

## ФРАНКО І ГЕРМАНСЬКИЙ ДУХ

### Ідейно-естетичні підходи Івана Франка у популяризації німецькомовного письменства

Велич і силу невмирущого творчого Франкового духа, як печать естетично-високої націленості, відчуває кожна інтелектуально-вихована людина. Раз посмакувавши небесних прозрінь у земній долівці, не вщухатиме її біль за відлинутим *генієм краси* в заобрійні далі, де панує подих Безсмертя.

Іван Якович Франко був таким невщухливим шукачем світочів краси, вимогливим до чистоти і правдивості їхнього світла, не вдоволяючись їхньою “книжною” славою і маєстатичністю. А один рід таких світочів він особливо ретельно обирав собі у провідники. Навіть з неприхованими ревностями застерігав побратимів по перу не торкатись отих, які не відповідали його критеріям оцінки – назвімо їх – смаками чи радше підходами [1]. Дорожив цим родом, а навіть ставив його вище від роду інших культур [2]. Мова йтиме про германський ум, чи то, згідно західного розуміння цього слова у філософській культурі мовлення, про *дух*.

Чим же германський дух міг перевищити, у Франковім баченні, греко-римський, коли самі його письменники 18-19 століть стали брати за зразок у Німеччині, свідченням чого творчість високочтимого Франком творця “*Фавста*”? [3]. Шукач для свого народу “Мойсея” письменник вбачав його то у лессінговому генії, то у гетевому, не зчувшись, як і сам потрапив у їхнє коло керманічів-праведників: ставши великим поборником моральної правди і світочем непідкупної науки [4]. Саме у германському дусі Франко легко розгледів різнобічність і маєстатичний ідеалізм в лиці його носіїв, невичерпне і довготривале натхнення, якого будь-яка інша культура відпалавши, майже згасила. Тож звісно, пропагування німецької культури, мови та історії цього народу серед співвітчизників Франко вважатиме першочерговою і невідкладною справою. Цього на жаль, не зауважуємо ми у наші часи. Звідси напрошується потреба у детальному з’ясуванні коренів проблеми занепаду серед нашого народу германознавчих студій, брак перекладів і популяризації маєстатів німецької літератури, життєписів про них, не кажучи вже про ґрунтовні монографії.

Франко не тільки розумівся на філософії, покликався на імена мислителів, пропагував її історію, але й займав у ній свою ідейну позицію: динамічного і всебічного реалізму в якому було місце правді і кривді, песимізму і оптимізму, суб’єктивізму і об’єктивізму, суб’єктивності і об’єктивності, (бо ж коли зника з поля зору об’єкт, не відбувається жодного опису і експресії враження), реформаторству і покорі, антиаскетизмові і аристократизмові духа з його високим і самобутнім аскетизмом до псевдодуховості і олжі, жертві і Голгофі. Всі оці риси його неприхованої філософії простежуються у його писаннях-міркуваннях на ці теми.

Чужі філософії давно зробили культ із своїх літераторів, добачивши у них філософські тези (н.пр., російська класична література з Достоевським включно). У мене немає на меті гіперболізувати і аналогічно підходити до українських корифеїв. Цей принцип спрацював би, не гірше як з Федором Михайловичем, у підході до творчості Василя Стефаника, – з віднайденням у нього блискучого психологічного реалізму героїв його творів. Та з Франком

виглядає справа набагато легше. Він фаховий *історик ідей* (а це “кабінетний філософ” у теперішньому європейському сприйнятті титулу), культуролог, виражений у своїх оцінках філософських тез від початків і до часу, в якому жив, і доволі вирозумілий християнський мислитель.

У одній своїй ранній естетичній студії (1876 р.) Франко відкриває більше ніж роздуми. Він явно подає свій філософсько-поетичний маніфест:

“Тепер розберіть ближче: що єсть той ідеальний світ в нашій внутрі? Ми сказали, що приносим зарод його з собою на світ. Заким збулилось єще наше сознание, – уже він стає в нас замітний. То єсть іскра божества, котрою наділений дух людський. Життя може її розвинути, може розпалити її в ясний полумінь, которий палає в людськiм серці, яко: чувство хорошого, чувство величавого, чувство любови, патріотизму і самопожертвування. Життя, однако ж, може її притьмити, придавити, а навіть зовсім загасити в нашій душі, і тут доперва єсть границя, поза котру не сміє переступити поезія. Переступивши її, вона перестає бути поезією, – перестає бути святинею божества... Поезія єсть винайдення іскри божества в дійствительності. Дійствительність най буде підставою поезії, – а тогди она буде мати ціну для дійствительності. Не романтичні фантазмагорії, но життя, яким всі живем, най представляє нам поезія, а тогди лишень стане нам вона вірною подругою в житті... най заглядає вглиб душі земним людем і най показує нам їх хороші, добрі, ідеальні сторони, най одкриє нам в їх внутрі іскру божества!”

[5]. Ці слова з “реалістичного канону” яскраво йдуть в унісон не тільки з поетичною доктриною Йозефа Айхендорфа, а й з оптимістичними філософськими прозріннями св. Томи Аквінського. Про існування філософії св. Томи Франкові хоч і було відомо (зрідка покликається на це ім’я), та часто згадки про нього залишалися нейтральними. Принаймні титулу “великого учителя схоластики”, за самим письменниковим твердженням, Франко від нього не відбирав [6]. Про філософію ж супротивну до томістичної метафізики, – ніцшеанського нігілізму, Франко не тільки знав, а й зумів передати її безпідставність у “*Монолозі атеїста*”.

Проте оцей нарис мав би послужити спробою висвітлити Франка як германознавчого теоретика і мислителя, який зумів перевищити рамки “ідеалістичного реалізму” і продемонструвати канон християнської філософсько-оптимістичної доктрини.

До обговорення теми пов’язаної із Франком і німецькими літературними зв’язками вже приступали такі дослідники як: З. Березинська, В. Жила, І. Журавська, Л. Іванов, А. Кіпа, Л. Осовецька, І. Панькевич, М. Пархоменко, Б. Романенчук, Л. Рудницький, І. Стебун, О. Хомицький, М. Шаповалова, Я. Ярема, Л. Кравченко, з поміж яких, безумовно, виділяється сумлінна праця Л. Рудницького “*Іван Франко і німецька література*” (Мюнхен, 1974 – 226 стор. На основі докторської дисертації, УВУ, Мюнхен 1965; оновлене видання – Львів, 2002 р. – 239 стор.). Хоч обминути її не можна, все ж вона більш філологічно-компаративного плану, розкішно аналітично-синтетична щодо цілісної творчості Франка у царині перекладів німецькомовних авторів, і філософська складова ідейно-естетичних підходів Франка у ній, як і у вище зазначених дослідників, озвучена доволі побіжно. Більшість із цих дослідників висували свої тези згодом в ключі радянської критичної школи, тож їхні судження тепер виявляються доволі натягнутими і оманливими в підходах до франкової спадщини. Ще інші (як Л. Рудницький), хоч і об’єктивно змальовували картину франкового перекладознавства, проте, то часто вступаючи у неприховану полеміку з тими ж радянського ґатунку критиками (як І. Журавською, О. Хомицьким, Л. Івановим та ін.), то часто не маючи під руками необхідних для аналізу франкових перекладів текстів (не кажучи вже про ще не опубліковане на час виходу мюнхенської монографії 50-ти томне видання творів Франка). Правда у львівському виданні 2002-го року проф.

Рудницький збагатив книгу, покликаючись на джерела 50-ти томника творів Франка. Тож, правдиво кажучи, ідейна складова, супроти перших, виявлялася виразно патріотичною, хоч і справді правдивою та майже вкрай гаслоподібною: “творив з любови до народу і для народу”, хоч і, слід визнати, торкаючись деяких “естетичних секретів” творчості філософа Івана Франка. Та й за роками ці дослідження явно не молоді. Та те, що є чи не найбільшою заслугою Л. Рудницького, так це те, що він один з перших зумів ввести у науковий обіг, замовчувану 50-ти томним виданням, франкову книгу “*Найстарші пам’ятки німецької поезії IX-XI вв.*”, фахово і всебічно розглянувши у ній духовий вимір початків німецького письменства, торкаючись аналізу перекладених Франком *Мерзебурзьких заклинань (770-790 р.)*, *Вессобрунської молитви*, *Пісні про Гільденбранда й Гадубранда* та поеми *Муспілі*. З огляду на рік видання, цю книжечку (64 стор.) можна вважати цілком ідеологічно-зрілою як для франкових писань так і його ідейно-естетичних смаків. Шлях до українського читача цих шедеврів затягнеться аж до часу, коли до *Мерзебурзьких заклинань*, *Вессобрунської молитви* і багатьох інших ранніх німецьких літературних творів майстерно і успішно підійде Ігор Качуровський (“*Стежка крізь безмір*”, 2000).

## 1.

Аналізуючи перекладацьку майстерню Франка спершу слід зауважити велику повагу до німецькомовних авторів. У даному нарисі торкнемось тільки виразних впливів їх на Франкову творчість. Так переклади з класиків 18-го століття вказують на певну естетично-світоглядovu спорідненість між Франком і Лессінгом, якому Франко приписує започаткування німецької літератури класично-романтичної доби. Та найбільше письменник високо підносить вартість і непомильний ідейно-естетичний авторитет творів Гете, які ставить у приклад. Думки Гете з “*Фавста*” неодноразово вжиті ним у циклі “*Тюремні сонети*” (1885).

Сам гетевий “*Фавст*” став для Франка особистим символом любовної драми, пригадуючи йому першу зустріч з Ольгою Рошкевич у Карпатах, ще й за читанням цього високо-мистецького твору. Починаючи з дрогибицьких перекладів “*Фавста*” (1870) Франковий світогляд проходив певну еволюцію впродовж шести років праці над перекладом (1876-1881), формуючи його літературно-естетичні та світоглядні погляди.

Поява “*Фавста*” українською мовою була для Франка дуже важливою справою.

“*Фавст*” був об’явом революції, тої самої, котра спалахнула в Парижі грізним пожаром, зруйнувала автократичне королівство, панування шляхти й попів і оголосила “права чоловіка”. Тільки коли в Франції революція вибухла на суспільно-політичній полі, в Німеччині вона обняла поле духовне: філософію і штуку. Але різниця була тільки формальна; зміст революції був один і той сам: обалення середньовікових границь, що путали *свободу* чоловіка, обалення в ім’я вроджених, *природних прав* людини-одиниці... в Німеччині запановує в літературі плем’я геніальних новаторів, настає т[ак] зв[аний] Sturm-und-Drang-Periode. Найвищим і найдоскональшим плодом тої доби літературної є іменно “*Фавст*”. [7].

У цьому творі Франко вбачав його загальнолюдське значення.

“Ані наука сама собою, ані свобідне й безжурне життя, ані почесі, ні слава, – ніщо те не може ушасливити чоловіка, як довго той чоловік все й всюди має на оці тільки *себе самого*. Аж коли він всі свої здобутки, всю силу поверне на працю коло ушасливлення *других*, коло запевнення їм безпечного, хоч і ненастанним трудом окуплюваного, життя й розвитку, тоді чоловік може бути щасливим. Ся велика правда, котрою завершується “*Фавст*”, 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 незрівнянну поетичну красоту – служити нам надовго ще взірцем і провідником. Так я розумію “Фавста”, і таке його розуміння спонукало мене перекласти його на нашу мову” (*там само*, с. 178-179).

У передмові до перекладу з другої частини цього твору Франко називає Гете “найбільш універсальним поетом усіх часів”. А сам шедевр називає “великим німецьким архітвором”.

“Найчастіше я брався власне до третього акту другої частини, до тої високо оригінальної класично-романтичної трагедії про Фавста і привернену до життя Гелену”.

Відомо, що після подій Французької революції не всі літератори сприйняли її ідеологію. Н.пр., письменниця графиня Іда Ган-Ган, та баронеса Аннета фон Дросте-Гюльсгофф (1797-1848) твори якої критики здійснюють над концепцією “Фавста”, зауважуючи у них (Пор. “Домовик баришника” А. Дросте) “анти-Фаустівську” концепцію.

Я не брався б озвучувати певні аналогії між гетевим і дростевим героями, тим більше, що у передмові до мого “*Вибраного*” двотомника з Дросте я наводжу дотичні міркування, коли б не потреба у проведенні підставових аналогій між самим Франковим героєм-автором і гетевим. Цей шедевральний витвір Дросте знавці порівнюють з гетевим, щодо фігуруванню як в одному так і в другому творі спілки з силами зла.

Насправді різниця між гетевою концепцією пакту зі злими силами у дростевому творі проявляється глухотою та ізоляцією його героя – баришника, аніж шукача істини Фавста, що свідомий свого вічного стремління і пошуку Бога. При земних статках він хоче підписати спілку, щоб посісти “духа”. Інший як у “*Фавсті*” Гете пакт з химерами зла вирішився вже при їхньому житті; після даремних зусиль втопити “*Сніпимуса*” у багnistій калюжі – (за прикладом воєнка у Грімів, що викидає його у Дунай) – він повертається назад до свого володаря –, і тоді-то баришнику вдається проткнути “фіюлю” за допомогою цвяха з Христових ран. Тріумф християнського чуда над поганським, у цьому творі, безсумніву пов’язаний з божественним визволенням із гріховного прокляття. Вирішальним і повним новизною є введення спасіння (привносячи реліквію). Дросте досягає завдяки баришникові, те, на що вона сама у іншому великому поетичному творі “*Духовному році*” ледь відважилася б надіятись: ласку і прощення. Баришник, хоч позбувся “честі, влади, майна” (*Ehre, Kräfte, Hab*’), але відзмагав назад свою душу, не закінчивши своє життя як Фавст у сумніві. У смертельній агонії йому являється образ Богородиці, і простягнуті рученята Дитятка Ісуса вивели “кров’ю литі літери”, які він колись вписав у “товаристві” (спілці-пакті).

Аннета Дросте цілком оригінально підходить і до опису образу домовика, адже підґрунтям для написання балади послужила сага братів Грімів. В її інтерпретації “*Сніпимус*” проживає у коробочці чорною мухою, а не магичній плящині. Вона надає доленосній баладі теологічне забарвлення, звільняючись від оптичного обману (“*phosphorische Licht*” у темноті).

Підкреслює відомий дослідник К. Гезельгавз: “Тут не зустрінете жодної іронії. Забобони так же ж серйозно сприймаються як віра в чудесне. Між авторкою та її героєм ледь прочувається дистанція: вона йде як тінь за п’ятами баришника, вона схиляється разом з ним над викінченою конякою, вона навпомацки входить з ним у дім лихваря, євангельським левітом замерзає у снігу, вона долає з ним ожинові пагони до самої багnistої калюжі, і клякає перед святим образом. В епогеї твору вона так близько з баришником, що виклад проходить в ‘пережитій’ мові; як в образі ласки і сцені омертвіння.” [8].

Було б легковажно вважати, що викинутий фіоль у багняну калюжу перестав би існувати. Аджеж багно є справжнім місцем для нечистої сили (фіолі). В цьому віршовому місці природа постає нижчою, як зображена вона у її творах циклу “*Картинок запусіння*” (“*Heidebildern*”), природою декоративною і сценічною поза людських уявлень, тай наче у Гоголевих *Вечорах поблизу Диканьки* ця містерія проходить саме під Новорічну ніч (*Silvesternacht*). Звична тема ночі (як у *Durchwachte Nacht* /“Безсонній ночі”/, чи *Hirtenfeuer* /“Пастушій ватрі”/) просякнута в баяді занепокоєним лицем баришника, натяком на суворе лице пророка, і вогником лямпадки, палаючої всенощно, та простроплена вона гострим цвяхом з розп’яття.

Доводиться лише пожалкувати, що Франко не вийшов назустріч антифавстиані, та не залишив своїх думок у цьому напрямку. Хоч всі оці алюзії і покликання напряду не пов’язані з цією тенденцією, все ж сам Франко явно сам вбачав певні протиріччя з гетевим формуванням інтриги твору: “Нам здається, що треба в ньому (“*Фавст*”- прим. Б.З.) поперед усього бачити те, що в нім є, поетичний твір, треба відчутти те, що він дає безпосередньо, – чисто людські ситуації і конфлікти, а сього певно дуже багато. Символічне значення 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” [9].

Переклад “*Гелена і Фавст*” є безумовно одним з найкращих перекладів на українську мову з німецької літератури. Що ж, “проект” популяризації Фавста у ХХ столітті у своїй засліпленості виявився для української літератури доволі вдалим (після франкового, послідували переклади Д. Загула, М. Лукаша). Він витіснив у своїй популярності будь-яку можливість прокласти шлях до здорового глузду і реально підійти до осягнення того, ким є справжній геній германського духу. Цьому сприяли історичні події, які тоді розгортались.

Символ людини-Фавста став для Європи знаковим і революційним у її відході від традиційних культурних цінностей і наближенні до модерністичних часів. Так, германська людина-Фавст не тільки тотожна з культурою сумніву, “смерті”, а й віддзеркалює дух так зрозумілої нам Європи у її сучасному вигляді. Що ж, ціна за цікавість егоїзмом, необгрунтоване кепкування з метафізичного теоретизування і боговідступство була заплачена, а брязкіт тодішнього торгу в центрі європейської культури підслуханий великим Гете.

У Франка ж, особливо сильний вплив “*Фавста*” присутній в ліричній збірці “*Зів’яле листя*” (1896), де можна зустріти чимало парафраз з цього твору. Наприклад, за будь-яку ціну здійснити своє бажання (хоч би й запропастити душу), навіть без нашумілої Щуратової підказки у часописі “*Зоря*”, надає журливому циклу фавстівський песимістичний відтінок:

*І заревло скажене божевілля*

*У серці: “Ні! Чи ж виходу нема?”*

*Ні! Мусить бути! Не хочу погибати,*

*Не знавши хоч на хвилечку її!*

*Хоч би прийшлося і чорту душу дати,*

*А сповняться бажання всі мої! [10].*

Обидва, Франко і Гете, гуманізують Бога, але кожний на свій лад. Франко добре знав і переклав баяду Гете “*Der Gott und die Bajadere*” (“Бог і баядера”, 1797) в якій бог “*Mahadöh*” сходиться на землю, щоб пізнати людей з людської сторони і пережити з ними всі скрути і радощі. А це сходження зближує образ такого бога з фавстівським богом кінця “Прологу” цієї безсмертної трагедії:

*Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,*

*So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.*

(“Бо й справді, гарно се для пана, так знатного,  
Так людяно із чортом говорити”. [11].

У ХХ столітті жінка-філософ, яка стала святою, – Едіта Штайн, дорожила цікавою думкою: *Wer die Wahrheit sucht, der sucht Gott*. (Хто шукає правду, той шукає Бога). Фавст – це і є шукач Божої правди і несвідомий шукач Бога. Як же зрозуміти позицію такої людини-“Фавста”, що справжньої правди їй ніколи не вдасться пізнати, відкидаючи будь-яку умову існування Бога? А таким є Франковий герой “Монологу” – атеїст, який всіма силами старається доказати, що Бог має завдячувати свої існування людині, яка буцімто створила його “з нічого”. Між обома персонажами пробігає відчутна різниця тим більше, що гетевий Фавст наприкінці свого життя віднаходить повне заспокоєння. Хоч вже зауважувалось, що Франковий атеїст це не сам автор [12], та, справді, письменник інколи закидав христинській релігії баластичність деяких елементів її вірування, особливо аскези. Так Франковий вірш *Христос і хрест* (1880) із збірки “*З вершин і низин*” (1887) має спорідненість із антиаскетизмом іншого, популяризованого ним письменника – Готфріда Келлера (1819-1890):

*Силуються понад людськість  
Будь-що-будь піднять Христа,  
І хоч брехні перевеслом  
Прив'язати до хреста.*

Завершуючи передмову до перекладу “*Герман і Доротія*” Франко зауважив, що

“Гете дав у неї (поемі – прим. Б.З.) своєму народові хоч і не національну епопею на подоби стародавньої “*Пісні про Нібелунгів*”, бо такої епопеї в тих часах роздріблення політичного життя в Німеччині не було можна 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 гідності й вартості рідного народу, яким пройнята вся поема, дав, нарешті, твір незвичайно високої літературної вартості, тим вищою, чим скромнішою було основа поеми. Все те, на мою думку, запевняє Гетевій поемі не тільки невменшену і 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 духовим нашого українського народу”. [13]. Франко умів відчутти красу і людськість усюди, де тільки зустрівся з нею без уваги на мову, ношу чи національну закраску.

Щодо інших німецьких романтиків то, окрім Гете, слід згадати по вплив Ф. Рюккерта (у 18 сонеті циклу “*Вольні сонети*”), Ленава – у 32 сонеті циклу “*Тюремні сонети*” та в інших місцях. Думки з творчості Г. Гайне втілені ним у текст для підкреслення патосу чи меланхолійного сентименталізму та підкреслення іронії і сатири. З Шіллера відбирає вислови які несуть філософсько-моральне забарвлення.

Повагою і шляхетним знанням німецького класичного етапу у світовій літературі (за висловом Гете) сповнена Франкова кузня слова. Цю повагу зауважується і в листі до М. І. Павлика (за 12 листопада 1882 р.), де Франко писав (порівнюючи творчість Золі і Флобера з творчістю Шпільгагена та ставлячи його вище від французьких письменників):

“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. Се є реалізм ідеальний, котрий приймає реалізм яко методу, а ідеалізм (не ідеалізування людей, але представлення людей з їх добрими і злими боками, а главное –

представлення типів, котрі б уособляли в собі думи і змагання даної доби, – представлення розвитку суспільності) – яко зміст, яко ціль.” [14].

Хоч Франко вмiло брався з’ясовувати стан нiмецької лiтератури 19-го столiття,

“З усiх європейських лiтератур в останнiх трицятьох роках нi одна не показує такого цiкавого виду, як нiмецька. Вiд 1870 року не було тут таких могучих та оригiнальних писателiв, як давнiйшi – не говорю вже Гете або Шiллер, але таких, як Генрiх Кляйст, Гайне та Ленау. Традицiї старої доби клясикiв пережили ся давно, романтизм Шлегелiв, Тiка та Brentана був хоробливий i реакцiйний i його без великого туду похоронила радiкальна та блискуча “молода Нiмеччина” [15], все ж до бiльшостi нiмецьких поетiв та письменникiв цього вiку вiн мав досить негативне ставлення. Проте окремо видiлив четвiрку талановитих письменникiв: двох швайцарцiв – Келлера i Маєра, гольштанця Д. Лiлiєнкрона i шлезеця Гергарта Гауптмана.

Так у цитованiй статтi, наприклад, зазначає вiн, що по розпадi “молодої Нiмеччини” в бурхливих часах 1848-х рокiв “для показу фабрикано цiлi скирти поем, драм, повiстей – та все те були блiдi недородки, прiсні та підсолодженi твори в родi повiстей Марлiтової та Вернерової i пiзнiйших романiв Шпiльгагена, Ауербаха та Гуцкова, твори що iх звичайно переживали самi iх автори. Що найбiльше доходжено до вироблення зверхньої форми: в творах Павла Гайзе нiмецька проза, в вiршах Вольфа, Баумбаха, Шеффеля, Боденштета та Гайбеля, нiмецька поезия дiйшла до високого ступня мельодийности та гладкости. Се була ‘лiтература як марципан’ – мовлячи словами одного також нiмецького поета”. [16].

Безумовно, така характеристика не могла стосуватися таких багатих на думку i психологiзм образiв, як згадана нами вище Аннета Дросте, яку, той же ж К. Гезельгавз (на один з творiв якого покликається у своїй монографiї Рудницький) вивищує над iншими письменниками доби 19-го столiття, пишучи про неї фундаментальну книгу “*А. Дросте. Життя i твори*” (цитовану вище).

## 2.

Пошана до нiмецької лiтератури прививалась Франковi впродовж його особистого i повноцiнного опрацювання своєї концепцiї “сприйняття” i “експресiї” естетичного змiсту.

У своїй працi “*З секретiв поетичної творчостi*” [17], Франко, як неодноразово зауважувалось дослiдниками, протиставляє естетичнi погляди I. Канта iз поглядами Ф. Шлегеля (ЗТ, т. 31, 115-116). Як фахiвець, фiлософ, прочувши теорiї i I. Канта та Ф. Шлегеля, А. Шопенгавра i Е. Гартмана, у цiй працi Франко задумується над “естетичними основами” поезiї i краси, хоч i кепкуючи з фiлософських мiркувань в її адресу, задля встановлення вихiдної точки iндуктивної естетики саме “естетичного уподобання” (“... так i нова iндуктивна естетика мусить прийняти за вихiдну точку не поняття краси, а чуття естетичного уподобання, мусить при допомiгi психологiї аналізувати те чуття i далi мусить в обсягу кожної поодинокiй штуки розбором її технiчних способiв i її вiрцевих творiв доходити до зрозумiння того, якими способами кожда штука в своїм обсягу викликає в нашiй душi чуття естетичного уподобання?” (*там само*, с. 113), тим самим роздiляючи, у її аксиологiчному сприйняттi, доволi суб’єктивну точку зору.

“Нiколи нiякий поет ани артист не творив на те, щоб показати сучасним чи потомним iдеал краси, а коли якi й творили з такою метою, то їх твори були виплодом злого смаку, моди, а не творчого генiя, були мертвим товаром, а не живими творами штуки.” (*там само*, с. 114).

У розпалi запропонованої Франком “уявної” дискусiї мiж фiлософами естетики вiн помiтно вкраплює своє уподобання в цiй царинi: “замiсть конкретних вражень i психiчних образiв”... “ани сам факт висловлювання, ани змiст висловлюваних iдей не чинить краси; по самiй Кантовiй дефiнiцiї, краси треба шукати в формi, в тiм, як висловлено, як узмисловлено тi iдеї, а про се Кант не говорить нiчого ближче” (*там само*, с. 115),

роблячи висновок: “Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх допомозі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси” (*там само*, с. 118). Більше важить не те, у що ми віримо, а тільки те, як ми віримо – з таким шляйермахівським “почуттям безмежної залежності” від релігії (зрозумілим у Франка як вислів Гуцкова) письменник близький до завершення трактату з “естетичної метафізики”.

Це розуміння і обґрунтування естетичних основ Франко, як сумлінний мислитель, робить предметом і змістом своєї творчості.

Знання і поглиблений аналіз естетичних теорій дозволяє вміло обирати для переопрацювання, перекладу і популяризації твори з усієї світової літератури. Зокрема, від Гартмана (*там само*, с. 59) з його основним елементом т. зв. “несвідомим”, що не підлягає остаточному обґрунтуванню, Франко міг, вже як літератор, прочити Кляйстовий метод.

### 3.

Які ж елементи перекладацької майстерності Франка можна відзначити?

Вимогою до перекладу письменник висував строгу еквілінеарність (збіг перекладених рядків з оригіналом).

У своїх критичних працях він рішуче виступає проти всіляких “барокових” віршових вставок у перекладі, що відбивалося б на сприйнятті враження від оригіналу.

Не рідко теж передає Франко конкретнішим способом абстрактні ідеї або менше знайомі речі. Франкові більше важила ідея якою був наповнений той чи інший поетичний твір і яку брав за взір а не сама мова (хоч би й німецька), якою ця ідея була викладена, що доводить вищість ідеального світу запропонованого саме германським духом, що був уподобаний письменником. Це видно на прикладі перекладу віршованої казки Франка “Лис Микита”, який далеко не “*Reineke Fuchs*” Гете.

“Я, щоб так сказати, на чужий позичений рисунок накладав наші українські кольори”. Писав Франко у вступній статті до цього твору “*Хто такий Лис Микита і відки він родом?*”. Та щодо вжитку українського багатства слова Франко керується більше повагою до змісту. Так він і Лесі Українці умів пробачати ануляцію рими супроти багатства поетичного світу її душі.

Франкові не завжди до вподоби блискуче опрацьований поетичний твір, очевидно, якщо в ньому затрачена високодумна і повчальна ідея.

У трактаті “*Із секретів поетичної творчості*” (психологічні і естетичні основи поетичної творчості, поезії і критики), про який мова нижче, він критикує провід купки поетів Арном Гольцом, яка у певній “доведеній до абсурду доктрині, 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, первісним, несфальшованим (?) значенню... Загалом, чим менші таланти, тим більше вони шумлять – стара історія”. (ЛНВ, 1898-1899).

Перекладав так, щоб український текст був простіший та більш зрозумілий ніж оригінал.

Франко обирає для перекладу зручний текст (пригожий), щоб якнай докладніше передати зміст і форму оригіналу.

“Нате пер головне діло в нас сама думка, головне завдання писателя – порушити, зацікавити, вткнути в руку книжку, збудити в голові думку.” [18] При перекладі творів на соціальну проблематику, Франко здебільшого, на своє вподобання, додає твору



неабиякої гостроти. Будучи в перекладі поезії справжнім суперником (за виразом В. Жуковського) поет Франко і в прозі продовжує ним залишатись, проявляючи гострий ум. Він накладає на канву твору відтінок чималої життєрадісної і творчої настанови, без якої переклад хворів би на буквализм.

Про своє відчуття краси, універсальности та взагалі естетичної вартости твору Франко мабуть найкраще висловився у своїй статті про Лесю Українку (ЛНВ, 1898), де він устійнив різницю між ідейними і тенденційними творами, між справжньою творчістю і ділетантизмом.

Про ідейний поетичний твір Франко пише, що він буде таким, “коли в його основі лежить якийсь 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 самій формі, в такій самій силі, в такім самім колориті в душі читача. Вглиблюючися фантазією в той образ, автор силкується сконцентрувати його, віднайти, відчути його суть, його значення, його зв'язок з цілістю життя, тобто виключити з нього все випадкове, а піднести те, що в нім є типове, ідейне. Розуміється, що й його поетичний малюнок буде мати метою передати читачеві власне сей глибший, ідейний підклад даного живого образу.” (ЗТ, т. 31, с. 272). І далі:

“Тільки той поет 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 душу зворушеннями могутніми, а притім чистими від примішки буденщини, випадковості і егоїзму, робить нас горожанами вищого, ідейного світу. Се й є ідейність його творів... вона є те, що німці називають *immanent*, є впливом такого, а не іншого способу думання, бажання і почування автора, впливом і маніфестацією його душі, образом його індивідуальності. Розуміється в такім разі, що коли індивідуальність поета невироблена, невисока, безхарактерна і негармонійна, то й його поезія навіть при великім таланті не підійметься високо, не порушить нашої душі.” (*там само*).

Тож зрозуміло до якого табору мистців не бажав би належати сам Франко: “Не маючи або не хотючи мати ніяких живих людських інтересів, бажаючи буцімто стояти поза буденною боротьбою верстов, змагань і ідеалів, на вершинах чистої краси, вони закривають тим перед очима публіки або своє нерозуміння життя, або свій цинічний індіферентизм.” (*там само*, с. 273).

Він перекладав не механічно, не вільним переспівом змісту, а способом творчого застосування характерних стилістичних рис їх авторів.

Рішучим моментом на кожному полі людської творчости є душа, індивідуальність та чуття самого поета.

Франкові у перекладах не раз допомагало знання звичаїв, мовного вжитку рідного народу. Так за допомогою українського фольклору він бездоганно відтворив в українській мові ідейний задум і дух “*Пісні про Нібелунгів*”.

У перекладах з Гайне Франко гостріше та яскравіше характеризує людські постаті. Українізує імена людей, вживає галицизми, цілі народні приповідки, навіває справжній німецький твір українським духом. Правда Франко упустив любов самого Гайне до своєї Вітчизни у перекладі, через постійні загострення висловів і вульгаризацію іронічних натяків.

Франко звиряв переклади з іншомовними варіантами (н.пр., з перекладом на російську Заєзжого з Гайне). Тоді до свого перекладу він додав “значно більше пояснюючих приміток ніж се зробив Ельстер”, видавець того видання, яким користувався Франко.

У перекладі вірша “*Розмова царя з швабом*” Франко нехтує вибраний ним самим заголовок на основі останньої стрічки вірша і перекладає головні слова героя, його заклик до царя, цілком не згадуючи німецького народу (*dem*

deutschen Volk) : “О царю, дай нам той скарб дорогий,/ которий зоветься свобода”, так що заклик шваба набирає більш загальнолюдського значення і не відноситься тільки до визволення німецької нації.

Часом вдається Франкові через заміну одного слова змити весь німецький дух оригіналу та надати йому універсального значення.

Все ж слід зауважити, що між Франком, теоретиком перекладу, і Франком перекладачем існує певне протиріччя.

Основним принципом підбору літературного твору для перекладу була у письменника, до кінця його днів, естетична вартість самого твору. “Перекладаю лише такі твори з чужих літератур, які читаючи маю враження, що передо мною відкривається новий світ чи то думок, чи поетичних образів, і хотів би своїми перекладами викликати таке саме враження в моїх читачів” [19].

Франко за перекладом переживав етап поставання “нового” твору за методом з відомого катрену теоретика поезії романтиків барона Йозефа фон Айхендорфа (1788-1857) “*Чарівна лоза*” (“*Wünschelrute*”)

*В кожній речі слово співне,  
Спить вона, куди не глянь,  
Слово лиш знайди чарівне,  
– Світ розбудиш до співань.*

(Переклад мій - Б.З.)

Письменник вважав, що при передачі даного вірша в іншій мові є неможливо надати ту саму форму перекладові, тож у свої переклади вклав елемент суб’єктивності і тим самим його переклади з Гайне, як теж із інших поетів, є частиною його оригінальної творчости.

Франко любить застосовувати контраст між змістом і формою особливо у своїх сатиричних творах, мову яких характеризують іронічно-пародійні елементи.

Підкреслені в його умі місця твору, що припали йому до душі – це і є відтворений згодом перекладацький доробок (Н.пр., фрагмент “*Пісні про Нібелунгів*”, фрагмент “*Премудрий Натан*”, фрагменти з дантової творчости тощо). Та й сам у переклади вкладав “частку своєї душі” (як у переспіві 25 віршів Ульріха Бонера з першої половини 14-го ст.). (Це зауваження могло б послужити підказкою науковцям у зверненні їхньої уваги на Франковий архів та бібліотечний фонд письменника, в якому можуть виявитися читані Франком книги, з його підкресленнями чи надписами на маргінесі. Адже далеко не все ще у Франкознавстві опубліковано і з’ясовано).

Навряд чи можна вважати вадою те, що у франкових перекладах присутній певний елемент соціального загострення і часта промовиста гіперболізація, завдяки словам “пан”, “хлоп”, наголошуючи на різницю між соціальними прошарками людей. Так, перекладаючи з Євгена Баратинського поезію “Смерть”, я сам мав нагоду випробувати такий доволі “класовий” підхід, який безвідказно спрацьовує принаймні перед обличчям смерті. Поет промовляє:

*Дружится праведной тобою  
Людей недружная судьба:  
Ласкаешь тою же рукою  
Ты властелина и раба.*

А ось приклад-фрагмент ймовірного варіанту мого скромного перекладу:

*Людей гуртується тобою  
Недружня доля, Чистая:  
Тією ж лестиш ти рукою  
І кріпака, і глителя.*

Остання строфа доносить, як згадку про відповідні реально-існуючі соціальні прошарки з більшою художньо-виразною гостротою відношень між ними, так і ту ж рівність перед “Святою Дівою”, як це підкреслено у Баратинського.

#### 4.

Герменевтичний аспект чи філософія мови не менш від інших естетичних проблем пролягли в площині зацікавлення Франка. Звичайно ще не в гайдегерівському розумінні мови, як дому буття, але до царини плекання і розвитку рідної мови цей аспект мав обгрунтоване відношення.

Так, виділяючи творчість Гайнріха фон Кляйста (1777-1811) письменник зауважив, що той, може більше ніж інші поети, глибоко відчув, що людина існує у мові і через мову. Саме цей факт надає людині “Existenzunsicherheit” і тому власне у нього витворилася мова, яка хоч і має прикмети об’єктивного характеру, однак є так специфічно пов’язана з особистістю автора, що її переклад ще й до того вимагає глибокого зрозуміння психіки самого автора і його відношення до явища мови.

Кляйстовий метод і його розуміння у кляйстознавців у ХХ столітті аналізував вищезгаданий Л. Рудницький. Ось кілька його пояснюючих зауваг: “У своєму есеї “Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim reden” (бл. 1806), – міркує він, – Кляйст наводить два способи говорення: мова, як спосіб формування думки, і мова, як спосіб подання вже оформленої думки.” Утворення речення є утворенням самої думки. Як зазначає німецький науковець Ганс Гольц, Кляйст подає 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 (Hans Heinz Holz: *Macht und Ohnmacht der Sprache*, Frankfurt am Main-Bonn, 1962, с. 29.)” [20]. Мова є для Кляйста тим середником, в якому “кристалізується і постає думка, але крім цього існують ще “думки”, що їх мова не може опанувати і які людина не може висказати”. Це дуже необхідне зауваження Г. Гольца наведене Рудницьким. Отож Кляйстові йдеться про відділення мови від думки. Саме у перекладеній Франком новелі “Маркіза О.” (Die Marquise von O.), Кляйст демонструє цю могутню силу невимовних “думок”, що їх мова не може опанувати. А тому з’являються “дивовижно збудовані речення”, які виявляють безсильність мови висказати яскраво відчуту “думку”.

Яке відношення може мати вищенаведений коментар до Кляйстового методу до самої ідейно-естетичної складової Франка, а не лише до його перекладу новелі, таким чином стає більш зрозуміло. Автор не має нічого оформленого, а лише отримує щось (думку) упродовж розвитку, який є розвитком і формуванням думки (майже гегелівський діалектичний шлях формування Духа з твору “Феноменологія Духа”).

#### 5.

Окрему сторінку у творчості Франка займає письменникова причетність до пошанування поетичного доробку Г. Гайне.

Франко захоплюється після звільнення з тюрми 1878 року віршами цього поета політичного і соціального змісту з критикою суспільного ладу. Цікаво, що вплив гайнового таланту сягав за межі класових бар’єрів. Маючи нагоду

вивчати чималий поетичний спадок австро-угорської королеви Єлизавети (Сісі), автор цього нарису стикнувся з колосальною залежністю маловідомої поетеси із свободолобивим характером гайнових віршів, для якої Богом вважалась “свобода”. Королева навіть доклала зусиль, щоб спорудити йому пам’ятник. А деякі вірші Єлизавети, узалеженні від поезії Гайне виявилися із дзеркально-схожою тематикою ностальгійного її стану з ліричними перлинами збірки “*На крилах пісень*” Л. Косач-Українки.

Не тільки філософсько-політичний струмінь потягав Франка до виразності перекладів у жанрі політичної сатири. Переклад вірша “*Гренадири*” (1819, 1904), є свідченням того, що він у своїм виборі віршів з Гайне не кермувався суто політичними мотивами, але й естетичними.

Мотиви ж, які спонукали Франка займатися сатиричними віршами Гайне, двоякі: В листі до М. Драгоманова (21 серпня 1878 року), знаходимо ось такий вислів: “Я не знаю, чи не видрукувати би дещо жаркенького з Гейне?” [21]

Гайне за кількістю перекладів того часу був популярний, немов Рільке у ХХ столітті [22]. Про другу причину пише Франко у передмові до своєї збірки перекладів з Гайне: “Генріх Гейне належить до тих заграничних поетів, котрих у нас найбільше перекладають, хоч досі якось односторонньо... Отсей томик має хоч вчасті 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” [23]. Його “*Зимову казку*” письменник називає єдиним шедевром політичної поезії в німецькій літературі, порівнюючи її з “*Сном*” (1844) Шевченка (щодо форми, спрямування та стилю у статті “*Причини до оцінення поезій Шевченка. II. Темне царство*”).

Гостро-глузливий твір Франка – поема “*Ботокуди*” (1880) – часто виявляє мотиви з “*Німеччини*”, над перекладом якої Франко саме тоді мав змогу замислюватись. Бездіяльність *ботокудів* нагадує помітну пасивність співвітчизників у гайневому творі:

*Спіть, моральности підпори:  
Світ так красний і багатий! ...  
З чистим серцем у перині  
Так солодко любо спати!*

Франкові переклади з творчости Гайне засвідчують притаманну рису поезії: окремішність естетичної форми у кожному вірші. Саме цей принцип прислужився українській поезії, завдяки якому Франко ввів майже всі поетичні розміри, що здавна вільно прижилися у світовій літературі. Ось де ще один вагомий відбиток його мислительної діяльності, який не вдається шпарко проминути вдумливому читачеві, хіба що – близорукому ідеологові.

## 6.

Франко звертався до творчости Келлера адже любив переробляти та інтерпретувати старі легенди, до перекладів з Конрада Фердинанда Маєра (1825-1898).

У своїй статті “*Конрад Фердинанд Маєр і його твори*” (ЛНВ 1899) зазначає, що він: “був одним із найбільших і наоригінальніших поетів, яких мала Німеччина в ХІХ віці, а серед поетів другої половини цього віку мабуть ані один не дорівнює йому глибиною думок, силою і прецизією вислову і повнотою артистичного викінчення”.

Живі характери персонажів новели Маєра “Амулет” не могли залишити Франка байдужим, як і зображена атмосфера Вартоломєєвої ночі (23 серпня 1572).

Ще Франко виділив низку письменників які могли б, на його думку, пережити свій час. Так він дав життя українській версії писань Детлефа фон Лілієнкрона (1844-1909).

“Лілієнкрон без сумніву великий і оригінальний талант, головню ліричний, та при тім він ані на хвилину не криє ся з своїм горячим пруським патріотизмом... При тім він аристократ, на скрізь “юнкер” і може й се було причиною, що демократична та поступова німецька публіка не надто запалюється до него” [24]. Це є свідченням того, 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, але й твори, які нічогісінького “прогресивного” у собі не мали, а навпаки були ворожо наставлені до всіх “прогресивних” ідей.

“Лілієнкронові новелі наскрізь особисті, немов виривки з его дневника, мов ескізи з подорожньої мапи великого артиста... Він не філософує, не аналізує – рідкість між німцями, але уміє бачити ясно, виразно, як бачить тільки вправний стрілець; уміє характеризувати всяку ситуацію коротко і докладно, мов рапорт воєнного коменданта” [25].

“Він поет суб’єктивний і найрадше, найкрасше малює власні пригоди, зворушення власної душі” (там само).

Також він переклав з Йозефа Поппера (1838-1921), тепер майже невідомого філософа, соціального реформатора (20 коротеньких оповідань анекдотичного жанру (у ЛНВ 1901). Вступаючи у протиріччя з власним “кредо”, Франко все ж переклав другорядного письменника, хоч і за тематикою з морально-етичним змістом, який можна зустріти у збірці “Мій Ізмагд” (1898)

Переклади маловідомих авторів служать свідченням уважного спостереження за розвитком тогочасної німецької літератури. Як, наприклад, з автора утопійних романів і філософа, Кантового епігона, Курда Ляєвіца [26].

## 7.

Франко упродовж цілої своєї літературної творчості в житті був надзвичайно “живим” письменником. Саме такий підхід знайшов відображення на його оцінках естетичних концепцій письменників, побратимів по перу, і тих, з ким він радив би нащадкам іти пліч-опліч свого власного життя. Дивовижно люблячи книжку, як міг любити її колись Франческо Петрарка, свій бібліофільський хист Франко присвятив популяризації думок видатних людей і їхніх творів. Це живе ставлення до класики відбилося на самостійному окресленні Франком проекту постатей таких самих як і він реалістичних письменників, як більш знаних, так і менш, про що неодноразово свідчить його вагання, зміна оцінок того самого автора, вміння виправити себе, коли ця оцінка була не достатньо зваженою. Всі ці фактори можуть свідчити про потребу у ретельному і невпинному дослідженні Франкових архівів, не спинання на описаному і переописаному у наукових джерелах, які давно слід було б перевести на більш зрілий і вагомий рівень, аніж тільки змагатися у перевершенні у любові до Франкового патріотизму. Шукати тексти з-під Франкового пера, ним згадані, так і ймовірно ще не втрачені. Ніхто в літературі у нас його не відбере, якщо ми самі його не приспимо.

Давно проситься до рук читача виважений том його доробку у германістичних студіях. Він був би вражаючим і у своїй повчальності в уроках історії, і у своїй поетичній красі і напінненні до нащадків. Тут було би місце і свободолюбивій

ідеї, якої живого озвучення всі ми чекаємо, і продемонстрована справжня зрілість нашої наукової філологічної культури у контексті світової.

Отож з естетичних позицій – ідеального реалізму, тобто підходу до літератури “котрий – як Франко сам зазначив – приймає реалізм яко методу, а ідеалізм ... яко зміст, яко ціль [27], у згрупованому виді причини підходу до концепції німецької літератури, ідейне захоплення перекладами німецькомовних авторів Франком можна окреслити таким чином:

1 Прагнення ознайомити з улюбленими поетами свій рідний народ, якого письменник любив до “власного болю”.

2 Побудова мостів між двома відмінними культурами.

3 Поділитися естетичними переживаннями і викликати їх у читача.

4 Довести естетично-моральну вартість чужинецького твору, не зважаючи на його “книжкову популярність”.

5 Відповідність їх реалістичному та імпресіоністичному стилю.

6 Соціально-дидактичний підхід. Так н.пр., підкреслює педагогічну вартість відібраних до перекладу німецьких казок:

“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” [28]. Франко бажав зробити нашими дві казки братів Грімів (“Заяць і Їжак” та “Королик і Ведмідь”, з *Kinder- und Hausmärchen*, 1812-15) у способі вислову, як ті “Що їх оповідає довгими зимовими вечорами наша сільська бабуся дітям у запічку” (*там само*). З цією метою, навіть до німецьких пісень підбирав український відповідник мелодії, як наприклад, до пісні *Es waren einmal die Schneider/Die hatten guten Mut* (Зійшлася раз кравецька/ Компанія бучна) підбрав мелодію популярної пісні “Ой чула, чула ти”.

7 Національно-демократичний підхід.

## 8.

Коли кожна творчість покликана збудити і запалити іншу то звісно і у Франка є багато чому повчитись. Без будь-якого осуду за недовтілені його задуми можна постаратись окреслити ймовірний їхній маршрут, який би він сам, згідно своєї концепції німецької літератури, міг ставити за мету пройти. Не слід осуджувати автора перекладів за те, що смаки у нього саме такі а не інакші.

Слід зауважити, що Іван Франко був серйозно обізнаний з тогочасними науковими джерелами з історії німецької літератури. За свідченням самого письменника, під час опрацювання книги “Найстарші пам’ятки німецької поезії”, він звертався до “*Історії німецької літератури*. Від найдавніших часів до теперішнього часу” Фрідріха Фогта і Макса Коха (Leipzig-Wien, 1897) (існуючий на той час і в російському перекладі А. Погодіна, СПб. 1901. – 804 стор.). Йому були знані на той час і більш докладніші та повніші, наприклад, трьохтомник Карла Гедеке (1814-1887) “*Основи історії німецької поезії*” чи славний солідний двохтомник Едварда Енгеля (1851-1938 – історик літератури, якого особисто знав і навіть, у 1882 році, листувався Франко; 22-ге видання вийшло у 1917 р.), а там були включені й багато інші цікаві за тематикою духовно-релігійні автори, зручно згруповані у відповідні цикли. Звісно, маючи доступ до цих джерел, Франкові йшлося про продуману історію німецької

літератури, а не про “магазин найрізномодніших деталей і склад матеріалів”, як у його висловлюванні щодо книги Гедеке (ЗТ, с. 15). Хоч на смерть цього славного німецького вченого Франко залишив свій ознайомчий письмовий відгук [29]. Слід зауважити певну нестійкість і контрверсійність франкового погляду у літературі.

Звичайно, з висоти історії легше спостерігати за подіями які відбувалися на літературному полі часу в якому творив Франко і їх “корегувати”.

Погляньмо, які ж окрім “Кастора і Поллукса” (Гете і Шіллера) існують інші вершини у німецькій літературі 19-го століття на які Франко не зазіхав, щоб збагнути які ж Франко орієнтири по-просту втратив і не привідкрив українському народові, затьмивши іншу не менш яскраву сторінку німецької літератури – літературу *духову*. З неї він розпочав ознайомлення українського читача та на жаль не завершив це знайомство.

Працюючи над власними творами і обираючи до них “підґрунтя” з німецькомовного штибу, Франко проминув увагою чи радше не привідкрив українцям: багатий творчий світ поета Августа фон Плятена; романтизм “еталону моральної чистоти і високих помислів” [А. Гугнін] Людвіга Уланда, Йозефа фон Айхендорфа; реалізм в часи романтизму “визначної” (за виразом самого ж Франка [30]) Аннети фон Дросте-Гюльсгоф; Едуарда Меріке; тонкий ліризм Шенайха фон Каролята, світ новель і лірики “славного шлезвіцького поета” (у франковому означенні творчості) Теодора Шторма; “наймолодшого” в німецькій літературі реаліста” (за франковим погодженням) Теодора Фонтане. І це далеко не повний перелік яскравих імен німецької літератури.

Не упускаймо і такої цілком природної можливості, що Франко, спілкуючись з іншими поетами і перекладачами (як наприклад, з Л. Українкою, В. Щуратом та ін.) надіявся, що й за нього хтось міг успішно виконати переклад чи то із Т. Шторма, чи А. Плятена. Л. Українка перекладала, зокрема, з Гайне, В. Щурат – з Плятена (правда, мабуть, тільки кілька епіграм), а перед ними Ю. Федькович та О. Козловський – з Уланда. Поетичний хист Федьковича ще й прирівнювали до Уландового.

Франко був ревним хранителем народного скарбу – його літератури, яку він благоговійно називав – нашою. Тож звісно ранило його серце будь-яке кепкування в його адресу з боку “розхитувачів” українського човна. Побожування Франка щодо ймовірної марноти його праці на ниві просвітлення українського народу можна зрозуміти з огляду на гостре засудження мови франкового перекладу у російському часописі “Труд” (Київ, ч. 36, 5. березня 1882 р.) Кесарієм Білиловським: “це саме маса слів, нам (українцям східної України) цілком незрозумілих, будова мови і звороти, нашій мові рішуче чужі, відступ від граматики живого слова тощо” [31].

Що ще могло відбитися на якості франкових перекладів, а ще більше – невітленні задуманих ним перекладів? Причиною неперекладених творів відомих класиків могла стати на першкодї і цензура, або ж виступи з боку духовних кіл Галичини на адресу “Літературно-наукового вісника” у якому працював Франко. Уявімо собі яка б почалась травля поета, який друкує поезію, н.пр., не кого-будь, а Святішого Отця папу римського Лева XIII (граф Йоахим Печчі, пом. 1903), якусь таку собі латинську “Оду до велосипеда” (*Muliebris birota velocissima*, “Жіночий швидкий двоколісник”), а ще й перекладає, яка у 1899 р (ЛНВ, за червень, с. 373-374) пройшла під авторством Мавра Річчі (Maugus Ricci), та раптом у 1915 р. фігурує під творцем оди ... Льва XIII. Нікому мабуть і в думку не прийде здогадуватись про “неабиякий

поетичний таланти папи, адже 50-ти томне видання *“Оди”* не опублікувало, лише згадку про гумористичний вірш *“Ода до велосипеда”*, у франковому перекладі з швейцарського поета Фердінанда фон Шмідта (Дранмора) (ЗТ, т. 13, с. 588). Дотепне Франкове “маскування” справляє справжній курйоз як для читачів, так і, як розумію, для видавців. Та часи змінились і тепер нікого не дивує, що інший папа, Іван Павло II, був справжнім поетом, з ліричними творами. Та в тих умовах Франкові відстоювати свої уподобання було справді важко.

У порівнянні із Франковим підбором клясиків і під його “печаттю” вони сприймаються наче постаті-антиподи. Так гіркий для історії німецької літератури конфлікт між Плятенем і Гайне відомий тим, що з двох дивовижно обдарованих постатей увага зосередилась на Гайному, якого Плятен по-просту обізвав “нікчемою”. Дросте ж висунула свою модель Фауста, точніше “анти-Фавста”, передбачуючи конфлікт між внутрішніми духовими силами людини-християнина в баладі *“Домовик баршника”*, цілісному багатолітньому циклі *“Духовному році”* та знаменитій новелі *“Єврейський бук”* (до речі одній із трьох найвідоміших з 19-го століття: серед штормового *“Білого вершника”* та мерікового *“Моцарта на шляху до Праги”*). Лілієнкромом опікувався принц Шенайх-Каролят, як допомагав він і Рільке. Шенайх же – більш відомий лірик-неоромантик від Лілієнкрона. Проте і одного і другого прикрила коронована слава Райнера Марія Рільке, про якого Франко не залишив своїх думок але творчість якого так успішно популяризує дрогобицький університет (кафедра світової літератури в лиці її завідувачої Лесі Кравченко, яка на цьогорічних “Нагуєвицьких читаннях” проводить міжкультурні паралелі між Франком та Рільке). Франко не розпізнав голосу Рільке, як свого часу не квапився Жуковський розпізнавати “модернізм” Гайне, який аж ніяк не вкладався в межі улюбленого ним романтизму. А, звертаючись до творчості голштанського письменника барона Д. Лілієнкрона, Франко оминув згадати відомого на той час справжнього лірика неоромантика принца Е. Шенайха-Каролята, опікуна Лілієнкрона.

Тож якщо Франкові розходилося на тому, щоб подати для українського народу яскраві і виразні сторінки німецької літератури, то він, зауважмо, не передав їх у своїй органічній цілості, і про це, на мою думку, слід тепер, у вільний пост-радянський час, вести мову і не зосереджуватись тільки на запропоновані Франком ідейно-естетичній моделі германського духа. Цей “дух” більш багатогранніший і багатший від лише “бунтарської”, “волелюбної” його сторінки. Він міцніший і витриваліший у профетичному служінні Богові, оптимістичному вслухання і повчанню у реалістичності його буття.

Бувши вихідцем із простого народу, ставши високо-інтелігентним мужем не тільки для свого часу, Франко зумів передати своєму народові визвольну ідею, ратоборчу від головного ворога людини – її морального поневолювача який діє через лизоблюдність і безхребетність, почварність і байдужість до свого власного святого імені, як зумів передати дух “вічного революціонера”, бездрімного сторожа який не дає проспати зірницю свободи. Сказати, що ця ідея застаріла, як свідчить теперішній час, було б необачно і недолуго. Та все ж часи, хоч і нагадують тодішні, франкові, принаймні за масовими поневірваннями до чужинських статків, – радісні тим, що живемо у своїм вольнім краю, що потребує миролюбивої ідеї, у ратній праці на його благо і на душі, які несуть його у своїх серцях. Потребує енциклопедичних знань і різносторонніх підходів до інших культур, а навіть вміння здійснитись над ними і показати своє щире у



любові до людей серце і свою давню та славу культуру. “Дивнії перли виносить” той, хто сам до дна пірнає у океан думок, зосереджених у світовому письменстві, до якого славною і однією з найкращих його сторінок вписався світлий геній Івана Яковича Франка.

*Примітки:*

**1** Так Франко опублікував у “*Літературно-науковому віснику*” (1900) свої зауваження про переклад В. Щурата австрійського письменника Пауля Ліндау (1839-1919) “*Мелійська Венера*” з почуттям жалю, що “не варто було перекладати цю драму, оскільки її автор належить до письменників, у яких ‘віртуозність форми йде в парі з безідейністю і мілким розумінням життя... Не знаємо, що за симпатія похнула д. Щурата обдарувати нашу літературу перекладом одного з творів сього писателя, та й то якраз одного з його найслабших творів””. (*Зібрання творів у 50-ти томах*, т. 32, с. 36-38. Тут і далі посилання на це видання під аббревіатурою “ЗТ”).

**2** У “Вступних заувагах” до книги “*Найстарші пам’ятки німецької поезії IX-XI вв.*” (Тексти, переклади й пояснення д-ра Івана Франка // у серії Міжнародна Бібліотека (ч. 9), Львів 1913) Франко, наголошуючи на неунікненній тріаді: євреї, греки та римляни, випрошує певний діалектичний ряд: зсинтезувати прояви попередніх культур у германському дусі, перебравши від євреїв релігійний дух, у греків поетичну майстерність, філософію і скульптурне мистецтво, у римлян право і політику – все, чим історично вповні багата німецька нація (див. с. 3).

**3** Германський дух підійшов до розуміння того, що своїм витокам поетичний твір завдячує нікому іншому як самій людській природі. У першому розділі “Історія української літератури. Частина перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського” під заголовком “*Теорія і розвій історії літератури*” (1909) Франко звернув на це увагу: “Лессінг доказав, що французи зовсім не розуміють Арістотеля, на якого раз у раз покликаються; він поспробував глибше вникнути в Арістотеля та виснувати із 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 уперве увагу на природу і людське чуття як на джерело всякої поезії, і ся ідея стала провідною думкою т[ак] зв[аної] романтичної школи не лише в Німеччині, але скрізь по Європі” (ЗТ, т. 40, с. 17). За таким критерієм оцінки Франко писав у своїй передмові до перекладу В. Кміцикевича Шіллерового “*Вільгельма Телля*”, що “він найбільше чуткий на болі і потреби живих, сучасних людей; і сам він найбільше зазнав біди, найбільше думав про суспільні та політичні відносини” (ЗТ, т. 27, с. 119). Шіллерова невгамовна волелюбність знаходила у Франкові відгомін омріяної свободи для свого рідного краю. Тож поет передав демократичний дух поезії Шіллера. Про творчість Лессінга Франко наводить численні думки, та й сама постать творця “*Лаокоона*”, який присвятив усього себе інтелектуальному відродженню свого народу і його культури, служила у франковій уяві втіленням ідеалу письменника.

**4** Слово “поборник” вжито у властивому значенні – той хто бореться за щось чи відстоює. Адже існує спотворений його варіант значення, як, наприклад, у С. Гординського, у зверненні до... Христа: “поборнику неправди й зла”.

**5** “*Поезія і її становисько в наших временах*”. ЗТ, т. 26, с. 398-399.

**6** ЗТ, т. 12, с. 40.

**7** ЗТ, т. 13, с. 174-176.

**8** Heselhaus, Clemens, A. v. D.-H. *Werk und Leben*, Düsseldorf, 1971, с. 260

**9** ЗТ, т. 13, с. 370.

**10** Поезія “*Надходить ніч. Боюсь я тої ночі*”, ЗТ, т. 2, с. 164.

- 11 ЗТ, т. 13, с. 191.
- 12 Н.пр. З. Гузаром, див. *Франкознавчі студії*, т. 2, Дрогобич 2002, с. 36
- 13 ЗТ, т. 13, с. 120-121.
- 14 ЗТ, т. 48, с. 331.
- 15 У статті “*З чужих літератур*”. ЛНВ, 1898, I, кн. 2, 66-67.
- 16 ЛНВ, 1898, I, кн. 2, 67.
- 17 ЗТ, с. 45-119. Перевидання є у новішому дрогобицькому тритомнику, 2004 р. Це чи не перша глибоко-продумана україномовна робота за ідейно-естетичною тематикою (вона потрапила до п’ятитомника “*История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*”, т. IV-2.
- 18 В листі до М. Павлика за 30 липня 1879 р., ЗТ, т. 48, с. 199.
- 19 Заклучна примітка Франка до перекладів з циклу “*З Публія Овідія Назона у Томіді*”, ЗТ, т. 9, с. 484.
- 20 *Франко і німецька література*, Мюнхен 1974, с. 126-129.
- 21 ЗТ, т. 48, с. 104. “Коли візьмемо до уваги, що тільки чотири місяці перед тим поета звільнили з тюрми (він відбув шість тижнів суворого арешту від 12 червня 1877 до 5 березня 1878) тоді легко зрозуміємо, що його настрої вимагав щось “жаркенького”, припустив Л. Рудницький (*Франко і німецька література*, с. 142).
- 22 Ще Осип Маковей подав у своїй статті “*Про руські переклади поезій Г. Гайного*”, (Зоря (1892), річник XIII, ч. 19, с. 376-378; ч. 20, с. 395-397; ч. 21, с. 414-416) характеристику перекладознавчих студій з Гайне.
- 23 ЗТ, т. 13, с. 442.
- 24 ЛНВ, 1898, II, кн. 2, 128-129.
- 25 ЛНВ, 1898, II, кн. 2, 130.
- 26 Німецький письменник Курд Лясвіц (1848-1910). Франко переклав новелю “*Блискавка в неволі*”, у ЛНВ, 1908, XLI, кн. 2, 354-360.
- 27 ЗТ, т. 48, с. 331.
- 28 Передмова до збірки казок “*Коли ще звірі говорили*”, Львів, 1899.
- 29 Див. ЗТ, т. 27, с. 112-113.
- 30 У статті “*Шевченко по-німецьки*”. ЗТ, т. 38, с. 525. Ведучи мову про німецьку письменницю Юлію Вірґінію [Шойерман-Фільд-Ленгсдорф, 1878-1942] Франко згадує Дросте “як визначну німецьку письменницю”: “В р. 1910 вона видала вибір поезій визначної німецької поетеси Аннети фон Дросте-Гільсгоф”.
- 31 Цит. за статтею Я. Яреми, “*Іван Франко і “Фауст” Гете*”. Дослідження творчості Івана Франка. Київ, 1956, с. 107.