

РОЗДІЛ 4.

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ ТА ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Леонід РУДНИЦЬКИЙ, професор (Філадельфія, США)

ІВАН ФРАНКО І ГАЙНРІХ ФОН КЛЯЙСТ: ДО ПОЧАТКІВ УКРАЇНСЬКОЇ КЛЯЙСТІЯНИ

Немає сумніву, що Гайнріх фон Кляйст — один із найважливіших письменників-драматургів німецької літератури XIX-го століття. Його звичайно класифікують як романтика, але проза цього художника слова, себто новели, оповідання й короткі нариси, творить в німецькій літературі свого роду перехід від романтизму до реалізму. Це, мабуть, одна з причин того, чому ним свого часу цікавився Іван Франко. Крім того, він дуже високо цінував драматургічний талант Кляйста (про це йдеться у його статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» [Збір. тв., 31, 41]¹, якого він як творця сценічної літератури ставив на рівні з Шіллером і вище як свого сучасника Гергарта Гауптманна (1862-1946).

Народився Кляйст у Франкфурті над Одером 1777 року в родині пруського шляхтича. Там же студіював філософію, математику і фізику. Та згідно з родинною традицією планував здійснити офіцерську кар'єру, до якої, проте, не надавався за своєю природою. Згодом під впливом сучасних поетів-письменників, передусім таких, як Гайнріх Зшоке (1771-1848), Людвіг Тік (1773-1853), Вільгельм Мюллер (1794-1827), Теодор Кернер (1791-1813), Вілянд, Гете, Шіллер та ін., він цілковито присвятив себе літературній та журналістичній діяльності. Однак найсильніше вплинуло на Кляйста філософське мислення Канта, особливо його вчення про т. зв. «нумена» і «феномена», на яких побудована епістемологія цього великого мислителя, як і його категоричний імператив.

Глибокі студії Кантової філософії навiali у серце молодого письменника так багато сумнівів, недовіри та песимізму, що він, звідчайшиє, зламався психічно. Через це Кантівське пережиття, розчарування в особистій долі та в політичних подіях того часу.

Кляйст разом з приятелькою Генрієттою Фогель покінчив самогубством у Берліні 1811 року, що доводить влучність твердження, відповідно до якого німецькі романтики або переходили на католицизм, або поповнювали число тих, хто сам собі вкорочував віку.

У своїй передмові до перекладу «Маркізи фон О.», Іван Франко твердить, що «...характер епігона великої генерації був правдивою трагедією Гайнріха Кляйста; занадто близьке сусідство велетнів, особливо Гете, не дало йому дозріти й розвинути гармо-

¹ Усі цитати з творів Франка подаємо за виданням: Іван Франко. Зібрання творів: У 50-ти т. – К: Наукова думка, 1976-1986. Том і сторінки вказуємо у тексті.

нійно, зіпсувало, здається, органічну рівновагу його могутнього й огнистого таланту, якому рівних небагато має німецька і навіть загальнолюдська література» [Зібр. тв., 25, 245].

Як його сучасники-романтики, Кляйст багато подорожував; бував він у Франції, Швейцарії, Богемії, Італії, відвідував різні міста Німеччини (Ляйпціг, Дрезден, Кенігсберг та ін.) і згодом поселився у Берліні. Кляйст симпатизував французам. Двічі намагався на їхній службі взяти участь в планованій інвазії Англії; за свої профранцузькі sentimenti він був заарештований 1807 року у Берліні й вивезений до Франції.

Як багато молодих літераторів того часу, Кляйст любив Шіллера й обоюнував Гете, але особливо від останнього він не удостоївся ні суттєвої підтримки, ні заохоти до літературної праці. Навпаки, Гете ставився до Кляйста з великим застереженням, хоч напевно знав, що має справу з людиною непересічного таланту. Він навіть ставив комедію Кляйста «Розбитий збанок» (1808), але, не маючи відповідно відчуття до того роду й жанру, Гете поділив її на окремі дії і тим же зруйнував сукупність п'єси, спричинившись до її невдачі. Глибші причини неприхильності Гете до Кляйста слід шукати в обох особистостях. Про це вже пише Франко у передмові до свого перекладу «Маркізи фон О», наводячи відповідні слова Гете, який твердив, що «при найщирішим намірі прийняти його (Кляйста) радо ніколи не міг позбутися почуття тривоги і відрази, бо се було немов тіло, яке природа хотіла зробити гарним, але заражене невилічимою хоробою» [Зібр. тв. 25, 246]. Гете вже тоді стояв на чітких класичних позиціях. Він же твердив, що все «класичне це здорове, а романтичне це хворе».

Кляйст був «розірваним романтиком», душа якого ніколи не знала спокою. Для Гете він був уособленням того, що великий ваймарський класик уже пережив і переборів і до чого не хотів повертатися. Цю позицію Гете, мабуть, найкраще вияскравлює епізод з Кляйстової трагедії «Пентезілея» (1808), драматичною синтезою Есхіла і Шекспіра, героїня якої — королева амазонок, закохується в Ахілла, підкоряється йому, але через непорозуміння, а головню через недовір'я, його вбиває, а відтак сама здійснює самогубство. Кляйст переслав цю трагедію Гете зі словами «навколїшках мого серця», але Гете її відкинув, гостро засуджуючи її етос (див. лист Гете від 1.02.1808). Ця драма відзеркалює головню тему творчості Кляйста, а саме: довір'я (або недовір'я) однієї людини до іншої. Цю саму ж тему опрацював Кляйст у драмі «Кетхен фон Гайльбронн або Випробовування вогнем» (1808), яка закінчується щасливо. Молоде, невинне дівча Кетхен через своє непохитне довір'я до Бога і людей є позитивним антиподом воїнки-амазонки Пентезілеї. До цієї теми повертався Кляйст також у своїх інших драмах та оповіданнях, особливо у новелі «Маркіза фон О.» (1808), що її переклав Іван Франко.

До визначніших драм Кляйста слід також зарахувати фрагмент «Роберт Жіскард, герцог нормандців» з часів хрестоносних (хрестових) походів, повний скрипт якої він спалив у 1803 році в Парижі; «Германнова битва» (написана 1802, видана 1808), у якій він ставить історичну битву Германна Херускера проти римлян як символ національного визволення, і «Принц Фрідріх Гамбурзький» (написана 1810, видана посмертно 1821), у якій центральною проблемою є особиста відповідальність, військова дисципліна та послух. Перша трагедія Кляйста «Родина Шроффеншлайн» (1803), що написана під впливом Шекспіра, належить до жанру т. зв. «Schicksalsdrama» (драма, в якій панує детермінізм долі), котра ніколи не здобула собі великої популярності на німецькій сцені.

Кляйстові комедії «Амфітріон» (1807), що побудована на п'єсі Мольєра, і згаданий «Розбитий збанок», що нею особливо цікавився Іван Франко, досі не втратили своєї популярності у театральному світі.

Окрім того, що Кляйст надзвичайно талановитий драматург, він був також неперевершеним майстром малої прози. Мабуть, найбільш відомий його твір цього жанру — новелістичне оповідання «Міхаель Кольгаас» (1808), яке, на переконання Франка, є найважливішим в епічній спадщині Кляйста [Збір. тв., 31, 506]. Тут героєм є чесна працьовита людина, котра через своє надмірно увиразнене почуття справедливості стає розбійником та вбивцею. Це оповідання, як і деякі інші твори Кляйста цього жанру, написано в творчій манері хронікально-реалістичного стилю, який підкреслює психологічний вимір його прози. Тут знаходимо те незрозуміле, неочікуване, часто глибоко приховане в людській душі, яке під впливом обставин опукло вияскравлюється і, спонукаючи до сумнівів у почуттях людини, завершується трагедією для неї та її довілля. Кляйст — письменник психологічних екстремів та межових ситуацій, що маркантно виявляються у мові його творів, яка служить не тільки як комунікаційний засіб, але також як основний містичний елемент оповідання. Саме тому його художня манера, його ідейно-естетичний стиль унікальний в німецькій літературі. Він виявляє тотожність мови і думки, і тим самим певний симбіоз поєднання мови та мислення, який був і буде предметом численних дослідників.

Можливо, найкращий аналіз мови і стилю Кляйстової прози дає великий німецький прозаїк ХХ ст. Томас Манн (1875-1955) у своєму есе про нього: «Поштовх, вкладений у залізну, цілковито не ліричну об'єктивність, викликає складні, вузлуваті і перевантажені речення, в яких знову і знову маємо справу з конструкціями «*dergestalt, dass* — до такої міри, що...», які є терпеливо ковани і рівночасно виглядають гнаними шаленим темпом. Він уміє конструювати непряму мову, складену з 25 рядків, без крапки і без перерви; в нім не менше тринадцяти «*dass* — що» женуть одне за одним з коротким «що» при кінці, яке не є кінцем, бо після нього йде ще одне «що» [2, 832-833].

З цієї короткої характеристики бачимо, як подивовано вражений Томас Манн — митець класично скомпонованих речень, цим важким, але й точним синтаксисом Кляйста, котрий своїм стилем видобуває з мови крайнощі як у поміркованості, так і в невгамовності.

Цей екстремізм стилю Кляйста віддзеркалює екстремізм його тематики. Мовна манера Кляйста і зміст його оповідань органічно поєднані. Томас Манн твердить у загальному есе, що спосіб оповідання Кляйста є «страшним в своєму ексцесі», і що автор має «смак до страхітливого», як і «лякаючої психологічної глибини». Манн підкреслює стилістичний і змістовний екстремізм Кляйста висловом: «Крайність — Кляйст завжди її хоче, він хоче навіть надкрайності» [3, 836] і закінчує словами: «Те, що він пропонує з незворушним виглядом, є нечуваними новаціями; і напруга, в якій вони тримають читача, має щось зловісно-специфічне. Це боязкість, страх, непевність перед загадковим, розкол розуму, жахітливе враження, що Бог помиляється, — змішання почуттів» [4, 842].

Кляйст, може, глибше, ніж інші поети, відчув, що людина існує у мові і через мову й саме цей факт надає їй «екзистенціальної непевності». І саме тому в нього витворилася мова, яка хоч і має прикмети об'єктивного, майже журналістського характеру, однак так специфічно пов'язана з особливістю художника слова, що її переклад вимагає глибокого розуміння психіки автора та його ставлення до мови. У своєму есе «*Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*» — «Про поступове витворення думок при мовленні» (близько 1806) Кляйст наводить два способи висловлювання: мова як спосіб формування думки і мова як засіб подання уже оформленої думки.

Перша частина цього речення відноситься до драматичного мистецтва, бо кожен вислів, у якому щойно кристалізуються думки, мусить походити з якоїсь дії і формува-

280

тися при її аналізі. Сам синтаксис такого оформлення думки має драматичне спрямування. Про таке оформлення думки з допомогою мови Кляйст пише: «Але оскільки я все ж таки маю якесь неясне уявлення, котре вже стоїть у певному зв'язку з тим, що я шукаю, як тільки я сміливо розпочну процес мовлення, розум, прагнучи знайти тому початкові кінець, перетворює те неясне уявлення на цілковиту зрозумілість, так що усвідомлення, на мій подив, стає закінченим з крапкою» [5, 344].

Творення речення у цьому випадку — це творення самої думки. В кінці його пануюча *perceptio distincta*, і так разом з реченням постає думка. Про цей спосіб творення Кляйст говорить: «Такого роду мовлення є насправді думанням уголос. Серії уявлень і їхніх значень йдуть поруч, і дії розуму для однієї і для другої адекватні їм. Мова є тепер не путами, не гальмом при колесі духу, а другим, паралельним колесом на тій самій осі» [6, 36].

Тут Кляйст має на увазі вільне висловлювання під час дискусії (що було непомірно важко для нього з органічних причин), як і рішучу вимогу остаточного вияву думки, чого вимагає кожна драматично загострена ситуація. Але, як зазначає німецький науковець Г. Гольц, він подає тут значно більше, а саме: принцип кожної конструктивної філософії, яка свої думки не встановлює, а формує, і в якій через це кожна думка є правдивою тільки у формуванні [7, 29]. Філософ Людвіг Фоєрбах чітко визначив цей принцип в одному методологічному роздумі: «Засобами розвитку є як аналітична, так і синтетична діяльність: аналітична тому, що вона не тільки абстрагує від поодиноких думок загальне поняття, але й підсумовує зі сказаного те, що в ньому не висловлене, проте все-таки нерозвинено в нім лежить, і тому є об'єктом розмірковувань, а не емпіричного розуміння; синтетична, бо визначає ідею тим, що зводить різноманітність до однієї цілості через пов'язання різних ізольованих і, здавалося б, між собою не пов'язаних у бодай невисловленому вигляді, та, по суті, все ж таки споріднених думок. Розвиток її — це генетична діяльність, тому що виглядає як передана теза, і доки так виглядає або таким способом переданий, він є незрозумілим...» [8, 2].

Застосування сказаного до Кляйстового формування думки при висловлюванні цілком зрозуміле. Фоєрбах, натомість, методологічно підходячи, аналізує тут загальний метафізичний принцип Гегеля, викладений у його «*Phänomenologie des Geistes*». Гегель пише: «Правдиве — це цілісність. Однак цілісність — це тільки істотність, що завершується через свій розвиток» [9, 21]. І далі: «Це в собі [*Ansich*] мусить себе виявити і для себе [*für sich*] самого настати, що означає тільки те, що воно має самосвідомість стати самим собою. Ця настанова науки взагалі або знання творить феноменологію духу. Знання, яким воно є з самого початку, або цей безпосередній дух, бездушне, це смислова свідомість. Щоб стати справжнім знанням, або елементом науки, що є її чистим поняттям, щоб його витворити, воно мусить пройти довгий шлях» [10, 26].

А саме цей «довгий шлях», власне, не що інакше, як Кляйстів шлях від *perceptio confusa* до *perceptio distincta*. Те, що Гегель формує як загальне онтологічне визначення (*Bestimmung*) світу, те Кляйст вважає найглибшою суттю живого синтаксису. Його синтаксис є синтаксисом філософського творення думок. Думка не тому є у *statu nascendi*, що автор не має нічого оформленого, а тому, як каже Гольц, «через те, що правда полягає в цілості розвитку, в реченні Кляйста не можна відділити результат думання від самого процесу думання, бо його смисл лежить саме в його здійсненні» [11, 30-31].

У другій частині свого есе Кляйст відходить від тези внутрішньої поєднаності слова і думки й обговорює уже оформлену думку: «Зовсім інша справа, коли дух уже перед будь-яким мовленням створив думку. Тоді він мусить залишатися за своїм висловлюванням, яке, не в силі схвилювати його, не має жодного іншого виходу, як тільки зме-

ншити наперед його схвильованості» [12, 36]. Цю частину пояснення можна ще поєднати з попереднім, але, продовжуючи, Кляйст зазначає, що тут йдеться про відмежування мови від думки: «Коли якийсь уявлення висловлене невиразно, то на підставі цього ще не слід робити висновок, що воно було невиразно задумане. Навпаки, могло бути так, що невиразно висловлене якраз було найбільш виразно задумано» [13, 36].

І лише тепер можемо збагнути ставлення Кляйста до мови. Вона для нього — медіум, у якому кристалізується і постає думка, але крім цього існують ще «думки», які мова не може опанувати і які людина не може висловити [14]. Це поняття пояснює стилістичні прикмети новел Кляйста, зокрема перекладеної Франком новели «Маркіза фон О.» («Die Marquise von O.»), в основних частинах якої помітно відчувається могутня сила невимовних «думок», що їх мова не може опанувати. Так, у сцені, де маркіза відкидає свого нареченого графа Ф., називаючи його чортом, проявляється обмеженість мови у відношенні до чіткого відчуття — до «думки». І тому, коли наприкінці новели дивовижна поведінка маркізи знаходить пояснення в її словах до графа, що «він не був би їй тоді видався чортом, коли б при своїй першій появі не був їй явивсь ангелом» [Зібр. тв., 25, 286], то цей *post factum* вислів є тільки, як правильно інтерпретує Гольц, «блідий відблиск неспокою, який зродився від абсолютно недовисловленої, але надзвичайно ясно відчуті «думки». По суті, це друге розуміння мови веде до пріоритету емоційно спричинених поривів і рішень у кляйстівському розумінні буття» [15, 33].

У передмові до «Маркізи О.» (1903) Франко зазначає, що він поставив собі за завдання відтворити у своєму перекладі стиль Кляйста. Дбаючи про те, «щоб переклад робив враження, подібне до оригіналу», він «не бажав перемінювати *oratio obliqua*¹ на *oratio recta*², ані розбивати довгі та не раз дивовижно збудовані речення та перескоки з одного способу говорення до другого» [Зібр. тв. 25, 251].

З наведеної цитати видно, що хоча Франко й не був ознайомлений з принципами стилю Кляйста («дивовижно збудовані речення») так, як можна з'ясувати собі їх нині завдяки новітнім працям, все ж він відчув його зв'язок із самим оповіданням і тому намагався зберегти у перекладі ці «перескоки з одного способу говорення до другого, тобто ті характерні прикмети стилю Кляйста, які виявляють безсилість мови висловити яскраво відчуту думку». В той же час Франко зазначає, що перекладацька праця над літературною спадщиною Кляйста пов'язана з великими труднощами, і тому він прагне, «щоб переклад робив враження, подібне до оригіналу», розуміючи, що повною мірою передати враження оригіналу та манеру Кляйста у цьому випадку йому не під силу [16, 158].

Характерною прикметою Кляйстових оповідань є їх вступні речення (Einleitungssätze), які у короткій об'єктивній формі подають місце дії, особу (іноді, коли треба, і час, наприклад у *Erdbeben in Chili*) і ту «Unerhörte Begebenheit», цебто той нечуваний випадок, який звичайно є центральною подією усієї новели. Всі ці речі коротко, але докладно описані одним або двома підрядними реченнями. Так і у новелі «Die Marquise von O.» читаємо: «In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, liess die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlgezogenen Kindern, diurch die Zeitungen bekanntmachen: dass sie, ohne ihr Wissen in andere Umstände gekommen sei, dass der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden sollte; und dass sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten» (IV, III). У Франковому перекладі: «В М., значному місті горішньої Італії, оголосила маркіза О., дама бездоган-

¹ Непряма мова

² Пряма мова

ної слави і мати кількох гарних вихованих дітей, у газетах таке: що без свого відома вона зайшла в тяж; батько дитини, яку вона має народити, нехай зголоситься, бо вона з родинних оглядів постановила вийти за нього заміж» [Зібр. тв., 25, 252].

Як бачимо, беручи до уваги поки що тільки німецький текст, після подання місця та особи дуже стислим способом окреслено тут її характерні риси. Вже з першої половини речення Кляйста довідуємось, де вона живе, хто вона, який її стан і яка її слава. Щось більше важко сказати у трьох рядках. Тут кожне слово повне описової якості. Це саме можна сказати і про три додаткові речення, з яких перше передає її припущення, друге її прохання, а третє — її намір.

Ці три «dass» — речення накреслюють три стадії новели: як маркіза стає вагітною, як вона шукає батька і як виходить заміж. У цих трьох реченнях, як каже Гольц, відбиваються три дії, на які поділена новела, так що тут ясно відчувається вплив драматичного елемента на розповідну форму [17, 127].

Чим же відрізняється Франків переклад цього речення від оригіналу? Насамперед Франко пропустив важливий атрибут маркізи, який доповнює її опис, — слово «werwitwete» («овдовіла»). Через це створюється помилкове уявлення про стан маркізи, яке спростовується аж у третьому реченні. Цим пропуском переклад дуже послаблений не тільки з огляду на неправильну інтерпретацію але, що важливо, з огляду на неспроможність повністю передати суттєву частину новели Кляйста, тобто її вступне речення. Що стосується другої частини речення, то тут Франко передав три авторські «dass», вживши тільки одне «що», внаслідок чого переклад втратив згаданий драматичний елемент, що характеризує оригінал.

Наступні два речення оригіналу містять додатковий опис маркізи і вводять читача in medias res новели без найменшого суб'єктивного додатку. В перекладі ці два речення (всупереч Франковим намірам, висловленим у передмові) розбиті на три, тому переклад втрачає кляйстівську форму. Характерного і надуживаного Кляйстом сполучника «dass», який в оповіданні графа про його пригоди (IV, 117) вживається 15 разів, Франко унікає, де тільки можна, так що у перекладі цієї частини українське «що(б)» вжите тільки чотирі рази [Зібр. тв., 25, 257]. Так само втрачається характерний для Кляйста сполучник «indem»; його Франко не перекладає, а передає через синтаксичну зміну речення, чи пропускає цілу фразу, яку це слово започатковує ([див. Зібр. тв., 25, 260] — «Маркіза висловила...») і «Die Marquise war derselben Meinung» IV, 120), чи запобігає перекладові цього слова, не передаючи Кляйстового «перескоку» з одного способу мовлення до іншого, як це бачимо у сцені між комендантом та маркізою.

В оригіналі читаємо: «Herr meines Lebens! rief die Marquise, erhob sich leichblass von ihren Knien und elite aus seinen Gemächern wieder hinweg: «Man soll sogleich anspannen», sagte sie, indem sie in die ihrigen trat; setzte sich, matt bis den Tod, auf einen Sessel nieder, zog ihre Kinder eifertig an, und liess die Sachen einpacken (IV, 130). У перекладі натомість: «Пане мого життя! — скрикнула маркіза, поблідла, як труп, устала на ноги і вийшла геть із його покоїв. Уходячи до своїх кімнат, веліла зараз запрягати і, смертельно знесилена, сіла на кріслі та почала сквапливо одягати своїх дітей і веліла пакувати свої речі» [Зібр. тв., 25, 270]. Шляхом втілення вигуку «Man soll sogleich anspannen» в опис подій Франко позбувається сполучника «indem». Перекладом «in die ihrigen» більш зрозумілим «до своїх кімнат» він вводить два слова («покої» і «кімнати») замість одного «Gemächer». Та найбільш помітне те, що Франко не дотримується обіцяного ним у передмові способу перекладання — не змінювати перескоки від одного способу мовлення до іншого, а навпаки, цілковито нехтує ним. Вплив такого відхилення від стилю Кляйста ми вже зазначали.

Важливість наведених окремих слів для Кляйстового стилю дуже велика, бо за їх допомогою він не тільки дотримується свого репортажного, хронікального стилю і надає описові документального характеру, але й домагається великої концентрації подій і часу. Подібну роль відіграють і такі слова, як «derselbe», «diejenige» та інші, які Кляйст вживає замість займенників, і яких Франків переклад теж не передає.

Роль синтаксису в інтерпретації Кляйстової прози надзвичайно важлива. Гольц, наприклад, стверджує, що «згодом у стилі розповіді, обмеженому до фактажу, синтаксис, який пристосовано до структури значення справи, і який в деяких випадках виставляє цю структуру на світло, перебирає на себе функцію інтерпретативного коментаря» [18,139]. Найменша зміна порядку слів чи якась інша впливає на цілість новели. Доказ цього тісного зв'язку синтаксису із змістом бачимо, приміром, у шостому реченні новели: «Doch ehe sich die Abschätzung noch, hier der Bedrängnisse, denen man in der Festung, dort der Greuel, denen man auf dem platten Lande ausgesetzt sein konnte, auf der Wage der weiblichen Überlegung entschieden hatte, war die Zitadelle von den russischen Truppen schon berannt und aufgefordert, sich zu ergeben» (IV, 111-112). У перекладі це речення сьоме, і звучить воно так: «Та яким іще способом жіночого обмірковування розважено докладно, що гірше — чи невгоди, яких можна було ждати в кріпості, чи страховища, на які можна було наразитися на селі, на цитадель вдарило російське військо і вівзвало її, аби піддалася» [Зібр. тв., 25].

Детальний аналіз німецького речення підтверджує наведену думку Гольца. Одним реченням, яке тільки подає факти, Кляйст описує те, що сталося упродовж тривалого часу (принаймні кількох днів). З уваги на протиставлення двох негативних можливостей («hier... Bedrängnisse... dort der Greuel») перша частина речення створює майстерну мовну рівновагу і виявляє прихований осуд (сполучник «ehe» підсилено слівцем «schon») жіночої нерішучості, внаслідок якої втрапився дорогий час, що змусило мешканців цитаделі стати об'єктом подій замість бути їх суб'єктом. І саме тому, щоб передати це враження, друга частина речення має пасивну форму, що контрастує з першою й одночасно робить її залежною від неї. Синтаксис передає тут психологічний стан людей, які не володіють ситуацією в даних обставинах і змушені бути пасивними через свою попередню нерішучість. Пасивна форма підкреслює також головний психологічний мотив, який характеризує героїню, — її невміння діяти самостійно аж до часу її вигнання з батьківського дому. Франків переклад лише частково відтворює усі ці нюанси Кляйстової мови. Компресивність часу можна відчутти у перекладі майже так, як в оригіналі, прихований осуд «жіночого міркування», натомість, втрачає дещо на іронії: «та» відтворює до певної міри враження «ehe», але бракує підсилення, що його оригіналові надає слівце «schon». Другу частину речення Франко переклав в активній формі («на цитаделю вдарило російське військо») і тим позбавив речення його зв'язку з мешканцями цитаделі. Переклад не показує їх пасивності, тому замість однієї пов'язаної цілості стоять поряд дві окремі події. Недарма каже Гольц: «Будову речення Кляйста слід читати уважно, — вона включає людську субстанцію фактажу, вона є виразом, який випромінюється зі звичайного твердження» [19, 140]. Інша річ, що пасивна конструкція загалом не дуже відповідає духові української мови, і тому перекладач цієї частини твору опиняється перед певною дилемою, з якої нелегко вийти.

Як бачимо, найменша синтаксична зміна, зроблена перекладачем, відбивається на якості перекладу, а пропуск, на перший погляд, незначного слова може спричинити важливу семантичну зміну. Подібне трапляється і тоді, коли перекладач додає слова чи навіть речення, яких нема в оригіналі. На щастя, таких додатків у перекладі небагато.

У підході до окремих слів чи виразів, які повторюються в оригіналі, Франко виявляє брак послідовності, перекладаючи той самий німецький вираз різними українськими поняттями. Наприклад, вислів «gut sein (werden)», який повторюється тричі у розмовах маркізи з її матір'ю, Франко передає трьома різними фразами: дослівно «коли тільки ти будеш добра зо мною» [Зібр. тв., 25, 279] — німецьке «wenn du mir... gut wirst» (IV, 140); стандартним висловом «коли мене любиш» [Зібр. тв., 25, 281] — «wenn du mir gut birst» (IV, 141) і українською ідіомою у фразі «я ніколи не мала би вже серця до тебе» [Зібр. тв., 25, 267] — «ich würde dir niemals wieder gut werden» (IV, 128). Не однаково перекладає Франко й інші вислови, перекладаючи їх до тексту так, як йому зручно. Два ідентичні німецькі речення: «Die Mutter war derselben Meinung» (IV, 123) у перекладі виявляють малу схожість: «Маркіза висловила сю саму думку» [Зібр. тв., 25, 260] і «Мати також притакнула» [Зібр. тв., 25, 236].

Натомість, Франко майстерно перекладає німецькі ідіоми. Речення «Die Obristin war gerade gegenwärtig, als der Kommandant diesen Brief empfing; und da sie auf seinem Gtesicht deutlich bemerkte, dass er in seiner Empfindung irre geworden war...» (IV, 137) влучно перекладене з допомогою виразу «... що він був збитий з пантелику» [Зібр. тв., 25, 276]; вияв здивування «wer nur, in aller Welt» (IV, 143) добре передано виразом «хто в Бога святого» [Зібр. тв., 25, 282]; опис «Der Grafstand wie vernichtet» (IV, 145) знаходить добрий відповідник у реченні «Граф стояв мов знівечений» [Зібр. тв., 25, 285]. Майстерно передає Франко і Кляйстів оксиморон «mit... bescheidener Zudringlichkeit» (IV, 133), який влучно характеризує ставлення графа до маркізи при їхній третій зустрічі, українським «з... скромною нахабністю» [Зібр. тв., 25, 273].

Таким чином, у роботі над перекладом Кляйстової «Die Marquise von O.» Франко зустрівся зі значними труднощами, яких повністю подолати не зміг. Годі називати переклад «винятково вдалим» [20, 158] без жодного застереження, однак його вартість безперечна, тому що він, як того й бажав Франко, був початком ознайомлення українського загалу із творчістю великого німецького письменника.

Ще вище, ніж повістяра, цінив Франко Кляйста-драматурга, вважаючи, що він — «один із найбільших талантів німецької літератури, драматик, якого перевищив у Німеччині хіба один Шіллер» [Зібр. тв., 25, 249]. З драматургічної спадщини Кляйста Франко в 1884 р. переклав і переробив для театру «Руської бесіди» у Львові комедію «Der zerbrochene Krug» — «Розбитий збанок» (1808). Ця переробка (за визнанням самого Франка, не дуже вдала) пролежала 20 років і появилась на сцені аж у 1905 р. [21, 419]. На жаль, Франків «Розбитий збанок» нам недоступний. Правдоподібно, що переклад ніколи не був друкований, рукопис, мабуть, загубився. З Франкової примітки до статті С.Чарнецького «Гостина театру «Руської бесіди» «у Львові відомо, що не повелось цій п'єси на сцені. Франко писав: «Відіграно її (комедію) попросту погано... Режисерія мов навмисне подобирала до кожної ролі особи, найменше для неї відповідні. З виємком д.Гембіцького всі грали мов на злість, усі кричали, де треба було говорити, а дехто для відміни булькотів таке, чого не можна було розуміти. Пані Осиповичева вищала, актор, що грав Данка, стояв і говорив перед судом мов у коршмі або на толоці, писар відповідає на питання начальника таким тоном, як погонич промовляє до коней і т.д. Одним словом, вистава «Розбитого збанка» (...) лишила у мене якнайприкріше вражінє» [22, 245].

Стисло характеризуючи творчість Кляйста у згаданій передмові до «Маркізи фон О.», Іван Франко писав: «...Величезна інтенсивність чуття, сильно напружений драматизм акцій та замишування до патологічних появ душі або тіла зближують Кляйста з іншим геніальним і так само нещасливим письменником XIX віку, з великим росіянином

Федором Достоевським» [Зібр. тв., 25, 249]. Це, мабуть, перше зіставлення в такому аспекти, нещасного німця з великим і майже таким же нещасним росіянином, вказує на Франків талант збагнути суттєве в процесах літературної творчості авторів різної національності.

Праця Івана Франка над творчістю Гайнріха Кляйста це перший поважний внесок в українське пізнання великого німецького прозаїка і драматурга XIX ст. Жаль, що досі Кляйст у зіставленні з такими німецькими поетами, як Гете, Шіллер, Гайне і Рільке, порівняно мало відомий в Україні. Слова Миколи Євшана, сказані про німецьких читачів XIX ст., «Гете та Шіллер стали для широкої публіки класиками, і пройшов без визнання у сучасників талант Кляйста» [23, 597] відносяться «*mutatis mutandis*» на жаль, сьогодні також до українців.

Життя і творчість Гайнріха фон Кляйста заслуговують на більшу увагу зі сторони українських перекладачів та літературознавців.

ЛІТЕРАТУРА ТА ПРИМІТКИ:

1. Франко Іван. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Іван Франко. Зібр. тв.: У 50-и т. — Т.35. — К.: Наук. думка, 1981.
2. Mann Tomas. Gesammelte Werke: In zwölf Bänden. - B.9. — Oldenburg, 1960. — S. 832-833.
3. Ibid. — S. 836.
4. Ibid. — S. 842.
5. Kleist Heinrich V. Werke: In sechs Teilen. — T.5. — Auf Grund der Hempelschen Ausgabe, hrsg. v. Hermann Gilow, Willy Manthey, Wilhelm Waltzold. — Berlin; Leipzig, o.J. — S. 344. Всі цитати з творів Кляйста наводимо за цим виданням, частину і сторінку цитат із новели «Die Marquise von O.» подаємо в тексті.
6. Ibid. — S.36.
7. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. — Frankfurt. am Main-Bonn, 1962. — S. 29.
8. Feuerbach Ludwig. Sämtliche Werke. — B. 4. — Hrsg. v. Wilhelm Bolm und Friedrich Jodl. — Stuttgart-Bad-Cannstatt, 1959. — S. 2.
9. Hegel G.W.F. Sämtliche Werke. — B. 2. — Hrsg. v. Johannes Hofmeister. — Leipzig, 1949. — S. 21.
10. Ibid. — S. 26.
11. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. — S. 29.
12. Kleist Heinrich V. Werke. — T. 5. — S. 36.
13. Ibid. — S. 36.
14. Г.Г.Гольц, пояснюючи вжиту ним термінологію, пише: «Мова не опановує того, що є виразно відчутним (те, що у Кляйста виступає як виразно («задумане») сказане не передає того, що малось на увазі...» (Див. Macht und Ohnmacht der Sprache, S. 32); у примітці він додає: «Ми мусимо «думки» завжди ставити у лапки, тому що йдеться тут не про думки, а радше про глибинні психологічні процеси, які самі не можуть добитися до конкретної форми думки. Те, що Кляйст у теорії дозволяє, щоб ці обидві психологічні царини співпадали, дає нам ключ до внутрішнього розуміння психологічної форми» (Там само, с. 33).
15. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. — S. 33.
16. Журавська І.Ю. Іван Франко і зарубіжні літератури. — Київ: Академія Наук УРСР, 1961. — С. 158.
17. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. — S. 127.
18. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. — S. 139.
19. Ibid. — S. 140.
20. Журавська І.Ю. Іван Франко і зарубіжні літератури. — С. 158.
21. Див. Франко Іван. Твори. - Нью-Йорк: «Книгоспілка», 1956-62. — Т. 17. — С. 419.
22. Див. Літературно-науковий вісник. — Т. 29. — 1905. — С. 245.
23. Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика. — Київ: Основи, 1998. — С. 597.