекладі Івана Франка», *Наукові Записки УТГІ*, XXI (Мюнхен, 1970), 75-129.
- Рудницький, Леонід. «Франкові переклади з творчості Детлефа фон Ліліенкрона та їх насвітлення у підсоветській критиці», *Фенікс*, XII (Філядельфія, 1966), 1, 71-77.
- Рудницький, Михайло. *Від Мирного до Хвильового*, Львів, 1936.
- Рудницький, Михайло. «Франко і світова література», *Вільна Україна*, 1940, 29. V.
- Руська письменність. Твори Івана Котляревського, Петра Артемовського-Гулака, Євгенія Гребінки*. Львів, 1908.
- Rückert, Friedrich. *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Ludwig Laistner. Stuttgart und Berlin, 1859.
- Sagan, Franz. *Das Hildebrandslied*. Halle a. d. Saale, 1915.
- Сербенська, О. А. «Іван Франко — видатний дослідник української фразеології», *Українське літературознавство*, VII (Львів, 1969), 160-165.
- Silz, Walter. *Realism and Reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism*. Chapel Hill, 1954.
- Скоць, А. І. «Легенди віків і поема І. Я. Франка „Мойсей“», *Українське Літературознавство*, II (Львів, 1968), 104-112.
- Слово о полку Ігоревім* [Збірник]. Київ, 1955.
- Слово про великого каменяра. Збірник статей до 100-ліття з дня народження Івана Франка*. 2 томи. За редакцією О. І. Білецького. Київ, 1956.
- Соневичький, Михайло. «Франкові переклади з античних літератур», *Записки НТШ*, CLXI. 36. Філ. Сек., том 24 Нью-Йорк—Париж, 1953, 90-140.
- Starchuk, Orest. „Ivan Franko: A Ukrainian Interpreter of Shakespeare,“ *Canadian Slavonic Papers*, II (1957), 106—110.
- Стебун, Ілля. *Питання реалізму в естетиці Івана Франка*. Київ, 1958.
- Steckner, Hans. *Der Epische Stil von Hermann und Dorothea*. Halle a. d. Saale, 1927.
- The History of Reynard the Fox translated and printed by William Caxton in 1481*. Edited with an Introduction and Notes by Donald B. Sands. Cambridge, Mass. and London, 1960.
- Faessler, Marcelle. *Untersuchungen zum Prosa-Rhythmus in Conrad Ferdinand Meyers Novellen*. [Дисертація]. Bern, 1925.
- Faust. *A Tragedy by Johann Wolfgang von Goethe*. Translated in the original metres by Bayard Taylor. Boston, New York, 1911.
- Feuerbach, Ludwig. *Sämtliche Werke*, hrsg. von Wilhelm Bolm und Friedrich Jodl. Stuttgart—Bad Cannstatt, 1959.

- Фінкел, О. М. «Іван Франко — перекладач Некрасова», *Учені Записки, LXXIV. Труды Філологічного Факультету*, т. 4. Харків, 1956, 75-102.
- Vogt, Friedrich und Max Koch. *Geschichte der deutschen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Leipzig—Wien, 1897.
- Franko, Ivan. *Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas, XIV*, hrsg. von E. Winter. Berlin, 1963.
- Франко, Іван. *Вибір із творів*. З вступною статтею В. Радзиковича за редакцією К. Кисілевського. Нью-Йорк—Париж, 1956.
- Франко, Іван. *В поті чола. Образки з життя робучого люду*. Львів, 1890.
- Франко, Іван. «Два сни. З поезій Конрада Фердинанда Маєра», [Переклад] *ЛНВ*, I, кн. 1 (1898), 114-115.
- Франко, Іван. «Із фантазій реаліста», Лінкея (проф. Поппера). [Переклад 19 новельок з приміткою Івана Франка]. *ЛНВ* (1901), кн. 1, 97-116; кн. 2, 231-238.
- Франко, Іван. «Із воєнних оповідань Детлефа фон Лілієнкрона», [Переклади: *Пропало, Чари полудня, Паяц*], *ЛНВ*, II, кн. 1 (1898), 208-220.
- Франко, Іван. «Із поезій Готфріда Келлера» [Переклади: *Тиха хвилина, Морські думки, В морозні зимові дні*], *ЛНВ*, XL (жовтень-грудень, 1907), 537-538.
- Франко, Іван. «Із циклу сім легенд Готфріда Келлера» [Переклади: *Марія і черниця, Легенда про танець з передмовою І. Ф.*], *ЛНВ*, XI, кн. 1 (1900), 107-120.
- Франко, Іван. «Із чужих літератур» (Гергарт Гауптман, его жите і твори... Судерманів Йоганнес), *ЛНВ*, I, кн. 2 (1898), 113-133.
- Франко, Іван. «Із чужих літератур» (Конрад Фердинанд Маєр й его твори), *ЛНВ*, VII, кн. 7 (1899), 40-58.
- Франко, Іван. «Із чужих літератур» (...Ювілей Детлефа фон Лілієнкрона...), *ЛНВ*, I, кн. 2 (1898), 60-71.
- Франко, Іван. «Із чужих літератур» (Детлер фон Лілієнкрон і его писання), *ЛНВ*, II, кн. 2 (1898), 125-131.
- Франко, Іван. *Лис Микита*. Краків і Львів, 1944.
- Франко, Іван. *Літературна спадщина*. Видавництво Академії Наук Української РСР. Випуск I, II, III, IV. Київ, 1956—1967.
- Франко, Іван. *Нарис історії Українсько-руської літератури до 1890 р.* Львів, 1910.
- Франко, Іван. «Ноги в огні. З поезій Конрада Фердинанда Маєра» [Переклад], *ЛНВ*, II, кн. 1 (1898), 100-102.
- Франко, Іван. «Причинки до оцінення поезій Шевченка. II. Темне царство», *Сьвіт*, No. 11-12 (1881), 196-199.
- Франко, Іван. *Про театр і драматургію*. Вибрані статті, рецензії та висловлювання, упорядкував М. Ф. Нечиталюк. Київ, 1957.
- Франко, Іван. *Твори*. 20 томів. Нью-Йорк, 1957—1962.
- Франко, Іван. *Твори в двадцяти томах*. Київ, 1950—1956.
- Франко-Ключко, Анна. *Іван Франко і його родича*. Торонто, 1956.
- Franzos, Karl Emil. *Konrad Ferdinand Meyer, ein Vortrag*. Berlin, 1899.
- Freiligrath, Ferdinand. *Werke in sechs Teilen*, hrsg. von Julius Schwering. Berlin—Leipzig—Wien—Stuttgart, o. J.
- Friedrich, Th. und L. J. Scheithauer. *Kommentar zu Goethes Faust*. Stuttgart, 1962.

- Халімончук, А. М. «Сатиричний портрет у прозі малих жанрів І. Франка», *Українське Літературознавство*, VII, (Львів, 1969), 119-123.
- Халімончук, А. М. *Суспільно-політична сатира Івана Франка*. Львів, 1955.
- Хомицький, О. В. «Німецькі письменники-реалісти XIX ст. в оцінці Івана Франка», *Радянське Літературознавство*, I (1963), 62-71.
- Chamisso, Adelbert von. *Werke*. 2 Bände, hrsg. von Heinrich Kurz. Leipzig, o. J.
- Чарнецький, Степан. *Нарис історії українського театру в Галичині*. Львів, 1934.
- Шаповалова, М. «Література німецького просвітительства в оцінці Івана Франка», *Іван Франко. Статті і матеріали*, V (Львів, 1956), 250-269.
- Шаховський, Семен. *Майстерність Івана Франка*. Київ, 1956.
- Schiller, Friedrich. *Werke. Auswahl in zehn Teilen*, hrsg. von Arthur Kutscher. Berlin—Leipzig, o. J.
- Ярема, Яким Я. «Іван Франко і творчість Генріха Гайне», *Радянське Літературознавство*, I (1960), 23-32.
- Ярема, Яким Я. «Іван Франко і Фауст Гете», *Дослідження творчості Івана Франка*. Київ, 1956, 68-107.
- Ярема, Яким Я. «На шляху до реалізму», *Вінок Івану Франкові*. Київ, 1957, 293-297.

II

ДОПОМІЖНА БІБЛІОГРАФІЯ

- Безушко, В. «Оповідання Івана Франка», *ЗНТШ*, CLXXXIV. 36. Філ. Сек., том 33. Нью-Йорк—Париж—Торонто, 1968, 77-78.
- Бойко, Ю. *Вибране I* (Мюнхен, 1971), 31-63; 75-81; 211-225; 226-246.
- Гординський, С. «Франкові „Квіти зла“», *Київ*, VII (1956), 151-156.
- Дорошенко, В. «Страдницький шлях І. Франка», *ЗНТШ*, CLXVI. 36. Філ. Сек. Нью-Йорк—Париж—Сідней—Торонто, 1957, 9-48.
- Жила, В. «Образ Вишнеського в творах Івана Франка», *ЗНТШ*, CLXXIV. 36. Філ. Сек., том 33. Нью-Йорк—Париж—Торонто, 1968, 53-76.
- Кисілевський, К. «Стилістичні й ритмічні засоби поезій І. Франка», *ЗНТШ*, CLXXXII. 36. Філ. Сек., том 32. Нью-Йорк—Париж—Торонто, 1967, 117-123.
- Ковалів, П. «Лексичні особливості ранніх суспільних поезій І. Франка», *ЗНТШ*, CLXVI. 36. Філ. Сек. Нью-Йорк—Париж—Сідней—Торонто, 1957, 104-124.
- Кравців, Б. «Франко-Лірик», *ЗНТШ*, CLXVI. 36. Філ. Сек. Нью-Йорк—Париж—Сідней—Торонто, 1957, 49-66.
- Кравченюк, О. «Особисті зв'язки Івана Франка з чужинцями», *ЗНТШ*, CLXXXIV. 36. Філ. Сек., том 33. Нью-Йорк—Париж—Торонто, 1963, 89-102.

- Kultschytzkyj, A. von. „Der universalistische Humanismus Komensky's und der personalistische Humanismus Skoworoda's als Ausdrucksformen zweier nationaler Geistigkeiten“, *Arbeits- und Förderungsgemeinschaft der Ukrainischen Wissenschaften e. V. Mitteilungen*, Nr. 8—9 (1972), 11—23.
- Cundy, Percival. *Ivan Franko, the Poet of Western Ukraine: Selected Poems*. New York, 1948.
- Лужницький, Г. «Драматичність поетичних образів у творах Івана Франка», *ЗНТШ*, CLXXXII. 36. *Філ. Сек.*, том 32. Нью-Йорк—Париж—Торонто, 1967, 125-131.
- Manning, Clarence A. *Ukrainian Literature: Studies of the Leading Authors*. New York, 1971. (Друге видання, 76—88.)
- Радзикевич, В. «Біблійна притча у поетичній версії Івана Франка», *ЗНТШ*, CLXXXII. 36. *Філ. Сек.*, том 32. Нью-Йорк—Париж—Торонто, 1967, 149-155.
- Rich, Vera. „Ivan Franko and the English Poets“, *The Ukrainian Quarterly*, XXII, № 2 (1966), 122—128.
- Романенчук, Б. «До проблеми світогляду Івана Франка», *ЗНТШ*, CLXXXIV. 36. *Філ. Сек.*, том 33. Нью-Йорк—Париж—Торонто, 1968, 31-51.
- Семенко, Ю. «Журналістична діяльність І. Франка (II)», *Сучасність*, VI, 12 (1966), 88-93.
- Siehs, Karl. „Ivan Franko: Zur 50. Wiederkehr seines Todes“, *Ukraine in der Vergangenheit und Gegenwart*, XIII, № 36 (1966), 111—129.
- Стецюк, В. «Іван Франко як класичний філолог», *ЗНТШ*, CLXXXII. 36. *Філ. Сек.*, том 32. Нью-Йорк—Париж—Торонто, 1967, 19-67.
- Чубатий, Р. «Спогади про Івана Франка», *Визвольний Шлях*, VI, (1967), 711-720.
- Янів, В. «Українська родина в ранніх повістях Івана Франка», *ЗНТШ*, CLXXXIV. 36. *Філ. Сек.*, том 33. Нью-Йорк—Париж—Торонто, 1968, 103-134.

СПИСОК ІМЕН*

- Арістотель, 64
 Арістофан, 148
 Арнім, Л. Ахім фон, 60, 61*
 Аттіля, 34
 Ауербах, В. 139
- Байрон, 100
 Бандрівський Карло, 9
 Бар Герман, 140
 Барбаросса, 148, 159
 Барвінський, В. 74
 Барч Карль, 43*, 44
 Баумбах, Р. 139
 Бачинський, О. 139
 Бачинський, Ю. 202
 Безеке Г., 37
 Беккер Ніколяус, 147
 Белей Іван, 14, 21, 74, 112, 114, 152
 Бенекє Г. Ф., 55
 Бергер Арнольд, 65*
 Березинська З., 29, 30, 31, 46*
 Белінський В., 21, 201
 Білиловський Кесарій (Цезар Біліло), 95
 Боде Карль, 61*
 Боденштедт Ф. фон, 139
 Бойко Юрій, 19*
 Больм В., 128*
 Бонер Ульріх (Бонеріюс), 55
 Бор Гельмут Де, 43*, 44*
 Восток Й. К., 28*, 35, 36*
 Брауне Вільгельм, 26*, 27*, 28*, 34, 38*
 Брахманн Люїзе, 65
 Брентано Клеменс, 60, 61*, 137
 Буало-Депрое Н., 64
 Бюргер Готфрід, 65 (Біргер)
 Вайссенбург Отфрід фон, 24, 25
 Вальцольд В., 127*
 Вернер Е., 139
 Вертипорох Євген, 7
 Вілянд К. М., 22
- Возняк Михайло, 9*, 141*
 Вольф Й., 139
 Вюрцбург Конрад фон, 63*
- Гайзе Павл, 139
 Гайне Ганріх, 15, 17, 18, 19, 54, 65, 84, 113, 137, 140—162, 189, 198, 199
 Гаммерштайн, 12
 Гартлебен О. Е., 139
 Гартман фон дер Ауге, 41, 49—55
 Гауптман Гергардт, 18, 140, 160
 Гегель Г., 128
 Гезельгавс Клеменс, 84*
 Гемпель Густаф, 74, 77*
 Герверг Георг, 137, 198, 199
 Гердер Й. Г., 64, 201
 Герман Херускер (Армініюс), 146
 Герцен А., 201
 Гнатюк В., 119
 Гольц Арно, 139, 202
 Гольц Г., 127, 129, 132*, 133, 134
 Гольцман А., 30
 Гомер, 94*, 121
 Гординський Ярослав, 119, 120, 123
 Гофмайстер Й., 128*
 Гоффманн Е., Т. А., 194,
 Гребінка Євген, 118*
 Грінченко Борис, 66
 Гулак-Артемовський, 117, 118*, 119
 Гуржевич, 74
 Гушалевич Іван, 19, 65*
- Гайбель Е., 139
 Гембіцький Т., 136
 Гете Й. В., 7, 15, 16, 17, 22, 41, 48, 64, 65, 72, — 124, 137, 166, 167, 198, 200, 201
 Гільов Г., 127*
 Гірах Еріх, 51*
 Грімм брати, 50, 56, 57, 59*
 Грюн Анастасіус, 137, 138
 Гуцков К., 21, 139

* Позначені зіркою числа сторінок відносяться до прізвищ авторів у примітках.

Дарвін, 74
Дей О., 169*
Десавер Йосеф, 154
Дікенс, 16
Дінцер (Дюнцер), 73, 74, 93, 94
Домбровський О., 65*, 130*, 137*, 189*
Дорошенко І., 202
Драгоманів М., 16, 19*, 65, 68, 74, 96,
141, 151, 202

Еггерс Ганс, 51*
Екерман Й. П., 17
Ельстер Е., 145, 161*
Ерісманн Густаф, 25*, 27, 28*, 31*, 34,
35*, 44*

Журавська І. Ю., 42, 63*, 69*, 112*,
130*, 136*, 143*, 190, 191

Загул Дмитро, 80, 81, 82, 117, 119, 120*
Зеров М., 118*, 119
Зільц Вальтер, 51*,
Золя Е., 21, 202
Зудерманн Г., 140

Іванов Л. Д., 191
Йодль Ф., 128*

Кальвін, 184
Кампе, 143
Кант Іммануел, 21, 22, 197
Кауфман Ф., 30
Кегель Р., 30
Кекстон В., 125*
Келлер Готтфрід, 113, 140, 162–175,
198
Кернер Теодор, 22
Кміцікевич Володимир, 66
Клуге Ф. 30
Кляйст Гайнріх фон, 22, 65, 126–137,
169, 183
Кляйст Евальд фон, 22
Кльопшток Ф. Г., 20
Қобелицький Юрій, 65*
Колляр Ян, 20
Коменський Я. А., 88
Кониський О., 66
Коптілов Віктор, 66, 67
Котляревський І., 118*
Кох Макс, 26*, 28, 38*
Кош Вільгельм, 194*, 197*
Кравченко Уляна, 68
Кримський А., 151, 153, 157*

Крушельницький А., 157*
Куліш П. А., 20, 65, 66, 157*
Кульчицький О., 88
Курц Г., 50
Кутшер Артур, 67
Кухар Роман, 12*

Ленау Н., 22, 137, 198
Лепер Г. фон, 74, 77*, 94
Лессінг Г. Е., 19, 20, 21, 64–71, 98,
139, 160, 201
Лимановський, 152
Лисяк-Рудницький Іван, 10*
Ліліенкрон Детлеф фон, 7, 140, 186,
189–194, 198, 202
Лімбах, 10, 17
Лінкеус (Поппер Йосеф), 196*, 198
Ліхтенберг А., 157, 160
Лозинський М., 157
Лужницький Г., 93*, 120*
Лукич В., 112*
Лютер Мартін, 90
Люті Макс, 56, 60*
Лявці Курд, 197
Ляхман К., 43*

Маер Конрад Ф., 22, 140, 162, 166,
176–188, 198
Маковей Осип, 143, 145
Манн Томас, 126
Мантей В., 127*
Маркс К., 202
Марлітт Е., 139
Маттіас Теодор, 69*
Мендельсон-Бартольдї Фелікс, 146
Мендельсон Абр., 147
Міцкевич А., 20
Мольтже Г., 189, 191

Неандер Йоганн, 146
Нерваль Жерард де, 82*, 83
Ніцше Фрідріх, 22, 84
Ніщинський Петро, 29*, 93*, 197*
Нойбургер Пауль, 57*

Одоакер, 34
Одеськів Й., 74
Осиповичева А. 136
Осовецька Л. С., 165*, 168, 171, 172,
177, 186
Отфрід (гл. Вайссенбург)

Павлик М., 11, 21, 140, 198
Панцер Фрідріх, 46*, 47
Пархоменко М. Н., 202

- Петерс Ц. Ф., 62*
 Піпер Паул, 25*, 31
 Пономарьов П. П., 190*
 Поппер Йосеф, 194—198 (Лінкеус)
 Пчілка О., 66, 93, 143
 Раймунд Фердинанд, 139
 Райхерт Йосиф, 10
 Райхерт Филип, 10
 Рішка, 9*
 Рошкевич Ольга, 9*, 73
 Рошкевич Ярослав, 9*, 73
 Рудницький Юрій, 121
 Рюккерт Ф., 22
- Саллюстій, 195
 Самійленко В., 152
 Саран Франц, 33*, 34, 35
 Сенде Дональд Б., 125*
 Скворода, Г., 88
 Софокль, 72, 94*
 Стависький Максим (Максим
 Славинський, 143
 Старицький Михайло, 20, 29*, 65*,
 157*
 Стебун І., 202
- Тацит, 152
 Тейльор Б., 83, 106*
 Теодоріх Великий (Дітріх фон
 Берн), 34
 Тік Л., 137
 Українка Леся, 16, 143, 199, 200
- Федькович Ю., 65, 66, 157*
 Феслер Марсель, 184
 Фльобер Г., 21
 Фогт Фрідріх, 26*, 28, 38*
 Фойербах Людвіг, 127, 128*
- Фос Йоган Генрих, 121
 Фрайліграт Фердинанд, 137, 138*,
 198, 199
 Француз Карл Е., 183
 Фрідріх Т., 92*, 95, 104*, 108*
 Халімончук А. М., 170*
 Хомицький О. В., 176*, 182, 190, 196
- Царнке Ф., 43*
 Цолінгер Макс, 163*
- Чарнецький С., 136
 Чернишевський Н., 201
 Черняхівський О., 160
 Чубинський П., 65
- Шайтгауер Л. Й., 92*, 95, 104*, 108*
 Шаміссо Адальберт фон, 50—55
 Шаповалова М., 68*
 Шверінг Ю., 138*
 Шевченко Тарас, 10*, 17, 20, 22, 63*,
 65, 112, 152, 165*
 Шекспір В., 29*, 157*
 Шеффель Й. В., 139
 Шіллер Фрідріх, 17, 19, 20, 22, 64—67,
 113, 136, 137, 200, 201
 Шлегель Ф. і Н., 21, 137
 Шляф Й., 139
 Шнамер, 74
 Шпільгаген Ф., 21, 139, 202
 Шпойнаровський, 157*
 Штекнер Ганс, 122*
 Штраус О. Ф., 68
- Ярема Я., 72*, 73*, 77*, 80, 95, 107,
 108, 110, 111 141* 142, 158, 160*
 Ягич Р. (Ягіч), 65

СПИСОК АНОНІМНИХ ТВОРІВ

- Heliant*, 24
Hildebrandslied, 23, 28—35
Merseburger Zaubersprüche, 23, 26—27
Muspilli, 23, 31, 36—40
- Nibelungenlied*, 37, 41—49, 120, 198
Reineke Fuchs, 124—125
Wessobrunner Gebet, 23, 31, 35
Слово о полку Ігоревім, 48—49

З М І С Т

Від Автора	7
I. НІМЕЦЬКА МОВА І ЛІТЕРАТУРА У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА	9
II. ЛІТЕРАТУРА СТАРОЇ ДОБИ	23
III. ЛІТЕРАТУРА СЕРЕДНЬОЇ ДОБИ	41
1) Спроби перекладу Пісні про Нібелюнгів	41
2) Перерібка епосу Гартмана фон Ауе Бідний Генрих	49
3) Народні казки й пісні	56
IV. ПЕРЕКЛАДИ З ЛІТЕРАТУРИ ХVIII-го СТОЛІТТЯ	64
1) Погляд Івана Франка на німецьку літературу ХVIII-го століття	64
2) Спроба перекладу драми Г. Е. Лессінга (1729—1781) Натан Мудрий	67
3) Переклади творів Гете	72
а) Переклад першої частини Фавста	72
б) Переклад з другої частини Фавста	96
в) Впливи Фавста на творчість Франка	107
г) Переклади віршів Гете	112
г) Переклад епосу Герман і Доротея	119
д) Дещо про Лиса Микиту	124
4) Гайнріх фон Кляйст (1777—1811)	126
V. ЛІТЕРАТУРА ХІХ-го СТОЛІТТЯ	137
1) Німецька література 19-го століття в оцінці Івана Франка	137
2) Гайнріх Гайне (1797—1856)	140
3) Переклади з творчости швайцарських письменників	162
а) Переклади творів Готфріда Келлера	162
б) Переклади творів Конрада Ф. Маера	176

4) Детлеф фон Лілієнкрон (1844—1909)	189
5) Переклади з маловідомих німецьких письменників 19-го століття	194
ВИСНОВКИ	198
ZUSAMMENFASSUNG	203
БІБЛІОГРАФІЯ	
I. Головна бібліографія	214
II. Допоміжна бібліографія	220
СПИСОК ІМЕН	222
Список анонімних творів	224

