



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ivan Franko als Übersetzer aus dem Deutschen

Verfasserin

Nataliya Maystruk

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, am 02. November 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 377

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik / Ukrainisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan

ВСТУП	3
РОЗДІЛ І. ПЕРЕКЛАДАЦЬКА СПАДЩИНА ІВАНА ФРАНКА	5
1.1. Становлення Івана Франка як перекладача шедеврів світової літератури.....	5
1.2. Переклад у творчості Івана Франка як рушій суспільно-історичного процесу і об'єкт лінгвостилістичних досліджень.....	11
1.3. Іван Франко та німецька література.....	17
РОЗДІЛ ІІ. ТВОРЧІСТЬ ГАЙНРІХА ГАЙНЕ У КОНТЕКСТІ	
СТАНОВЛЕННЯ НІМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	26
2.1. Життєво-творчий шлях Гайнріха Гайне.....	28
2.2. <i>Buch der Lieder</i> – одна з найуспішніших збірок Гайнріха Гайне.....	36
РОЗДІЛ ІІІ. <i>LYRISCHES INTERMEZZO</i> ГАЙНРІХА ГАЙНЕ У	
ПЕРЕКЛАДАХ ІВАНА ФРАНКА	40
3.1. Aus meinen Tränen sprießen.....	43
3.2. Wenn ich in deine Augen seh.....	48
3.3. Lehn deine Wang an meine Wang.....	52
3.4. Ich will meine Seele tauchen.....	55
3.5. Es stehen unbeweglich.....	58
3.6. Auf Flügeln des Gesanges.....	61
3.7. Die Lotosblume ängstigt.....	65
3.8. Im Rhein, im schönen Strome.....	68
3.9. O schwöre nicht und küsse nur.....	71
3.10. Die Linde blühte, die Nachtigall sang.....	73
3.11. Die alten bösen Lieder.....	75
ВИСНОВКИ	81
KURZFASSUNG IN DEUTSCHER SPRACHE	84
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	94
LEBENS LAUF	101

ВСТУП

Переклад – явище міжмовної та міжкультурної художньої комунікації. Перекладач є посередником у цій комунікації. Він відіграє важливу роль у процесі перекладу, оскільки виступає в двох особах – одержувача і відправника. У перекладі знаходять своє відображення ситуація народження тексту оригіналу і ситуація перекладу. Якість перекладу впливає на рецепцію, тому текст перекладу повинен максимально відповідати тексту оригіналу, а перекладач повинен пам'ятати, що він є провідником у світову культуру.

Перекладач виступає виконавцем соціальної ролі, він зв'язаний нею і на відміну від автора твору, не може вільно висловлювати своє «Я», оскільки його творчість спрямовується задумом автора і ситуацією перекладу. Проте в тій чи іншій мірі перекладач завжди виступає в ролі співтворця перекладного тексту, адаптуючи його відповідно до вимог ситуації перекладу чи своїх власних смаків. Перекладач намагається побачити, усвідомити, відчувати та передати іншими засобами те, що побачив, усвідомив, відчув та описав автор оригіналу. Він повинен досконало знати не тільки мову з якої він перекладає, але й володіти інформацією про умови написання твору, історію і культуру народу, якому він належить, щоб правильно відтворити кожне слово.

Український переклад справив величезний вплив на розвиток оригінального українського письменства, розширюючи його стилістичні, жанрові й тематичні обшари, виводячи за рамки селянського побуту. Яскравим прикладом цього є перекладацька діяльність Івана Франка, який прагнув відкрити українському народові нових письменників, поетів, драматургів, розкрити традиції інших держав, показати їхню самобутню культуру. Письменником, який особливо зацікавив І. Франка був Гайнріх Гайне. Іван Якович зумів точно вловити іронію в поезії Г. Гайне і передати її українському читачеві. Тому ми і обрали для нашого дослідження саме цей напрямок перекладацької діяльності Івана Франка.

Актуальність нашого дослідження полягає у порівнянні оригінальної поезії Г. Гайне та її перекладу І. Франком, що може послужити основою наступних досліджень перекладацької спадщини І. Франка.

Мета магістерської роботи – проаналізувати поезії Гайнріха Гайне та їх переклад, зроблений Іваном Франком і розкрити лексичні особливості та стилістичні засоби, які вживають український та німецький письменники.

Завдання дослідження:

- здійснити порівняльний аналіз поезії Г. Гайне та її перекладів І. Франком;
- розкрити особливості лексики та стилістичних засобів, які використовував Гайне та Франко при його перекладі.

Об'єктом нашого дослідження є перекладацька діяльність Івана Франка в межах роботи над перекладом поезії Г. Гайне на українську мову.

Предметом дослідження є специфіка відтворення І. Франком лексики та стилістики Г. Гайне при перекладі його поезії на українську мову.

В основі магістерської роботи лежать такі матеріали як наукові статті, підручники і посібники, а також монографії, в яких описується життя і творчість Гайнріха Гайне та Івана Франка на українській, російській та німецькій мовах, автентичні тексти Гайнріха Гайне та переклади його поезії зі збірки *Buch der Lieder* Іваном Франком.

Під час написання магістерської роботи ми використовували такі методи дослідження, як аналіз, порівняння, зіставлення, синтез, узагальнення, описовий метод.

Теоретичне значення нашого дослідження полягає у аналізі лексичних та стилістичних аспектів перекладу віршів зі збірки Г. Гайне *Buch der Lieder* І. Франком, що може стати основою для наступних наукових досліджень.

РОЗДІЛ І. ПЕРЕКЛАДАЦЬКА СПАДЩИНА ІВАНА ФРАНКА

1.1. Становлення Івана Франка як перекладача шедеврів світової літератури

Український письменник Іван Франко (1856 – 1916) був відомим письменником, драматургом, науковцем, вченим світового рівня, публіцистом і редактором багатьох газет. Він мав не лише величезний письменницький талант, але й був людиною надзвичайно працювитою, володів воістину енциклопедичними знаннями. Франко був людиною, що намагалася передати для своїх земляків найновіші досягнення культури, науки та літератури зі всього світу [Рокіцька, 2011 : 4].

І. Франко почав перекладати ще в гімназії, у 1873-1874 роках. До найперших його відомих перекладів відносяться уривки з Гомера, Софокла, Арістофана, а також переспів першої і уривку з 33-ї пісні *la Divina Commedia*, зроблений, щоправда, не з оригіналу. До того ж часу належить чимало перекладів віршів, прози та наукових текстів, зроблених для часопису *Громадський друг*. Подальший перекладацький доробок І. Франка просто вражає своєю різноманітністю. Він перекладав народні пісні та епоси, античних авторів і середньовічну європейську поезію, поетів-романтиків, сучасних для нього європейських і російських поетів та прозаїків. Дуже часто ті переклади письменник супроводжував науковими розвідками та коментарями, присвяченими перекладеним текстам. Усього І. Франко брався принаймні до двох десятків різних літератур. Звичайно, зважаючи на ті чи інші обставини, далеко не все перекладалося з оригіналу і не все опрацьовувалося рівною мірою ретельно [Стріха, 2006 : 120].

Геніальність і надзвичайна трудолюбивість Франка не ставиться під сумнів. Він намагався перекладати так, щоб передати форму, зміст та естетичний рівень оригінального твору.

І. Франко був засновником шекспірознавства в Україні. Він опублікував дванадцять спеціальних розвідок, у яких досліджував творчість Шекспіра з огляду на світовий літературний контекст. Франко вбачав у перекладах із Шекспіра на українську мову невід'ємну складову частку перекладної літератури в Україні. Каменяр був першим, хто переклав українською мовою дванадцять сонетів Шекспіра (хоча й зробив з його сонетів італійські замість англійських), а також ретельно відредагував десять Шекспірових драм у перекладі Куліша [Сергєєва, 2008 : 1056].

Перекладав він також Гомера, Софокла, Бонерія, Шеллі, Теннісона, Байрона, Гуда, Гайне, Гете, Верлена, Яна Неруду, Некрасова, Міцкевича, Лермонтова, Помяловського, Достоевського, Щедріна, Чернишевського, Гоголя. Він перекладав і класичні тексти східних літератур, – за посередництвом наукових німецьких перекладів. Лише список перекладених І. Франком текстів забере кілька десятків сторінок.

Саме І.Я. Франко, виходячи із тогочасних досягнень у галузі філології та літературознавства, своїми рецензіями та розвідками 1880-х рр. заклав основи українського перекладознавства. Він обґрунтував та описав інтерпретаційно-стилістичну методику перекладознавчого аналізу як співставлення оригіналу, його семантико-стилістичних деталей та перекладу оцінки останнього (у тому числі із урахуванням кількісних підрахунків). В інших літературно-критичних статтях Франка міститься чимало інших влучних висловлювань про специфіку художнього перекладу, особливо його вірність [Кияк, 2008 : 21].

І. Франко у галузі перекладознавства зробив колосально багато: ознайомив українських читачів з багатьма літературами й десятками авторів. При цьому він чітко керувався перекладацькою настановою, сформульованою в статті *Каменярі. Український текст і польський переклад. Деяко про штуку перекладання*: «Добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства» [Франко, 1983 : т. 39 : 7].

«І. Франко як перекладач не має в нашому письменстві рівних ані за потужністю і широтою охоплення явищ світової літератури, ані за глибиною мистецької ерудиції, ані за напругою творчої волі, спрямованої на граничне розширення духовних обріїв світової культури», – слушно писав М. Москаленко [Москаленко, 2006 : 181]. Роксолана Зорівчак зазначила, що «перекладну творчість І. Франка як організовану художню цілість ще не вивчено як слід, отже, на жаль, не маємо права стверджувати, що досягнули вже його поетику, збагнули секрети Франкової поетичної творчості, його перекладацький метод у сукупності різних складників. Адже І. Франко – автор оригінальних творів – невід’ємний від І. Франка – автора перекладних. Деякі аспекти, правда, перекладацького та перекладознавчого доробку І. Франка досліджено. Це дисертації М. Шаповалової, О. Домбровського, Х. Паляниці. Варто згадати також цікаву працю Ф. Арват, розвідки М. Москаленка з історії українського художнього

перекладу. Дуже глибоко тему І. Франка і німецька література дослідив Л. Рудницький» [Зорівчак, 2008 : 1011].

Саме Л. Рудницький у своїй праці *Іван Франко і німецька література* наголошував на надзвичайно великій кількості перекладів І. Франка. Бездоганно володіючи 15-ма іноземними мовами, письменник і перекладач прагнув збагатити світогляд своїх земляків, дати можливість українському читачу ознайомитися із шедеврами світової літератури. А німецька література посідала одне із чільних місць у творчості І. Франка. Він вважав, що «знання історії мови та розвитку німецького народу належить до обов'язків кожної освіченої людини» [Рудницький, 1974 : 24].

Франко надзвичайно високо цінував культурні досягнення німецького народу. Іван Якович вважав, що німецька культура відіграла величезну роль в історії світу до часів першої світової війни. На початку книги *Найстарші пам'ятки німецької поезії IX–XI віків*, що вийшла друком у Львові 1913 року у своїх *Вступних увагах* Франко ставить світове значення німців вище навіть ніж греків і римлян, мотивуючи своє твердження головно різностороннім розвитком німецького духу і високим ідеалізмом його найкращих представників: «Бо коли у старинних народів – пише Франко – розвій ішов ступенево та частково, розвивалися в одного народу 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 різностороннього розвою, таких геройських змагань, епохальних винаходів, невичерпаної енергії та витревалості, і при тім такого високого ідеалізму, яких прикладу та рівні не виказує ні одна інша нація новочасного світа» [Рудницький, 1974 : 24].

Бачимо тут частинно головну причину Франкової невтомної перекладної праці з німецької літератури. Франко хотів передати українському народові якнайбільше із культурних здобутків цього народу, що його він так високо цінив, і тим самим просвітити та заохотити українців до вивчання і розуміння культурних досягнень німців та до збагачення культури й поширення світогляду [Рудницький, 1974 : 24].

Іван Франко завжди твердо вірив у силу українського слова, у важливість розвитку такої українознавчої науки, яка б могла лягти в основу формування української політично свідомої нації для створення своєї держави. Зрозуміло, що здійснення таких цілей можливе лише на певному рівні культурного розвитку. 30 жовтня 1898 року, виголошуючи промову в честь 25-ліття своєї літературної

діяльності, І. Франко сказав: «Я бачив відмалку, що нашому селянинові ніщо не приходить без важкої праці; пізніше я пізнав, що й нам усім яко нації ніщо не прийде задармо, що нам ні від кого ніякої ласки не надіятися. Тільки те, що здобудемо своєю працею, те буде справді наше надбання; і тільки те, що з чужого культурного добра присвоїмо собі також власною працею, стане нашим добром. От тим-то я старався присвоювати нашому народові культурні здобутки інших народів і знайомити інших з його життям» [Франко, 1981 : т. 31. 309].

У Франкові дні інтернаціональні міжлітературні зв'язки все більше поглиблювалися, дякуючи широкій перекладацькій діяльності літературних діячів різних країн. Читачі мали змогу ознайомитись з працями зарубіжних письменників, вивчаючи культурні надбання інших країн. А все завдяки кропіткій перекладацькій співпраці літературних діячів. Наприклад, шотландський письменник Т. Карляйль працював над перекладом на англійську мову Й.-В. Гете і Ф. Шіллера, у Франції поширеними ставали переклади з німецької мови мадам де Сталь, а німецький письменник А.В. Шлегель у свою чергу переклав чотирнадцять Шекспірових п'єс. Все це ставало передумовою виокремлення кожної національної літератури, особливо основаної на місцевому фольклорі. Таким чином читач міг побачити різницю між особливостями культури різних народів, розпізнавати навіть деякі деталі гумору чи пафосу, притаманному тій чи іншій нації [Зорівчак, 2008 : 1013].

В той час у Європі вперше побачила світ шеститомна праця данського літературознавця Георга Брандеса (Morrice Kogena) під назвою *Die Hauptströmungen der europäischen Literatur des XIX Jahrhunderts* (1872–1890) [Зорівчак, 2008 : 1013].

У *Літературно-науковому вістнику* 1898 року видання, І. Франко вперше публікує свою статтю *Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах*, де стверджує: «Кожний чільний сучасний списатель - чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандінавець, - являється неначе дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввісати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань. Тільки той писатель може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворухать її душею, та разом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі» [Франко, 1981 : т. 31 : 34].

Та варто зазначити, що тогочасні можливості українців ознайомитися з іноземною літературою були обмеженими в силу суспільно-політичних обставин, які склалися. Саме через це в українській перекладацькій спадщині багато іноземних творів з'явилось з величезним запізненням у порівнянні з іншими європейськими країнами. Наприклад, першим *Iliadu* Гомера переклав на англійську мову Дж. Чепмен у 1611 році, а український переклад цього твору був здійснений С. Руданським лише у 1872 році. Ще одним прикладом є повне зібрання творів В. Шекспіра, яке було перекладено на німецьку мову у кінці XVIII століття, а на українську – лише у кінці XIX століття, тобто різниця у часі становить більше ніж двісті років [Зорівчак, 2008 : 1014].

Ще будучи юнаком, І. Франко прагнув збагачувати свій світогляд, читаючи твори видатних світових письменників в оригіналі. Це і послужило стимулом для вивчення чималої кількості іноземних мов. Коли Іван Якович вивчив англійську мову, то він не лише послуговувався можливістю читати твори Шекспіра, наприклад, але він також досліджував їх, наголошуючи на різносторонності тематики творів цього англійського письменника, наскільки йому вдавалося відтворювати життя людей різних епох: від Античності до періоду доби Відродження [Старчук, 2008 : 107]. І з часом це зацікавлення втілювалось у бажання перекладати, щоби таким чином збагачувати світогляд українського читача. Він писав у листі до Агатангела Кримського (9 грудня 1890 року): «Я дуже рад, що Ви такі охочі до роботи над перекладами орієнтальних поетів, про яких я ще в гімназії не раз з тугою думав, читаючи вривки з них в німецьких переводах» [Франко, 1976 : т. 49 : 267].

На творчість І. Франка повпливало чимало тогочасних відомих літературних діячів, зокрема Михайло Драгоманов. У своїх листах до Івана Яковича він наголошував на великому значенні розвитку перекладацької діяльності. Бачимо у передмові до перекладу *La Chanson de Roland* В. Щурат описує, як він мав нагоду у 1893 році зустрітися у Відні з І. Франком та М. Драгомановим. Тоді хворий на серце Драгоманов просто таки вимагав, щоб Іван Якович, видаючи перший номер журналу *Житє і слово*, обов'язково опублікував там і переклад *La Chanson de Roland*: «Немає для нас нічого актуальнішого, як кладення таких підвалин під культурну будову. Давайте не тільки “Пісню про Роланда”, давайте “Божественну комедію”, Софокла, “Магабгарату”» [Щурат, 1918 : 8-9].

Та сам Іван Франко розумів, що українські переклади мають бути настільки майстерно перекладені, щоб вони могли стати конкурентами російських перекладів, які

в той час набули великої популярності в Україні. Публікуючи збірку *Мій Ізмарагд*, І. Франко пише у передмові: «Блукаючи по різних стежках всесвітньої історії та літератури, я здавна збирав потрохи або намічував собі для пізнішого вжитку поодинокі камінчики, придатні для моєї будови» [Франко, 1976 : т. 2 : 179].

Перекладацька діяльність Івана Франка охоплює величезний період його життя: від навчання у гімназії аж до кінця життя. Його переклад Гомерової *Οδύσσεια* датується весною 1873 року, а Софоклової драми *Ηλέκτρα* відповідно восени 1874 року. Переклад останньої Франкової роботи, стародавньої римської історичної легенди, датований 13 березня 1916 року, а це два з половиною місяці до його смерті [Зорівчак, 2008 : 1014].

Іван Якович перекладав українською мовою літературу тридцяти п'яти народів світу, деколи використовуючи мову-посередник, а надбаннями українського народу мали можливість насолоджуватися носії німецької та польської мов. Сам він стверджував, що перекладав твори 121 письменника, а також велику кількість народного епосу та поезії двадцяти народів світу. І це сказано не лише в контексті європейської літератури. Мається на увазі літературні доробки поетів та письменників Європи, Азії, Австралії та Північної Америки. Більше того, часові рамки його праці охоплюють період від II–III тисячоліття до н. е. до XX століття. В його перекладацькому доробку налічуються твори періоду процвітання Шумеру, Аккаду, Вавилону. З античної доби Іван Якович переклав твори сімдесяти п'яти авторів. А з німецької він перекладав як письменників XII століття, так і XIX століття. Тобто, твори написані старонімецькою та мовою Франкових німецьких сучасників. А це можна вважати перекладом фактично з двох різних мов [Зорівчак, 2008 : 1015].

Час від часу у бік І. Франка посиляли звинувачення у тому, що його перекладацька практика звертається аж до надто сивої давнини: «Може, зустріне мене закид, пощо я літаю фантазією в такі далекі часи і краї, чому не співаю про сучасне і близьке? Винуватий! – відповідає Іван Якович критикам. – Зрештою думаю, що не в тім річ, з якої бочки бере поет напій, що подає своєму народові, а в тім, який напій він подає йому, чи чисте покріплююче вино, чи наркотик на приспання. Я наркотиками не шинкую» (Передмова до збірки *Поєми* 1899 року) [Франко, 1976 : т. 5 : 8].

На превеликий жаль велика кількість перекладів І. Франка залишилася неопублікована, лише невелика їх частина побачила світ у п'ятдесятитомному виданні.

Розглядаючи доробок Франка-перекладача потрібно звернути увагу на низку тогочасних несприятливих чинників. В першу чергу, це недосконалість літературних норм української мови. Українці були поділеними між двома імперіями – Росією та

Австрією. Це не могло не відбитися на національному русі, і на творчому процесі його відображення. У другій половині XIX століття національний рух на Україні, який знайшов своє вираження і в літературній творчості та перекладі, набрав сили, на що царизм прореагував заборонаю української мови та культури у Валуєвському указі 1863 року та Емському указі 1876 року. Обидва ці акти категорично виключали появу друком перекладів українською мовою (практично до 1905 р.), у тому числі переклад ніжинським інспектором П. Морачевським *Біблії* «на полупольском наречии Малоруссов», бо за доносом до князя Долгорукого, що ліг в основу Валуєвського указу, «к этому крепкому камню не трудно будет пристроить обособление языка, потом национальности» [Кияк, 2008 : 20]. Окрім того, великою проблемою була нечисленність українського читача через несвідомість значної частини української інтелігенції. Очевидно, що на Франкових перекладах деякою мірою лежить відбиток епохи, та все ж художньо-естетичний чинник був основним для І. Франка [Зорівчак, 2008 : 1015].

Перечитуючи критичну літературу, можна зустріти чимало думок щодо застрілості мови Івана Франка та використання діалектизмів. Ось як висловлювався стосовно цього М. Рильський: «Повчально простежити, як протягом своєї літературної діяльності все більше і більше очищав поет свою мову від елементів «наріччя», від діалектизмів, наближаючи її до класичної мови Шевченка, до мови Старицького, Руданського, Грабовського, Лесі Українки, Панаса Мирного, Карпенка-Карого. Цікаво, до речі, що майже всі, хто говорить про мову Франка, не звертають достатньої уваги на безперечне багатство його лексики, на гнучкість його могутнього синтаксису. Це особливо стосується Франкової прози» [Рильський, 1974 : 214].

1.2. Переклад у творчості Івана Франка як рушій суспільно-історичного процесу і об'єкт лінгвостилістичних досліджень

Займаючись перекладом, Іван Якович наголошував на важливості культурних та історичних передумов написання тих чи інших творів. Він намагався кожен свій переклад збагатити історичними та бібліографічними коментарями до творів. Часом, можна зустріти цілі історико-літературні дослідження, проведені ним самим для з'ясування того, що зумовило написання твору. Він описував також і те, яке значення має твір у суспільстві та наголошував на тих труднощах, які створювали йому виклик

при передачі засобами української мови того, що хотів донести автор оригіналу до читача [Зорівчак, 2008 : 1019].

У передмові до збірки *Поєми*, що вийшла друком у Львові 1899 року, І. Франко чітко обґрунтував істотні закономірності взаємозв'язку літератур, а саме їх взаємозбагачення духовним досвідом різних культур за допомогою перекладу. При цьому слід підкреслити: щоб сягнути серцевини складного і багатостороннього процесу взаємодії культур різних народів світу необхідні перш за все такі основні визначальні аспекти як міжлітературні зв'язки, рецепція та переклад. Питання теорії й практики перекладу І. Франко порушував у багатьох передмовах до своїх перекладів К. Гавлічека-Боровського, О. Федьковича, Г. Гайне, Г. Кляйста, до перекладів П. Куліша з В. Шекспіра, а також в таких ґрунтовних працях, як *Шевченко по-німецьки*, *Шевченко в німецькій одязі*, *Шекспір в українців*, *Переклади українських творів*, *Передмова* (до збірки *В наймах у сусідів*), *Переклади Шевченка на сербську мову*, *Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах* та ін. [Зимомря, 2009 : 15].

І. Франко вбачав в оволодінні творчими надбаннями певного народу вагомий аспект духовного спілкування, який породжується і розвивається внаслідок взаємодії літератур різних народів. «Передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою, – підкреслював автор передмови, – збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між ними і далекими людьми, давніми поколіннями» [Франко, 1976 : т. 5 : 7]. Такі висновки базуються на комплексному розумінні ідеологічних та соціально-історичних чинників та розвитку суспільства. Це дає змогу розширити кордони сприйняття процесу взаємозбагачення культур, оскільки вони постійно між собою взаємодіють. Це явище цілком закономірне і має, згідно Н. Над'ярних, «своє коріння, свою історичну логіку» [Зимомря, 2009 : 15].

З'ясовуючи конкретні історичні чинники, які зумовлюють взаємодію різних національних літератур, Іван Франко слушно оцінював міжлітературні зв'язки і переклад – їх найбільш продуктивну ланку, як основу взаємозбагачення національних культур. Будучи як письменником, так і перекладачем Франко утверджував переклад як важливу ланку в обміні культурним надбанням між народами. В цьому він вбачав закономірну трансформацію літературних зв'язків у джерело міжкультурного взаємообміну [Зимомря, 2009 : 15].

Звідси закономірно, що в межах творчих інтересів Франка органічно переплітаються духовні пласти як різних народів, так і різних епох: староанглійські,

старогрецькі, староіндійські, староісландські, старонімецькі, староугорські, старошотландські словесні пам'ятки; албанські, болгарські, італійські, іспанські, китайські, німецькі, польські, португальські, румунські народні пісні; твори античних письменників і поетів епохи Відродження; зразки англійської, американської, болгарської, італійської, німецької, польської, російської, словацької, французької, чеської літератур. Усе це підтверджує слушність слів М. Коцюбинського, що «віддавшись творчості в галузі художньої літератури, Франко поставив собі за мету зробити доступними своєму народові багатства європейської класичної літератури» [Франко, 1976 : т. 6 : 394]. З огляду на це варто зазначити, що перекладацький доробок Івана Франка все ще не оцінено і не проаналізовано системно, тому він потенційно є об'єктом наступних наукових досліджень. Основоположними можна вважати такі наукові праці, які належать Б. Бендзару, І. Журавській, Л. Осовецькій, Я. Ривкісу, Л. Рудницькому, О. Хомицькому, Я. Яремі та ін. [Зимомря, 2009 : 15].

Іван Якович не лише сам перекладав твори найрізноманітніших письменників, але й займався також літературною критикою. Наприклад, він піддав критиці переклади І. Гушалевича з німецької мови Ф. Шіллера. А зокрема, такі поезії: *Die Macht des Gesanges*, *Das Lied von der Glocke*, *An die Freiheit*, називаючи їх скоріше самобутніми переспівами (*До моєї мислі*, *Пісня життя* та *До свободи*) та наслідуваннями ідей Шіллера, аніж повноцінними перекладами [Зимомря, 2008 : 1085].

Позитивної ж характеристики отримали інтерпретації з Ф. Шіллера *Elegie auf den Tod eines Jünglings* та *Der Taucher* М. Козановича (1807-1877), які він відповідно переклав *На смерть младенця* та *Норець*. Іван Франко називав його прихильником народної мови [Зимомря, 2008 : 1086].

Переклади Шіллера на українську мову були також здійснені і Б. Дідицьким та О. Кониським. І хоча плоди їхніх спроб не набули широкої популярності серед українського читача, вони стали основою майстерного перекладу Іваном Франком Фрідріха Шіллера [Зимомря, 2008 : 1086].

Сам же І. Франко зробив переклад двох поем Ф. Шіллера: *Der Spaziergang* (*Прогулька*, 1795) та *Pompej und Herkulanum* (*Помпея й Геркуляnum*, 1796). Ці дві роботи стали основою абсолютно нового сприйняття творчості Шіллера в Україні. Франку вдалося зберегти в цих поемах дух античності. Він чітко дотримувався віршового розміру оригіналу: гекзаметра у поєднанні з пентаметром. Що стосується стилістичного забарвлення тексту, то він спромігся передати особливість Шіллерових поем з античним спрямуванням за допомогою складнопідрядних речень та

використання в них інверсій. А такі конструкції нагадують античне звучання мови [Зимомря, 2008 : 1086].

Часто при перекладі з німецької мови Іван Якович дозволяв собі додавати окремі художні компоненти, уточняв слова, змінював їх порядок для того, щоб таким чином донести до читача те, що автор мав на увазі. Але все це він робив, дотримуючись стилю оригіналу та ідейно-художньої структури першотвору. Це чітко видно на прикладі перекладу першої частини *Faust* Й.-В. Гете [Зимомря, 2008 : 1086]. У передмові до *Фавста* він писав: «[...] я старався переводити «Фавста» вірно..., наскільки се було згідне з духом нашої мови» [Франко, 1978 : т. 13 : 180].

Схоже твердження бачимо також у *Передньому слові* до 16 перекладів поезій Г. Гайне, де Франко показує свою думку з приводу інтерпретації німецької літератури в цілому: «Перекладаючи Гейне, я дбав про те, щоби передати якомога вірно не тільки думку, але також форму, тон, розмір первотвору» [Франко, 1978 : т. 13 : 446].

Іван Франко був першим, хто науково дослідив та обґрунтував в українському літературознавстві критерії відбору оригіналу при перекладі, заклав теоретичні принципи художнього перекладу, працював над вирішенням проблеми адекватного перекладу першотвору, враховуючи не лише зміст твору, але й художньо-естетичні аспекти його передачі. Він усвідомлював, що переклад відіграє суспільну роль в житті людини, що стає основою взаємодії різних національних літератур, і, відповідно, культур.

Із роздумів, зауважень та міркувань І. Франка про переклад, що були висловлені з різних приводів і опубліковані в багатьох статтях, можна було б скласти цілісне монографічне дослідження. Така праця могла б показати І. Франка – теоретика і майстра художнього перекладу, засновника наукового перекладознавства в Україні [Зимомря, 2008 : 1088].

Іван Якович, залишивши по собі таку багату перекладацьку спадщину, довів, що «переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кожного народу являються важним культурним чинником» [Франко, 1983 : т. 39 : 7].

Франко-перекладач дійсно витратив величезну кількість сил, аби пробудити і розвивати у співвітчизників справжній інтерес до іноземної літератури. Це сприяло укріпленню культурних взаємовідносин Сходу і Заходу в кінці XIX – на початку XX століть. Його зацікавленість і творчості найрізноманітніших письменників і поетів, які творили в різні часи і за різних суспільно-політичних умов, викликає захоплення. Адже лише дякуючи цій зацікавленості український читач мав змогу вже з 1879 року (коли

була опублікована перша збірка його перекладів *Думи й пісні найзатніших європейських поетів*) зачитуватися творами Данте, В. Шекспіра, Дж. Г. Байрона, В. Гюго, П. Верлена, Е. Золя, Р. Бернса, П. Б. Шеллі, Г. Ібсена, А. Міцкевича, Я. Врхліцького, М. Йокאי, О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Чернишевського, а також творами представників німецькомовної літератури – Г. Е. Лесінга, Й.-В. Гете, Ф. Шіллера, К. Ф. Геббеля, Ф. Гельдерліна, Г. Гайне, Г. Гервега, Ф. Фрайліграта, Н. Ленау, Г. Келлера, К. Майєра та іншими [Зимомря, 2006 : 1088].

Варто підкреслити, що українці й досі послуговуються перекладами Івана Франка з не лише європейських мов, але і мов Азії. І хоча українська мова значно змінилася з того часу, Іван Якович зробив настільки великий вклад у перекладацьку спадщину українців, що дотепер її не зміг перевершити жоден перекладач. Для такої кропіткої праці потрібні ще десятиліття, щоб зробити те ж, що здійснив Франко [Зимомря, 2006 : 1088].

Іван Франко був переконаним, що завдяки майстерному перекладу всі шедеври іноземної літератури можуть органічно вписуватися в контекст літератури-реципієнта. І це створює нові переваги взаємодії та взаємозбагачення різних національних літератур. Наприклад, у роботі *Студії над українськими народними піснями* І. Франко публікує власний переклад румунської народної балади *Майстер Маноле*, де вказує: «Німецький автор (В. Коцебу) переклав румунський твір досить свobodно, тому я й покориствовався досить свobodно його перекладом, заступаючи напущену фразеологію простішими висловами в дусі народної поезії» [Франко, 1977 : т. 10 : 466]. Отже це говорить про те, що український перекладач часом опирався при перекладі не на оригінал твору, а на текст, написаний мовою-посередником. Осмислюючи архітекτονіку взаємодії національних культур, І. Франко постійно прагнув до конкретної дефініції кожного виміру як одиничного, так і загального. Вчений-літературознавець М. Зимомря стверджує, що перекладацький доробок Івана Франка «увібрав досвід з проекцією на тримірність таких фаз, як: а) літературні зв'язки; б) рецепція; в) інтерпретація» [Зимомря, 2006 : 1089].

Загалом гігантська перекладацька праця І. Франка охоплює близько 25 років і домінує у відповідний 30-річний період в історії українського перекладу (1890–1919). «І. Франко як перекладач не має в нашому письменстві рівних ані за потужністю і широтою охоплення явищ світової літератури, ані за глибиною мистецької ерудиції, ані за напругою творчої волі, спрямованої на граничне розширення духовних обріїв української культури» [Москаленко, 2006 : 181].

У контексті художнього перекладу, за словами української дослідниці Л. Григор'євої, Іван Франко не мав рівних у перекладі в жодній літературі, ні за обсягом творів, ні за охопленням часових рамок. Хоча не всі переклади він завершив за свого життя, він вніс в українську перекладацьку спадщину, згідно Л. Григор'євої, «близько двохсот творів, починаючи з шедеврів античності, середньовіччя і закінчуючи кращими зразками художнього слова на початку XX сторіччя (з німецької літератури – близько 30 великих творів, незчисленну кількість віршів; з англійської – понад 40 прозових та драматичних творів, а також велику кількість віршів та балад; з літератури французької – близько 30 прозових творів та 30 поетичних)» [Григор'єва, 1997 : 46].

І. Теплий, послуговуючись даними Інституту франкознавства Львівського національного університету імені Івана Франка, у своєму дослідженні наводить такі статистичні дані: «із 6000 творів Франкової спадщини 1130 припадає на художні переклади, а це 3781 сторінка, що обіймає 7 томів із 50-ти: томи 8–13 та 25. Обсяг вибірки з німецької мови як мови джерела становить 1619 (43% від загального числа), 160 творів (14,2%) різних за жанром; 70 сторінок (1,9%) припадає на німецьку мову як цільову (45 творів (4%): 22 пісні та 22 поезії Т. Шевченка і один вірш М. Некрасова, присвячений Т. Шевченкові), тим часом як 1529 сторінок (40,4%) або 350 творів (31%) перекладено через мову-посередник, якою була німецька. Отже, німецькою мовою охоплено понад 85% сторінок і 49% назв усіх творів, що в абсолютному обчисленні становить, відповідно 3218 та 5551. До того ж, частина оригінальної, так би мовити, творчості І. Франка так чи інакше містить переспіви або вільні наслідування з інших авторів. Насамперед це вірш *Школа поета*. Однак і це ще не вся перекладацька спадщина І. Франка німецькою мовою» [Теплий, 2010 : вип.72 : 173]. Вчений підкреслює також, що слід врахувати й науковий аспект перекладу, який теж вимагав випрацювання мовних норм і витримування стилю. Тут обсяг перекладеного, стверджує І. Теплий, «становить понад 300 сторінок. Сюди варто додати й третій аспект – переклад з Біблії та апокрифічних книг, де обсяг зробленого сягає до 100 сторінок. Отже, німецька мова посідає визначне місце у перекладацькій спадщині І. Франка і тут варто вирізнити три аспекти: а) німецька мова як мова-джерело; б) німецька мова як цільова; в) німецька мова як мова-посередник» [Теплий, 2010 : вип. 72 : 173]. Більше того, на той час німецька мова була також мовою навчання, багато публікацій здійснювалося на німецькій мові, яка, зрештою, і була державною мовою в ті роки. Її можна назвати *lingua franca*. Побутували тоді написані на німецькій мові й найрізноманітніші літературні жанри, як от поетичні твори, проза, драматургія, пісенна

творчість, наукові статті, апокрифічні твори, листи, переклади, переспіви або наслідування. Німецька мова стала для І. Франка цільовою, наприклад, при перекладі зі староболгарської мови *Азбучната молитва*. [Теплий, 2010 : вип. 72 : 173] Велику роль відіграли і присвячені цій пам'ятці студії І. Франка (опубліковані в *Archiv für slawische Philologie*), які разом з його перекладом *Азбучната молитва* з німецької мови були першими публікаціями, що дали змогу ознайомитись Європі «із найстаршою віршею, зложеною в церковнослов'янській мові коло р. 860» [Франко, 1983 : т. 39 : 31].

І. Теплий у своїй праці «Перекладознавча концепція Івана Франка» поділяє усю перекладацьку діяльність І. Франка на три сфери: художній переклад, науковий переклад, переклад апокрифів та Святого Письма. І до кожної з них були відповідні підходи. А провідними типами перекладу були скорочений, письмовий, адаптований. Івана Франка можна дійсно назвати перекладачем з великої букви, оскільки він зробив безцінний внесок у розвиток перекладацької справи в Україні, особливо беручи до уваги важкі обставини, за яких він працював. Важливим є і той факт, що тогочасний середній український читач був малоосвічений, а Іван Якович орієнтувався у своїх перекладах саме на такого читача. Тому, щоб доступно передати такому читачеві думку, перекладач в декотрих місцях робив невеликі відхилення від першотвору [Теплий, 2010 : вип. 51 : 77-78].

1.3. Іван Франко та німецька література

Як було згадано вище, Іван Франко відводив німецькій літературі одне із чільних місць у своїй творчості.

Ще у роки навчання у Дрогобицькій гімназії Івана Франка захоплює славний епос німецької літератури середніх віків, а саме *Пісня про Нібелунгів* («*Das Nibelungenlied*»). Леонід Рудницький у своїй праці *Іван Франко і німецька література* зазначає, що на початку було перекладено лише два уривки із першої та другої частин епопеї. А в кінці було дописано, що незабаром «далі буде». Це вказувало на плани молодого поета-перекладача перекласти можливо цілу *Пісню*, чи принаймні найкращі її частини, що могли б зацікавити українського читача. Рудницький стверджує: «...Франко досить вдало та послідовно передав деякі епізоди *Пісні* згідно з своїм задумом, хоч затратив при тому [...] чимало мистецьких засобів оригіналу. 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 більш приступній формі» [Рудницький, 1974 : 41-49].

Заслужують на увагу також переклади віршів із старонімецького автора XIII століття Бонерія, з якого Франко переклав 25 віршів. Бонерій був монахом, а «теми для своїх віршованих оповідань-байок, притч та новел [...] брав виключно з латинських книжок», автором котрих у свою чергу був «одинокий автор», «латинський байкопис» Авіан [Франко, 1978 : т. 13 : 24]. У передмові до *Скарбнички* (так Іван Якович назвав збірку власних перекладів із Бонерія, яка в оригіналі має назву «Der Edelstein») автор зазначає: «Бонерова книжка здавна належала до популярних явищ старонімецької літератури. [...] Читаючи Бонерову книжку в виданні з р. 1816, я переклав на нашу мову ті, що мені по німецькому вислову видалися «Kulturfähig», се значить, давали можливість ширше, в новочасному дусі розвинути або й трохи повернути чи то головну акцію, чи декорацію оповідання. На моралізацію, якій Бонер обов'язково при кождім оповіданні присвячує досить місця, я зовсім не звертав уваги, за те старався, не гордуючи досить густо в Бонеровій книжці розсипаними ядерними висловами та пластичними образами, знов по німецькому вислову «herausarbeiten», виробити та розвинути поетичний зміст та колорит кожного оповідання... Даю тут не «Edel-Stein» (дорогий камінь, як назвав свою книжку Бонер), а «Скарбничку», шкатулку скромного об'єму, малий вибір із досить великої збірки... Я наповнив сю шкатулку виробами своєї штуки, вложив у неї, як і слід, частку своєї душі, а про решту може не дбати» [Франко, 1978 : т. 13 : 36-37].

Не забував Франко-перекладач і про наймолодшу свою читацьку аудиторію. Він старанно відбирав і перекладав казки із багатьох мов світу. При пошуку казок він керувався такими принципами: «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 і думати, розбуджують їх цікавість та увагу до явищ природи, але не розбуркують молоду фантазію дивоглядними образами заклятих замків, царів, розбійників, драконів та демонів, не тривожать молодого чуття страшними трагічними пригодами та незрозумілими для дітей відносинами обох полів. Я бажав би, щоб наші діти в інтересі здорового і морального розвитку якнайдовше витали фантазією в тім світі, де все видно ясно і симпатії не потребують ділитися. Відси вони винесуть перші і міцні основи замилювання до чесноти, правдомовності і справедливості, а надто любов до природи і охоту придивлятися близько її творам, прислухатися її таємній мові, чути себе близькими до неї, підглядати, а далі й

просліджувати її великі загадки» [Франко, 1979 : т. 20 : 74]. Як бачимо, пройшло більше 100 років, а слова великого письменника не втратили своєї актуальності.

З німецької Іван Якович переклав дві казки братів Ґрімм *Заяць і Їжак* («Der Hase und der Igel», Brüder Grimm, Kinder-und-Hausmärchen) і *Королік і Медвідь* («Der Zaunkönig und der Bär» з тої ж збірки) [Франко, 1979 : т. 20 : 75]. Також до перекладів із німецької мови належить казка *Лис Микита*, що стала улюбленим твором багатьох поколінь українських дітей. *Лис Микита* – це переробка написаної гекзаметрами поеми Ґете *Reineke Fuchs*. Про популярність *Лиса Микити* свідчить те, що, як писав 1914 року Микола Вороний, «на протязі двох десятиліть твір цей витримав уже п'ять спорих видань в накладі по кілька тисяч примірників кожного разу, а на нашім ринку це річ просто нечувана» [Кияк, 2008 : 20].

Завдяки майстерним перекладам Івана Франка твори Й.-В. Ґете запам'яталися українському читачу. Тому що саме І. Франко володів необхідними знаннями і талантом для такої важливої та відповідальної праці. Як уже було згадано вище, ще під час навчання у гімназії, добре володіючи німецькою та французькою мовами, молодий поет читав твори Ґете, Шіллера, Лессінґа, Мольєра та інших мовою оригіналу, і вже в той період у нього виник задум про переклад шедеврів світової літератури українською мовою. Однією із гігантських перекладознавчих праць Франка справедливо вважається *Faust* (Фауст) Ґете [Рокіцька, 2011 : 18].

У 1882 році було опубліковано переклад першої частини *Фауста*, хоча роботу над нею Франко розпочав ще у сімдесятих роках, тобто ще коли був гімназистом. Для Франка *Фауст* був працею високого мистецького значення, наповненою глибинним філософським змістом і міцною вірою у людську силу, що прагне кращого майбутнього. Рокіцька припускає, що *Фауст* можливо був у свій час однією з улюблених праць молодого поета [Рокіцька, 2011 : 20].

Із передмови Івана Франка до перекладу першої частини Фауста: «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-політичнім полі, в Німеччині вона обняла поле духовне: філософію і штуку. Але різниця була тільки формальна; зміст революції був один і той сам: обвалення середньовікових границь, що путали свободу чоловіка в ім'я вроджених, природних прав людини-одиниці.[...] Тільки ж ті середньовічні вузли не могли спинити розросту і скріплення одиниць: скріплення економічного, т[о] є[сть] повстання окремої верстви багатирів, буржуазії, і скріплення

духовного та розумового, т. є. розвитку науки і штуки... В противенстві до розбитих середньовікових пут революція XVIII віку в Франції прокламує свободу особи, звісно, сильної особистильної економічно (багатирства), а в Німеччині запановує в літературі плем'я геніальних новаторів, настає т. зв. Sturm- und Drang-Periode. Найвищим і найдоскональшим плодом тої доби літературної є іменно Фавст» [Франко, 1978 : т. 13 : 174].

На жаль, Франко не переклав *Фауста* до кінця. Але, як зазначає Катерина Кусько у своїй праці *Франко і Гете: Дискурс поетичних стратегій і культур*, «ідеї, закладені вже в першій частині твору Й.-В. Гете, ідеї пошуку мети життя, страждань і прагнень заради кращого життя знайшли своє ідейно-художнє втілення у Франковому перекладі *Фауста*. Перекладацька діяльність І. Франка набула особливого значення для культурологічних процесів в Україні. Різні аспекти цієї діяльності, її зміст і значення, талановите втілення гуманістичних прагнень народу, вплив ідей «великого німця» Й.-В. Гете на культурологічні процеси в Україні, всі ці аспекти діяльності І. Франка, у тому числі стратегічного спрямування, а також якість перекладів та їхній вплив на сприйняття Гетевого твору, перекладацький талант І. Франка, діапазон його знань в об'ємних філологічних сферах – усі ці та інші питання уможливлюють реалізацію культурологічного дискурсу: Україна – Франко – Гете» [Кусько, 2010 :497].

Вказуючи на захоплення Івана Франка німецькою літературою не можна не згадати ім'я видатного австрійського поета Ніколауса Ленау.

Своєрідне зізнання у захопленні поезію Н. Ленау можна знайти у романі І. Франка *Не спитавши броду*. Описуючи одного із персонажів твору, гімназиста Антонія, Франко ніби передає свої переживання: «Але любов до природи оживила і порушила в Тоньовій душі ще одну живу струну – поезію... І почав він якимись іншими, оновленими очима гладіти довколо себе, на своїх товаришів і на всіх людей, в хлоп'ячому серці почали накльовуватись якісь неуспокійні мрії, якісь неясні питання та сумніви. З гарячковою жаждою кинувся він читати книжки; читав, що попадалось йому в руки, без розбору і ладу, починаючи Шекспіром, а кінчаючи Еженом Сю... Аж случайно попавши в його руки перший том поезії Ніколая Ленау на довший час притяг, причарував його до себе. Наскрізь оригінальна вдача сього геніального поета, його глибоке розуміння природи як живої частини власного я, а радше розуміння власного я, тонучого в природі, живучого в ній і з нею, близько, нерозривно, та безмірна повня життя напівсонного, а напівдійсного, яка видніється в природі крізь ту поезію, мов

через чародійську, всеоживляючу призму, – все те глибоко вразило чутку душу молодого хлопця...» [Франко 1978 : т. 18 : 330].

І. Франко, вважаючи австрійського поета за добрий взірець, чий «метод можна наслідувати, вкладаючи zarazом в поезію своє власне я», ставив у приклад Ніколауса Ленау молодим українським письменникам, закликав вивчати форму і спосіб вираження його поезій. До столітнього ювілею австрійця-романтика Іван Якович публікує статтю у «Літературно-науковому віснику» (1902). У ній Франко називає Ленау одним «з найоригінальніших німецьких ліриків, а zarazом одним з чільних австро-німецьких поетів з доби перед 1848 роком». Визнання поетичної майстерності спостерігається у наступних рядках: «Ленау репрезентує те, що найбільше підходить до сучасності, – м'якість, нервовість, настрій, здібність до малювання природи, колоритність та багатство фантазії. При тім він вніс у німецьку поезію крайобраз своєї батьківщини, угорської «пусти», вніс свіжу мелодію, надихану мадярською та слов'янською меланхолією та ритмом циганської музики. Та й на пекучі питання свого часу відкликнувся Ленау могутнім голосом» [Франко, 1982 : т. 33 : 295].

Іван Франко вважав, що коріння поетичної сили Ленау у правдивості почуттів. Про це дізнаємося знову ж таки з твору *Не спитавши броду*: «...Лірична поезія не може бути нічим іншим, як тільки впливом і виявленням найглибших глибин душі поета, що тільки тоді вона може бути правдива, реальна і цінна, коли є щира, то єсть коли душа поета є іменно така, як в поезії виявляється, з усіма її добрими і слабкими сторонами; що з тим склонується ліричну поезію так само неможливе та пусте діло, як склонується власну душу, і що остаточно у якого поета душа та низька і брудна та неінтересна, той ніколи й ніяким способом не здобується на чисту, правдиву ліричну поезію» [Франко, 1978 : т. 18 : 330].

Леонід Рудницький у своїй праці «Іван Франко і німецька література» коротко згадав, що з Ленау Франко переклав маловідомий вірш «На гробі міністра» (*Am Grabe eines Ministers*) і опублікував його у журналі *Сьвіт* у 1881 році. На жаль, Рудницький, досить детально спинившись на перекладах Івана Франка з німецької літератури, не надав великого значення Ленау, лиш мимохідь вказавши, що творчість австрійського лірика «не відзначається надзвичайною естетичною вартістю» [Рудницький, 1974 : 137].

В загальному, Іван Франко доволі часто використовував різні німецькі слова та вирази у своїх творах. Треба зазначити, що робив він це вдало, вживаючи їх лиш у тих місцях, де вони були доречними. Німецькі слова та фрази надавали часом сатиричного

відтінку, іноді вони вживалися для доповнення того чи іншого образу, для влучнішого опису подій чи ситуацій. Прикладів можна наводити безліч. Приміром, у повісті *Перехресні стежки* один із головних героїв твору називає верхівку місцевої знаті «урядові шпички», із легкою іронією переклавши німецьке «Spitzen der Behörden» [Франко, 1979 : т. 20 : 188]. У тій же повісті далі знаходимо: *unzuverlässig* (ненадійний, – прим. ред., там же, с. 203), *ungemütlich* (недобродушний, непривітливий, не в настрої – прим. ред., там же, с. 214), *Ach, junger Mann, junger Mann!.. Sie verstehen nichts von Politik* (Ах, молодий чоловіче, молодий чоловіче! Ви нічого не тямите в політиці. – Прим. ред., там же, с. 218), *unter uns gesagt* (сказавши між нами – прим. ред., там же, с. 263), *Platz für die Jungen* (місця для молодих – прим. ред., там же, с. 267), *bitte Sie, Herr, auf ein Wort!* (прошу Вас, пане, на одне слово! – Прим. ред., там же, с. 312), *Brotstudium* (наука для хліба – прим. ред., там же, с. 318), *in Geldsachen hört die Gemütlichkeit auf* (у грошових справах всяка добродушність кінчається – прим. ред., там же, с. 342).

Письменник, оповідаючи нещасливе кохання головного героя у *Перехресних стежках*, доречно вводить у текст в розділі XIV цілу строфу із вірша *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* із *Lyrisches Intermezzo* Гайнріха Гайне, що також є історією зраженого кохання:

«Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie ewig neu,
Und wem sie just passiert,
Dem bricht das Herz entzwei» [Heine, 1956 : 98].

(Це стара історія, але ж вона вічно новою залишається, і як власне вона кому трапиться, тому серце надвоє розривається. – Прим. ред.) [Франко, 1979 : т. 20 : 229].

Неперевершеним твором, у якому також знаходимо безліч німецьких слів та виразів, є поема Івана Франка *Панські жарти*. Тут запозичення вживаються для передачі сатиричного забарвлення поезії. Наприклад:

«Комісар аж не знав де сісти,
Коли такі веселі вісти
Почув. «Я, зо! Отак пульо
Тавно вше трепа вам сропити!

Ваш топрій, щирій, тихий лют,
Та поки путе вутку пити,
Vergeblich путе всякий трут» [Франко, 1976 : т. 2 : 43].

(*Я, зо* – еге, так. – Прим. ред., *Vergeblich* – даремний. – Прим. ред.) [Франко, 1976 : т. 2 : 43].

Чи інший варіант:

«*Herr Schlachziz!* – відказав комісар. –
Herr Schlachziz, mäßigen Sie sich!
Топра тля всіх пашає цісар.
А про рапунки та рісні
Патент ніякий не ховорить» [Франко, 1976 : т. 2 : 91].

(*Herr Schlachziz, mäßigen Sie sich!* – Пане шляхтичу, стримайте себе! – Прим. ред.)
[Франко, 1976 : т. 2 : 91].

Далі ще один цікавий приклад:

«*Herr Schlachziz*, пане топрочею, –
Спокійно німець відказав
І головою похитав, –
Gedenken Sie, was Sie da sprechen!
Се не кашіть, то є *Verbrechen*,
То є похроса! Вм своєю
Шляхетською пихою сам
Сопі все лихो наропили!» [Франко, 1976 : т. 2 : 114].

(*Gedenken Sie, was Sie da sprechen!* – Подумайте, що Ви говорите! – Прим. ред.,
Verbrechen – злочин, прим. ред.) [Франко, 1976 : т. 2 : 114].

Є ще і безліч інших прикладів: *O, Sapperment! Warum nicht gar!* (О, до біса! Чому ж би й ні! – Прим. ред., там же, с. 23), *Nix draus!* (нічого з того не буде – прим. ред., там

же, с. 44), *der Teufel drein!* (чорт забери! – прим. ред., там же, с. 53), *jetzt wird er sehn!* (тепер він побачить! – Прим. ред., там же, с. 95), *sehr schön!* (дуже гарно! – Прим. ред., там же, с. 103), «тут *Ordnung* є отин тля всіх» (порядок – прим. ред., там же, с. 115).

Неприховано іронізує поет за допомогою німецьких слів у вірші *Пісня руського бурсака*:

«Я, щасний, руську матір маю,
І русином *mein Vater ist*,
Я тим над все ся величаю,
Що-м є німецький гімназист!

До руської пісні мої груди,
Супротив всіх ворожих стріл, –
Doch dann nur werden з мене люди,
Коли з німецьких вийду шкіл...» [Франко, 1976 : т. 2 : 383].

(*Mein Vater ist* – мій батько, прим. ред., *doch dann nur werden* – тоді лиш будуть, прим. ред.) [Франко, 1976 : т. 2 : 383].

Німецькі фрази часто знаходимо у критичних статтях та передмовах до багатьох видань Івана Франка. Наприклад, у передмові до видання збірки *Зів'яле листя* читаємо: «...З тими словами і я подаю отсі вірші нашому молодому поколінню: *Sei eim Mann und folge mir nicht nach!*“ (Будь мужньою людиною і не йди моїм слідом) [Франко, 1976 : т. 2 : 120].

Леонід Рудницький у своїй праці *Іван Франко і німецька література* розділив слова, фрази і речення німецькою мовою у творах Франка на дві категорії. Перша категорія – це військова термінологія, якій Рудницький підпорядковує також кличі та гасла з так званого канцелярного говору. До другої категорії він відніс ті вислови, які були вжиті Франком для скріплення характеристики дійових осіб, або для більш точного висловлення думки, чи для того, щоб надати ситуації реалістичного або комічного відтінку. У підсумку Рудницький відзначив, що «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 поліцейниць жаргон, говір ріпників, педагогічна ділянка, говір галицьких

жидів і т. д. Ці німецькі слова і вислови надають Франковим творам реалізму, іронії і інших засобів, які спричиняють гостріше і тонкіше змальовування даної ситуації або даної постаті його творчости» [Рудницький, 1974 : 11-13].

РОЗДІЛ II. ТВОРЧІСТЬ Г. ГАЙНЕ У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ НІМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Творчість Г. Гайне займає одне з чільних місць у житті і творчості І. Франка. Зокрема, Леонід Рудницький у своїй праці «Іван Франко і німецька література» зазначає: «Крім численних перекладів [...] можна знайти сліди впливу Гайне у Франкових творах. У Франкових перекладах із творчості 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 сентиментальною, романтичною лірикою Гайне з *Buch der Lieder* (1827). Пізніше Франко захоплюється віршами Гайне політичного і соціального змісту з критикою суспільного ладу» [Рудницький, 1974 : 140].

Згідно з Л. Рудницьким, «з раннього періоду зацікавлення поезією Гайне (1874-1875) збереглися в архіві рукописів Франка переклади із циклу *Buch der Lieder* (Книга пісень) під назвою *Lyrisches Intermezzo* (Ліричне інтермеццо). З 65 ліричних п'єс цього циклу Франко переклав *Vorwort* (Пролог) і пісні 1-25, при чому тільки *Пролог* був надрукований у його першій збірці *Баяди і розкази* (1876 року). Решта перекладаних п'єс залишилися в рукописах і здогадно ніколи не були опубліковані. [...] Вірш *Похорони* був опублікований за життя поета («Зоря», 1883). Всі інші залишилися в архіві Франка. Закінчив Франко свою перекладну творчість поетичної спадщини Гайне перекладом вірша *Die Grenadiere* (1819), який цілком противиться соціалістичному світоглядові перекладача. *Гренадери* (1914), ще один доказ того, що Франко у своїм виборі віршів з Гайне не керувався суто політичними мотивами, але й естетичними [Рудницький, 1974 : 140].

І. Франко високо поцінював твори Г. Гайне, перекладав, заохочував до цієї праці і Лесю Українку. Так, у Львові 1892 р. І. Франко видає перекладену нею *Buch der Lieder*. Дбаючи про видання творів поетеси, він сам робив коректуру цього видання. Переклади Лесі Українки та І. Франка – високохудожні зразки поетичного слова. Використання потужних можливостей зображально-виражальних засобів дало змогу авторам створити оригінальні, яскраві твори.

З 1875 року Іван Франко почав перекладати твори Гайнріха Гайне, що зайняло близько кількох десятиліть. Він не просто перекладав ліричні його вірші, а й одним з

перших підмітив сатиру німецького поета і ознайомив українського читача з цим. Л. Первوماйський стверджує, що хоч Франку і вдалося відчутти оту особливу своєрідність ритмомелодики Гайне, але він не спромігся кінцево визначити суть гайне всього вірша. Вчений наводить такий приклад: «У своєму перекладі *Deutschland*, використовуючи амфібрахо-ямбічні комбінації, він тільки наближається до риторики Гайне, – завершення шукань залишилося для наступних перекладачів» [Первوماйський, 1976 : 199-200]. Але великою заслугою українського перекладача було те, що він зумів помітити сатиру, а Леся Українка передала українському читачеві не лише зміст, а й поетичну форму першотвору. За цей час було опубліковано дві збірки: *Книга пісень* у перекладах Лесі Українки та Максима Стависького; *Вибір поезій Генріха Гейне* у перекладах Івана Франка [Давиденко, 2009 : 45].

Звідси бачимо, що вже у кінці XIX століття українські поети і письменники все більше займалися перекладацькою діяльністю. Серед тих, хто найбільше займався перекладами Гайне були І. Франко, Леся Українка та Максим Стависький. І саме ці спроби можна назвати першими вдалими спробами відкрити українським читачам Гайнріха Гайне та показати справжню іронію і сатиру німецького поета.

Причину свого зацікавлення творчістю Г. Гайне описує Франко у передмові до своєї збірки *Вибір поезій Генріха Гейне* (1892), в яку крім великої сатиричної поеми *Німеччина. Зимова казка* увійшли також короткі сатиричні вірші: «Генріх Гейне належить до тих заграничних поетів, котрих у нас найбільше перекладають, хоч досі якимось односторонньо. Маємо вже чимало творів цього поета, перекладених на нашу мову, а цього року рівночасно з оцею книжкою, виходить і друга книжка його віршів по-нашому, іменно один із найкращих циклів його ліричних творів «Ліричне інтермеццо» в перекладі українських поетів Лесі Українки і М. Стависького. 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 псевдокласичною 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*» і «*Romanzero*») досі якимось не найшли перекладачів. 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» [Франко, 1978 : т. 13: 442].

Саме Каменяр був помітно великим українським письменником, який глибоко збагнув сутність творчості німецького поета, зрозумів його іронічне ставлення до життя, його, можна сказати, вроджений нахил до сатири, і намагався передати ці прикмети творів німецького поета своїм співвітчизникам. Отже, І. Франко, по суті, першим відкрив українському читачеві Гайне-сатирика, який досі був майже незнаний в Україні, хоча своєю популярністю вивищувався напевне над усіма німецькомовними художниками слова, включно з Райнером Марією Рільке, котрий став своєрідною культовою особою в українському національно-духовому світі. Цю популярність Г. Гайне найкраще засвідчує українська народна пісня, яка вже звучала в Україні за життя поета, – *Коли розлучаються двоє*, що є дослівним перекладом його *Wenn zwei von einander scheiden*. Від нього також запозичено такі пісні – *Я бачив, як вітер берізку зломив* і *Розбите серце*. Згодом творчістю Г. Гайне займалися такі видатні українські поети, як Д. Загул, М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра, М. Бажан, Л. Первомайський, А. Малишко та інші, і тоді ж з'явилося чимало перекладів його поезій українською мовою. Ця праця продовжується і сьогодні.

2.1. Життєво-творчий шлях Гайнріха Гайне

Науково-дослідницька праця над життєво-творчим шляхом Гайнріха Гайне на початку часто зіштовхувалася із протиріччями. Його світогляд, його думки про Бога і Батьківщину, про мораль і порядність були для багатьох як бельмо в оці, його життя видавалося багатьом легковажним і необдуманим, його поетична творчість заплямованою. Крім того, Гайне походив з народу, який завжди мав більше ворогів, ніж прихильників. Саме його противники воліли б витерти існування Гайне з історії і культури взагалі. Багатьом заважало те, наскільки великим став вплив письменника, деякі вбачали у його творчості згубний вплив на німецьку культуру [Wadepuhl, 1974 : XI].

Та на щастя, ім'я великого німецького поета Гайнріха Гайне, одного з найяскравіших представників кінцевого етапу розвитку романтизму у Європі, було реабілітовано і вписано в історію світової поезії золотими літерами як надзвичайно чуттєвого лірика, неперевершеного співця кохання, борця за справедливість. Світогляд Гайне визначається двома характерними рисами: прискіпливою увагою до нещасної

долі простого народу та відчайдушною боротьбою за становлення ідеалів свободи, рівноправ'я, справедливості [Левинтон, 1958 : 7].

Життя Г. Гайне було бурхливим, повним розчарувань і труднощів. Народився він у родині купця у Дюссельдорфі. Дата його народження достеменно не відома, тому що оригінальні документи згоріли під час пожежі. За деякими даними Гайне народився 13 грудня 1799 р., за іншими – 1797р. Сам він щодо дати свого народження жартував: «Ich bin einer der ersten Männer des Jahrhunderts» [Brod, 1935 : 23]. У листі до своєї сестри він писав, що не вказує правдивої дати народження з причин, про які він не хотів би говорити. Батько, Самсон Гайне, колишній офіцер, назвав сина Гайнріхом на честь свого партнера у торгівлі тканинами. Мати Гайне, Бетті, була освіченою жінкою. Саме вона навчала усіх своїх чотирьох дітей письму. Її правилом було багато вчити, знати, бути розумним. Вона знала чотири мови, розумілася у літературі, філософії і вважала себе ученицею Руссо. Любов до матері була однією з найміцніших основ життя Гайне. Після закінчення початкової школи Гайнріх навчається у Дюссельдорфському католицькому ліцеї, викладачі котрого розпізнають у хлопчикові зародки писемницького таланту. Проте після закінчення Гайнріхом ліцею через нестачу грошей на подальшу освіту батьки вирішили влаштувати сина до банківської контори, щоб він здобув комерційний досвід. Окрім того, робота у банку повинна була б дати кошти для продовження навчання. Та власник контори відразу відмітив, що хлопець не має хисту до наживи і Гайне змушений залишити банківську справу і перебратися до Гамбурга, де його заможний дядько Соломон Гайне мав торгівельну фірму. Два роки поспіль Гайне працював у фірмі, надіючись на дядькову милість оплатити його подальше навчання. У той час він певним чином був залежний від свого дядька Соломона Гайне, а крім того, нещасливо закоханий у його дочок – спочатку в Амалію, а потім у Терезу. Ці почуття трансформувались у його поезію, яка навіяна сумом і меланхолією [Brod, 1935 : 65].

Дебютував Гайнріх Гайне у літературі у Гамбурзі 1817-го року. Його перші поетичні спроби були надруковані у майже забутому виданні *Hamburger Wächter* під псевдонімом *Sy Freudhold Riesenhart*. Це досить дивне ім'я поет склав із слів *Harry Heine, Düsseldorf* шляхом переставляння букв. Наступним кроком була спроба здати до друку збірку *Gedichte*, та один за одним видавництва відмовляли. Вальтер Вадепуль у своїй книзі *Heinrich Heine. Sein Leben und seine Werke* публікує короткий фрагмент із листа Гайнріха до видавництва *Brockhaus*, датований 20 листопада 1820 року, у якому молодий поет запевняє: «Ich wünschte recht sehr, daß Sie selbst mein Manuskript

durchlesen möchten, und bei Ihrem bekannten richtigen Sinn für Poesie bin ich überzeugt, daß Sie wenigstens der ersten Hälfte dieser Gedichte die strengste Originalität nicht absprechen werden» [Wadepuhl, 1974 : 39].

Гайнріх мав необережність іронізувати з приводу причин протистояння між ним і дядьком: «Meine Mutter hat schönwissenschaftliche Werke gelesen und ich bin ein Dichter geworden; meines Onkels Mutter dagegen hat den (Räuberhauptmann) Cartouche gelesen und Onkel Salomon ist Bankier geworden» [Brod, 1935 : 65]. Звісно ж, після таких висловлювань Гайнріх потрапив у немилість до дядечка. Окрім того, молодий чоловік дуже рідко з'являвся у конторі, натомість він любив сидіти на березі річки і спостерігати за лебедями, зірками і дівчатами, що прогулювались по променаду. Він страждав у цьому чужому для нього світі. Переїзд із романтичного Дюссельдорфа, міста його безтурботного дитинства у діловий Гамбург подіяв на нього як стрибок у льодяну воду [Brod, 1935 : 66].

Зрештою, Гайнріх переконав дядечка Соломона щодо своєї нездатності до торгівельних справ і той після довгих вагань згодився встановити стипендію племіннику. Та основною умовою домовленості було те, що молодий чоловік навчатиметься праву. Після наполегливих приготувань Гайне восени 1819 року допущений до навчання на факультеті права у Боннському університеті. Та, не маючи інтересу до юриспруденції, незабаром Гайне переходить до університету у Геттінгені, який невдовзі також залишає, продовживши навчання в Берлінському університеті. Саме наступні два роки, які поет провів у Берліні, мали найбільший вплив на формування духовного світу Гайнріха Гайне. Він поглиблює свої знання у галузі філософії, літератури та історії. В цей період він знайомиться з багатьма визначними філософами та письменниками Німеччини, серед яких були А. Шаміссо, Ф. Шлегель, Л. Тік. Велике враження справили на молодого поета також філологи Бопп та Вольф. У Берліні Гайне тісно співпрацює з видавництвами і друкує деякі із своїх літературних творів, серед яких *William Ratcliff* та *Lyrisches Intermezzo* [Wadepuhl, 1974 : 31-76].

Про реакцію сім'ї Гайнріха на публікацію *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo* дізнаємося із листа молодого поета до свого друга Мозера, датованого 13 травня 1823 року: «Was die Aufnahme derselben bei meiner Familie betrifft, so hat meine Mutter die Tragödien und Lieder zwar gelesen, aber nicht ordentlich goutiert, meine Schwester toleriert sie bloß, meine Brüder verstehen sie nicht, und mein Vater hat sie garnicht gelesen» [zitiert nach: Wadepuhl, 1974 : 72-73].

Молодий Гайнріх захоплюється поезіями Байрона та Гете, знайомиться із філософськими працями Гегеля. Дотримуючись обіцянки, даної дядечку Соломону, Гайне 1824 року у Геттінгенському університеті захищає докторську дисертацію по праву. Та його творча різностороння натура бере верх над сухими параграфами законодавства і Гайне вирішує присвятити себе літературі. Після подорожей Англією та Італією Гайне пристає на пропозицію співпраці з одним із видавництв у Мюнхені. Але його різка та нещадна критика націоналістичної та релігійної ідеології призводить до переслідувань з боку влади і Гайне вимушений у травні 1831 року переїхати до Парижу з надією дочекатися демократичних змін [Wadepuhl, 1974 : 31-120].

Від самого переїзду поет був впевнений у тимчасовості цих подій. Це не заважало йому з головою поринути у вир політичного та культурного життя міста. У Парижі він незабаром захоплюється філософією Сен Сімона, знайомиться і підтримує зв'язки з відомими персонами, серед яких Гіллер, Россіні, Шопен, Белліні, Майербер, Александр фон Хумбольдт, Корефф. Багатьом із цих знайомств він завдячував барону Ротшільду. Гайне добре акліматизувався у Парижі, він навіть жартома висловлювався, що якби рибу у воді запитали, як вона почувається, то почули б у відповідь: як Гайнріх Гайне у Парижі. Вже тоді поет почав бачити себе як своєрідний міст між французькою і німецькою культурами. Це переконання залишилося у нього до кінця його життя [Wadepuhl, 1974 : 131].

Творчий доробок Г. Гайне у часи періоду французької еміграції (1831–1856) можна умовно розділити на три періоди. Під час першого періоду від травня 1831 і до 1840 року Гайне майже не займається поезією. У перші три роки свого перебування у Парижі поет не одразу отримує потрібне натхнення для нових літературних праць. Центром його уваги тих років була соціально-політична проблематика у різних її аспектах. Свідченням того, зокрема, є *Französische Zustände* – паризька кореспонденція 1831-32 років. У цьому зібранні статей йдеться про перші враження від Липневої монархії, того громадського устрою, який встановився у Франції після липневих подій. Із гіркотою поет переконується у тому, що триколірний прапор і «Марсельеза», що народилися у славній революційній битві наприкінці минулого століття і які ще нещодавно підіймали народ на боротьбу, тепер стали офіційними атрибутами влади грошового мішка. Попри всі протиріччя політичних позицій автора нарисів на передньому плані виступають глибокі симпатії до народу і гнів проти зрадливої буржуазії та її короля. Цією кореспонденцією Гайне намагався зблизити народи Франції та Німеччини. Статті виходили друком у «Augsburger Allgemeiner Zeitung» з

грудня 1831-го по липень 1832-го років. Та, починаючи із дев'ятої статті, ці праці було заборонено друкувати під тиском німецького уряду [Wadepuhl, 1974 : 131-135]. У 1833 році друком виходять два невеликих томиків під назвою *Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, які кількома роками пізніше будуть доповнені і отримають назву *Romantische Schule*. У цій праці Гайне критикує естетичні концепції і творчу практику багатьох німецьких романтиків за їх зв'язок з ідеологією абсолютизму та католицької церкви, по суті, перебільшуючи їх значення. Така характеристика романтичної школи в цілому лежить в основі оцінки також окремих письменників-романтиків, наприклад, творчості Новалиса, Арнима. Однак, Гайне показав також складні протиріччя на шляху розвитку німецького романтизму. Як наслідок нещадної критики у 1835 році видається постанова Союзного сейму, котра забороняє усі книги Гайне, навіть ті, яких ще немає. Таким чином, добровільне зіслання Гайне переростає у вимушене [Левинтон, 1958 : 9]. Та все ж у цей період письменник став так званим посередником у галузі культури між Францією та Німеччиною. Особливий зусиль Гайне докладав у спробах донести до німецького народу свободолюбиві ідеали, які популяризувались відомими діячами суспільно-політичних і філософських ідей у Франції [Wadepuhl, 1974 : 131-135].

Другий період триває від 1840 до 1848 року. У цей час Гайне знову займається улюбленою справою. У 1844 році виходить збірка *Neue Gedichte*, до якої увійшли поезії, написані поетом у період між 1827 і 1843 роками. У тому ж таки томі разом з *Neue Gedichte*, виходить друком поема *Deutschland. Ein Wintermärchen*, у якій Гайне ділиться із читачами своїми романтично-політичними враженнями від подорожі із Парижу до Берліну у 1943 році. У поемі немає розповідей про певні визначні події. Поет у притаманній йому в той час жартівливо-іронічній манері, але із нотками суму описує політичний стан батьківщини. Німеччина у 40-х роках усе ще перебувала у «зимовій сплячці», тому Гайнріх Гайне намагається показати німецькому народу, що вже давно час прокидатися. Характерною ознакою поеми є поєднання пафосу та сатири. Поема *Deutschland. Ein Wintermärchen* – один із найбільш вражаючих поетичних творів Гайне, верхівка соціально-політичної сатири німецької літератури [Wadepuhl, 1974 : 281, 311].

До цього ж періоду відноситься сатирична поема *Atta Troll*, що вперше була надрукована 1843-го року у «*Zeitung für die elegante Welt*», а пізніше з доповненнями (із 24 частин стали 27) і доданим підзаголовком *Ein Sommernachtstraum* вийшла друком у 1847 році уже у формі книги. Поема створена на основі епосу і у сатиричному дусі

оповідає про пригоди ведмедя Атта Тролля. У образі ведмедя Гайне об'єднав німецьких критиків, новомодних політичних ліриків, невігласів загалом [Brummack, 1980 : 221-238].

Супутницею життя Гайне на 44-му році його життя стала продавщиця Кресане Ежені Міра. Гайнріх називав її Матильдою. Вона мала дуже неврівноважений характер і ще до одруження письменник збирався порвати із нею стосунки. Та вона все ж таки стала його дружиною і залишалася з ним до кінця [Wadepuhl, 1974 : 156-157].

Одним із переломних моментів життя Гайнріха Гайне стала смерть дядечка Соломона 1948 року. У права наслідника вступив син Соломона Карл. Він, дізнавшись, як неекономно письменник тринькав гроші, як він спекулював на біржі, більше втрачаючи, ніж заробляючи, відразу ж відмовився виплачувати обіцяну дядечком грошову допомогу для Гайнріха. І хоча Карл потім таки змінив гнів на милість, та в той момент ця звістка дуже підірвала здоров'я поета [Wadepuhl, 1974 : 330].

Ще у травні 1848 року письменник прогулювався до Лувру, а подальші вісім років він аж до кінця своїх днів був прикутим до ліжка. Параліч спинного мозку поклав його, як Гайне сам виразився, у *Matrazengruft* (матрацну могилу). Спочатку у нього віднялися ноги, потім зморщилося тіло, як у новонародженого немовляти. Це був стан, гіршого годі видумати. Та незламними, як у найщасливіші моменти його життя, залишилися його сили духовні. Письменник не бачив на одне око, він був майже повністю паралізований, але все ж намагався писати лівою рукою [Wadepuhl, 1974 : 330].

Так розпочався третій період, який продовжувався до смерті поета. У 1851-му році виходить збірка поезій під назвою *Romanzero*. Гайне хотів, щоб поезії, які ввійшли до цієї збірки, були опубліковані лиш після його смерті. Та видавець Кампе, якого письменник знав ще з 1827 року і який видрукував до того часу уже досить багато творів Гайне, переконав прикутого до ліжка поета погодитися на видавництво поезій. Саме Кампе запропонував назву збірки, і Гайнріху такий варіант сподобався. Збірка складається з трьох частин: *Historien*, *Lamentationen* і *Hebräischen Melodien*. Перший цикл віршів містить балади, що були написані на основі міфологічних, історичних та сучасних сюжетів. Серед них варто відзначити *König David*, *Carl I.*, *Schelm von Bergen*. У другому циклі збірки вміщено вірші-спогади із минулого життя, а також роздуми про сучасність. У третьому циклі Гайне звертається до мотивів єврейського фольклору та сюжетів з єврейської історії *Jehuda ben Halevy*, *Disputation* та ін. Збірка *Romanzero* відрізнялася від *Buch der Lieder* та *Neue Gedichte* насамперед тим, що представляла

читачам цілком нові, ще ніде не публіковані поезії, котрі було створено (за невеликими винятками) під час хвороби поета [Wadepuhl, 1974 : 357].

Після виходу у світ *Romanzero* Гайне продовжує літературну діяльність. Останнім твором поета, що був виданий ще при його житті у 1954 році, став перший том *Vermischte Schriften*, в якому була надрукована завершальну збірку його ліричної творчості *Gedichte 1853 und 1854* [Wadepuhl, 1974 : 357].

На початку лютого стан поета погіршується, а вже 17 лютого 1856 року Гайнріх Гайне після багатьох років тілесних мук пішов з життя. Похований поет у Парижі на кладовищі Монмартр. Як того бажав Гайне, поховання пройшло скромно, без церковних церемоній. Смерть поета не була поміченою громадськістю. Після багатьох років хвороби це не стало несподіванкою, та й за останні два роки свого життя Гайне не написав нічого нового. У кількох газетах з'явилися коротенькі повідомлення про його смерть, та некролога, на який заслуговував великий письменник, не було [Wadepuhl, 1974 : 389].

На могилі поета навіть не було пам'ятника, її стан погіршувався з роками. Та з наближенням 100-ї річниці з дня народження та 50-ї річниці із дня смерті поета і ініціативу щодо впорядкування могили взяла на себе газета *Frankfurter Zeitung*. Було створено фонд для реставрації надгробку. Фінансування проводилося за рахунок австрійських та німецьких лібералів, був запрошений скульптор Газельрііс (Haselriis). Пам'ятник був виготовлений із білого карерського мармуру і відкритий 24 листопада 1901 року. На боковій стороні цоколя вигравувані рядки із віша Гайне Wo?:

«Wo wird einst des Wandermüden
Letzte Ruhestätte sein?
Unter Palmen in dem Süden?
Unter Linden an dem Rhein?

Werd ich wo in einer Wüste
Eingeschartt von fremder Hand?
Oder ruh ich an der Küste
Eines Meeres in dem Sand.

Immerhin mich wird umgeben
Gotteshimmel, dort wie hier,

Und als Todtenlampen schweben
Nachts die Sterne über mir» [Internet 7].

На сьогоднішній день Г. Гайне відомий майже в усьому світі. Його ім'я викарбуване у людській пам'яті поруч з Гете і Шіллером. Його твори вражають читачів, надихають поетів. Праця над творами Г. Гайне завжди захоплююча і актуальна.

Непересічна творча індивідуальність Г. Гайне виявилася у його романтичних і революційних творах. У них присутні дотеп, сатира, іронія і водночас сентиментальність, ліричність, меланхолійність, вишуканість поетичних образів, майстерне оспівування краси природи. Усе це сприяло світовому визнанню творів Гайне, які не втратили своєї актуальності і на сьогоднішній день. Цікаво, що до того, як перекладати Гайне взявся Франко, українська читацька аудиторія знала Гайне лиш як як поета меланхолійної любовної лірики, поета *Lorelei* [Internet 6].

Ім'я Г. Гайне справедливо згадують у контексті найвищих здобутків німецької романтичної поезії. Творчий доробок письменника неможливо вкласти у хронологічні та естетичні рамки літератури епохи романтизму. На початках творчість юного Гаррі ще підкорялася традиційним правилам поетики тих часів. У раннього Гайне спостерігаємо вільного та розкутого ліричного героя, який критично спостерігає за усім, що діється навколо нього, і своїм сповненням ідеалістичного бачення та романтичних забарвлень світом намагається протистояти реаліям життя. Сповідуваний Гайнріхом культ вільної і незалежної людини, що формувався під гаслами Французької революції та її ідей про справедливість, знаходить спільну естетичну позицію з представниками німецької романтики [Internet 1].

У своїй подальшій творчості Гайне віддаляється від норм романтичної європейської поезії і протиставляє оспівані ідеали негативній історичній дійсності. Поет іронізує над ідеалами романтизму, над уявленнями про кращий світ. Ці мрії він оцінює як надто казкові і нездійсненні. Натомість Гайне пропонує точку зору письменника-громадянина, розкриваючи у своїх поезіях причини гальмування прогресу суспільства. Коріння цього він вбачає як у політичних подіях, так і в соціальних та духовних негараздах. Можливо, саме тому у поетичних образах зрілого поета поєднуються пафос, полеміка, сарказм та іронія; твори поета все частіше приховують у собі політичний підтекст [Internet 1].

Унікальність Гайне проявилась у вмінні поєднувати інтимні переживання з проблематикою свого історичного періоду. Поет мав нахил писати короткими

ліричними віршами, об'єднуюючи їх опісля за певною тематикою, він постійно перебував у пошуку нових засобів для передачі поетичної лірики. Творчості Гайне був притаманний новаторський образ думок. Один із сучасників Гайне німецький критик Лудольф Вінбарг (Ludolf Wienbarg) зазначав, що поміж відомих йому поетів Німеччини він не знає такого, хто б за «рівнем свого поетичного обдарування і неперевершеного естетичного світовідчуття міг би бути наближений до творця *Фауста*, і хто б у своїй сфері був би більш Фаустом і Мефістофелем одночасно, ніж Генріх Гейне» [Internet 1].

2.2. *Buch der Lieder* – одна з найуспішніших збірок Гайнріха Гайне

У поетичній збірці *Buch der Lieder* (1816-1827), над якою Гайне працював більше десяти років, відбився процес розвитку суспільної свідомості поета, формування його творчого методу, збагачення та індивідуалізація його ліричної палітри. Опираючись на найбільш життєві традиції раннього романтизму, пов'язані з фольклорною поезією, з лірикою Бюргера і Гете, Гайне зберігає в *Buch der Lieder* основи романтичного світосприйняття. Для нього все ще в силі один з основних романтичних принципів: антитеза «Я» і «не Я». Любов є першоосновою буття для автора *Buch der Lieder*, але ця першооснова трактується ним не так в загальнофілософському, як в суб'єктивно-романтичному плані [Brummack, 1980 : 84-87].

Разом з тим Г. Гайне вніс у романтичну лірику зовсім нові елементи, розширюючи тематичний діапазон, у трактуванні традиційних тем романтиків (кохання, природа), в ідейно-естетичному осмисленні фольклору і в самій художній манері.

Buch der Lieder складається з кількох віршованих циклів: *Junge Leiden* (1816-1821; в цей цикл входять такі групи віршів: *Traumbilder*, *Lieder*, *Romanzen*, *Sonette*), *Lyrisches Intermezzo* (1822-1823), *Die Heimkehr* (1823-1824), *Die Harzreise* (1824), *Die Nordsee* (1825-1826). Маючи суттєві художні відмінності, ці цикли представляють собою ідейно-стильову єдність, як лірична сповідь, як розкриває формування і розвиток особистості поета [Brummack, 1980 : 87-88].

У *Junge Leiden* особливо госто звучить біль нерозділеного кохання поета до двоєрідної сестри Амалії. Відкинуті почуття автора стають джерелом різкого конфлікту поета з дійсністю, яка і сприймається ним переважно через призму своєї сердечної драми. Цей вузький емоційний аспект набирає часом доволі чіткі соціальні контури, тема відкинутого кохання конкретизується – кохана віддає перевагу багатому.

Найбільшу близькість до традиційного поетичного світу романтиків Гайне зображає у частині *Traumbilder*. Він широко застосовує фантастику, через її посередництво виражаючи своє відчуття ворожої йому дійсності. Але земна реальність помітно дає про себе знати і у фантастичних видіннях Гайне, де постійно виступає реальний поетичний образ коханої, конкретний земний ідеал.

Більш спокійними і світлими тонами написані *Lieder* і *Romanzen*. У *Romanzen* Гайнріх Гайне активно розробляє новий для нього жанр балади. Потяг поета до балади не було лише проявом індивідуальних особливостей його творчої манери. Значно більша роль об'єктивно-розповідного моменту як в ліриці, так і в прозі для пізнього німецького романтизму взагалі є більш характерною, ніж для раннього [Brummack, 1980 : 85-88].

Серед юнацьких балад Гайне слід перш за все звернути увагу на вірші *Die Grenadiere* і *Belsatzar*.

В них відчувається хід часу, хід історії. Широко відома балада *Die Grenadiere*, написана у 1816 році, яка є свідченням високої поетичної обдарованості поета-початківця, відображала його захоплення Наполеоном. Публічна демонстрація таких почуттів до скинутого імператора, який встановлював ще нещодавно на німецьких землях буржуазні реформи, була рівносильна виступу проти нових німецьких князів і монархів. Основна ж ідея балади *Belsatzar* – приреченість тиранів та неминучість їх гибелі [Brummack, 1980 : 87-88].

Найбільш характерними для романтичної любовної лірики поета є цикли *Lyrishes Intermezzo* і *Die Heimkehr*. В них чітко визначаються принципи пісенного фольклору в ліриці Гайне, значною мірою зумовивши характер новаторства його *Buch der Lieder*.

У *Lyrishes Intermezzo* і *Die Heimkehr* розвивається та ж тема нерозділеного кохання. Але самі сердечні страждання поета розкриваються тут по-іншому. Болючий сум ранніх поезій наповнюється проясненою печаллю, м'яким сумом відкинутого почуття, яке нерідко змінюється радісним колоритом. У цих циклах Гайне найбільш повно втілює свій ідеал «пластиної поезії», пославляючи земну любов у всій реальній життєвій чарівності. Вся сила поетичних мрій блідне перед обличчям реальної коханої поета [Wadepuhl, 1974 : 66-69].

Виразно позначаються конкретно-історичні риси того соціального оточення, в якому розвиваються любовні почуття поета. У цьому зв'язку у *Buch der Lieder*

намічається та лінія суспільно-політичної сатири, яка стане ведучою у творчості поета в 40-50-ті роки XIX століття.

У цикл *Die Heimkehr* входить і один з найкращих творів Гайнріха Гайне – його знаменита балада *Lorelei*, популярність якої була настільки великою, що вона стала народною піснею. У баладі Гайне оповідач є епічним не так через зображення дійсності, як через поетичний образ, через поетичний опис: золотоволоса красуня на фоні вечірнього неба, над велично живописним Рейном, в золоті заходу сонця. Але зміст балади є ліричним – не у розвитку дій, а у вираженні почуттів, в трагічному пориві Човняра, який зачарований красою Лореляй і приречений на смерть [Wadepuhl, 1974 : 76-86].

Якщо у ранніх циклах *Buch der Lieder* до *Lyrisches Intermezzo* звернення до природи відсутнє, то тепер для автора природа стає найважливішим засобом бачення і пізнання світу, розкриття власної душі.

Більшості віршів характерний, наприклад, паралелізм настрою поета і стану природи. Органічне поєднання природи з помислами і душевним станом людини, яке так часто виникає у *Buch der Lieder*, має певне пантеїстичне забарвлення (тобто ототожнення Бога з природою, природа як божество), яке буде характерним для лірики Гайне початку 30-х років.

По своєрідності своєї творчої манери дещо окреме місце у *Buch der Lieder* займають два її останніх цикли під загальною назвою *Die Nordsee*. Ритми вільного вірша виявились тут найбільш відповідними прагненню поета передати глибоке відчуття грандіозного величі і своєрідності моря, його неугамовну силу і міць. Тема кохання в цих циклах втрачає свою колишню драматичну напругу, вона вже і не визначає ідейно-смысловий характер циклу, стаючи лиш одним з його периферійних мотивів [Wadepuhl, 1974 : 101-109].

Неважко помітити, що у віршах циклу *Die Nordsee* пафосна піднесеність часто органічно поєднується з іронічною манерою, яка стала невід'ємною рисою творчого почерку Гайне у *Lyrisches Intermezzo* і *Die Heimkehr*. Він користується цим прийомом для висміювання сентиментальних мрій німецького філістера (обивателя). Поступово його іронія стає більш різкою, націленою на найбільш характерні прояви німецького зубожіння, німецької реакції, трансформуючись у ліриці 40-50-х років в політичну сатиру.

Свої іронічні пасажі поет направляє і проти самого себе, проти власних ілюзій та захоплень. Його поезії властиві психологічні нюанси, які відображають не лише протиставлення, але і їх усвідомлення, що вело до їх подолання.

Для багатьох віршів *Lyrisches Intermezzo*, *Die Heimkehr* та *Die Nordsee* характерна неочікувана іронічна кінцівка у фіналі, а іноді лише в останньому рядку, що наче одним дисонуючим акордом знімає серйозний піднятий ліричний настрій всього вірша.

Цикл *Die Harzreise* написаний у формі подорожніх нарисів, які вже були традиційними у німецькій літературі. Подорожуючи по країні, Гайне бачить ту непривабливу убогість, яку приносить його країні роздрібленість на карликові держави. Книга просякнута пристрасним протестом проти феодально-монархічного режиму і чиновницького гніту, що сковують вільнодумців Німеччини. Розказуючи про міста і поселення, які зустрічаються йому на шляху, він підмітив деякі риси відсталості, застряглої у міщанстві та дрібних муках Німеччини [Wadepuhl, 1974 : 110-115].

Безпосередність почуттів, плавна співучість ритмів *Buch der Lieder* привабили багатьох композиторів. Шуберт, Шуман, Ліст, а за ними і Гріг створювали музику на слова Гайне. У Росії Чайковський, Римський-Корсаков, Бородин, Рахманінов зверталися до віршів *Buch der Lieder*. Романси на слова Гайне стали улюбленими піснями німецького народу.

РОЗДІЛ III. *LYRISCHES INTERMEZZO* Г. ГАЙНЕ У ПЕРЕКЛАДАХ І. ФРАНКА

Серцевиною збірки *Buch der Lieder* є ряд віршів, що має назву *Lyrisches Intermezzo*. Характерним для нього є сюжетна і тематична єдність. Пролог і короткі ліричні вірші, що є складниками циклу, створюють собою своєрідний роман. У перекладі з італійської *intermezzo* – що знаходиться посеред, проміжний. У музичній термінології це невеликий твір, який розміщений поміж інших, але має спільну з ними тему, дещо змінюючи її емоційне забарвлення. І саме за такою схемою побудований цей ряд поезій. Вірші цього циклу відносяться напевно до найкращого, що Гайне створив у своєму житті. Вони не пропонують нічого нового, вони описують лиш із деякими поправками біль кохання. Та погляд і власне бачення цього є новими. На відміну від першого циклу, тут кохання не ірраціональна чи фатальна сила, що несе лиш муки, страждання та загибель, а власне людське почуття, що приносить і щастя, і муки. У ньому послідовно оспівана історія кохання поета, що зароджується від щастя першої взаємності. Але разом з тим ця історія має і свій кінець, коли поет за посередництвом тонких поетичних образів показує, як співець добровільно закінчує свою пісню кохання і сам позбавляється свого тягара життя. Таким чином, *Lyrisches Intermezzo* описує багатство любовних переживань від світлого початку до похмурого кінця [Wadepuhl, 1974 : 66-69].

У циклі прослідковується сюжет з характерними для літературного твору зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою. Із 66-ти віршів у перших одинадцяти йдеться про блаженне щастя кохання. Зав'язкою виступає вірш *Im wunderschönen Monat Mai* [Heine, 1956 : 81]. У травні розпустилася і забуяла природа, розквітло і кохання. Вірш *Aus meinen Tränen sprießen* [Heine, 1956 : 81] показує здатність кохання перетворювати пісні поета у «солов'їв пісеньки», що поллються перед вікнами коханої. Усе гарне і чисте, усе, що має здатність зароджувати життя, об'єднується у троянду, символ благодаті, у лілею і у голубку, символи чистоти і недоторканості, у сонце, праотця всього живого. Це прослідковується у вірші *Die Rose, die Lilie, die Taube* [Heine, 1956 : 81]. Визнання «її» кохання проходить у сльозах блаженства (*Wenn ich in deine Augen seh'*, [Heine, 1956 : 82]), ліричний герой готовий померти «з любові і з тоски». У подальших віршах описано солодке почуття закоханості, але із додаванням легкого лірично-іронічного смутку. Це читаємо у віршах *Dein Angesicht so lieb und schön* та *Lehn' deine Wang' an meine Wang'* [Heine, 1956 : 82]. Ліричний герой бажає занурити

свою душу у келих лілії, тобто зголошується до найвищої чистоти, щоб гідно оспівати своє ніжне кохання: *Ich will meine Seele tauchen* [Heine, 1956 : 83]. Він розуміє тужливу любовну мову зірок і несе красуню на крилах пісень у казкову країну поезії. Уста дівчини, її очі, личко – образ Мадонни у соборі нагадує йому кохану. Про це дізнаємося із поезії *Im Rhein, im schönen Strome* [Heine, 1956 : 85]. Таким чином, перші одинадцять віршів за допомогою казкових чудових картинок, у тонах, наповнених східним вогнем і німецьким місячним сяйвом показують перше захоплення, перше кохання. Але опісля між ліричним героєм та його любкою з'являються перші непорозуміння. Поет здатен вірити лиш поцілункам, але ніяк не клятвам коханої. Для нього вона безсердечна, безхарактерна, підступна, у ній вжилися люб'язність і брехливість. Такого сполучення рис характеру не змогла б придумати фантазія поета, але це під силу земним силам життя. Це впливає із віршів *Du liebst mich nicht; O schwöre nicht und küsse nur; Auf meiner Herzliebsten Äugelein; Liebste, sollst mir heute sagen* [Heine, 1956 : 86-87]. Настає кульмінація: кохана його зрадила і виходить заміж за іншого. Про кричущий біль, що розриває серце, читаємо у наступних трьох віршах *Wie die Wellenschaumgeborene; Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht* та *Ja, du bist elend, und ich grolle nicht* [Heine, 1956 : 87-88]. Треба зазначити, що ці три вірші були написані Гайнріхом одразу ж одруження Амалії і були введені до Ліричного інтермецо значно пізніше [Wadepuhl, 1974 : 67]. І з того ж моменту ніби перервався ланцюжок щастя, з тих пір поет оспівує лиш біль. Янголи ридають і плачуть на святі, поет запитує сам себе, що ж більше: любов чи горе. Разом із ним оплакують його горе квіти, солов'ї та зорі. Та поряд з болем поет іронізує над почуттями, намагається знайти пояснення тому, що сталося. Усе це складне дійство описане аж до останньої поезії циклу. В останньому вірші поет раз і назавжди вирішує поховати старі мрії і сподівання. І слова його звучать рішуче, усе вказує на те, що він своє рішення обдумав і зважив і назад дороги немає: «...Warum der Sarg wohl/So groß und schwer mag sein?/ Ich legt auch meine Liebe/ Und meinen Schmerz hinein [Heine, 1956 : 112].

Як у циклі віршів можна прослідкувати віддалення коханих, так змінюються і картини природи, ніби в тон до страждань поета. Різноманітні образи природи перегукуються з переживаннями головного героя. Він мучиться у своїй любові і не може знайти в ній ніякої розради, яка б змогла позбавити його цих думок.

Ще за життя Гайнріха Гайне його збірка *Buch der Lieder* видавалась тринадцять разів. А у 1855 р. її опублікували і у французьких перекладах. До багатьох його віршів з

цієї збірки було написано музику, а велика кількість поезій увійшла в число народних пісень як у Німеччині, так і навіть за її межами [Internet 3].

Варто зауважити і те, що це не просто зібрання віршів, а цілий цикл. Тобто вірші пов'язані один з одним, наступний вірш певним чином впливає із попереднього. А весь трагізм нерозділеного кохання отримує загальнолюдський характер, показуючи в якому стані тоді була душа молодих людей, поетових ровесників. Вірші постають перед читачем мелодійними. Головний герой показаний у світлі романтики, наче не розуміючи як можна жити без кохання. Але всі ці почуття ставляться під сумнів, оскільки під кожним возвеличуванням кохання, автор ховав іронію [Internet 3].

Buch der Lieder Г. Гайне стала визначною подією у німецькому романтизмі. Творець збірки, тонко і вміло передаючи страждання, тугу, розчарування, і водночас іронізуючи над почуттями, знайшов єдино можливий у такій ситуації філософський підхід до всього пережитого. Крім того, письменник зумів майстерно поєднати традиції фольклору із світосприйняттям своїх сучасників. Гайне, як ліричний поет, без сумнівів заслуговує на найвищу оцінку. І такою оцінкою є світове визнання.

Німецький композитор Р. Шуман відтворив та поклав на музику деякі твори із *Lyrisches Intermezzo*. Із 65 віршів циклу він обрав шістнадцять, які були присвячені історії нещасливого кохання юного поета. Шуман створив так звані «портрети психологічних станів». Композитор надіслав Гайнріху Гайне екземпляр *Liederkreis* на його вірші. Подарунок супроводжувався листом: «Хотілося б, щоб моя музика до Ваших пісень сподобалася Вам. Якщо б мої сили були такі ж, як гаряча любов, з якою я створював, я сподівався б на краще...». У віршах Гайне німецький композитор прочитав і свою історію безнадійного кохання. Саме тому він так перейнявся переживаннями поета. Тема нерозділеного кохання була близькою для багатьох митців. Але це було своєрідним досвідом, емоціями, які стали поштовхом до всесвітньовизнаної творчості [Internet 8].

Іван Франко вбачав у перекладі величезну силу єднання різних народів і культур, їхнього взаємозбагачення. Та основною ціллю його перекладацької діяльності все таки було відкривати шедеври світової літератури середньому українському читачеві, який не був високоосвіченим. Він також прагнув таким чином пробудити свідомість співгромадян, послужити поштовхом до виникнення бажання розвивати свою мову, культуру і розбудовувати власну державу. І. Франко-перекладач завжди серйозно підходив до поставленої мети. Його переклади базувалися на міцній науковій основі. Він не лише аналізував тексти, але і досліджував творчість автора, вивчав особливості

тогочасної епохи, цікавився історичними подіями, звичаями, особливостями народного побуту. Крім того він хотів зробити кожен перекладений твір доступним широким верствам народу. Наприклад, перекладаючи Г. Гайне Франко послуговувався загальноновживаною лексикою того часу, яка була близька простому люду. Таким чином він турбувався про духовне та культурне збагачення українського народу. Ці явища ми зможемо чіткіше побачити при порівнянні оригінальних віршів збірки *Lyrisches Intermezzo* Г. Гайне з перекладами І. Франка.

3.1. Aus meinen Tränen sprießen

Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

З сліз моїх виростає
Цвіток пахучих стрій.
А вздохи мої ся змінюють
У соловіїв рій.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk ich dir die Blumen all,
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall
[Heine, 1956 : 81].

А сли мя полюбиш, дитятко,
Твої всі ті цвіткі –
Під твоїм оконцем поллються
Солов'їв пісеньки
[Франко, 1976 : т.13 : 448].

І. Франко залишив будову строф таку ж, як у Г. Гайне. Вірш містить два катрени (дві строфи чотиривірша). Перший катрен оригіналу написаний ямбом. І. Франко теж послуговується цією двоскладовою стопою. У своїх коментарях до перекладу *Фавста* Гете, І. Франко писав: «Я майже всюди задержував таке саме метрум, яке було в оригіналі, позволяючи собі хіба декуди замість 4-стопового ямбу ужити 5-стопового, замість 5-ти стопового – 6-стопового і навідворіть, і то лиш там, де в самім оригіналі такі, не однако довгі, стихи помішані. Де приходили у автора штучні комплексії стихів (октави, як в приспівці та в першім прологу, терцини 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...» [Франко 1976 : т. 13: 180]. З огляду на це, можемо стверджувати, що, перекладаючи інтимну лірику Г. Гайне, І. Франко дбав про достовірність розміру вірша. В обох строфах перший і третій рядок не римуються, як у

Г. Гайне. У другому і четвертому рядках обох строф присутня точна рима. Йдеться про те, що римування неспароване. Причому, у першому і другому рядках – три стопи ямба, у третьому – три, у четвертому – три. Ямб – це розмір сонета, любовної лірики. Оскільки у змісті теж йдеться про кохання, молодечий запал, то такий розмір тут дуже доречний. Другий катрен відповідно до оригіналу перекладений трискладовою стопою (амфібрахієм). Причому відбувається чергування – у першому і третьому рядках – три стопи, у другому і четвертому – дві. У ліриці амфібрахій має мінорний, елегійний характер. Метр, розмір віршованого твору має певний перегук із змістом тексту. Смуток із надією на кохання створює той неповторний симбіоз почуттів, настрою, який зачаровує читача.

В обох варіантах віршів спостерігаємо такий стилістичний засіб як анжамбеман, тобто синтаксична пауза не співпадає з ритмічною. Тому при прочитанні вірша ми робимо паузу посередині смислової групи: «Aus meinen Tränen sprießen / Viel blühende Blumen hervor» («З сліз моїх виростає / Цвіток пахучих стрій»). Фактично весь вірш побудований за допомогою анжамбеману. Цей стилістичний засіб бачимо і в таких рядках: «Und meine Seufzer werden / Ein Nachtigallenchor» («А вздохи мої ся змінюють / У соловіїв рій»); «Und vor deinem Fenster soll klingen / Das Lied der Nachtigall» («Під твоїм оконцем поллються / Солов'їв пісеньки»). Звідси можемо зробити висновок, що часте вживання анжамбеману нівелює ритмічність вірша, але слугує своєрідним засобом виразності. Це дає змогу авторові привернути увагу читача саме до того, що він хоче висловити в першу чергу. В даному випадку, Гайне підкреслює, що зі сліз виростають квіти, що важке дихання перетворюється у спів птахів, і що під вікном коханої співатимуть солов'ї. Тобто німецький поет наголошує на тому, що це начеб-то радісне почуття, і все негативне перетворюється в теплі емоції, що більше властиве коханням. І. Франку вдалося вловити цей момент у Гайне, тому ми бачимо аналогічне використання анжамбеману в українському перекладі. Таким чином прослідковується гайнівська іронія, адже, читаючи вірш вголос, ми робимо такі паузи, які властиві більше драматичним віршованим творам. Звідси чітко видно, що автор наче насміхається з почуттів головного героя, перебільшуючи його почуття до коханої.

Наповнюючи словесним змістом готовий віршовий розмір, перекладачеві часто доводиться його порушувати: перекладач – 1) випускає деякі елементи оригіналу; 2) вносить нові елементи, яких в оригіналі немає; 3) деякі елементи оригіналу замінює іншими; 4) міняє синтаксичну структуру, порядок слів, а іноді – речень. Взагалі віршовий переклад ніколи не може достеменно відповідати оригіналу. Насамперед

перекладачеві слід відтворити метр і ритм оригіналу, зберегти ту саму кількість рядків, зберегти характер і послідовність рим, і коли треба, то передати й звукову інструментовку. До того ж, у ці тісні рамки треба утиснути той самий зміст. Отож перекладачеві слід жертвувати то тим, то іншим. Та й ще не завжди чужа мова підлягає тим самим віршовим законам. Як відомо, французькій мові не властивий тонічний розмір, англійська не знає правильного чергування жіночих і чоловічих рим, італійський сонет будується на самих жіночих римах. У будь-якому віршуванні крім звичайних ямбів, хореїв, амфібрахіїв, дактилів і анапестів, допускаються ще різні комбінації двох і трьохскладових стоп, так звані дольники. На них звичайно будує Гайне свої вірші. І. Франко намагається дотриматися розміру і віртуозно передає зміст. У передмові до поеми *Німеччина* І. Франко дає короткий аналіз форми свого перекладу: «Перекладаючи Гейне, я дбав про те, щоби передати якомога 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 подоби 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 буває один або два тезиси (слоги, на котрих тон понижується); друга і четверта стрічка має 3 арзіси з так само довільним числом тезисів. Щоб хоч трохи наблизитися до сього розміру, що надає оповіданню велику свободу і натуральність, а не втомляти уха одностайним амфібрахічним розміром, як се бачимо, напр., в російському перекладі Заєзжого, я зважився перемішувати стрічки амфібрахічні з ямбічними...» [Франко, 1978 : т. 13: 446].

Леонід Рудницький у своїй праці *Іван Франко і німецька література* зазначає, що «Франко виступає [...] проти одностороннього підходу до поетичної творчості з боку українських перекладачів, маючи на увазі 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. [...] Сам переклад *Німеччини*, у якому І. Франко перемішував стрічки амфібрахічні з ямбами, дуже вдалий, головню через те, що такий поетичний розмір, оснований на арзісах і тезисах, є в душі української мови» [Рудницький, 1974 : 143].

Особливістю Франкового перекладу *Lyrisches Intermezzo* є народнописенна основа. І це не випадково, адже ліричні поети усіх часів і народів у своїй творчості залюбки наслідували народну пісню, а деякі навіть потрапляли в її тон, так що їхні пісні, своєю чергою, ставали народними. Як відомо, в Німеччині – це Гете, Гайне, в

Україні – Шевченко, Франко. Однак ліричний герой Гайне став далеким від народнопісенних традицій збірки, скоріше, німецьким інтелігентом того часу, який свої почуття і переживання втілює в дещо відсторонених і поетично-абстрагованих народнопісенних формах і образах.

Однією з причин щедрості на ласку у слові є особливе чуття українця до природи рідного краю. Природи настільки промовистої у своїй красі, що не може вона залишитися без відлуння. Хіба ж не дивним є те, що із здрібненням виразнішим стає бачення того, про що йде мова? Квітка, квіточка, цвітка. Напевне, не випадково І. Франко слово «Blumen» (квіти) переклав «*цвітки*». У світосприйманні українця відступив у тінь «цвіт» (як одиничне, збірне поняття) – переважила «цвітка»: де жіночий рід, там і ласкавість більше, й тональність інша. В росіян у тій сфері неподільно запанував чоловічий рід.

Немало важив тут, очевидно, сам образ квітів – їхня краса, аромат, що не піддається описові. Читач може домислити, які цвітки мав на увазі, як перекладач, І. Франко: підсніжники, незабудки, фіалки.

Щоб підсилити ніжність, розчуленість, щирість тону письменник уживає зменшено-пестливі співучі форми (*оконце, пісеньки, дитятко*). В оригіналі спостерігаємо лише одну форму демінутиву (*Kindchen*), в українському варіанті маємо три.

Велика кількість суфіксів здрібнення української мови надає змогу письменникові зробити свою мову більш м'якою і ніжною, де це потрібно, наповнити її ласкою і теплотою, тим самим збільшивши емоційність свого стилю й передачі. Метафора «з сліз виростає цвіток стрій», епітет, інверсія «цвіток пахучих», епітет «солов'їв рій» покликана оприявнити зорову картину квітів, які розквітають на місці гарячих сліз, підсилити сумовитий настрій. Водночас – це емоція, гірка й солодка. Почуття ліричного героя мають магічну дію: сльози розчулення перетворюються на квіти, щоб знову змінитись на солов'їні пісні. Окрім того, основна стихія Гайне – антитеза, що стала формою його світовідчуження. Сльози на місці квітів – це антитетична роздвоєність митця, яка шукала вияву у відповідних стилістичних, на контрастах побудованих, способах. І перекладач намагався оприявнити це контрастне зображення.

Слово *sprießen* означає проростати, але в поєднанні з квіткою означає розпускатися, а *hervor sprießen* – проростати назовні, тобто *hervor* підсилює дію. Автор змінює і тавтологію *blühende Blumen* (*квітучих квітів*) на епітет *цвіток пахучих*.

Тавтологія не розвиває такого асоціативного ряду, як замінений І. Франком епітет. Пахучий – значить той, який має приємний, тонкий аромат. Читач відразу може уявити, які це квіти. І. Франко змінює *ein Nachtigallenchor* (солов'їним хором) на *солов'їв рій*. Однину *das Lied der Nachtigall* (солов'їна пісня) І. Франко змінює на множину *солов'їв пісеньки*. Це дає змогу читачеві перейти на слухові реєстри і пригадати, як звучать навесні солов'їні трелі. Очевидно, що цього вимагала рима до слова *стрій*. Традиційно соловей – вісник травневих днів, співак оновлення, символ молодості і радощів, улюбленець дівчат. Образ солов'я у фольклорі, як і в світовій поезії, невіддільний від любові, але символізує її романтичний, незавершений (в плані шлюбу) бік. Образ солов'я завжди нагадує про романтику першої любові, перші поцілунки.

У другій строфі «Schenk ich dir die Blumen all» (Я дарую тобі всі ці квіти) І. Франко змінює на займенник «*твої* всі ті цвітки». Для письменника зрозумілим і очевидним є те, що квіти належать лише дівчині, жінці, й акт дарування тут недоречний. Квітка найчастіше символізує дівчину – тут бачимо знову наслідування фольклорної традиції. Квіти символізують дівчат, водночас квіти – символ печалі, пов'язаної зі стосунками хлопця та дівчини. Німецькою «Und vor deinem Fenster soll klingen» (І нехай під твоїм вікном звучить) автор змінює на «Під твоїм оконцем поллються». Зазвичай українською говориться *пісня летиться*, тобто звучить так мелодійно, з переливами, як ручай, джерельце.

Щоби твір був доступним якомога ширшим верствам народу, до того ж неписьменному чи малописьменному, І. Франко дбав про мову своїх перекладів. Так, у передмові до згадуваного уже перекладу *Фавста* Гете, письменник зауважив: «Я поклав головно вагу на зрозумілість і ясність бесіди, уникаючи по змозі менше вживаних провінціалізмів, окрім хіба тих немногих місць, де того вимагало окремішне забарвлене в самім оригіналі» [Франко, 1978 : т. 13: 179-180]. І тут автор перекладу зазначає, що деякі «галицизми» (форми на –*ов* замість –*ою*: руков, тобов; вживання –*ся* перед словом, до котрого належить, а також скорочених форм *ми*, *ти* замість *міні*, *тобі* і *щоби*, *робись* замість *щоби я*, *щоби ти* і т. д.) «будуть разити братів наших в закордонській Україні», однак, не знаючи, «яка будучність тих форм в українській мові», І. Франко вважає, «що натепер вони живучі в устах значної части нашого народу, мають право домагатися горожаньства і в літературі, а особливо в поезії, де на них іменно полягає значна часть краси і богацтва нашої ритміки» [Франко, 1978 : т. 13: 180]. Саме тому ці «галицизми» постають і в перекладі інтимної лірики Г. Гайне: *ся змінюють, сли мя полюбиш*.

Отже, переклад даного вірша Гайне можна назвати адекватним, оскільки Франко намагався не зробити його дослівним, щоб кожне перекладене було відповідником німецького, а робив наголос на стилістичному забарвленні тексту. Та порівнюючи оригінал вірша з його перекладом, можемо стверджувати, що перекладач дотримується основної цілі: передати іронію автора, не відходячи від змісту оригіналу. І це йому вдається зробити.

3.2. Wenn ich in deine Augen seh

Наступні дві строфи 4-ого вірша написані чотиристопним ямбом, як і оригінал. Римування у Гайне паралельне (seh – Weh, Mund – gesund, Brust – Himmelslust, dich – bitterlich), а у Франка перехресне. Знову ж римуються другий і четвертий рядки (тобов – здоров, дрижить – залить), а перший з третім – ні.

Wenn ich in deine Augen seh,
So schwindet all mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd ich ganz und gar gesund.

Коли гляжу в твої очиці,
Щезає біль мій пред тобов;
Коли ж ты в устоники цілую –
Тоді аж сильний і здоров.

Wenn ich mich lehn an deine Brust,
Kommsts über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
So muß ich weinen bitterlich.

Коли на грудь ти голов зложу,
Аж серце з розкоші дрижить –
Коли ж ты скажеш ми: «Люблю ты!» –
Сльозами мушу ся залить.

[Heine, 1956 : 82]

[Франко, 1976 : т. 13 : 449]

Висловлювання «Wenn ich in deine Augen seh» І. Франко дещо увиразнив, додаючи йому глибинного смислового відтінку: «Коли гляжу в твої очиці», що означає дивлюся у твої очі (а значить, придивляюся, щоб знайти розуміння). Зір пов'язаний з розумом: бачити означає розуміти. Очевидно, особливий зір, таємне бачення притаманні небагатьом. У цьому є певна винятковість. В індоєвропейській традиції око (зір) – це небо і сонце, в біблійній – око символізує знання, постійну опіку Бога. За однією індійською легендою, зірки – це очі жінок, котрі захотіли стати дружинами сонця і місяця, але не виконали однієї умови – не дивитися вниз – і тому залишилися на небі назавжди. В очах живе душа. А. Содомора, цитуючи Платона, стверджує, що «саме

окові завдячуємо знанням найкращих речей, що саме око спонукало нас до філософії. Уже в давнину тілесне око протиставляли внутрішньому окові душі, розуму. Тілесне око лише дзеркало внутрішнього ока – ока розумної душі, – підсумовували свою позицію представники християнського вчення. Зір – найцінніше з-між усіх відчуттів, але воно і найнебезпечніше. Третє око – око нашої душі. Для ока душі немає ні меж, ні берегів. Те, що найдорожче людині – найбільш незахищене. Ніщо не оберігає ока, крім сльози, окрім тендітної повіки» [Содомора, 1999 : 351].

М. Зубрицька стверджує, що «...загальноживана ідіома – очі-дзеркало душі, за своїм походженням, належить до архетипних, оскільки є витвором колективного підсвідомого. Передусім, архаїчні уявлення про магію очей, вдивляння і погляду знаходимо в давніх ритуально-магічних практиках, коли вважалося, що за допомогою енергії погляду можна досягти метемпсихозу – обміну душами ще за життя» [Зубрицька, 2008 : 615].

У перекладі четвертого вірша Г. Гайне І. Франко зумів передати переконання поета про те, що любов – це феномен, який передусім виявляється у світлі унікального бачення та неповторному візуальному сприйнятті внутрішнього і зовнішнього світу.

Як зазначає Зубрицька, «один із улюблених композиційних засобів І. Франка – концентрація уваги навколо візуальної деталі і зосередженість на акті споглядання чи візуалізації об'єкта, захоплення тих почуттів, що народжуються в просторі між ліричним об'єктом і ліричним суб'єктом. Коли ліричний герой вдивляється в очі дівчини, то це ознака того, що він розчиняється у магії погляду «ти» коханої. Задивляння в очі чи вдивляння в обличчя об'єкта захоплення дає змогу побачити-відчути його / її емоційний стан і відповісти на нього. Отож, коли ліричний герой вдивляється в образ коханої, він насправді бачить її почуття. Як і в українській фольклорній, так і в літературній традиціях «бачення коханої / коханого» доволі часто є абсолютною комунікаційною моделлю. І народні пісні, й українські письменники відводять поглядам закоханих надзвичайно важливу роль у художній організації тексту та його образної системи. Цей художній принцип зосередження на магічній грі закоханих очей можна було б назвати феноменом «бачення почуттів» [Зубрицька, 2008 : 620-621].

Важливе місце у описі ліричної героїні виділено вустам: «Коли ж ты в устоники цілую». Ця портретна деталь набуває витонченого метафоричного забарвлення. Засіб психологічного зображення внутрішнього стану ліричного героя – категорія серця – вмістилища емоцій. «Аж серце з розкоші дрижить» – такі піднесені почуття

переповнюють ліричного героя у хвилини взаємності. Однак серце м'яке, вразливе, податливе на добро і водночас роковане на непосильні страждання.

Дослівний переклад висловлювання «So schwindet all mein Leid und Weh» – щезнуть мої страждання і болі. І. Франко перекладає по-своєму: «Щезає біль мій пред тобов». Слова *біль* і *страждання* синонімічні, адже *біль* означає відчуття фізичного страждання або прикrostі, образи, великого смутку. Очевидно, І. Франко залишає лише слово *біль* на позначення душевних мук ліричного героя.

Коли ліричний герой цілує уста коханої, то почувається «сильним та здоровим» (в Г. Гайне «So werd ich ganz und gar gesund», дослівно *я стаю повністю здоровий*). В даному випадку Гайнріх Гайне вживає два синонімічні прислівники *ganz* і *gar*. Іван Франко ж трансформує їх у своєму перекладі у два прикметники, які за початковим своїм значенням не є синонімічними. Але саме слово *здоровий* передбачає відмінний фізичний стан та силу. Тому в даному випадку прикметник *сильний* ми можемо розглядати як слово-синонім до прикметника *здоровий*.

З німецької «Wenn ich mich lehn an deine Brust» («Коли я притуляюсь до твоїх грудей») І. Франко переклав творчо: «Коли на грудь ти голов зложу». Можна стверджувати, що словосполучення *зложити голову* означає цілковите підкорення, найвищий вияв ніжності, любові, довіри, щирості. Так може притулити голову дитина до матері, шукаючи прихистку, розуміння. Водночас це може означати провину, каяття. «Kommts über mich wie Himmelslust» дослівно перекладається як «Крізь мене проходить неймовірне бажання». Однак письменник знову вдається до власної інтерпретації – «Аж серце з розкоші дрижить». Ця метафора покликана напрочуд точно передати емоційний стан ліричного героя: відчуття блаженства. На перший погляд Франкова заміна із гайнівського *Himmelslust* на *серце* не зовсім точна, бо ж автор оригінального тексту зовсім не має на увазі душевні переживання, а саме плотські. Натомість Франкове *серце* все ж таки має більш патетичний зміст. Та саме у наступному словосполученні бачимо, що перекладач вловив інформацію першоджерела і таки зумів правильно це передати: про *серце* українською мовою, якби йшлося про величне і неземне почуття, вживається фразеологізм *серце завмерло*. У нашому варіанті маємо *серце з розкоші дрижить*, що досить точно відповідає оригіналові в передачі емоцій плотського плану.

В останньому рядку Г. Гайне вживає модальне дієслово *müssen*, яке І. Франко теж зберігає, перекладаючи його схожим за звучанням українським словом *мусити*. Перекладаючи рядок «So muß ich weinen bitterlich» (То мушу гірко плакати) як

«Сльозами мушу ся залить», І. Франко теж вдається, так би мовити, до творчого переспіву. *Залитися слізьми* – це гіпербола, яка увиразнює душевне зворушення від промовлених коханою слів зізнання. Від розчулення й вдячності, взаємного кохання й радості ллються сльози. А. Содомора зазначає, що у давній Греції, наприклад, щорічно, коли в'янув квіт, дівчата тужили за прекрасним Адонісом, який півроку перебував на землі, а других шість місяців – у підземному царстві [Содомора, 1999 : 152]. Сльоза – наслідок переживання, вияв емоцій, її неможливо уявити без обличчя. Їй, як усмішці, потрібні очі, де вона народжується, зблискує, потрібна шока, як шлях, яким вона поспішає пробігти, аби зникнути, припинити своє існування. У давнину казали: «Ніщо так швидко не висихає, як сльоза». Життя сльози недовготривале, саме тому цей образ оспівується у поезіях, кладеться на музику, передається барвами, вирізьблюється на дереві, викарбовується на мармурі. Слово-образ «сльоза» завжди викликає асоціації із чийось обличчям, без якого сльоза не має свого недовгого, хай і хвилинного тривання. Це найбільш уживаний образ у творах усної народної творчості: плачуть батько чи мати; дівчинонька, що прощається з коханим. Утім сльози в поезіях Г. Гайне, у перекладі І. Франка не завжди символізують смуток.

Останні два рядки другої строфи як у Гайне, так і у Франка є контрастом, вони покликані передати іронію. Загалом іронія прослідковується в обох віршах вже від самого початку. Але якраз ці заключні рядки, які перекреслюють цю приємну ідилію побачення, є однією з форм іронії.

Весь вірш *Wenn ich in deine Augen seh* складається з умовних речень. Франко зберігає дану граматичну структуру вірша. Г. Гайне вживає у своєму вірші таку стилістину фігуру, як анафора, тобто повторює початок речення (*wenn...so..., doch wenn...so...*).

Що стосується лексичного оформлення, то в даному вірші І. Франко послуговується більше розмовною мовою. В той час як мова Гайне звучить більш літературно, поетичніше, то у Франка вона переповнена діалектними словами, «галицизмами», як він їх називає, наприклад, *пред тобов, тя в устоньки цілую, на грудь ти голов зложу, ти скажеш ми, люблю тя, мушу ся залить*. Перекладач у першу чергу орієнтувався на галицьку інтелігентську читацьку аудиторію і сам був носієм галицького діалекту, тому зрозумілим видається таке вживання галицизмів.

Шостий вірш написаний амфібрахієм. Перекладач залишає цей віршовий розмір, при чому чотиристопний амфібрахій (перший і третій рядки) чергується із тристопним (другий і четвертий). У ліриці, як відомо, амфібрахій має мінорний, елегійний характер.

Зміст вірша відповідає розмірові, адже з любовної туги, розчулення «вмирає» ліричний герой. Другий і четвертий рядки мають точну, жіночу риму (спливають – палають), перший і третій – неточну, чоловічу (лице – б'є). З огляду на це, римування перехресне.

3.3. Lehn deine Wang an meine Wang

Lehn deine Wang an meine Wang,	Схили своє личко мені на лице,
Dann fließen die Tränen zusammen;	Най враз наші сльози спливають!
Und an mein Herz drück fest dein Herz,	Грудь к груди – най серце при серці б'є,
Dann schlagen zusammen die Flammen!	Най враз наші жары палають.
Und wenn in die große Flamme fließt	А як в той великий жар сплине
Der Strom von unsern Tränen,	Сліз наших великая струя,
Und wenn dich mein Arm gewaltig umschließt	Як рам'я моє тя що сил обійме,
Sterb ich vor Liebe-sehnen	З любові і з тоски умру я
[Heine, 1956 : 82]!	[Франко, 1976 : т. 13 : 449]!

У першій строфі шостого вірша І. Франко замінив слово *Wang* (щока, «Lehn deine Wang an meine Wang») на *личко* («Схили своє личко мені на лице»). При цьому він вживає зменшено-пестливу форму цього слова, коли говорить про кохану. Це вказує на любовні почуття між жінкою та чоловіком, адже далі ліричний герой бажає єдності сердець, а значить – гармонії, щастя від кохання. Обличчя коханої – фатум, невід'ємна частка власного ества ліричного героя, який приречений носити цей містичний образ вічно у серці. Щось невідоме, магічне тягне невгамовного коханця до неприступної красуні, за щось він любить її без тями, ризикуючи загубити душу.

З німецької «Dann fließen die Tränen zusammen» означає «Тоді потечуть наші сльози разом». І. Франко переклав це як «Най враз наші сльози спливають!». Слово *спливають* має дещо інше стилістичне забарвлення, ніж *потечуть*. *Спливати* входить до такого семантичного кола, як *спливати кров'ю*, *спливають дні за днями*. Слово *потечуть* має стилістично нейтральне забарвлення. Для підсилення емоційного тону І. Франко навіть зрікається форми майбутнього часу, натомість подає теперішній час, підсилюючи його прислівником *враз*. Гайнріх Гайне вживає в даному випадку майбутній час («dann fließen»), щоб показати, що трапиться тоді, коли кохана головного героя прихилиться до нього. Іван Франко ж перекладає цей рядок за допомогою

аналітичної форми наказового способу («най...спливають»), що вже більше звучить як заклик, а не як передбачення. Таке ж саме бачимо і у четвертому рядку першої строфи.

«Und an mein Herz drück fest dein Herz», тобто «І твоє серце щільно притиснеться до мого серця». У Франковій інтерпретації – «Грудь к груді – най серце при серці б'є». Така тавтологія підсилює вибух емоцій, слово звучить сильніше і яскравіше. Це той випадок, коли І. Франко перевищує Г. Гайне у змалюванні поетичного образу, зображенні поетичного враження, а певним доббором слів надає своєму перекладові більшої сили та гостроти, ніж це є у самому оригіналі. Подібний спосіб загострювання значення слів за допомогою заміни одного слова або і кількох слів іншими можна знайти у кожній главі поеми *Німеччина*. М. Рудницький спостеріг ще одну властивість стилю перекладів Франка: часті повторення тих самих слів задля драматичності ефекту. У даному випадку: грудь к груді, серце при серці. Гайне теж повторює слово *Herz*, в той час як Франко, перекладаючи цей рядок, фактично подвоює повторення (слова *грудь* і *серце*). Ефект від таких повторів – напруга, сила почуттів.

Слово «*Flamme*» («Dann schlagen zusammen die Flammen!; Und wenn in die große Flamme fließt») І. Франко переклав не як *вогонь*, а як *жар*. Воно створює образ полум'я, того, що розжарене до максимальної температури. У тлумачному словнику подане таке значення слова *жар*: «розжарене вугілля, що горить без полум'я; сильне тепло, що йде від чогось нагрітого або розжареного; тепло що випромінюється. У переносному значенні це слово означає збуджений стан людини, спричинений хвилюванням, або ж запальність, пристрасність, жагучість» [Дубчінський, 2008 : 297]. Вогонь не може бути більше або менше пекучим. «Пече вогнем» – і тим усе сказано. Напевне тому, вислови, які пов'язані з вогнем переважно стислі, без зайвих епітетів. Цікавим є і те, що слово *Flamme* Гайне вживає у множині. І Франко зберігає множину, застосовуючи її до слова *жар* («наші жары палають»), яке зазвичай в українській мові не вживається у множині.

Слід також зауважити, що слово *zusammen* у другому та четвертому рядках першої строфи І. Франко не передає дослівно, замінюючи його на присвійний займенник *наші*.

Несподіваним є образ сліз, які течуть у вогонь: «Und wenn in die große Flamme fließt / Der Strom von unsern Tränen» (І коли у великий вогонь тече / Потік наших сліз). У Франка – «А як в той великий жар сплине / Сліз наших великая струя». Дві несумісні речі – вогонь і вода – символізують любовні переживання. Водночас це антитеза, притаманна світовідчуттю Гайне. Не менш важливою є метаморфоза, себто чудесне перетворення одної речі на іншу. У вогонь потечуть сльози, у попередньому вірші – зі

сліз виростають квіти, зітхання стають хором солов'їв. Перекладач зумів відтворити ці образні зміни, не порушуючи ритму.

Г. Гайне вживає у першому рядку другої строфи прикметник *groß*. Іван Франко також вживає прикметник *великий* не лише в даному рядку, але і у наступному. Можна стверджувати, що він це зробив для ефекту підсилення.

У третьому рядку другої строфи «Und wenn dich mein Arm gewaltig umschließt» Гайнріх Гайне вживає слово *Arm* у однині, що Іван Франко і зберігає у своєму перекладі («Як рам'я моє тя що сил обійме»), однак не вживає просте слово *рука*, а заміняє його на діалектне (*рам'я*). Від цього переклад звучить ще більш цікаво.

У рядку «Sterb ich vor Liebessehnen!» («З любові і з тоски умру я!»), бачимо, що Гайне вживає слово *Liebessehnen*, в якому поєднуються два протилежні поняття: любов і сум. Адже всі його вірші пронизані найрізноманітнішими почуттями, починаючи ейфорією кохання і закінчуючи бажанням знищити усі ці почуття. Так і Іван Якович, перекладаючи цю фразу, за відсутності в українській мові слова-відповідника, поєднує в одну фразу поняття «любові і тоски». Таким чином йому вдається тонко відтворити емоції, які автор вірша намагається передати читачеві.

У Франковому перекладі помітні діалектизми, які надають словам й висловлюванням емоційно-експресивного забарвлення. Наприклад: най – нехай, струя – потік, руки – рам'я, тя – тебе, що сил – щосили, к – до.

В даному вірші Гайнріх Гайне знову вдається до вживання умовного способу, який Іван Франко залишає незмінним у своєму перекладі. Слід також звернути увагу на велику кількість повторень, як у самому оригіналі вірша, так і в його перекладі. Гайнріх Гайне у першій строфі вживає повтор структури речення у другому і четвертому рядках, що І. Франко зберігає у своєму перекладі. Очевидним є і використання Г. Гайне анафори у першому та третьому рядках другої строфи. Можна стверджувати, що при перекладі даного вірша, Франко хотів додати ще більшого емоційного підсилення, тому і використовує ще більше лексичних повторів, яких нема у самому оригіналі вірша (личко, груди, серце, великий).

Слід взяти до уваги і той факт, що в цьому вірші Гайне вживає дуже багато займенників, особливо присвійних (*dein, mein, unser*). Можливо, таким чином письменник хотів вказати на те, наскільки особистими є переживання головного героя, і спрямовані лише до однієї особи. У своєму перекладі Франко більше вживає присвійний займенник *наші*. Тут вже український перекладач інтерпретує почуття

головного героя і його коханої як щось спільне, пережите разом, в той час як у Гайне це щось індивідуальне.

3.4. Ich will meine Seele tauchen

У цьому вірші І. Франко зберігає чергування чотири- і тристопного ямба, причому у другому, і четвертому рядках трапляються хореїчні стопи. Рима точна. Занурись – обізвись (чоловіча, тверда рима), лілеї – моєї (жіноча, напівм'яка). Римування перехресне.

Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

Душе моя, ти занурись
У цвітку лілеї,
А отак піснев обізвись
До любки моєї.

Das Lied soll schauern und beben
Wie der Kuß von ihrem Mund,
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süßer Stund
[Heine, 1956 : 83].

Піснь най звучить, піснь най дрижить,
Як уста їй в хвили,
Коли поцілуєм солодким мене
Раз ущасливили
[Франко, 1976 : т.13 : 450].

Метафору «Ich will meine Seele tauchen / In den Kelch der Lilie hinein» («Я хочу занурити свою душу / У чашу лілеї») І. Франко перекладає «Душе моя, ти занурись / У цвітку лілеї». Г. Гайне поєднує два, здавалося б, зовсім різних слова: чаша та лілія (*In den Kelch der Lilie*). Форма квітки лілії дійсно нагадує чашу, а її запах ще більше до себе манить. Недаремно Гайне обрав саме цю квітку. Франко ж перекладає цю фразу як *цвітку лілеї*, забираючи початкову метафору Гайне, але залишаючи слово *зануритись*. Франко використовує риторичне звертання до своїх внутрішніх переживань, яке нагадує Шевченкову традицію, народнопісенну основу («Душе моя убогая...»), стає більш доступною для сприйняття саме українця, додає напруги почуттів. Українці уявляли людську душу то у вигляді маленького чоловічка із прозорим тілом, то білого ягняти, то мухи або метелика, то просто пари, то пташки (часто – золотої). Йдеться про персоніфікацію цього образу, а тому не випадковим видається і звернення І. Франка до

душі, як до живої істоти. *Душа* як символ відокремлюється від «я» і вже втілена в суб'єкті дії і діалогу, який веде «я» з «нею».

Як слушно спостеріг М. Рудницький, риторичні звертання теж характерні для І. Франка. Так у перекладеній поемі *Німеччина* І. Франко часто уживає вислови «братку», «брате», «мій пане», «синку», звернений до читача або до якоїсь дієвої особи вірша, хоча в оригіналах ніяких таких зворотів немає. Це аналогічний випадок, який демонструє віртуозність перекладної майстерності автора.

У віршах Г. Гайне, перекладах І. Франка такі флористичні образи як фіалка, лілея, троянда вживаються досить часто. Занурити душу у лілею – означає її голосом прошепотіти коханій пісню. Образ квітки здавна уособлює певну ритуальну значимість, яка прослідковується у різних обрядах, культових святах. За словами А. Швець, на прикладах використання образів квітів можна віднайти сліди стародавніх вірувань, що «пов'язані з культом Великої богині – уособлення життя, землі й плодючості» [Швець, 2008 : 825]. Квіти мають особливу здатність облагороджувати буденність людського життя, викликати позитивні емоції, зачіпати невидимі струни нашої душі, перетворюючись, врешті решт, на один із засобів інтимного спілкування. Квітка стала невід'ємною частиною комунікації і на основі цього у XVII ст. в Константинополі виникла справжня мова квітів. Ця наука мала назву «села́м», згідно з якою кожній квітці відводилося своє особливе трактування. На початку XVIII ст. «мову квітів» було привезено у Європу із Персії, де вона набула широкого поширення у вигляді квіткових словників. Ця подія не залишила осторонь і Росію, де 1830-го року за редакцією поета-перекладача Ознобішина вийшла книга *Села́м, або мова квітів*. Цей переклад із перської налічував більше чотирьохсот найменувань рослин та їх значень. Існує припущення, що зародження мови квітів розпочалося в епоху романтизму. Квіти стали одним із обов'язкових елементів у вираженні почуттів та емоцій. Оскільки життя і творчість Гайне припадають на епоху романтизму, не випадково образи квітів стали невід'ємним елементом його поезій. За допомогою флористичних образів поет уміло передає душевний стан своїх ліричних героїв. І Гайне, і Франко, будучи неабиякими естетамі, за допомогою квітів надавали особливого відтінку своїм творам. Обидва поети використовують асоціацію жіночого начала з квіткою, мовою квітів вони оздоблюють найінтимніші переживання своїх ліричних героїв. Приміром, у поезіях Франка переважають квіткові символи, котрі проєктують любовну семантику. Наприклад, фіалка символізує скромність, привабливість, приємні спогади, сором'язливість, вірність, ніжне слово коханої людини. А лілея, в свою чергу, є

символом чистоти, умиротворіння, незайманості, надійності, спокою. Лілея уособлює жіночність та її вічну енергію. Наступний символ, котрий часто зустрічається у поезіях, це троянда. Вона є знаком жіночої душі та жагучого кохання. Нерідко квіти виступають символом коханої [Швець, 2008 : 826].

Німецькою *klingend* – дзвінкий; *hauchen* – означає тихо дихати, дути, дмухати або ж тихо шепотіти. Г. Гайне поєднав *дзвінко тихо* шепотіти. Як уже зазначалося, антитеза – стала формою світовідчуття письменника. Ота двоякість, та розколотість його натури примушувала Г. Гайне, блазня, спостерігача і глумливого сатирика ділити одне серце з іншим Гайне – закоханим мрійником-поетом. Отож доводилося робити невдячну працю, руйнуючи однією рукою те, що творилося другою: несподіваний епітет, блискучий парадокс і тільки-но створена романтична ілюзія вмиль розпорошувалась. Так у результаті поєднання двох антонімів (тихо-дзвінко) утворився оксиморон, що оприявнює парадоксальність авторського мислення. У висловлюванні *klingend hauchen* (дзвінко шепоче) криється антитеза, тобто суперечить змістові поняття, до якого застосована, утворюючи оксиморон. Це руйнує естетичну емоцію, зводить її нанівець. Блазень, який іронізує зі своїх власних почувань, страждань, аби ніхто не помітив його милування ними, – не типовий Франкові. Душа ліричного героя має обізватись піснею до коханої («А отак піснев обізвись / До любки моєї»). Емоційний тон вислову інший – урочистий, а не жартівливий. Діалектизми (піснев – піснею, любка – кохана) українізують зміст, позбавляють текст німецького колориту, додають локального забарвлення. З німецької «Das Lied soll schauern und beben» І. Франко переклав «Піснь най звучить, піснь най дрижить». Дослівно – «І нехай пісня тремтить та тріпоче». Знову ж повторюється слово *пісня* задля підсилення емоцій. За спостереженнями А. Скоця, «лексему «пісня» І. Франко облюблював і виніс у жанрові заголовки як термінологічну парадигму, стереотип, канон багатьох своїх віршів... І. Франко моделює жанр літературної пісні і часто поняття «пісня» вживає як номінацію, радше синонім до слова «поезія», поетизує пісню. Взагалі пісня в поетичній мові І. Франка – опорна лексема, ключове, домінантне слово» [Скоць, 2008 : 636-637].

Слово *beben* – може вживатися у значенні трепетати, тремтіти або здригатися. Тут, на нашу думку, все ж таки *тріпоче*. Франко добирає інших слів *звучить*, *дрижить*. Слово *дрижить* письменник уживає вдруге. У четвертому вірші «Kommts über mich wie Himmelslust» дослівно («Крізь мене проходить неймовірне бажання») Франко перекладає як «Аж серце з розкоші дрижить». Це метафора, яка покликана увиразнити образ. Узагалі цю строфу Франко не перекладає, а переспівує. Духовна

історія ліричного героя поглиблюється, вірші передають динаміку почуттів, зміну настроїв, то розквіт, то згасання надії на щастя. У розвитку любовної теми дотепер нерідко з'являється грайливість. У другій строфі другий рядок римується з четвертим (жіноча, напівм'яка рима), перший і другий – ні.

У другому і третьому рядках Гайнріх Гайне повторює слово *Lilie*, а у четвертому і п'ятому – слово *Lied*. Більше того, він застосовує такий стилістичний засіб як персоніфікація до цих двох образів: «Die Lilie soll klingend hauchen», «Das Lied soll schauen und beben». Іван Франко ж більший акцент робить не на образі лілії, а на душі, яку теж персоніфікує у своєму перекладі, бажаючи аби вона занурилась і квітку лілії та обізвалась піснею до його коханої. Стосовно образу пісні, то тут Франко залишає персоніфікацію, яка присутня в оригіналі.

Гайне використовує модальне дієслово *sollen* у третьому та п'ятому рядках. Франко ж у першому випадку вживає звертання до своєї душі, а в другому – аналітичну форму наказового способу («Піснь най звучить»).

Зберігає також Іван Франко і той факт, що кохана головного героя поцілувала його лише один раз: «Den sie mie einst gegeben» – «Раз ущасливили».

Німецький поет акцентує більшу увагу на тому моменті, коли кохана поцілувала головного героя: «In wunderbar süßer Stund» (дослівно «В чудову солодку годину»). У своєму перекладі Франко застосовує слово *солодкий* не до того моменту, а до самого поцілунку, підкреслюючи увагу більше на самому факті, аніж на моменті: «Коли поцілуєм солодким мене». А сам опис моменту він передає одним дієсловом *ущасливили*.

В загальному, переклад даного вірша є неточним. Іван Франко у багатьох випадках зміщує акценти, які розставляє Гайнріх Гайне з одних образів на інші. Та зміст і мета вірша при цьому не змінюється.

3.5. Es stehen unbeweglich

Es stehen unbeweglich
Die Sterne in der Höh,
Viel tausend Jahr, und schauen
Sich an mit Liebesweh.

Від тисяч літ недвижно
Вгорі звізди стоять
І тоскно, і любовно
На себе все глядять.

Sie sprechen eine Sprache,
Die ist so reich, so schön;
Doch keiner der Philologen
Kann diese Sprache verstehn.

І бесіду з собою
Чудовую ведуть,
Котрої філологи
Ніколи не поймуть.

Ich aber hab sie gelernet,
Und ich vergesse sie nicht;
Mir diene als Grammatik
Der Herzallerliebsten Gesicht
[Heine, 1956 : 83].

Но я поняв ю добре
І не забуду ей:
Граматики було мні
Личко любки моєї
[Франко, 1976 : т. 13 : 450]

Завдання, яке поставив перед собою І. Франко, перекладаючи восьмий вірш Г. Гайне, відтворення оригіналу. Однак йдеться не про буквальну передачу слів оригіналу, а добір таких засобів, які б виражали думку і форму оригіналу, відтворювали його стиль. Письменникові вдалося при збереженні форми не жертвувати точністю передання змісту, тобто піднести свою роботу на рівень творчості, точно визначити семантичні відтінки слів оригіналу, знайти в українській мові, яка на той час не була досконалою, адекватні відповідники для їх відтворення. І. Франко перекладає слова не за найближчим звучанням, а за найближчим значенням. Це ілюструє переклад першого чотиривірша. Франко не змінює форму і подає тристопний ямб, причому знову другий і четвертий рядки мають точну чоловічу риму, перший і третій – неточну жіночу.

Автор не порушує змісту, однак добирає таких слів, які б адекватно відтворили атмосферу нічної пори. Зорі в Г. Гайне стають схожими на Нарциса, гордого самозакоханого, який не приймав нічийого кохання і врешті-решт покохав своє відображення у воді. Зорі теж «дивляться на себе любовно і печально». Можливо, зорі – це утілення гордовитих дівчат, які провадять порожні розмови (в іронічній інтерпретації Г. Гайне – ведуть бесіду, якої не зрозуміють навіть філологи).

З німецької «Es stehen unbeweglich / Die Sterne in der Höh / Viel tausend Jahr», дослівно «Нерухомо стоять / Зорі в вишині / Багато тисяч років», І. Франко перекладає «Від тисяч літ недвижно / Вгорі звізди стоять». Замість нерухомо Іван Якович вживає слово *недвижно*, зорі – *звізди*, печально – *тоскно*. Це та лексика, яка була на той час поширеною, часто уживаною, і в перекладі не спотворює змісту. Іван Якович також не

замінює дієслово *стоять* на якесь інше, яке може вживатися із словом *зорі*. Він не відступає від оригіналу.

Словосполучення *mit Liebesweh* І. Франко замінює на прислівники «і тоскно, і любовно». У німецькій мові слова утворюються способом основоскладання, і тому виникають нові слова, які несуть в собі більш конкретне значення. Тому перекласти такі слова дуже важко, оскільки їх значення треба передавати максимально наближено до оригіналу, а знайти відповідник в мові перекладу дуже важко, бо його не існує. Через це, можна стверджувати, що Іван Франко вживає в даному випадку полісиндетон, аби не втратити повноцінного значення цього слова.

У другому чотиривірші письменникові вдалося уникнути тавтології «*Sie sprechen eine Sprache*» (Вони говорять мовою) і невимушено, геніально і просто перекласти: «І бесіду з собою / Чудовую ведуть». Два епітети «*Die ist so reich, so schön*» (багатою і гарною мовою) автор замінює одним – *чудовую* (йдеться про бесіду). Очевидно, письменник добирав той поетичний засіб, який найкраще відповідав ключовому слову, тобто відповідний прикметник до іменника. Якби він дібрав епітети змістовна, ґрунтовна, запальна, розумна (бесіда), то вони б належали до іншого семантичного поля, віддаленого від гайнівського епітета – гарна. І. Франко дібрав синонім *чудова* до слова *гарна*, тому що і бесіда, і мова можуть бути гарними і чудовими.

Гайне у своєму вірші пише «*Sie sprechen eine Sprache*», що означає, що зорі говорять певною мовою. А Іван Франко у своєму перекладі стверджує, що зорі ведуть бесіду самі з собою. Тут бачимо, що перекладач інтерпретує це речення по-своєму, адже Гайне не вказує, з ким саме говорять зорі.

З німецької «*Doch keiner der Philologen / Kann diese Sprache verstehn*» дослівно перекладається «Та жоден з філологів / Не може її зрозуміти». І. Франко уникає заперечного займенника *жоден*, щоб у такий спосіб твердження не було надто категоричним, натомість окреслювався простір для домислу, що усе ж таки хтось цю бесіду зрозуміє. Можливо – закохані? Йдучи за логікою, що бесіду можна зрозуміти, а мову – вивчити, письменник перекладає «*Ich aber hab sie gelernt*» – «Но я поняв ю добре» (дослівно – «Та я її вивчив»). Майже дослівно перекладений рядок «*Mir diente als Grammatik*» – «Грамати́ков було мні». У Франковому перекладі «*Der Herzallerliebsten Gesicht*» (Найдорожче для серця обличчя) звучить «Личко любки моєї». Обличчя – личко, найдорожча для серця – любка, тобто кохана. Ці слова у Франковій інтерпретації вжиті доречно, у народнописенній, фольклорній традиції.

Цікавим є також той факт, що Гайнріх Гайне міняє сталу структуру речень, а саме порядок слів у реченнях, що є невід'ємною частиною німецької мови. У першій строфі бачимо, наприклад, що відокремлювальний префікс *an* дієслова *schauen* Гайне вживає не в кінці речення, а в середині. Очевидно, він робить це для того, щоб зберегти римування.

3.6. Auf Flügeln des Gesanges

В даному перекладі вірша Гайне бачимо знову ж таки «галицизми», якими Франко не нехтує: *звізди, ю, єй, мні, моєй*.

Auf Flügeln des Gesanges,
Herzliebchen, trag ich dich fort,
Fort nach den Fluren des Ganges,
Dort weiß ich den schönsten Ort.

На крилах пісні, мила,
Я вдаль несу тебе
Над Гангеса берег. На весь світ
Найкраще там місце є.

Dort liegt ein rotblühender Garten
Im stillen Mondenschein;
Die Lotosbumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.

Город там; в ньому пурпурні цвіти
При місяця блиску цвітуть
І запахом дишуть: на тебе,
На тебе, сестру свою, ждуть.

Die Veilchen kichern und kosen,
Und schau'n nach den Sternen empor;
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr.

Там лотос красуєсь, фіалка,
Всміхнені на звізди глядять;
А рожі, казки сі пахучі,
Тихесенько вшепт шевелять.

Es hüpfen herbei und lauschen
Die frommen, klugen Gazelln;
Und in der Ferne rauschen
Des heiligen Stromes Welln.

Розумна, смирна газеля
Прибігне і слухає їх.
Лиш вдалі ріки святої
Широкий шум не затих.

Dort wollen wir niedersinken
Unter dem Palmenbaum,
Und Liebe und Ruhe trinken,

Отам ми, обнявшись, усядем Під
пальмою в тіні враз,
Уп'ємся любов'ю й спокоєм,

und träumen seligen Traum
[Heine, 1956 : 83-84].

Аж сон благай обійме нас
[Франко, 1976 : т. 13 : 450].

У вірші Г. Гайне чергуються ямбічні та хореїчні стопи, а у переладі І. Франка бачимо чергування ямбічних та амфібрахічних стоп. Цікавим видається перший рядок: *На крилах пісень*. Саме таку назву мала перша поетична збірка Лесі Українки, яка теж перекладала *Lyrisches Intermezzo* Г. Гайне. Вірш І. Франко переклав майже дослівно. У другому рядку «Herzliebchen, trag ich dich fort» І. Франко переклав «мила, Я вдаль несу тебе». Звернення *ти, тебе* не відкидає поштивості, навпаки – інтимізує тон розмови, звернення ліричного героя до коханої. «Dort weiß ich den schönsten Ort» (там я знаю – найкрасивіше місце) письменник переклав – «На весь світ найкраще там місце є». Перекладач упускає з уваги фразу *weiß ich*, додаючи у своєму перекладі *на весь світ*, і таким чином ніби підкреслює, що у всьому світі прекраснішого місця нема, тільки те, яке він хоче показати коханій. Рядки «Dort liegt ein rotblühender Garten / Im stillen Mondenschein» (існує червоний сад. Цвістиме у тихому місячному світлі) перекладає «Город там; в ньому пурпурні цвіти / При місяця блиску цвітуть». Автор замінив слово *сад* на *город*. Город – у мовленні львів'ян того часу означав парк, сквер, сад [Хобзей, 2009 : 162]. І. Франко замінив слово червоний, красивий (rotblühender Garten) на пурпурний. Цей колір темно-червоний або яскраво червоний. Узагалі тлумачний словник подає таке визначення слова пурпур: «фарбувальна речовина червонувато-фіолетового кольору, що її добували із залоз морського молюска мурекса пурпурного» [Бусел, 2007 : 1189]. Пурпурний колір уважався кольором багатства, розкоші, тому письменник добирає саме такий епітет на позначення прекрасних квітів у саду.

Читаючи переклад Івана Франка далі, бачимо, наче він упускає такий образ у вірші Гайне як квітка лотосу. Але бачимо далі, що він все таки захотів зберегти його і тому переніс його в наступну, третю строфу: «Там лотос красуєсь, фіалка», коли в Гайне квітка лотосу з'являється ще раніше, у другій строфі («Die Lotosbunten erwarten / Ihr trautes Schwesterlein»).

Ганг ліричний герой, який індуїсти називають «рікою святою». «Fort nach den Fluren des Ganges» Іван Франко перекладає «Над Гангеса берег». Логічніше було б сказати до берега Гангу, але український перекладач використовує більш поетичні слова, таким чином оспівуючи політ *над* рікою, сам процес польоту, його красу.

У п'ятому та шостому рядках свого перекладу Іван Якович вживає тавтологію *цвіти цвітуть*. В українській мові існує більш літературне слово *квіти*. Але перекладач вжив тут діалектне слово, можливо, для того, щоб підкреслити сам процес розквіту, цвіту.

У наступних рядках український перекладач також вживає такий стилістичний засіб, як повторення («...на тебе, / На тебе, сестру свою, ждуть»). В оригіналі взагалі відсутнє таке звертання («Die Lotosbumen erwarten / Ihr trautes Schwesterlein»). Тут же Іван Франко робить очевидним той факт, наче Гайне порівнює квіти зі своєю коханою, вважаючи її їхньою сестрою. Але Гайне не стверджує цього прямо у своєму вірші. Він вживає ще й зменшено-пестливе *Schwesterlein*, аби відобразити ніжність і трепет своїх почуттів. Франко ж не вдається до цього засобу, але додає уточнення – *сестру свою* – що разом із повторенням («на тебе, на тебе») приносить бажаний ефект: читач повніше може відчувати емоції автора вірша.

Цікавим видається переклад цих двох рядків: «Heimlich erzählen die Rosen / Sich duftende Märchen ins Ohr» (дослівно – «таємно розказують троянди ароматні казки їм (зорям) на вухо») – «А рожі казки сі пахучі / Тихесенько вшепт шевелять». Очевидні зміни: ароматні – пахучі, розказують – «тихесенько вшепт шевелять». Емоційно забарвлена, народнопоетична лексика інтимізує образну картину, додає щирості. До слова *шеделять* можна дібрати такі ж експресивно забарвлені слова: шамкотять, шепотять, шарудять, жебонять. Слова *тихесенько вшепт* можна вважати тавтологією, а слово *шеделять*, тобто ледь відчутно промовляють, лише підсилює цей ефект. Тут ми також можемо спостерігати і застосування Франком при перекладі такої фонетичної фігури як алітерація, тобто повторюються такі шиплячі та свистячі звуки як *с*, *ш*, а також глухі *х* та *т*. Аналогічну ситуацію спостерігаємо і потім, у останньому рядку: «Широкий шум не затих» (алітерація).

З німецької «Die Veilchen kichern und kosen, / Und schau'n nach den Sternen empor» можна перекласти як «фіалки хихикають і дивляться на зірки». Гайнівську іронію автор пом'якшує і перекладає «всміхнені на звізди глядять». Ніжна газель (Die frommen Gazellen) у Франковому перекладі звучить як «розумна, смирна газеля». Слово *ніжна* (тобто сповнена любов'ю, ласкою; приємна на дотик; дуже гарна, досконалої форми, витончена; дуже тендітна, невитривала, неміцна) більше пасує людині чи олюдненим образам, натомість епітети *розумна*, *смирна* адекватно сприймаються тоді, коли мова йде про тварину, птаху. Тут також варто зауважити, що Франко знову вживає діалектне слово *газеля*, замість звичайного *газель*. Можливо, цим він хотів підкреслити

жіночність цього образу, хоча в німецькій мові слово *газель* середнього роду і тут можна стверджувати, що Гайнріх Гайне не мав на меті додавати цьому образу більш жіночних рис. Отже, це була ідея самого Франка.

Німецькою *Und in der Ferne rauschen* – «Шелестять на відстані». У поетовому перекладі – «вдалі широкий шум не затих». Метафора *шелестять води* в українській літературі, напевне, трапляється рідко, натомість слова *шелестить листя*, *шелестять сторінки*, *так як і шум води* більш уживані.

В останній строфі Іван Франко залишив зміст, проте трохи змінив самі слова, уникаючи дослівного перекладу. Якщо Гайне пише «*Dort wollen wir niedersinken / Unter dem Palmenbaum*», то Франко перекладає майбутнім часом, не вживаючи слово *хотіти*: «Отам ми, обнявшись, усядем / Під пальмою в тіні враз». Український перекладач додає ще й той факт, що закохані обнялись і сіли в тіні пальми. У Гайне таких подробиць ми не спостерігаємо. Звідси видно, що Іван Якович поетизує, підносить ці стосунки, показує дрібними деталями ніжність між обома закоханими.

Два останніх рядки «*Und Liebe und Ruhe trinken, / Und träumen seligen Traum*» І. Франко перекладає таким чином: «Уп'ємся любов'ю й спокоєм, / Аж сон благий обійме нас». Перекладач не вживає простого слова *пити*, а замінює на більш емоційно забарвлене *упитися*, яке ще й означає надміру випити, ніби-то сп'яніти від напою. А останній рядок можна трактувати по-різному. Адже слово *Traum* означає як *сон*, так і *мрію*. Можна стверджувати також, що Г. Гайне мав на увазі поринути у мрію. Можливо, він хотів ще це і підкреслити, вживаючи тавтологію *Traum träumen*. Іван Якович же обирає інше значення цього слова і перекладе його як *засинати*, щоправда зберігаючи прикметник *seiligen* (благий).

Весь вірш Гайнріха Гайне пронизаний персоніфікаціями, як наприклад, *die Lotosblumen erwarten, die Veilchen kichern und kosen, und schaun, erzählen die Rosen*. Іван Якович також застосовує даний стилістичний засіб у наступних фразях: *цвіти запахом дишуть, цвіти ждуть, лотос красуєсь, розжі вишпнт шевелять*. Таким чином бачимо, що український перекладач намагався якомога точніше передати глибокий зміст вірша, не просто поверхневим дослівним перекладом, а також і вживаючи ті стилістичні засоби, які присутні в оригіналі вірша.

Отже, можна стверджувати, що І. Франко мав неперевершене чуття слова, мови, ретельно добирав слова, дбав про те, щоб значення слова не випадало із контексту, звучало природно, у перекладі уникав карколомних метафор чи порівнянь.

3.7. Die Lotosblume ängstigt

Die Lotosblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht,
Und mit gesenktem Haupte
Erwartet sie träumend die Nacht.

Лотосу цвітка лякаєсь
Пишного сонця лучей,
Головку сонну схиляє,
Жде днями тіні ночей.

Der Mond, der ist ihr Buhle,
Er weckt sie mit seinem Licht,
Und ihm entschleiert sie freundlich
Ihr frommes Blumengesicht.

А місяць – то її коханок,
Своїм світлом будить її.
Йому одкрива вона дружно
Лице своє в тишині.

Sie blüht und glüht und leuchtet,
Und starret stumm in die Höh;
Sie duftet und weinet und zittert
Vor Liebe und Liebesweh
[Heine, 1956 : 84].

Цвіте, і блистить, і палає,
І німо му зрить в лице,
І запах і сльози любовні
Дрижачи, йому лиш шле
[Франко, 1976 : 451].

Цей вірш написаний тристопним ямбом, Франко ж перекладає його тристопним дактилем. Римування перехресне в оригіналі та у перекладі, при чому перший і третій рядки не римуються, а другий і четвертий – римуються. І. Франко дотримується віршового розміру. «Die Lotosblume ängstigt / Sich vor der Sonne Pracht» (квітка лотосу лякається першого блиску сонця). І. Франко переклав *пишного сонця лучей*. Відомо, що сонце було улюбленим астральним образом письменника, часто уживаним ним у поезіях, тому письменник не шкодує для нього епітетів і дібрав прикметник *пишне*. «Und mit gesenktem Haupte» (опустивши голову) І. Франко перекладає *голівку сонну схиляє*. Знову ж письменник послуговується народнопісенною українською традицією, адже уживає зменшено-пестливі слова, а метафора *квітка схилила голову* в українській літературі трапляється часто. У цій же фразі бачимо, що український перекладач зберігає такий стилістичний засіб як персоніфікація, який також фігурує у Гайне. Словосполучення *mit gesenktem Haupte* (з опущеною головою) Іван Якович перекладає як *сонну голівку*. Адже той факт, що квітка опустила голову при місячному світлі вночі, можна трактувати наче вона попустила голову від втоми, оскільки пройшов день і настала ніч. А вночі, як відомо, майже всі квіти закривають пелюстки, наче

занурюються в сон. Так і І. Франко підкреслює настання темної пори доби і робить квітку ніби живою істотою.

«Erwartet sie träumend die Nacht» (очікує задрімаючи ночі) Іван Франко перекладає наступним чином: «Жде днями тіні ночей». Український перекладач хоче наголосити на довгому очікуванні ночі, тому додає від себе слово *днями*, яке можна трактувати кількома способами: день як світла пора доби, коли квітка розпускає свої пелюстки і день як доба, тобто і вдень, і вночі очікує побачити тіні ночей. В будь-якому випадку, це слово лише підсилює ефект довготривалості очікування. Також бачимо тут, що Франко поетизує поняття ночі. Адже в той час як Гайне вживає лише слово *Nacht*, Іван Якович додає від себе ще *тіні ночей*. Можна стверджувати, що це оксиморон, так зване поєднання непокерованого, адже ніч по своїй сутності передбачає темноту. Але оскільки Гайне описує ніч у місячному сяйві, то в темну пору доби тоді теж можна спостерігати тіні. І таким чином Франко передає атмосферу місячної ночі.

«Der Mond, der ist ihr Buhle / Er weckt sie mit seinem Licht». Ці два рядки письменник переклав майже дослівно – «А місяць – то її коханок / Своїм світлом будить її». Тут Іван Франко вживає розмовне слово *коханок* замість більш звичного усім слова *коханець*. Але слід зауважити, що поняття *коханок* не так різко звучить в українській мові і від його звучання в голові не виникає образів зради, таємного кохання, це слово звучить благородніше ніж поняття *коханець*, і несе в собі значення чистої любові.

При перекладі слова *entschleiert* Іван Якович вживає замість звичайної стягненої форми слова – *одкрива*. Знову ж таки завдяки використанню стягненої форми досягається ефект оспівуваності, поетичності і це викликає в читача більше емоцій, співпереживання.

Фразу «Ihr frommes Blumengesicht» (своє благочестиве лице квітки) Іван Франко інтерпретує трохи по-іншому: «Лице своє в тишині». По-перше, він упускає слово Г. Гайне *frommes*, значення якого підкреслює чистоту образу квітки. По-друге, гайнівське поняття *Blumengesicht* Іван Якович передає простим словом *лице*, адже в попередніх рядках йшлося про квітку і це само собою розуміється, що йде мова про обличчя квітки. Зате І. Франко додає словосполучення *в тишині*, що знову підтримує загальну атмосферу ночі, коли все затихає і поринає в сон.

Рядок «Sie blüht und glüht und leuchtet» перекладено – «Цвіте, і блистить, і палає». Світиться замінено на *блистить*, сяє – на *палає*. Узагалі слова *блистить*, *світиться* синонімічні, однак *блистить* уживається тоді, коли йдеться про яскраве

сіяння, світіння, яскравий спалах. Це слово підсилює враження, емоцію, конкретизує зорову картину. *Палає* має зовсім інше стилістичне забарвлення, ніж дієслово *сяє*. Це те, що дає велике полум'я, виділяє багато жару, випромінює яскраве світло, вирізняється яскравим кольором, забарвленням. Окрім того, спостерігаємо як і у Гайне, так і у перекладі Франка, полісиндетон, тобто перелічення, яке передається за допомогою сполучників. Що цікаво, у Гайнріха Гайне також спостерігаємо використання такого фонетичного стилістичного засобу як асонанс у словах *blüht, glüht*. Цими словами німецький письменник, можливо, хоче показати красу самої квітки і те, як вона радіє при зустрічі зі своїм коханим.

«Und starret stumm in die Höh» («мовчки дивиться») І. Франко переклав *німо му зрить*. Заміна *мовчки* на *німо* сприяє посиленню експресії, враження німоти. Мовчки означає не кажучи ні слова, не здіймаючи галасу. Людина не бажає говорити, не хоче здійсмати галасу. *Німо* ж означає безмовно, безголосо. Німа людина – це та, яка не говорить, позбавлена здатності говорити. Якщо ж вище йдеться про квітку лотосу, то метафора *німо зрить* адекватна і зрозуміла. В останньому рядку «Vor Liebe und Liebesweh» (дослівно з любов'ю і коханням) І. Франко інтерпретує попереднім рядком – сльози кохання. Очевидно, така тавтологія видалася йому зайвою, а тому за логікою – коли квітка лотосу безмовно вдивляється в очі коханому (місяцю), то уранці з'являються сльози (роса). Недоступність, недосяжність, нерівність – ось що прочитується у підтексті такого романтичного антуражу.

Що стосується слова *Höh*, то в даному випадку Г. Гайне використовує скорочену форму від слова *Höhe*, яке І. Франко перекладає по-своєму – *лице*. Іван Якович в даному випадку показує ще тісніший зв'язок між місяцем та квіткою, підкреслюючи той факт, що квітка не просто дивиться у вись, а саме на свого коханого місяця.

У двох останніх рядках «Sie duftet und weinet und zittert / Vor Liebe und Liebesweh», який Франко переклав як «І запах і сльози любовні / Дрижачи, йому лиш шле» ми знову бачимо полісиндетон. Щоправда, у Гайне цей стилістичний засіб вживається з дієсловами, а Франко переносить його на іменники, при цьому не змінюючи значення. За допомогою полісиндетона обидва письменники показують бурхливу реакцію квітки на зустріч із місяцем, що ще раз, наче, переконує читача в її любові до нього. Але слід не забувати, що Гайне писав даний цикл віршів з іронією, яка криється в цих словах.

Можна також стверджувати, що *Liebe und Liebesweh* так званий оксиморон, коли поєднано між собою поняття любові та страждання. Так і Франко намагається передати

цей стилістичний засіб, використовуючи, щоправда, дещо інші слова: *сльози любовні*. В даному випадку вже бачимо використання епітета-оксиморона.

Фразу *йому лиш шле* в останньому рядку можна трактувати декількома способами: або слово *лиш* відноситься до *йому* і це означає, що квітка спрямовує всі свої дії лише на коханого, або ж слово *лиш* відноситься до *шле* і це означає, що квітка увесь час тільки те й робить, що шле свої пахощі коханому і плаче від любові до нього. У будь-якому випадку, тут знову велика увага надається почуттям і любовним переживанням.

В даному вірші знову спостерігаємо вживання Франком діалектизмів, таких як *цвітка, коханок, жде, му, зрить*. Цей вірш можна назвати віршем-алегорією, оскільки образ коханої уособлює квітка, а коханого – місяць. Ці образи персоніфіковані і відображають відносини двох закоханих.

3.8. Im Rhein, im schönen Strome

Im Rhein, im schönen Strome,
Da spiegelt sich in den Welln,
Mit seinem großen Dome,
Das große, heilige Köln.

У Рейну волнах синявих
З предовгим палат рядом
Відблискує Кельн величавий
І старий могучий Дом.

Im Dom da steht ein Bildnis,
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hats freundlich hineingestrahlt.

А в віттарі, і в домі картина,
На кожі чертана золотій;
Вона мя по житні пустинях
По стежці вела терновій.

Es schweben Blumen und Englein
Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau
[Heine, 1956 : 85]

Цвітки й ангелятка несуться
Докола пречистої, мов мла:
А очі, і лиця, і уста,
То достоту любка моя
[Франко, 1976 : 451].

У вірші Гайне чергується тристопний ямб з тристопним амфібрахієм. Франко перекладає його тристопним амфібрахієм. Римуння перехресне, чергування чоловічих (твердих) і жіночих (напім'яких рим). Цікаво, що І. Франко не дотримується

точного, дослівного перекладу, а немовби інтерпретує його. Так навіть у першому рядку «Im Rhein, im schönen Strome» помітні очевидні зміни (У Рейні, в красивій річці – У Рейну волнах синявих). Напевне, сказати, що Рейн красивий – не сказати нічого, тому письменник уводить авторський епітет *синявих*. Це оживляє вірш, створює зорову картину.

«Da spiegelt sich in den Welln» Іван Якович перекладає «З предовгим палат рядом». Цікавим тут є те, що слово *Welle* означає *хвиля*, а І. Франко замінив його на кардинально інше – *ряди палат*. Адже дійсно, хвилі за своєю природою мають форму схожу до палат, а особливо, якщо їх багато, то вони візуально накладаються таким чином, ніби дійсно стоїть цілий ряд палат. Щоби підкреслити всю силу Рейну, Франко також додає від себе прикметник *предовгий*, який допомагає створити ще чіткіший образ в уяві читача.

З німецької *Dome* (собор) автор залишає незмінно *Дом*, але епітет великий замінив на *старий могутий*. Знову ж таки, великий означає розмір, а епітети *старий, могутий* створюють зоровий ефект, додають величі будівлі. Окрім того, у такий спосіб І. Франкові вдалося уникнути тавтології – великий собор і великий Кельн відповідно (*großen Dome, große Köln*). Кельн письменник називає *величавим*, тобто таким, який може пишатися своєю архітектурою, історією. Вся перша строфа у Гайне написана простим реченням, де підметом виступає іменник *Köln*. Франко ж перекладає цю строфу теж простим реченням, але вводить в нього два однорідних підмети: *Кельн і Дом*. Можливо, таким чином Іван Якович хотів прирівняти красу самого міста із собором.

Фразу «Im Dom da steht ein Bildnis» український письменник переклав наступним чином: «А в віттарі, і в домі картина». Тут бачимо, що Франко вводить у вірш ще й поняття віттаря, яке відсутнє в оригіналі. Більше того, слово *дом*, в якому втілюється образ собору, написано з малої букви. Можна стверджувати, що віттар в інтерпретації Франка виступає символом дому, тобто місця, де названа картина постійно перебуває.

Бачимо знову ж таки інтерпретацію Франка: «In meines Lebens Wildnis» (У моєму житті дикої природи) – «Вона мя по житні пустинях». Г. Гайне порівнює своє життя із дикою природою, тобто життя сповнене небезпек, підступних намірів. Справді, життєвий шлях митця був доволі тернистим. І. Франко ж переінакшує цю фразу на *житні пустинях*. Це разюча відмінність: густозаселена дика природа і пустеля

як символ самотності, відсутність такої близької людини, з якою міг би поділитися найсокровеннішим. А підсилює цю гнітючу атмосферу образ тернової стежки.

Письменник перефразовує *liebe Frau* на *пречиста*. Для українця не потрібне уточнення – Діва Марія, це зрозуміле та очевидне. Цікавою є заміна *Blumen und Englein* (квіти і ангели) на *цвітки й янголятка*, *die Lippen* (губи) на *уста*, *die Wänglein* (щоки) – *лиця*, *щічки*, *der Liebsten* (любов) – на *любка*. Усе це додає ніжності, лагідності висловлюванню, адже йдеться про кохану. Таємнича атмосфера розвіюється лагідним спогадом ліричного героя про свою дівчину, яку він підносить до образу чистої, безгрішної Диви Марії.

В останніх двох рядках у Г. Гайне спостерігаємо перелічення: «Die Augen, die Lippen, die Wänglein, / Die gleichen der Liebsten genau», а якщо точніше, автор вживає такий стилістичний засіб як асиндетон, де постійно повторює артикль *die*. Можливо, він робить це для того, аби підкреслити, що ці красиві обличчя ангелів, зображені на картині, можна порівняти з обличчям його коханої, яке є йому наймилішим зі всіх. Іван Франко ж перекладає цю фразу за допомогою полісиндетону: «А очі, і лиця, і уста, / То достоту любка моя». Якщо Гайне намагається привернути увагу читача за допомогою повторення, то Франко хоче досягнути цього ж ефекту завдяки переліченню за допомогою сполучників.

В даному вірші знову спостерігаємо явище персоніфікації як у Гайне (*ein Bildnis hat es hineingestrahlt*), так і у Франка (*картина по стежці вела*). У мові Гайнріха Гайне можна побачити використання скорочень (*Welln, heilge, hats, unsre*), а що ще більш цікаво, всюди бачимо упускання голосної. Це може свідчити про те, що Гайне добирав такі слова, щоби легко підходили по контексту, але, водночас, і не руйнували ритму вірша.

Що стосується мови Франка, то ми теж бачимо часте використання розмовної лексики, яка пронизує повністю весь вірш: *волнах, могутий, кожні, чертана, жизнь, мя*.

3.9. O schwöre nicht und küsse nur

O schwöre nicht und küsse nur,
Ich glaube keinem Weiberschwur!
Dein Wort ist süß, doch süßer ist
Der Kuß, den ich dir abgeküßt!
Den hab ich, und dran glaub ich auch,
Das Wort ist eitel Dunst und Hauch.

O schwöre, Liebchen, immerfort,
Ich glaube dir aufs bloße Wort!
An deinen Busen sink ich hin,
Und glaube, daß ich selig bin;
Ich glaube, Liebchen, ewiglich,
Und noch viel länger liebst du mich
[Heine, 1956 : 86].

О не клянись, цілуй лишень,
Я вірить клятвам не довжен,
Рад слухать клятву я твою,
Но поцілуї все волю!
Їх чую я, в них вірю я,
А слово – пара, дим і мла!

О лиш клянись, любима, все
Я вірю в кожее слівце!
На грудь ти склонюсь головов
І вірю, що там рай найшов,
І вірю, що ти ввік моя,
І що ще довше любиш мя
[Франко, 1976 : 452]!

Поезія як у Гайне, так і у Франка написана чотиристопним ямбом, паралельне (або парне, суміжне) римування, чоловіча (тверда) рима. Перший рядок переданий дослівно «O schwöre nicht und küsse nur» – «О не клянись, цілуй лишень». Письменник знову уникає тавтології у третьому та четвертому рядках «Dein Wort ist süß, doch süßer ist / «Der Kuß, den ich dir abgeküßt!» (Слово твоє солодке, але солодший (поцілунок) – «Рад слухать клятву я твою, / Но поцілуї все волю!», тобто бажаю поцілунків). Можливо, вживаючи тавтологію, Гайне хотів показати, що означає для нього поцілунок і наскільки йому важливі тактильні відчуття, які він підіймає вище за самі слова коханої. Франко ж не вживає цей стилістичний засіб, зате використовує, наприклад, слово *клятва* замість дослівного *слово*, чим створює підсилювальний ефект. Після чого він бере на себе сміливість стверджувати, що автор воліє, хоче поцілунків, хоча в оригіналі бачимо, що Гайне констатує той факт, що поцілунки для нього є ще солодшими, аніж слова. Але він не пише прямим текстом, що бажає їх. Іван Франко ж сам підводить до цього читача. Більше того, Гайнріх Гайне вживає у цих двох рядках асонанс, де повторюються звуки «и» та «й». Це ще раз показує, наскільки він хотів привернути увагу читача цими словами.

Наступні два рядки у Гайнріха Гайне звучать так: «*Den hab ich, und dran glaub ich auch, / Das Wort ist eitel Dunst und Hauch*». Франко перекладає їх наступним чином: «*Їх чую я, в них вірю я, / А слово – пара, дим і мла!*». Звернемо увагу на те, що третій та четвертий рядок у Гайне, як і ці два також починаються з літери «D». Звідси можна зробити висновок, що автор вірша хоче підкреслити важливість даних слів, використовуючи такий фонетичний стилістичний засіб. Іван Якович вживає епіфору («*Їх чую я, в них вірю я*») і повторює конструкцію *присудок+підмет*, де підметом виступає особовий займенник *я*. При цьому логічний та ритмічний наголос у вірші стоїть на дієсловах *чую* та *вірю*, а не на підметі *я*. Оскільки важливішою в даному випадку є те, що автор дійсно вірить, і чує, важливішою *я* сама дія ніж той, хто її виконує.

З німецької «*Das Wort ist eitel Dunst und Hauch*» (Слово – чиста пара і повітря) письменник перекладає «*А слово – пара, дим і мла!*». Очевидне додавання порівнянь *дим, мла*, які покликані підсилити ефект від порожніх, сьогочасних слів – запевнень у вічному коханні. Дим, як і мла, мають здатність швидко розвіюватися, розчинятися, зникати без сліду. Взагалі, слова *дим, імла* можна вважати синонімічними, адже *імла* – це повітря, густо насичене водяною парою, туман; повітря, насичене дрібними пилинками, димом [Дубчінський, 2008 : 357]. У такий спосіб письменник застерігає, що не завжди слова можуть бути щирими, правдивими, а головне – через тривалий час відповідати учинкам.

«*O schwöre, Liebchen, immerfort, / Ich glaube dir aufs bloße Wort!*» Іван Якович перекладає так: «*О лиш клянись, любима, все / Я вірю в кожнеє слівце!*». Тут бачимо, що Г. Гайне вживає зменшено пестливе *Liebchen*, яке І. Франко переклав *любима*. Зате український перекладач у наступному рядку теж вживає зменшено пестливе *слівце*, а у Гайне цього вже не бачимо. Можемо тут зробити висновок, що Іван Якович дійсно намагався враховувати кожний стилістичний засіб, вжитий німецьким поетом, і відтворювати його якщо не в тому самому місці, то хоча б далі.

«*Und glaube, daß ich selig bin*» (і повірте, що я врятований буду) І. Франко творчо інтерпретує: «*І вірю, що там рай найшов*». Рай у Франка тут має значення місця, де він знайде спокій, де він буде врятований. «*Ich glaube, Liebchen, ewiglich*» (Я думаю, моя любов, назавжди) – «*І вірю, що ти ввік моя*»; «*Und noch viel länger liebst du mich*» (І набагато більше ти мене любиш) – «*І що ще довше любиш мя!*». Попри очевидні зміни, діалектні слова (ти – тобі, мя – мені, кожнеє – кожне) мотив відданого, взаємного

кохання не переінакшується, сенс не втрачається, навпаки стає більш зрозумілим, доступним.

Варто також зазначити, що весь вірш можемо назвати антитезою, оскільки на початку першої строфи автор просить кохану не клястися, а вже на початку другої строфи, просить її клястися, суперечачи знову своїм попереднім словам.

Що цікаво, у даному вірші Гайне вже не бачимо порівняння з природою, нема персоніфікації, мало епітетів. Створюється таке враження, ніби до кінця збірки згасає та іронія, захована у метафорах, персоніфікації, зате вона стає все прямішою, більш доступною читачеві.

3.10. Die Linde blühte, die Nachtigall sang

Die Linde blühte, die Nachtigall sang,
Die Sonne lachte mit freundlicher Lust;
Da küßttest du mich, und dein Arm mich
umschlang,
Da presstest du mich an die schwellende Brust.

Розцвілася липа, співав соловій,
Усміхнене сонце весело сіяло;
Ми разом сиділи: «Моя ти, – я твій!»
А ти цілувала мене й обнімала.

Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl,
Die Sonne grüßte verdrossenen Blicks;
Da sagten wir frostig einander: «Lebwohl!»
Da knickstest du höflich den höflichsten Knicks
[Heine, 1956 : 91]

Обсипались цвіти, закрював крук,
Схилилося сонце понуро долів,
Ти виповзла тихо із моїх рук,
Склонилося гречно й пішла домів.
[Франко, 1976 : т. 13 : 457]

Поезія написана чотиристопним амфібрахієм як у Гайне, так і у Франка, перехресне римування, чергування чоловічих і жіночих рим. Перший рядок перекладений дослівно. А вже другий зазнав авторського творчого втручання: «Die Sonne lachte mit freundlicher Lust» (Сонце сяло з дружнім повітря) – «Усміхнене сонце весело сіяло». Знову ж письменник вдається не до констатації *сонце сіяло*, а інкрустує образ сонця епітетом *усміхнене*, окрім того додає прислівник *весело*, який теж виступає у ролі епітета. Таке «прикрашання» не спотворює змісту, лишень додає яскравих барв зображуваному. Суттєвих змін зазнають третій та четвертий рядки. «Da küßttest du mich, und dein Arm mich umschlang / Da presstest du mich an die schwellende Brust» І. Франко перекладає як «Ми разом сиділи: «Моя ти, – я твій!» / А ти цілувала мене й обнімала».

Тут Гайне більше описує дії коханої, те, що вона робила. А Франко в свою чергу вживає пряму мову. Слова «Моя ти, – я твій!» кажуть все самі за себе – закохані сиділи, розмовляли, висловлювали свої почуття як словами, так і рухами тіла.

Прозаїчне «Die Blätter fielen» (листя падало) письменник переінакшує на поетичне «Обсипались цвіти». «der Rabe schrie» (ворон закричав) перекладає на *закрякав крук*. Вважається, що *ворон і крук* слова синоніми, однак ворон – це хижий птах із чорним або сірим пір'ям, який живе поблизу осель, а крук – більшого розміру, з блискучим чорним пір'ям, який гніздиться, зазвичай, в усамітнених місцях, у фольклорі вважається віщим. Окрім того, крук – птах, що їсть падаль, і так само, як ворон, уособлює смерть, злі чутки.

Символом втрати взаємності виступає похмурий вигляд сонця («Die Sonne grüßte verdrossenen Blicks»). І. Франко цей образ персоніфікує – «Схилилося сонце понуро долів». Сонце як людина журиться, схиляє голову, сумує, віщує печаль. І ось напруга має розв'язку: ввічливий реверанс і «Da sagten wir frostig einander: «Lebwohl!» Da knickstest du höflich den höflichsten Knicks». Такий несподіваний розвиток подій І. Франко обіграє доволі іронічно: «Ти виповзла тихо із моїх рук / Склонилася гречно й пішла домів». В останньому рядку Гайне бачимо знову тавтологію, при чому подвійну. Франко уникає дослівності та, відповідно, уникає тут тавтології. Поки поета люблять, світ здається йому прекрасним і радісним, але все стає похмурим і темним, коли кохана зраджує йому. Вірш поета стає прозорим і досконалим. У багатьох віршах І. Франко вдається до характерної гайнівської іронічної кінцівки, за допомогою якої знижує, «приземлює», ніби «вивертає» прозаїчним боком власні романтично-піднесені ілюзії. Метафора «виповзла із моїх рук» асоціюється зі змією, яка символізує підступність, нещирість. Перший чотиривірш контрастує з другим. На початку ідилічна картина взаємного почуття кохання на тлі прекрасної погідної пори, коли квітне липа, співає соловейко, сіяє усміхнене сонце. У другому чотиривірші: зрада коханої, зміни у природі очевидні: сонце понуро сідає, квіти осипаються, закрикав крук. Дієслово *виповзла* у другому катрені перегукується із дієсловом *обнімала*, адже палкі обійми можуть стати щільними стисканнями змії, полоза.

У наступному вірші у Гайне кожен рядок починається зі слів *die* і *da*, що є анафорою. Франко ж упускає цей момент у своєму перекладі.

3.11. Die alten bösen Lieder

Die alten bösen Lieder
Die Träume schlimm und arg,
Die laßt uns jetzt begraben,
Holt einen großen Sarg.

Hinein leg ich gar Manches,
Doch sag ich noch nicht was;
Der Sarg muß sein noch größer
Wie's Heidelberger Faß.

Und holt eine Totenbahre,
Von Brettern fest und dick:
Auch muß sie sein noch länger
Als wie zu Mainz die Brück.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein
Als wie der heilige Christoph
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg forttragen
Und senken ins Meer hinab,
Denn solchem großen Sarge
Gebührt ein großes Grab.

Wißt ihr, warum der Sarg wohl
So groß und schwer mag sein?
Ich legt auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein
[Heine, 1956 : 112].

Старі, недобрії пісні
Злі мрії навісні
Похороню я! Дайте
Великую труну мені!

Кладу в ній, що такеє?
Сказать ще не пора,
А труна, браття, більша,
Як Зелемінь-гора.

І велетів дванадцять
Шукайте – в височінь,
Як ті, що з скал здвигнули
Високий Зелемінь.

Нехай візьмуть ту труну
І зложать у моря глиб:
Такій великій труні
Великий належиться гріб.

Що ж так важке і велике
Зложив я в ній з журбов?
Зложив я в ній, о браття,
Свій біль, свою любов
[Франко, 1976 :т. 13 : 458].

Поезія написана ямбом у обох поетів, при чому чергується чотиристопний і тристопний ямб, римування перехресне, чоловічі і жіночі рими.

І.Франко, перекладаючи цей твір, хотів адаптувати його для українського читача, тому ми можемо стверджувати, що це не просто переклад, а переклад, наближений до переспіву.

Перший рядок зазнає трансформації: замінені епітети «Die alten bösen Lieder / Die Träume schlimm und arg» (Погані старі пісні / Злі і погані сни) – «Старі, недобрі пісні / Злі мрії навісні». Ліричний герой Гейне просить велику труну, щоб поховати злі, старі пісні, а також жахливі сни. Перекладач вважає за необхідне уникнути тавтології: погані змінює на *недобрі*, у другому рядку – *навісні*. Навісний – те ж саме, що навіжений, уживається як лайливе слово, так говорять про того, який виходить за межі чогось, дуже сильний, несамовитий, шалений, гидкий, ненависний. Отже, мрії шалені, навіжені, гидкі. Франко «злі» змінює на «недобрі» пісні, таким чином слово-синонім набуває менш агресивного відтінку у значенні. Окличні речення «Похороню я!», «Дайте велику труну мені!» надають експресії, підкреслюють рішучість героя, готовність до змін у своєму житті, бажання поховати усе старе і недобре. Також бачимо у Гейне в перших трьох рядках, що всі вони починаються з артикля *die*. Таке явище ми вже спостерігали й раніше, у попередньому вірші, наприклад, і вказували, що автор використовує анафору, щоб підкреслити, що саме він так бажає поховати. Можна стверджувати, що Іван Якович прагнув досягнути такого ж ефекту за допомогою окличних речень.

У другій строфі Гейне пише: «Der Sarg muß sein noch größer». Тут він вживає модальне дієслово *müssen*, а Франко перекладає цю фразу, вживаючи звертання («А труна, браття, більша»). Тобто Гайнріх Гейне тут підкреслює, що саме йому потрібно, він вимагає дати йому велику труну, щоби поховати щось дуже важливе. А Іван Франко у своєму перекладі констатує факт, розповідає читачеві, ділиться з ним, що труна велика. У другій строфі і Гейне, і Франко ніби тримають інтригу і неготові сказати, що саме поховують у цій труні, але запевняють, що вона повинна бути дуже велика. Гейне говорить, що труна має бути більшою за гейдельберзьку бочку для вина, а Франко згадує гору Зелемінь, яка є у Львівській області, щоб український читач міг зрозуміти, якою великою має бути труна, адже пересічний галицький читач міг не знати про ту бочку, яку згадує у своїй поезії Гейне. У Франковому варіанті звертання «браття» ще раз підкреслює, що вірш адаптовано саме для українців.

Третю строфу Гейне Франко не переклав, напевно, тому, що не знайшов на Галичині такої річки, яку можна було б порівняти за величиною із річкою Майн, яка є правою притокою Рейну (в місці, де Майн впадає в Рейн, є місто Майнц), а також не знайшов такого великого моста, щоб земляки могли зрозуміти, наскільки великими мають бути ноші з міцних і товстих дощок, на яких понесуть труну.

У четвертій строфі (у Франка вона є третьою) поети говорять про 12 велетів, але Гейне згадує про святого Христофа у Кельнському соборі на Рейні, а Франко, знову українізуючи німецькі реалії, говорить про «високий Зелемінь», якого «з скал здвигнули» мужні велети. Зрозуміло, що автор вживає гіперболу, щоб показати неймовірну силу дванадцятьох і ще раз підкреслити, як багато потрібно поховати ліричному герою, адже труну зможуть підняти тільки 12 велетів, які, як зрозуміло із тексту, мають неймовірну силу.

У п'ятій строфі Гайне, яка відповідає четвертій строфі у Франка, бачимо використання тавтології «Denn solchem großen Sarge / Gebührt ein großes Grab». У перекладі І. Франка бачимо те саме «Такій великій труні / Великий належиться гріб». Тавтологія «великій труні» «великий гріб» підкреслює масштабність того, з чим навіки хоче попрощатися ліричний герой поезії. Тому він і намагається застосовувати ті ж стилістичні засоби, що й в оригіналі, коли це можливо.

В останній строфі у Франка знову бачимо використання анафори, яке відсутнє в оригіналі вірша: «Зложив я в ній з журбов? / Зложив я в ній, о браття». Тут він підкреслює, що головний герой таки не побоявся покласти в той гріб свою любов. Остання строфа поезії – це своєрідний підсумок, висновок, який робить ліричний герой на певному етапі свого життя і розкриває інтригу, відкрито говорячи про те, *що* хотів поховати у такій велетенській труні «свій біль, свою любов». А якщо поховав, то значить забув і хоче ніколи не згадувати, щоб не ятрити загоєні рани.

Поезія «Старі, недобрії пісні...» у перекладі Івана Франка має назву «Похорон», що відразу налаштовує читача на щось трагічне та гнітюче. Але вірш має оптимістичне звучання, адже бачимо, що ліричний герой цієї поезії поховав усе те, що не давало йому спокою, а саме: «свій біль, свою любов». А поховавши усі свої страждання, він має надію, що далі все буде по-іншому, тобто краще, ніж було.

Рішучість ліричного героя вражає і допомагає зрозуміти, що не потрібно жити минулими невдачами, а необхідно відкидати усе, що було недоброго в житті, страшного і злого, щоб жити далі, сподіваючись на краще.

Отже, у нашій магістерській роботі ми порівняли оригінальні вірші з циклу *Lyrisches Intermezzo* збірки *Buch der Lieder* Гайнріха Гайне з перекладами Івана Франка і дійшли до наступних висновків.

У даних поезіях Гайне спостерігаємо, що автор надавав великої уваги природі, зокрема рослинності, а також використовував чимало персоніфікації для уособлення коханої та головного героя. Це бачимо у таких рядках: «Viel blühende Blumen», «Das Lied der Nachtigall», «Die Lilje soll klingend hauchen», «Es stehen unbeweglich / Die Sterne in der Höh», «Im stillen Mondenschein; / Die Lotosbumen erwarten», «Heimlich erzählen die Rosen», «Die frommen, klugen Gazellen», «Die Lotosblume ängstigt / Sich vor der Sonne Pracht», «Der Mond, der ist ihr Buhle, / Er weckt sie mit seinem Licht», «Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl, / Die Sonne grüßte verdrossenen Blicks».

Іван Франко ж при перекладі використовує багато розмовної лексики, намагаючись не втратити основної думки, яку хотів донести до читача Гайне – іронія над любовними переживаннями та стражданнями головного героя. Отож бачимо у перекладах Франка такі слова як цвітка, вздохи, мя, очиці, тобов, тя, голов, най, грудь, звізди, поймуть, ждуть, лучей, волнах, могучий, кожа, жизнь, довжен, поцілуї, кождеє, найшов, журбов.

Варто також зазначити, що Г. Гайне використовує багато повторів (анафори, епіфори) у своїх віршах. Таким чином він зосереджує увагу читача на певних рядках. Франко подекуди залишає ці стилістичні засоби у своїх перекладах, а в деяких місцях, навіть додає власні. Наприклад, «Wenn ich in deine Augen seh... wenn ich küsse deinen Mund... Wenn ich mich lehn an deine Brust...» («Коли гляжу в твої очиці... Коли ж тя в устоники цілую... Коли на грудь ти голов зложу»), «Und wenn in die große Flamme fließt... Und wenn dich mein Arm gewaltig», «Піснь най звучить, піснь най дрижить», «O schwöre nicht... O schwöre, Liebchen» («О не клянись... О лиш клянись, любима...»), «I вірю, що там рай найшов, / I вірю, що ти ввік моя».

Можемо спостерігати ще і широке використання тавтологій, які все таки більше присутні у Гайне, ніж у перекладах Франка: «Lehn deine Wang an meine Wang» («Схили своє личко мені на лице»), «Und an mein Herz drück fest dein Herz» («Грудь к груді – най серце при серці б'є»), «Sie sprechen eine Sprache», «Mit seinem großen Dome, / Das große, heilige Köln», «Dein Wort ist süß, doch süßer ist / Der Kuß, den ich dir abgeküßt», «Da knickstest du höflich den höflichsten Knicks», «Denn solchem großen Sarge / Gebührt ein großes Grab» («Такій великій труні / Великий належиться гріб»).

У деяких випадках Гайнріх Гайне вживає скорочення, щоб підтримати ритмічну будову свого вірша: *Höh, Welln, unsre, hats, heilge*.

У багатьох віршах Гайне звертається від імені головного героя до його коханої як до другої особи однини: «...wenn du mich lieb hast, Kindchen ...», «...wenn du sprichst: Ich liebe dich», «Lehn deine Wang an meine Wang», «...trag ich dich fort», «O schwöre nicht und küsse nur», «Ich glaube, Liebchen...», «Da küßtest du mich, und dein Arm mich umschlang». Ми бачимо, що читач стає співучасником любовних переживань головного героя і має змогу на собі відчувати поривання автора збудити певні емоції. Тому Іван Якович зберігає оте звертання на «ти»: «А сли мя полюбиш, дитятко», «Коли ж ти скажеш ми: “Люблю тя!”», «Схили своє личко мені на лице», «Я вдаль несу тебе», «І запахом дишуть: на тебе, / На тебе, сестру свою, ждуть», «О лиш клянись, любима, все», «А ти цілувала мене й обнімала».

Г. Гайне вживає інколи зменшено-пестливі слова, описуючи почуття головного героя і, в той самий час, іронізуючи їх: *Kindchen, Schwesterlein, Englein, Wänglein, Liebchen*. Усі вони, як бачимо, стосуються його коханої. І. Франко у свою чергу вживає ще більше зменшено-пестливих слів, таких як *дитятко, оконце, пісеньки, устоньки, личко, тихесенько, головка, ангелятка, любка, слівце*.

В загальному, Іван Франко так би мовити оспівує поезію Гайне, робить її більш поетичною, вживає низку епітетів, і в деяких випадках додає їх там, де в оригіналі вони відсутні. Таким чином український перекладач прагне передати настрій віршів і, водночас, авторську іронію. Прикладом цього є наступні рядки: «Цвіток пахучих стрій», «...соловіїв рій», «Сліз наших великая струя», «Коли поцілуєм солодким...», «І тоскно, і любовно / На себе все глядять», «І бесіду з собою / Чудовую ведуть», «...в ньому пурпурні цвіти», «А рожі, казки сі пахучі», «Розумна, смирна газеля», «Широкий шум не затих», «Аж сон благий обійме нас», «Пишного сонця лучей», «Головку сонну схиляє», «Йому одкрива вона дружно», «І німо му зрить в лице», «...і сльози любовні», «У Рейну волнах синявих», «...Кельн величавий», «І старий могучий Дом», «По стежці вела терновій», «Усміхнене сонце весело сіяло», «Такій великій труні».

У тих віршах, де Г. Гайне описує відомі переважно німцям елементи фольклору певної місцевості, І. Франко замінює їх на такі, щоб були доступні і зрозумілі українцям. Наприклад, він заміняє поняття *Heidelberger Faß* на Зелемінь-гору: «Der Sarg muß sein noch größer / Wies Heidelberger Faß» – «А труна, браття, більша, / Як Зелемінь-гора».

Отже, звідси можемо зробити висновок, що для вираження іронічного бачення любові Гайнріх Гайне застосовував у своїй поезії чимало стилістичних засобів, таких як тавтологія, анафора, епіфора, асонанс, алітерація, асиндетон, полісиндетон, метафори та персоніфікацію. При перекладі на українську І. Франко намагався передати всі ці засоби також. У більшості випадків йому це вдавалось, що свідчить про майстерність Івана Франка як перекладача. Більше того, перейнявшись настроєм поета, Іван Якович додає також епітети та творчо інтерпретує Гайне.

Якщо врахувати, що Іван Франко був майстром творення поетичної форми, мав великі версифікаційні можливості, то можна припустити, що переклад циклу «Ліричне інтермецо» був первинним, невідшліфованим. Франко, можливо, мав намір повернутися до поезій, удосконалити їх, але з певних причин не встиг цього зробити. Саме тому спостерігаємо неточність або відсутність рим, неоднакову довжину рядків, заміну стоп. Що ж стосується лексичного оформлення перекладів, то Франко використовував загальноповсякденну лексику, яка була поширеною серед простого народу в той час. Таким чином він намагався наблизитися у своїх перекладах до народу, відкрити українцям невеликий шматочок німецької культури, зацікавити українців у творчості іноземних письменників.

ВИСНОВКИ

У сфері художнього перекладу основним завданням є завжди створення такого твору, щоб він зміг мати такий же вплив на читача, як і текст самого оригіналу. І ставлення самого перекладача до твору, який він перекладає не повинно ніяк відбитися на тексті перекладу. Всі люди різняться своїми поглядами, цінностями, рисами характеру, а їх відмінність може негативно вплинути на результат перекладу. Тому, такий вид діяльності, на перший погляд, може здатися зовсім легким, але насправді вдало перекласти твір з мови оригіналу може стати надзавданням.

Перекладач завжди обмежений певними рамками, поставленими автором оригіналу. При перекладі твору він не може проявити своє «Я», висловити свою думку з якогось приводу чи якось переробити твір. Він зобов'язаний передати всі описані автором деталі так, щоб якнайточніше зберегти оригінальність автентичного тексту. Звісно, практикуються також адаптації текстів до культури чи звичаїв народу, на мову якого твір перекладається. Тому, перекладач повинен досконало знати не лише свою мову, але і добре володіти мовою оригіналу, щоб якнайкраще передати зміст твору. А також він повинен, прочитавши твір, пропустити його через себе і зрозуміти його з такої позиції, якої дотримувався автор при написанні свого твору.

Отже, перекладацька діяльність вимагає чимало зусиль для того, щоб вдало передати всі думки автора оригіналу та відтворити культуру народу про який йдеться у творі. А це передбачає не лише досконале знання мови, але також і високий рівень ерудованості перекладача, обізнаність у найрізноманітніших деталях культури і традицій тієї країни, мовою якої написаний твір. Більше того, перекладачу треба бути добре обізнаним в життєвому і творчому шляху автора, його цінностях і поглядах, якими він керувався при написанні твору.

Зважаючи на те, що метою нашого дослідження було проаналізувати поезії Гайнріха Гайне та їх переклад, зроблений Іваном Франком і розкрити лексичні особливості та стилістичні засоби, які вживають український та німецький письменники, нами були поставлені та розв'язані наступні завдання.

1. Проаналізувавши життєвий і творчий шлях Гайнріха Гайне, ми дійшли до висновку, що протягом всього свого життя він був уважним до простого народу, бачив їхні проблеми і виступав за рівність всіх людей. Письменник критикував соціальні устави суспільства і закликав народ боротися з ними. Найбільш популярною, все таки, стала його збірка *Buch der Lieder*, в якій головний герой виступає закоханим

романтиком. Але за поетичними, здавалося б, словами криється іронія, яка закликає читача завжди боротися за своє щастя і не коритися обставинам. Багато віршів з цієї збірки увійшло в число тих, які зацікавили українського письменника і перекладача Івана Франка.

Здійснивши аналіз робіт літературних критиків, можемо стверджувати, що І. Франко зробив дійсно великий вклад в ознайомлення українського народу з культурою інших країн завдяки перекладу найрізноманітніших творів, автори яких писали по всіх куточках світу та в різні епохи. Іван Франко переклав твори з 15 мов світу, намагаючись відтворити не лише зміст і форму, а й естетичний рівень оригіналу. Впродовж всього свого життя І. Франко розробляв теоретичні принципи художнього перекладу, які можна прослідкувати у передмовах до всіх його виданих книг.

2. Гайнріх Гайне відіграв у житті Івана Франка невелику роль, але бачимо відбиток його творчості навіть у самих творах українського письменника. Спочатку, в своїй молодості, він був зацікавлений сентиментальною та романтичною лірикою Гайне. Пізніше він перекладав його вірші соціального і політичного характеру, де критикувався тодішній суспільний лад у Німеччині.

При перекладі творів Іван Франко ставив собі за мету не лише ознайомити українців зі світовою літературою, але також і збагатити їхній інтелект і світогляд. Він прагнув розбудувати справжню українську націю і вбачав у будь-якому перекладі взаємозбагачення національних культур.

3. Здійснивши порівняльний аналіз поезії Г. Гайне та її перекладів І. Франком, можемо дійти до висновку, що німецький поет вживає у своїх віршах чимало стилістичних засобів, таких як тавтологія, повторення, епіфора, анафора, персоніфікація, асонанс, алітерація, асиндетон, полісиндетон, персоніфікація, щоб справити на читача враження іронії від почуттів, які переживає головний герой. Франко при перекладі цих віршів також послуговується вищеперерахованими стилістичними засобами і намагається їх вживати при кожній можливості, коли в автора вони присутні. А якщо це не вдається, то він їх використовує, наприклад, у наступних рядках, чим теж досягає бажаного ефекту.

Багатим є і лексичне оформлення перекладів Івана Франка. Хоча спостерігаємо використання чималої кількості розмовної лексики, бачимо також і широке вживання зменшено-пестливих слів, які підкреслюють іронію автора віршів. Багатство епітетів, незвичних на перший погляд пересічному читачеві, збуджують уяву, спонукають до роздумів.

Таким чином, беручи до уваги все вищесказане, ми дійшли до такого висновку: на прикладі перекладів поезії Гайнріха Гайне Івана Франка можна дійсно назвати майстром перекладу, який настільки володіє словом, що може перекласти не лише зміст першотвору, а навіть його форму, витримати ритміку вірша та використати ті ж стилістичні засоби, що їх вживав автор оригіналу. Не дотримуючись певної чіткої схеми перекладу, Іван Франко зумів вправно передати всі почуття та переживання ліричного героя Гайне, інколи додаючи власні епітети та творчо інтерпретуючи слова німецького поета. Вживаючи подекуди розмовну лексику, І. Франко наближував свої переклади до звичайного народу, який не відносився до інтелігенції, але якого український перекладач хотів просвітити, розширити кругозір, ознайомити зі світовою літературою та розбудувати дійсно інтелектуальну, мислячу українську націю.

KURZFASSUNG IN DEUTSCHER SPRACHE

Die Hauptaufgabe der schöngeistigen Übersetzung besteht immer im Schaffen eines Werkes, das auf den Leser den gleichen Einfluss wie der Originaltext ausübt. Dabei darf sich die persönliche Einstellung des Übersetzers zum Werk, das er zu übersetzen hat, auf keinen Fall in seiner Übersetzung widerspiegeln. Jeder Mensch besitzt verschiedene Meinungen, Werte, Charakterzüge, die die Übersetzung beeinflussen können. Die Übersetzung erscheint auf den ersten Blick als eine leichte Tätigkeit, in Wirklichkeit aber kann es zu einer sehr schwierigen Aufgabe werden, ein gutes Ergebnis bei der Übersetzung eines Werkes aus der Sprache des Originals zu bekommen.

Der Übersetzer ist immer von den Rahmen, die der Autor des Originals gestellt hat, begrenzt. Bei der Übersetzung eines Werkes ist es ihm verboten, sein „Ich“ zu offenbaren, seine Meinung zu irgendeinem Anlass zu äußern, oder das Werk auf seine eigene Weise umzustellen. Er muss alle vom Autor beschriebenen Einzelheiten so übersetzen, damit die Echtheit des authentischen Werkes exakt bewahrt bleibt. Üblich sind aber auch die Textanpassungen mit Rücksicht auf die Kultur und Bräuche des Volkes, dessen Sprache für die Übersetzung verwendet wird. Daraus folgt, dass sich der Übersetzer nicht nur in seiner Muttersprache gut auskennen, sondern auch die Originalsprache gut beherrschen muss, und darüber hinaus mit den verschiedenen kulturellen Einzelheiten und Traditionen dessen Landes, deren Sprache die Originalsprache des Werkes ist, vertraut sein muss, um den Inhalt des Werkes bestmöglich zu wiedergeben. Dazu muss er sich nach dem Lesen des Werkes in den Inhalt vertiefen und das Werk von dem Blickwinkel aus verstehen können, den der Autor beim Schreiben seines Textes gewählt hat. Dabei müssen dem Übersetzer der Lebensweg und das Schaffen des Autors, seine Werte und Ansichten, die ihn beim Schaffen des Werkes geführt haben, gut bekannt sein.

Viele ukrainischen Schriftsteller haben sich neben ihrem eigenen Schaffensprozess mit den Übersetzungen der weltweit bekannten literarischen Werke beschäftigt. Einen Ehrenplatz unter den bekanntesten ukrainischen Übersetzern besitzt Ivan Jakovyč Franko, der seine Übersetzungstätigkeit noch in den Gymnasiums Jahren angefangen hatte.

Dank seiner Leidenschaft zur antiken Literatur hat das ukrainische Volk die Möglichkeit sich mit dem Schaffen von Homer, Ovid, Sophokles, Aristophanes bekannt zu machen.

Bei den Übersetzungen von diesen Schriftstellern bemühte sich Franko nicht nur die Form und den Inhalt des Originaltextes, sondern auch sein ästhetisches Niveau wiederzugeben.

Von den mittelalterlichen Schriftstellern übersetzte Franko Dante Alighieri und versuchte dabei eine Charakteristik der mittelalterlichen Kultur zu geben. Dieses können wir in seinem Buch „Данте Аліґ’єрі. Характеристика Середніх віків. Життя поета і вибір із його поезій“ finden. Franko hat als erster die zwölf Sonette von Shakespeare ins Ukrainische übersetzt. Außerdem hat er die Leser mit den Werken verschiedenster Literatur schaffender Persönlichkeiten wie Schelley, Hud, Tennyson, Heine, Goethe, Neruda, Nekrassov, Lermontov, Pomjalovskyj, Mickiewicz, Dostojewski, Ščedrin, Gogol, Černyševski, Byron, Hugo, Verlaine, Zola, Burns, Ibsen, Wrchlizkij, Yōkai, Puškin und anderen bekannt gemacht.

Die Übersetzungstätigkeit von Franko wurde von vielen ukrainischen Wissenschaftlern untersucht, z.B. von M. Šapovalov, O. Dombrovskyj, Ch. Paljanycja, V. Arwat, und M. Moskalenko. Frankos Übersetzungen aus dem Deutschen hat L. Rudnyckyj erforscht. Er behauptete, eine große Menge verschiedener weltbekannter literarischer Werke habe Franko aus einem bestimmten Grund übersetzt: um dem ukrainischen Leser das Entdecken dieser berühmten Schriftsteller zu ermöglichen und damit seinen Intellekt zu bereichern, bei dem Franko eine Bewusstseinsbegrenzung bemerkt haben will. Franko hielt es für nötig, eine gründliche Wissenschaft über die Ukraine zu erschaffen, die im Weiteren eine Grundlage für die Entwicklung der ukrainischen politischen Nation bilden sollte. Seiner Ansicht nach, sei ein Ausbauen der ukrainischen Nation nur dann möglich, wenn ein bestimmtes kulturelles Niveau erreicht ist. Deswegen war er davon überzeugt, dass alles, was mit seinen eigenen Mühen und durch eigene Arbeit erreicht ist, die Grundlage der Entwicklung der ganzen ukrainischen Nation werden kann. Aus diesem Grund hat er so viel übersetzt und sich bemüht, seine Landsleute mit dem Leben in anderen Kulturen bekannt zu machen.

Der Übersetzungswunsch wuchs bei Franko mit jedem Jahr immer mehr. Am Anfang war es eine einfache Begeisterung, die allmählich zu einem Streben herangewachsen ist, die Persönlichkeit des Lesers zu erziehen. Einen großen Einfluss hatte Ivan Drahomanov auf Franko, der dessen Meinung teilte – je mehr ausländische Werken ukrainische Leser lesen können, desto mehr wächst das kulturelle Niveau der Ukrainer.

Im Gesamten hat Ivan Franko die Werke aus fünfunddreißig Sprachen ins Ukrainische übersetzt, dazu kommen noch die Übersetzungen von ukrainischen Schriftstellern ins

Deutsche und Polnische. Seine Wahl ist nicht nur durch einen „Europarahmen“ begrenzt, sondern schließt auch die Literatur von Asien, Australien und Nordamerika ein.

Die meisten Autoren in seinem Übersetzungsschaffen sind aus der Antike – 75 insgesamt. Der Feder von Ivan Franko entsprangen auch Übersetzungen aus noch älteren Epochen, wie zum Beispiel die Literatur von Akkad, Sumer und Babylon. Sein Schaffen wurde also auch nicht durch einen zeitlichen Rahmen begrenzt, da die von ihm übersetzten Werke in der Periode vom 3.-2. Jahrtausend v. Chr. bis zu seiner Gegenwart entstanden. Was die deutsche Literatur angeht, hat er sowohl die Dichter des 12. Jahrhunderts als auch des 19. übersetzt, darum wurden diese Übersetzungen genau genommen aus zwei verschiedenen deutschen Sprachen gemacht.

Ganz viele literarische Kritiker haben Franko vorgehalten, dass er zu alte Werke übersetzte, die zu seiner Zeit nicht mehr aktuell waren. Aber er behauptete, die Bedeutung eines Werkes liegt nicht in seinem Alter, sondern daran, was für ein Werk das ist und welchen Einfluss es auf den Leser ausübt.

Bei der Betrachtung der Übersetzungstätigkeit von Franko muss man auch solche ungünstigen Faktoren berücksichtigen, wie die Unvollständigkeit der ukrainischen Sprachnormen, die Verlangsamung der Entwicklung der ukrainischen Sprache durch bestimmte historische Faktoren und ein nicht zu zahlreiches Leserpublikum aufgrund der sprachlichen Bedingungen in der Ukraine. Darum können wir in den Übersetzungen von Ivan Franko in einem gewissen Maße auch angepasste Gesänge antreffen.

Die Meinungen der Wissenschaftler anlässlich der Sprache von Franko gehen in einigen Punkten auseinander. Einige behaupten, Franko verwende eine veraltete Sprache, oder Dialekt. Hier muss man aber anmerken, dass Franko sich stets bemühte, seine Sprache zu bereichern, indem er sie der Klassik annäherte, die seiner Meinung nach für T. Ševčenko, I. Karpenko-Karyj, Panas Myrnyj, Lesja Ukrajinka typisch war. Es wäre auch ungerecht ihm den Reichtum seines Wortschatzes und die Flexibilität seiner Syntax abzusprechen.

Franko fand nicht nur Gefallen an seinen eigenen Übersetzungen, er regte auch seine Schriftstellerkollegen dazu an. Was die Poesie angeht, war er der Meinung, dass selbst die Übersetzung der Poesie aus verschiedenen Epochen und von verschiedenen Völkern in die ukrainische Sprache die Nation bereichert, indem sie ihr etwas Neues, bis dahin Unbekanntes schenkt. Dies diente seinem Streben, „Treffpunkte“ für verschiedene Völker und Generationen zu finden.

Für die Übersetzung hielt Franko das Vorhandensein von Wissen in Geschichte und Kultur der verschiedenen Völker für wichtig, darum machte er selbst Versuche historisch-

literarische Forschung zu betreiben. In seinen Übersetzungen tauchen historische und bibliografische Kommentare auf.

Franko betonte, dass vor allem die Rezeption zwischenliterarischer Zusammenhänge und Übersetzungen dem Zusammenwirken verschiedener nationaler Kulturen helfen. In seinem Vorwort zur Sammlung „Poemy“ hat er deutlich die bestimmenden Gesetzmäßigkeiten des Zusammenwirkens der Literaturen, ihr gegenseitiger Einfluss mit dem geistigen Eigentum von verschiedenen Völkern durch Übersetzung begründet.

Er betrachtete die zwischenliterarischen Verbindungen und ihren produktivsten Zweig – die Übersetzung – als eine der Hauptdominanten der Bereicherung der nationalen Kulturen, des Ineinanderfließens von Nationalem und Internationalem im „weltliterarischen Fluss“. Mit seiner vielseitigen Tätigkeit festigte Franko die Übersetzung als Tat tiefer Freundschaft zwischen den Völkern, dabei traf er die Vorhersage einer gesetzmäßigen Umwandlung der literarischen Beziehungen in eine unendliche Quelle des Austausches zwischen den nationalen Kulturen. Darum scheint es nicht verwunderlich, dass im Kreise seiner schöpferischen Interessen geistige Schichten verschiedener Völker und Epochen naturmäßig verbunden sind: altenglische, altgriechische, altindische, altisländische, altdeutsche, altungarische wörtliche Denkmäler; albanische, bulgarische, italienische, spanische, chinesische, deutsche, polnische, portugiesische, rumänische Volkslieder; die Werke der antiken Schriftstellern und der Renaissanceminnesänger, Werke aus der englischen, amerikanischen, bulgarischen, italienischen, deutschen, polnischen, russischen, slowakischen, französischen und tschechischen Literatur.

Wenn wir die Rolle der Übersetzung als einer der wichtigsten literarischen Faktoren des internationalen Zusammenwirkens der Literaturen zur Kenntnis nehmen, hat Franko in diesem Bereich als erster in der ukrainischen Literaturwissenschaft die theoretischen Grundlagen der literarischen Übersetzungskunst, die Kriterien der Qualitätsbewertung der Originaltextinterpretation, Auswahl des Originaltextes, die Frage der authentischen Einheit von Form und Inhalt und auch die konzeptionellen Aufgaben des Übersetzers wissenschaftlich ausgearbeitet, schöpferisch begründet und sich angeeignet. Alle seine Überlegungen bezüglich der Übersetzung wurden in zahlreichen Artikeln und Vorworten zu den Sammlungen geäußert. Beim Zusammenfassen dieser Texte könnte man eine vollständige Monographie erstellen.

Was die Übersetzung der deutschen Literatur anbelangt, gehören G. E. Lessing, J. W. Goethe, F. Schiller, K. F. Hebbel, Friedrich Hölderlin, H. Heine, H. Herweg, F. Freiligrath, H. Lenau, H. Keller, K. Meyer und andere zu jenen, deren Texte Franko übersetzt hat.

Bei der Übersetzung Schillers Werke zum Beispiel, hat Franko bei seiner Interpretation im vollen Umfang den hohen Antikegeist bewahrt. Franko hat streng das Versmaß des Originaltextes, den elegischen Doppelvers, ein Hexameter in Verbindung mit einem Pentameter, eingehalten. Exakt hat er auch die syntaxisch-metaphorische Ordnung „kopiert“, dabei verletzte er aber nicht die Gesetze seiner Muttersprache. Im Bemühen, die stilistischen Eigenschaften wiederzugeben, zum Beispiel im Poem von Schiller mit ihrer Projektion auf die Antike, ließ Franko in seinen Übersetzungen die Verzweigung von Satzgefügen und die Buntheit von Inversionen zu, das ähnelt der antiken Sprache.

Eine wichtige Rolle sowohl in der Übersetzungs- als auch in der Schriftstellertätigkeit Frankos, spielte das Schaffen von Heinrich Heine. Auf der Basis von Heines Werken, für die sich Franko interessierte, kann man nachvollziehen, wie sich seine Ansichten im Laufe seines Schaffens veränderten. In der Jugend waren es die sentimentale und romantische Lyrik von Heine, später Gedichte mit politischen und sozialen Inhalten, die eine Kritik an der Gesellschaftsordnung enthielten. Franko begann die Übersetzungen von Heine mit den Gedichten aus der Sammlung *Buch der Lieder*, dazu regte er auch Lesja Ukrajinka an. Später hat er eine ganze Sammlung, *Вибір поезій Генріха Гайне*, herausgegeben, die auch Werke wie das große satirische Poem *Deutschland. Ein Wintermärchen* und auch eine ganze Menge von kürzeren satirischen Gedichten umfasst. Es gelang Franko Heines ironische Stellung zum Leben zu wiederzugeben, die er dann in dieser Sammlung gezeigt hatte.

Während seines ganzen Lebens probierte sich Heinrich Heine in verschiedenen Tätigkeiten aus. In der Jugend wurde er gezwungen im Handel zu arbeiten, danach studierte er Jura. Auch darin fand er aber keinen Gefallen, weshalb er sich schließlich seiner Literaturtätigkeit gewidmet hat. Seine Weltanschauung war von zwei Merkmalen gekennzeichnet: stetige Achtung des Schicksals der leidenden und unterdrückten Menschen und entschlossenes Streben nach einer Verfestigung der Ideale Gleichheit, Gutes und Gerechtigkeit. Heines mutiges Auftreten in der Publizistik und seine schöpferischen Werke, die gegen die deutsche nationalistische und religiöse Politik gerichtet waren, haben Zensur und Verfolgungen hervorgerufen. Aus diesem Grund hat er die letzten Jahre seines Lebens in Frankreich verbracht.

Die frühen Werke von Heine sind von Liberalismus und Kritik der sozialistischen und politischen Erscheinungen der deutschen Gesellschaft geprägt. Er hatte sein Belieben an der französischen Kultur gefunden, insbesondere an Napoleon, an der Idee der französischen Revolution und ihren Losungen der Gleichheit, Gerechtigkeit und Brüderlichkeit. Der lyrische Held der frühen Poesie bei Heine ist eine freie, offene Persönlichkeit, die seine

Umgebung kritisch bewertet und dieser Umgebung ihre eigene poetische Welt entgegenstellt strebt, die an idealistischen Ideen und romantischen Farben reich ist.

Die bedeutendsten Werke aus der frühen Schaffensperiode von Heine sind seine dritte poetische Sammlung *Buch der Lieder* und eine Prosasammlung *Reisebilder*.

Später versuchte Heine den von der Wirklichkeit fernen romantischen Träumen, eine entschlossene angreifende Stellung entgegenzustellen. In seiner Poesie weist er auf die sozioökonomischen, politischen und geistigen Wirren hin, die seiner Meinung nach die zukunftsgerichteten Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung bremsen. Nach dem Umzug nach Frankreich arbeitete Heine unermüdet weiter – zur Ausgabe kommen die poetischen Sammlungen *Neue Gedichte* und *Romanzero*, in dieser Zeit schreibt er auch die Gedichte *Atta Troll* und *Deutschland. Ein Wintermärchen*.

Höchste Beliebtheit und Anerkennung hat die Sammlung *Buch der Lieder* bekommen. Sie schließt 215 Gedichte ein, die in Zyklen geteilt sind: *Junge Leiden*, *Lyrisches Intermezzo*, *Die Heimkehr*, *Die Harzreise*, *Die Nordsee*. Die Hauptperson hier ist ein lyrischer und romantischer Held. Das für die Romantik typische Thema der ungeteilten Liebe bekommt bei Heine aber eine neue Färbung. Der Liebeskummer wandelt sich zu einer Klage über die Ungerechtigkeit der bösen Welt um, die persönliche Enttäuschung zum Abstoßen dieser Wirklichkeit. So wird die eigene Tragödie des Helden zu einer gesellschaftlichen Verallgemeinerung, der Held will sich mit seinem bitteren Los nicht zufrieden geben, er strebt nach Glück. Damit treibt er den Leser an, sich vor den Umständen nicht zu verbeugen, sondern für sein Recht auf das Glück zu kämpfen.

In dieser Masterarbeit wurden die Ursprungsgedichte von Heine aus dem Zyklus *Lyrisches Intermezzo* der Sammlung *Buch der Lieder* mit Frankos Übersetzungen verglichen. Dabei ergaben sich folgende Schlussfolgerungen.

In den genannten Poesiewerken von Heine sieht man, dass der Autor große Beachtung der Natur schenkte, insbesondere dem Pflanzenreich. Er verwendete viele Personifikationen für die Figurenbildung der Geliebten und des Haupthelden. Das sehen wir in folgenden Versen: «Viel blühende Blumen», «Das Lied der Nachtigall», «Die Lilie soll klingend hauchen», «Es stehen unbeweglich / Die Sterne in der Höh», «Im stillen Mondenschein; / Die Lotosbumen erwarten», «Heimlich erzählen die Rosen», «Die frommen, klugen Gazellen», «Die Lotosblume ängstigt / Sich vor der Sonne Pracht», «Der Mond, der ist ihr Buhle, / Er weckt sie mit seinem Licht», «Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl, / Die Sonne grüßte verdrossenen Blicks».

Franko bei der Übersetzung verwendet sehr oft die Umgangssprache. Dabei bemüht er sich stets, dass die Hauptidee des Autors nicht verloren wird, nämlich dass die Ironie des Originalwerkes beibehalten wird. So findet man die Beispiele: *цвітка, вздохи, мя, очиці, тобов, ты, голов, най, груди, звiзди, поймуть, ждуть, лучей, волнах, могучий, кожа, жизнь, довжен, поцілуї, кожде, найшов, журбов*.

Man muss auch anmerken, dass Heine in seinen Gedichten viele Wiederholungen (Anaphern, Epiphore) gebraucht. Damit lenkt er die Aufmerksamkeit seines Lesers auf bestimmte Zeilen. Franko ließ manchmal diese stilistischen Mittel in seinen Übersetzungen aus, an manchen Stellen ergänzt er sie aber durch seine eigenen. Z.B.: «*Wenn ich in deine Augen seh... wenn ich küsse deinen Mund... Wenn ich mich lehn an deine Brust...*» («Коли гляжу в твої очиці... Коли ж ты в устiньки цілую... Коли на груди ты голов зложу»), «*Und wenn in die große Flamme fließt... Und wenn dich mein Arm gewaltig*», «*Піснь най звучить, піснь най дрижить*», «*O schwöre nicht... O schwöre, Liebchen*» («*O не клянись... O лиш клянись, любима...*»), «*I вірю, що там рай найшов, / I вірю, що ти ввік моя*». Dazu kann man einen reichen Gebrauch von Tautologien beobachten, die bei Heine, im Vergleich zu den Übersetzungen von Franko, jedoch häufiger vorhanden sind: «*Lehn deine Wang an meine Wang*» («Схили своє личко мені на лице»), «*Und an mein Herz drück fest dein Herz*» («Грудь к груди – най серце при серці б'є»), «*Sie sprechen eine Sprache*», «*Mit seinem großen Dome, / Das große, heilige Köln*», «*Dein Wort ist süß, doch süßer ist / Der Kuß, den ich dir abgeküßt*», «*Da knickstest du höflich den höflichsten Knicks*», «*Denn solchem großen Sarge / Gebührt ein großes Grab*» («Такій великий труні / Великий належиться грiб»).

In manchen Fällen verwendet Heine Abkürzungen, um den rhythmischen Aufbau seines Gedichtes nicht zu verlieren: *Höh, Welln, unsre, hats, heilge*.

In vielen Gedichten wendet sich Heines Held an seine Geliebte, dabei verwendet er die zweite Person Singular: «...wenn du mich lieb hast, Kindchen ...», «...wenn du sprichst: Ich liebe dich», «Lehn deine Wang an meine Wang», «...trag ich dich fort», «O schwöre nicht und küsse nur», «Ich glaube, Liebchen...», «Da küßttest du mich, und dein Arm mich umschlang». Der Leser wird ein Beteiligter des Liebeskummers der Hauptperson und bekommt die Gelegenheit das Streben des Autors zur Erweckung bestimmter Emotionen zu spüren. Darum behält Franko dieses „Duzen“ bei: «А сли мя полюбиш, дитятко», «Коли ж ти скажеш ми: „Люблю ты!“», «Схили своє личко мені на лице», «Я вдаль несу тебе», «І запахом дишуть: на тебе, / На тебе, сестру свою, ждуть», «О лиш клянись, любима, все», «А ти цілувала мене й обнімала».

Heine verwendet manchmal Koseformen, wenn er die Gefühle der Hauptperson beschreibt, ironisiert er sie aber dabei: *Kindchen, Schwesterlein, Englein, Wänglein, Liebchen*. Wie man erkennen kann, betreffen alle diese Worte die Geliebte. Franko verwendet seinerseits noch mehr Koseformen, wie zum Beispiel: *дитятко, оконце, нісеньки, устоньки, личко, тихесенько, головка, ангелятка, любка, слівце*.

Im Allgemeinen beschwingt Franko die Poesie von Heine, macht sie poetischer, verwendet eine Menge von Epitheta, in manchen Fällen setzt er sie dort ein, wo sie im Originaltext fehlen. Dadurch versucht er die Stimmung und zugleich die Ironie der Gedichte nachzubilden. Zum Beispiel: «Цвіток пахучих стрій», «...соловіїв рій», «Сліз наших великая струя», «Коли поцілуєм солодким...», «І тоскно, і любовно / На себе все глядять», «І бесіду з собою / Чудовую ведуть», «...в ньому пурпурні цвіти», «А рожі, казки сі пахучі», «Розумна, смирна газеля», «Широкий шум не затих», «Аж сон благий обійме нас», «Пишного сонця лучей», «Головку сонну схиляє», «Йому одкрива вона дружно», «І німо му зрить в лице», «...і сльози любовні», «У Рейну волнах синявих», «...Кельн величавий», «І старий могучий Дом», «По стежці вела терновій», «Усміхнене сонце весело сіяло», «Такій великій труні».

In jenen Gedichten, in denen Heine die den Deutschen größtenteils bekannten Folkloreelemente eines bestimmten Gegend beschreibt, tauscht Ivan Franko sie mit denen aus, die für Ukrainer zugänglich und verständlich wären. Zum Beispiel er ersetzt den Begriff *Heidelberger Fass* durch *Зелеміль-Гора*: «Der Sarg muß sein noch größer / Wies Heidelberger Faß» – «А труна, браття, більша, / Як Зелеміль-гора».

An dieser Stelle kann man also festhalten, dass Heine für den Ausdruck der ironischen Sicht auf die Liebe in seinen Gedichten viele stilistische Mittel verwendet, wie z. B. Tautologien, Anaphern, Epiphoren, Assonanzen, Alliterationen, Asyndeta, Polysyndeta, Metaphern und Personifikationen. Bei der Übersetzung ins Ukrainische bemühte sich Ivan Franko alle diese Mittel zu erhalten. In den meisten Fällen gelang ihm das, was sein Können im Übersetzungsbereich zeigt.

Weiters übernimmt Franko die Stimmung des Dichters und fügt einige Epitheta hinzu, interpretiert dadurch meisterhaft die Schaffensweise von Heine.

Was das lexikalische Feld der Übersetzungen angeht, verwendete Franko die allgemeinverständliche Lexik, die unter den durchschnittlichen Menschen zu seiner Zeit gängig war. Damit wollte er in seinen Übersetzungen seinem Volk nah stehen, den Ukrainern ein kleines Stück deutscher Kultur präsentieren und das Schaffen der ausländischen Schriftsteller für sie interessant machen.

Alles oben Genannte zusammenfassend, wurden vor dieser Untersuchung folgende Ziele verfolgt: die Analyse der Gedichte Heinrich Heines und ihre Übersetzungen durch Ivan Franko und die Offenbarung der lexikalischen Besonderheiten und stilistischen Mittel, die der ukrainische und der deutsche Schriftsteller verwenden. Dementsprechend wurden folgende Aufgaben unserer Forschungsarbeit gestellt und erfüllt.

1. Nach der durchgeführten Analyse des Lebens- und Schaffenswegs von Heinrich Heine wurden diese Schlussfolgerungen gezogen: er war während seines ganzen Lebens den einfachen Menschen gegenüber aufmerksam, erkannte ihre Probleme und propagierte die Gleichberechtigung aller Menschen. Der Schriftsteller äußerte eine Kritik an der sozialen Gesellschaftsordnung und appellierte an das Volk, einen Kampf dagegen zu führen. Die höchste Anerkennung hat seine Sammlung *Buch der Lieder* bekommen, in der die Hauptperson ein verliebter Romantiker ist. Hinter den angeblich poetischen Worten ist aber Ironie versteckt, die den Leser auffordert, immer um sein Glück zu kämpfen und den Umständen nicht zu gehorchen. Viele Gedichte aus dieser Sammlung waren unter jenen, die vom ukrainischen Schriftsteller und Übersetzer Ivan Franko Interesse erweckt hatten.

Nach der Analyse der Werke von den literarischen Kritikern kann behauptet werden, dass Franko durch sein Übersetzen der verschiedenen Werke, deren Autoren in allen Ecken der Welt und in verschiedenen Epochen gedichtet haben, einen wirklich großen Beitrag zum Bekanntmachen des ukrainischen Volkes mit der Kultur anderer Länder geleistet hat. Franko hat die Übersetzungen aus 15 Sprachen der Welt gemacht, dabei bemühte er sich nicht nur um die Form und den Inhalt, sondern auch das ästhetische Niveau des Originaltextes zu erzeugen. Während seines ganzen Lebens erarbeitete Franko die theoretischen Grundlagen der schöpferischen Übersetzung, die man in seinen Vorworten zu allen ausgegebenen Büchern nachfolgen kann.

2. Im Leben von Ivan Franko hat Heinrich Heine eine kleine Rolle gespielt, wir können aber die Spur von seinem Schaffen selbst in den eigenen Werken des ukrainischen Schriftstellers finden. Zu seiner Jugendzeit war er zuerst an der sentimentalen und romantischen Lyrik von Heine interessiert. Später hat er seine Gedichte zum sozialen und politischen Thema übersetzt, in denen die damalige deutsche Gesellschaftsordnung in der Kritik stand.

Beim Übersetzen setzte sich Franko zum Ziel nicht nur die Ukrainer mit der Weltliteratur bekanntzumachen, sondern auch ihr Intellekt und Weltbild zu erweitern. Er strebte danach eine echte ukrainische Nation aufzubauen, dementsprechend sah er jede Übersetzung als eine gegenseitige Bereicherung der Nationen an.

3. Nach einer Vergleichsanalyse von Heinrich Heines Poesie und ihrer Übersetzungen durch Ivan Franko kann man folgende Schlussfolgerung ziehen: der deutsche Dichter verwendet in seinen Gedichten viele stilistische Mittel, wie z. B. Tautologien, Anaphern, Epiphoren, Assonanzen, Alliterationen, Asyndeta, Polysyndeta, Metaphern und Personifikationen, um dem Leser einen ironischen Eindruck zu vermitteln, wenn er über die Gefühle des Haupthelden liest. Beim Übersetzen von diesen Gedichten bedient sich auch Franko der oben genannten stilistischen Mittel und versucht sie an den gleichen Stellen einzusetzen. Wenn ihm dies nicht gelang, setzte er sie ein in den folgenden Zeilen. Damit erzeugt er auch die gewünschte Wirkung.

Reich ist auch die lexikalische Gestaltung der Übersetzungen von Franko. Obwohl man ganz oft die Verwendung von Umgangssprache findet, gibt es auch sehr viele Verkleinerungsformen, die die Ironie des Autors offenbaren. Ein Reichtum an Epitheta, die auf den ersten Blick für einen durchschnittlichen Leser ungewöhnlich erscheinen mögen, seine Fantasie aber wecken und zum Nachdenken bringen.

Demgemäß, wenn wir alle oben genannten Gedanken zur Kenntnis nehmen, kann man zu folgendem Schluss kommen: anhand der Übersetzungen der Poesie von Heinrich Heine kann man Ivan Franko als einen Meister der Übersetzung bezeichnen, der das Wort so geschickt übersetzt, dass nicht nur der Inhalt des Originaltextes, sondern sogar seine Form wiedergegeben wird und die Rhythmik des Gedichtes sowie die stilistische Mittel des Autors des Originals erhalten bleiben.

Ivan Franko arbeitete an seinen Übersetzungen nicht nach einem bestimmten Schema, es gelang ihm aber, alle Gefühle und Gemütsbewegungen des lyrischen Helden zu beschreiben, manchmal mit der Hilfe von eigenen Epitheta und kreativen Wortinterpretationen. An manchen Stellen benutzte er umgangssprachliche Lexik, dadurch strebte Ivan Franko danach, seine Übersetzungen den einfachen Leuten anzunähern, die nicht zum „Kreis der Intelligenten“ gehörten. Der ukrainische Übersetzer wollte die Leute aufklären, ihren Horizont erweitern, sie mit der Weltliteratur bekanntmachen und eine intelligente, denkende ukrainische Nation aufbauen.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Арват Ф. : Іван Франко як теоретик перекладу: Лекції зі спецкурсу / Ф. Арват. – Чернівці, 1969.
- Бендзар Б. : Творчество Ивана Франко на немецком языке (642 – Литература народов СРСР. Украинская): Автореферат. Дисс... канд. Филол наук / Б. Бендзар. – К. : Ин-т л-рым. Т. Г. Шевченко АН УССР, 1969.
- Бондар Л. : Дві Франкові терцини / Іван Франко: дух, наука, думка, воля : Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. – Т. 1.
- Бунчук Б. : Іван Франко та Ніколаус Ленау / Іван Франко: дух, наука, думка, воля : Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2010. – Т. 2.
- Бусел В. Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – Київ, Ірпінь. Перун, 2005.
- Вейнингер О. : Пол и характер / О. Вейнингер. – Москва: Терра, 1992.
- Возняк М. : Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка / М. Возняк. – Київ: Держ. вид-во худ. л-ри, 1958.
- Волощук Є. : Зарубіжна література, 9 клас. Підручник / Є. Волощук. – Київ, 2005.
- Гарбовский Н. : Теория перевода: Учебник / Н. Грабовський. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2004.
- Григор'єва Л. : Погляди І. Франка на переклад та його перекладацька діяльність а аспекті ксенології / Л. Григор'єва // Вісник Харків. держ. ун-ту. – № 390. Актуальні проблеми теорії комунікації та викладання іноземних мов. – Харків: Приватне вид-во «Константа», 1997. – С. 43–46.
- Гундорова Т. : Невідомий Іван Франко : Грані Ізмарагду / Тамара Гундорова – Київ: Либідь, 2006.
- Давиденко Г. Й., Чайка О. М. / Історія зарубійної літератури ХІХ – початку ХХ століття / Київ, 2009.
- Денисюк І. : Фундаментальне дослідження вагової проблеми. (Замість передмови) / І. Денисюк // Рудницький Л. Іван Франко і німецька література: Наукове видання.

- Друге уточнене і розширене видання. Відп. ред. Олег Купчинський // Наукове товариство ім. Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ. – Ч. 10. – Львів, 2002.
- Домбровський О. : Іван Франко – теоретик перекладу / О. Домбровський // Іван Франко. Статті і матеріали: Збірник шостий. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1958.
- Дубчінський В.: Сучасний тлумачний словник української мови: 100 000 слів / За заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В.В. Дубчинського. – Харків: Школа, 2008.
- Журавель І. : Перекладач як посередник міжкультурної комунікації / І. Журавель // Наукові записки. Серія: Літературознавство – Тернопіль : ТНПУ, 2007. – Вип. 22.
- Журавська І. : Леся Українка та зарубіжні літератури / І. Журавська – К. : Вид-во Акад. наук УРСР, 1963.
- Зимомря М. : До питання про роль Івана Франка-журналіста в контексті міжнародних культурних зв'язків в кінці XIX – на початку XX ст. / М. Зимомря // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. – Кн. 1. – К., 1990.
- Зимомря М. Мовно-стилістичні особливості Франкових перекладів поем Ф. Шіллера // Особливості розвитку сучасних германських і романських мов. – Ужгород, 1974; Зимомря М., Бабинець С. Перші українські інтерпретації творів Ф. Шіллера // Радянське літературознавство. – 1978. – № 11.
- Зимомря М. Німецька література в перекладацькому контексті Івана Франка / Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. – Т. 1.
- Зимомря М. І. : Німецька література в оцінках та інтерпретаціях Івана Франка: дискурс рецепції / Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. К., 2009. – №42.
- Зорівчак Р. Внесок Івана Франка в розвиток перекладознавчої думки в Україні / Р. Зорівчак // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. конф., присв. 140-річчю від дня нар. Івана Франка. – Львів : Світ, 1998.
- Зорівчак Р. Політико – культурологічна концепція Івана Франка: переклад в Україні як націєтворчий чинник / Іван Франко: дух, наука, думка, воля : Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. – Т. 1.

- Зубрицька М. : Поетика погляду в збірці Івана Франка «Зів'яле листя»: рецепційно-естетична інтерпретація / Іван Франко: дух, наука, думка, воля : Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. – Т. 1.
- Над'ярних Н. : Не просто вплив/ Н.Над'ярних // Радянське літературознавство. – 1979. – № 4.
- Кияк Т. Р.: Перекладознавство (німецько-український напрям) : Підручник / Кияк Т. Р. Наumenко А.М., Огуй О.Д. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008.
- Коломієць Л. : Мова перекладу як реалізація методологічної моделі тексту перекладу / Л. Коломієць // Іноземна філологія. – 2003. – № 34–36.
- Коптилов В. : Очерк истории украинского поэтического перевода (дооктябрьский период): Автореферат. дисс... канд. Филол наук / В. Коптилов – Киев: Киевский ордена Ленина гос. ун-т им. Т. Г. Шевченко, 1963.
- Корнійчук В. : Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. Монографія / В. Корнійчук – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004.
- Коцюбинський М. : Твори: У 7 томах / М. Коцюбинський – К., 1973–1975.
- Кусько К. : Франко і Гете: дискурс поетичних стратегій і культур / / Іван Франко: дух, наука, думка, воля : Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2010. – Т. 2.
- Левинтон А. : Генрих Гейне. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке / А. Г. Левинтон – Москва: Из-во Всесоюзной книжной палаты, 1958.
- Легка О. : Астральні образи в поезії Івана Франка / Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. – Т. 1.
- Лилова А. : Введение в общую теорию перевода / А. Лилова – Москва : Высш. шк., 1985.

- Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р.Т. Гром'як, упоряд.: Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002.
- Міщенко Л., Турченко О. : Теорія і практика перекладу: посібник / Л. Міщенко / О. Турченко – Вінниця: НОВА КНИГА, 2003.
- Москаленко М. : Нариси з історії українського перекладу / М. Москаленко // Всесвіт. – 2006. – №. 5–6.
- Наєнко М.К. : Іван Франко: Тяжіння до модернізму / М.К. Наєнко – К. : Академвидав, 2006.
- Осовецька Л. : Переклади Івана Франка з німецько-швейцарської літератури / Л. Осовецька // Наук. зап. Київ. ун-т. – 1956. – Т. 15. – Вип. 7. – Зб. філол. факультету. – № 9.
- Паляниця Х. : Іван Франко – критик, популяризатор и переводчик французской литературы XIX века на Украине: Автореф. дис. ...канд. филол. наук / Х. Паляниця – Львов. гос. ун-т им. Ивана Франко, – Львов, 1967.
- Первомайський Л. Новий чотиритомник творів Генріха Гейне українською мовою//Всесвіт, 1976 – 2(578). – К.: Радянський письменник. – с. 198-204.
- Ривкіс Я. : Іван Франко і німецька література / Я. Ривкіс // Наук. зап. Житом. пед. ін-т. – 1956. – Т. 4.
- Рильський М. : Іван Франко – майстер художнього слова / М. Рильський // Рильський М. Слово про літературу. – Київ : Дніпро, 1974. – С. 214–234.
- Рудницький Л. : Іван Франко і німецька література: Друге уточнене і розширене видання / Л. Рудницький // Наукове товариство ім. Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ. – Ч. 10. – Львів, 2002.
- Сергєєва Н. : Сонети Вільяма Шекспіра у перекладі Івана Франка / / Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. – Т. 1.
- Скоць А. : Поетика пісні в художньому світі Івана Франка / Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. – Т. 1.
- Содомора А. : Наодинці зі словом / А. Содомора – Львів : Літопис, 1999.

- Старчук О. : Іван Франко як шекспірознавець / І. Франко й франкіяна на заході / За ред. Ярослава Рудницького з приводу століття народин 1856 – 1956 / Вінніпег, 1957
- Стріха М. : Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / М. Стріха – Київ : Факт-Наш час, 2006.
- Сумцов Н. : Ворон в народной словесности / Н. Сумцов – М. : Типография Е.Г. Потапова, 1890.
- Теплий І. : Німецькомовна поетична шевченкіана Івана Франка / І. Теплий // Перекладознавство . Українське літературознавство – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип.72.
- Теплий І. : Перекладознавча концепція Івана Франка / Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна. Вип. 51. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2010.
- Терлак З. : Словник мови поетичної збірки Івана Франка «Зівяле листя» / Уклад. Зеновій Терлак. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010.
- Тихолоз Б.Т. : Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії / Б.Т. Тихолоз – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2005.
- Франко І. : Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко – Київ : Наук. думка, 1976–1986.
- Франко І. : Найстарші пам'ятки німецької поезії IX–XІвв. Тексти, переклади й пояснення д-ра Івана Франка . Львів, 1913.
- Франкознавчі студії – Випуск четвертий / Є. Пшеничний (голов. ред.), Л. Винар. В. Винницький та ін. – Дрогобич : Коло, 2007.
- Хобзей Н. : Лексикон львівський: поважно і на жарт. /Н. Хобзей, О. Сімович, Т. Ястремська, Г. Дидик-Меуш. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2009.
- Хомицький О. : Німецькі письменники-реалісти ХІХ ст. в оцінці Івана Франка /О. Хомицький // Радянське літературознавство. – Київ, 1963. – №. 1.
- Хрустовська О. : Іван Франко і Леся Українка на ниві перекладацької роботи / О. Хрустовська // Українське літературознавство: Республ. міжвід. збірник. – Вип. 15. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1972.
- Чередниченко О. : Український переклад: з минулого у сьогодення / О. Чередниченко // Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. праць. – Вип. 15. – К., 2004.
- Шаповалова М. : Франко как исследователь и переводчик Шекспира (Борьба Ивана Франко против извращения Шекспира буржуазными комментаторами и переводчиками): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. Шаповалова – Львов. Гос. ун-т им. Ивана Франко. – Львов, 1950.

- Швець А. : «Цвіт – се кокетерія рослини...» (флористичні образи у творчості Івана Франка / Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. – Т. 1.
- Щурат В. : Введення // Пісня про Роланда у пер. з передмовою і поясненнями В. Щурата. – Львів: Вид. “Всесвітньої бібліотеки” № 16, 1918. – С. 8-9.
- Энциклопедия символов, знаков, эмблем / В. Андреева / В. Куклев / А. Ровнер – Москва: Локид, 1999.
- Юнг К.-Г. : Определение терминов / К.Г. Юнг // Юнг К.-Г. Психологические типы. – Москва : Университетская книга, 1998.
- Ярема Я. : Іван Франко і Фаус Гете /Я. Ярема // Дослідження творчості Івана Франка. – Київ, 1956.

Deutschsprachige Literatur

- Brod, Max : Heinrich Heine, Amsterdam/ de Lange, 1935.
- Burdorf, Dieter : Einführung in die Gedichtanalyse, 2., überarb. u. akt. Aufl. /Stuttgart; Weimar : Metzler; 1997.
- Behal, Michael : Heinrich Heine: Epoche, Werk, Wirkung (Arbeitsbücher für den literaturgeschichtlichen Unterricht) : München: Beck, 1980.
- Brokerhof, Karl Heinz: Über die Ironie bei Heinrich Heine : Sonderaus. Düsseldorf : 1964
- Eggert, Jens: Mit lachender Träne : In memoriam Heinrich Heine / Jens Eggert. Düsseldorf, 1965.
- Heine, Heinrich: Buch der Lieder. – Heidelberg : L. Schneider. – 1956.
- Aparicio Vogl, Julia: Heine – ein Spötter von der traurigen Gestalt : Frankfurt am Main; Wien, 2005.
- Simonek, Stefan : Nikolaus Lenau und Ivan Franko. Ein Kapitel österreichischer Literaturgeschichte, *Lenau-Forum* 18. Wien, 1992.
- Rokička, N.: ...Um die Seele der gesamten Nation zu bereichern / Рокіцька Н. В./ Тернопіль: вид-во ТНПУ, 2011.
- Wadepuhl, Walter : Heinrich Heine : sein Leben und seine Werke / W. Wadepuhl. – Köln; Wien : Böhlau. – 1974.

Internetquellen

1. Генріх Гейне – німецький поет – романтик. «Книга пісень» - видатне явище німецького романтизму. Матеріал из «Гипермаркет знаний» [<http://school.xvatit.com/index.php>] (22.01.2012)
2. Припложка Ганна, Методична розробка на тему: «Іван Франко в німецькій культурі» [http://pryplozka.blogspot.co.at/2011/03/blog-post_9651.html] (18.04.2012)
3. Історія зарубіжної літератури. Німецький романтизм. Е. Т. А. Гофман. Г. Гейне. [http://www.ukrlit.vn.ua/zaruba/info/history_XIX_XX/2.html] (19.06.2012)
4. Schnell Ralf, Zwischenzeiten, Zwischenwelten. Heinrich Heines Lachen [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9128] (04.06.2012)
5. Heinrich Heine. Lyrik und Jazz. Nordfriesland-online Magazin [<http://www.nordfriesland-online.de/dvd-cd/heinrich-heine.htm>] (30.09.2012)
6. Біографії письменників. Генріх Гейне. Газета «Сім'я і дім». [<http://www.simya.com.ua/articles/71/17720/>] (10.10.2012)
7. Дубинский Илья, Памятники Гейне [<http://berkovich-zametki.com/2006/Zametki/Nomer4/Dubinsky1.htm>] (10.10.2012)
8. Wo wird einst des Wandermüden... - Gedichte Lyrik, Poesie [http://www.gedichte-lyrik-poesie.de/Heine_Wo_wird_einst_des_Wandermueden/index.html] (10.10.2012)

LEBENS LAUF

Persönliche Angaben

Name	Nataliya Maystruk
Geburtsdatum	21.03.1978
Geburtsort	Roschyschtsche, Wolyner Gebiet, Ukraine

Ausbildung

seit 03/2008	Slawistik (Ukrainisch), Uni Wien
1998-2002	Wolynsker Staatliche Lesja-Ukrainka–Universität, Fakultät für Sportwissenschaft, Lutsch, Ukraine. Erreichte Qualifikation: Sportlehrerin
1985-1995	Grund/Hochschule, Roschyschtsche, Wolyner Gebiet, Ukraine

Sprachkenntnisse

Ukrainisch	Muttersprache
Deutsch	fließend in Wort und Schrift
Russisch	fließend in Wort und Schrift
Englisch	Grundkenntnisse