»Буря« та її перекладач

Дерзайте, лебеді: з неволі, з небуття
веде вас у світи ясне сузір'я Ліри,
де пінить океан кипучого життя.

М. Драй-Хмара

1 червня 1931 року згідно з договором з Державним Видавництвом Літератури й Мистецтва Освальд Бурґгардт мав приступити до доручених йому перекладів трьох останніх драм Шекспіра (»Цимбелін«, »Зимова казка«, »Буря«). Перекладач зупинив свою творчу увагу на останній. Це сталося не тільки тому, як те свідчить дружина письменника — З. Бурґгардт, що »Буря« була улюбленим твором О. Бурґгардта — Ю. Клена з шекспірівської спадщини. »Цимбелін« завжди знаходив мало прихильників, бо дивував своїм дивовижним падінням в порівнянні до попереднього творчого набутку Шекспіра, »Зимова казка« нерівно розірвана в формі інтервалом в шістнадцять років поміж третьою та четвертою дією. »Буря« ж справедливо піднесена багатьома дослідниками в світі, як кінцеве досягнення Шекспіра в майстерності слова, його багатозначності, глибині думки та емоційній музичності.

Перший перекладач »Бурі« на українську мову О. Бурґгардт завжди мав у своїй творчій методі ці риси. Йому як авторові ніколи не можна закинути брак термінів у широченному його словникові, ані брак філософської думки. Додатково, перекладач був дуже музичною людиною. Це видно і з його численних перекладів вокальної літератури, хоч сам він і говорив про себе як людину, »що не може взяти жадної ноти«.[1]

Розглядати тут засоби мистецького перекладу О. Бурґгардта — не місце. Це справа окремих великих дослідів для мовознавців. Важливіше тут установити генезу перекладу »Бурі«.

---

[1] Ю. Клен. »Спогади про неоклясиків«. »Твори«, III. Стор. 151.

Чимало сучасників задають собі питання, чому саме тоді у Держвидаві виник плян перекладу »Бурі«. Можливо, підсвідомо керівників Видавництва не зрадило чуття, що ця драма Шекспіра виявилася надзвичайно актуальною 1931 року. Можливо, сам перекладач піддав такі твердження. Літературно-мистецькі процеси приймали на Україні цілковито інші спрямування, аніж то було десять років тому. Коли 1921 року, як свідчить у своїх цікавих спогадах Григорій Костюк,[1] пізніший ваплітянин І. Дніпровський діяметрально розходився з пізнішим неокласиком М. Драй-Хмарою в літературному суді над твором В. Винниченка »Чесність з собою«, то вже в червні 1928 року другий ваплітянин М. Куліш вживав »Чесність з собою«, як підготовчий матеріял до своєї комедії »Мина Мазайло«[2], а двома місяцями раніше той же Дніпровський, висловлюючись про попередню п'єсу цього автора, в листі до нього стверджував: »... тут ти з'єднав Софокла з Шекспіром і поставив обох їх на ноги на нашім шляху...«[3].

Освальдові Бурґгардту непотрібно було робити таке твердження в еволюційності творчого процесу, бо, для прикладу, ще того ж 1921 року вже М. Зеров милувався своїми античними образами, а питання ролі античної та світової спадщини в творенні нової культури молодої України завжди було наріжним каменем українського неоклясицизму. В цьому процесі шекспірівська »Буря« з'явилася лише синтезою всієї попередньої творчости О. Бурґгардта в київському періоді й своєчасною появою в українському театрі, якщо брати його, як частку світового театрального процесу.

Переживши свою золоту добу експресіонізму, світовий театр на ранні тридцяті роки двадцятого століття стояв перед спробами народження нового театрального стилю — конвенціоналізму, що включав до себе крім неодмінних елементів експресіоністичного театру (як, скажімо, органічне втілення у виставі музики, пластики, руху) також

---

[1] Див. Григорій Костюк. »М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара«. »Українська літературна газета«. Рік V, ч. 11 (53). Мюнхен, листопад 1959.

[2] М. Куліш. »Твори«. Стор. 311. УВАН. Нью-Йорк, 1955.

[3] »Голубі диліжанси«, ред. Ю. Луцький. Стор. 36. Слово. Нью-Йорк, 1955.

ритуальність античного театру, супернатуралізм шекспірівських образів та актуальні проблеми життя. В українському театрі цей процес найвиразніше проходив у »Березолі« Л. Курбаса, а сумісне шукання керівника театру вкупі з його найвизначнішим драматургом М. Кулішем знайшли своє виявлення в »Патетичній сонаті«, реальне закінчення якої сталося на початку 1931 року. Там сплелися в головних образах супернатуралізм античних та шекспірівських образів (скажімо, подібність Марини до шекспірівської Кассандри з його трагедії »Троїл та Крессида«), органічна наявність музики, як традиційність експресіоністичного театру та актуальні проблеми українського життя, включно з найважливішою — волею державного життя, кинуті в екстазі надхнення з грецького античного Омфалосу, чи пак українською пітією з центру світової культури. Це був вияв театрального конвенціоналізму, що в існуючих умовах тодішнього українського життя приймав яскраві форми реалістичного символізму.

В цей самий рік з'являється й »Буря« Шекспіра в доброму театральному перекладі О. Бургардта.

В зіткненні перекладача з світом музики й театру, ця драма підсумовує теж певні попередні досягнення. Після перекладів вокальних творів німецьких романтиків Л. Бетговена, Ф. Шуберта й Р. Шумана — зустріч з експресіоністичною »Саломеєю« Р. Штравса, де перекладач мав знайти легку форму для музичного речитативу й простоти вислову, що не перешкодила б вияву найяскравішої експресії через рух та пластику, і, нарешті — поява »Бурі« поруч з попереднім перекладом »Гамлета«.

Любов до символіки перекладача »Бурі« — відома. Наявний доказ цьому — велична епопея першої половини двадцятого століття — »Попіл імперій«. Проблеми наднатуральности повстають там у всій широчині. Не випадково ті твори Шекспіра, де цю проблему порушено, опинилися першими серед перекладів О. Бургардта. В »Гамлеті« Привид батька скріплює надхнення »Гамлета«, але не діє активною силою. В »Бурі« сили супернатурального не можуть діяти без дозволу й напряму людини (Проспера), вони стоять під контролею її, як і добрі (Аріель), так і злі (Калібан). В Епілозі устами Проспера Шекспір висловлює всемогутність і повсякприсутність Бога та віру в можливість людини домінувати над силами злого.

Просперо керує силами шляхом досвіду, одержаного в наслідок довгих студій. Це дало привід багатьом дослідникам Шекспіра утотожнити Проспера з самим автором. Поет Кампбелл перший висловив таке міркування. До цього промовляло цілковито нове вирішення цього образу. Просперо не алхемік-чарівник, що має стосунки з Сатаною. Він не є навіть пізніший романтичний веберівський Каспар, що посідає зло в самому собі. Його вміння володіти самим собою — чаруюче, що сягає до знань гіпнотизму. Він пронизливо відгадує Фердінанда, він »читає« зраду в серцях Себастіяна та Антонія, він легко викриває й перемагає змову проти нього Стефана й Трінкула, що діяли за допомогою Калібана... Нема жадного сумніву, що образ Проспера має багато рис перекладача. Широченна ерудиція О. Бурґгардта, поет, педагог, філософ-супернатураліст промовляли в ньому назустріч Просперові. Перекладач, ніби усвідомлюючи своє положення, говорив устами Проспера:

Наука тайна каже, що моя
щаслива зірка саме у зеніті.
Якщо з нагоди я не скористаю,
то щастя я навіки загублю... (Стор. 265).

Як багато шекспірівських творів, »Буря« поєднана з традиціями античного театру — хор духів, що паралелізується з грецькими хорами; богиня веселки Іріда, посланниця Зевса й Гери в гомерівській »Іліяді«; Церера — богиня плодовитости, Сатурнова донька; Юнона — жінка Юпітера, богиня шлюбу й дітонародження і т. і. Як і інші духи, вони символізують собою небесні й земні початки (від веселки до подружжя), як і діяльність самого Проспера, що повеліває небесними стихіями та примхами земних насолод.

Експресіоністичний театр поставив на всю широчінь проблеми музики в театрі. Майже 350-літня »Буря« й 25-літня »Патетична соната« насичені нею до краю. З шекспірівських п'єс »Буря« — найбільш музична драма. За словами відомого шекспірівського дослідника Річмонда Нобля »там є постійні можливості не тільки для вокальної музики, але для оркестри в цілому«[1]. Музика тут допомагає розвиткові дії, всі образи музикальні.

[1] Richmond Noble. »Shakespeare's Use of Song«. Стор. 99. Oxford University Press. London, 1923.

Просперо знаходить музику як цінну допомогу в звільненні Алонса й Ґонзала, справжніми вокалістами виступають Аріель, Стефано, Калібан і духи в четвертій дії. Перед серед них веде Аріель, сильф, за словами А. Шлеґеля »безсумнівний образ повітря, навіть його ім'я натякає на це«[1]. Він причаровує своїми піснями Фердінанда, співаючи незримим. Співають і Стефано, п'яниця-шафар, і Калібан, цей символ »тяжко-земного елементу«[2], що співає пісню повстання проти своїх лакейських обов'язків.

Музикою супроводиться і інтермедія духів у четвертій дії. Два з них — богині Юнона й Церера ведуть щось ніби на зразок вокального дуету. В цій музичній інтермедії виявилася вся сила О. Бурґгардта — перекладача і зокрема його образно-музична мова...

Свої **поля**[3], Цереро плодовита,
де зріють просо, і ячмінь, і жито,
трависті **схили гір,** де барани
пасуться, ниви й радісні лани,
і **береги,** що прибрані в тюльпани,
що їх дощами кроплять дні весняні, (Стор. 354).

Велика пасторальна пісня закінчується в ґрандіозному танці (в цьому теж неодмінному атрибуті експресіоністичного театру), де женці кружляють з німфами і де знову дано ілюстрацію чудової гармонії супернатуральних та реальних сил...[4]

Лишається ще останнє... Чи »Буря« виявила ознаки реалістичного символізму, активних проблем життя, що були в час її появи?.. 1930 рік нічого не віщував доброго... Процес Спілки Визволення України, де було поставлено »свідком« і неоклясика М. Зерова, сколихнув кола української інтеліґенції. В тому ж році київський Держвидав змарнував справу видання перекладної антології французької та бельгійської поезії, що готувалася силами »п'ятірного ґрона«. Почалася нагінка на М. Драй-Хмару, що переклавши вірш Маллярме »Лебідь« написав

---

[1] A. Schlegel. »Werke«, VI. Стор. 236, 237. Weidman. Leipzig, 1846, 1847.

[2] Там же.

[3] Підкреслення мої — В.Р.

[4] Рух — теж явище властиве »Бурі«: вітер, буря на морі — стихійні; поява русалки чи гарпії (Аріель) — супернатуральні; кривляння Трінкула — реальні, т.щ.

сам вірша »Лебеді«, який визнано за »контрреволюційний«[1]. Сильно критиковано П. Филиповича, 1931 року тимчасово заарештовано М. Рильського. Сам перекладач »Бурі« був непевний, чи його арештують, з огляду на минулі репресії супроти нього. »Я відчув, — пише О. Бурґгардт, — що коло звужується, що готується новий похід проти інтеліґенції«[2].

В таких обставинах перекладалася »Буря«... Ставало ясно, що тодішні культурні недоуки, висловлюючись мовою »Бурі«, деструктивний Калібан з лакеєм Стефаном і блазнем Трінкулом взяли напрям на зметення тих, що »з неволі й небуття вели до сузір'я Ліри«, що йшли »крізь бурю й сніг«[3]... Сама назва »Бурі« ставала алегоричною... В шекспірівській драмі реально звучала воля, поблажливість людини в конфлікті до добрих і злих сил, реального й супернатурального. Найбільша ж сила »Бурі«, що так відчував і сам перекладач, лежала тоді в мистецькій синтезі волі, як сили антидеструктивної.

У »Бурі« всі прагнуть її. Волі прагне Калібан:

Бан бан, Какалібан,
новий у тебе пан!
Воля, гей-гей! гей-гей, воля! воля, гей-гей, воля!
(Стор. 320, 321).

Сильф Аріель, ця добра лялечка Проспера, родич Оберонового Пака зі »Сну літньої ночі« бачить волю в гірському вітрі, в тому що

Весело, весело буду я жити
там, де звисають з дерев білі квіти. (Стор. 373).

Фердінанд і Міранда знаходять волю в коханні. Ґонзало висловлює волю як істину, що

»... ми усі
себе самих знайшли«. (Стор. 380).

Просперо, завершивши свій обов'язок, вільно говорить:

... В останній раз жадаю
я музики небесної, що завжди
моїм летючим чарам підкоряла
всі їхні почування. А тоді

---

[1] Ю. Клен. »Спогади про неоклясиків«. »Твори«, III. Стор. 153.
[2] Там же.
[3] Назва збірки М. Рильського (1925).

своє жезло зламаю й закопаю
у землю глибоко й на дні морському
я поховаю книгу чарівничу. (Стор. 371).

Освальд Бурґгардт, закінчуючи »Бурю« в Києві, який він мав скоро залишити, напевно не раз повертався до цієї думки Проспера. Він »дерзнув« і в »піні океану кипучого життя« — »покохав свою чарівничу книгу« для майбутнього українського театру, не турбуючись тим, що про неї скаже колись глядач — чи схвалить, чи засудить.

Відповідь ясна — тільки схвалення, бо »Буря« написана з любов'ю людини до людини, а перекладена вона великим гуманістом.

Валеріян Ревуцький