

Максим СТРІХА

### **“ТРАВІАТА” ВЕРДІ-РИЛЬСЬКОГО: НЕОБХІДНА ПЕРЕДМОВА**

Загальновідомо: “Травіата” – “найтихіша” опера Верді. Тут немає масштабних хорів (як у “Набукко”) чи оглушливої “міди” в оркестрі (як в “Аїді”). Тут немає карколомних, відверто неймовірних поворотів сюжету (як у “Трубадури”). Вона розрахована на порівняно невелике число виконавців (і через це присутня в репертуарі чи не кожного оперного театру, навіть із не “найзірковішим” складом виконавців).

Врешті, це єдиний випадок, коли Верді вивів на сцену своїх сучасників (дія інших славетного композитора опер відбувається за біблійних часів, а чи в античності, середньовіччі, за доби Відродження, і лише в “Балі-маскарад” та зрідка виконуваний “Луїзі Міллер” – у XVIII ст.). Інша річ, що після провалу першої постанови в театрі “Ла Феніче” (респектабельна венеційська публіка була шокована, побачивши на сцені головну героїню – куртизанку!) композитор змушений був перенести події на півтора сторіччя назад, і в клавирі досі стоїть дата – 1700 рік. Але дуже швидко про цю “корекцію” всі забули, повернувшись до виконання в костюмах доби літературного першоджерела “Травіати” – роману Дюма-сина “Дама з камеліями”. А в сьогоднішніх поставках час і стиль антуражу обмежує виключно фантазія режисерів (і тут “Травіата” не є винятком).

Отже, розвиток сюжету в “Травіаті” цілком природний. Відвідувач театру не мусить силувати себе повірити, наприклад, у те, що кинутий на підлогу пістолет може влучно послати вбивчу кулю (як у “Силі долі”), чи в те, що обережний і підозріливий герой може не помітити, як йому поверх маски накладають на очі ще й пов’язку (як у “Ріголетто”). Проте згадання шляхетної Віолетти Валері, яка, попри незмиране тавро куртизанки, жертвує собою в ім’я щастя

не відомої їй сестри коханого Альфреда, незмінно викликало сльози в багатьох поколіннях слухачів, серед яких були й такі цинічні вбивці, як Володимир Ленін та Йоахім фон Ріббентроп...

Неодноразово з’являлися ці сльози й на очах в автора цих рядків. Щоправда, це було давно, тоді, коли “Травіата” ще звучала з київської сцени в прекрасному й поетичному українському перекладі. Відколи вона звучить італійською, автор (а він належить і до знавців сюжету, і до знавців мови, яка, однак, залишається для нього далеко не першою іноземною) може відчутися хіба що легке сентиментальне розчулення. Звісно, він отримає задоволення від майстерно виконаних колоратур. Але сліз, які виступали на очах, коли незрівнянна Євгенія Мірошниченко – Віолетта надривно благала Жоржа Жермона “*Умру, то пам’ять ви мою, молю, не проклинайте!*”, – механічно завчене і бездумно проспіване “*Moro! La mia memoria...*” не викликає. І не тільки в мене: театralи в сусідніх кріслах теж уже не схлипують.

Справді, наша опера за останні два десятиліття стала цілком іншою. І про це варто поговорити окремо.

\* \* \*

Наприкінці 1990-х кореспондент газети “Факты”, беручи інтерв’ю в новопризначеного директора Національної опери України Петра Чуприни, не приховувала свого задоволення: “*Нове керівництво Національної опери нарешті відмовилося від чудової ідеї будь-про-що перекладати твори світової оперної класики (включно з російською) українською мовою... За це їм окреме спасибі!*” (Справедливості ради лишень відзначмо, що насправді процес вигнання української мови з головного театру держа-

ви розпочав ще попередник Чуприни – Анатолій Мокренко).

Тепер можна констатувати: “світова тенденція” перемогла, по-українському в наших оперних театрах уже майже не співають, ми “інтегрувалися в європейський оперний простір”. Ця істина здається нашим новоспеченим культурним елітам настільки очевидною, що мало хто й замислюється над тим, яка ж насправді світова мовна практика виконання опер? І чим саме вона зумовлена? А тим часом тут виявиться чимало несподіванок, які зовсім не узгоджуються з тим, про що говорять наші музикознавці й керівники оперних театрів.

За своєю природою опера є складним синтетичним музично-драматичним жанром. Відтак загальноприйнятою практикою аж до останньої чверті ХХ століття було виконання всіх опер у перекладах національними мовами. Така практика потребувала додаткових зусиль співаків (Енріко Карузо, Тітта Руффо, Федір Шаляпін та інші уславлені виконавці минулого знали основні партії свого репертуару 4-5 мовами), але не викликала нарікань, оскільки в її основі лежали інтереси публіки.

Великі оперні композитори з особливою увагою ставилися до єдності музики й сценічного слова й неодноразово наголошували, що їхні опери мусять неодмінно виконуватися мовами, зрозумілими для публіки. Коли “Лоенгрін” було поставлено вперше (англійською мовою) в Мельбурні, Ріхард Вагнер писав 22 жовтня 1877 р. австралійцеві Емілеві Сандерові: “*Я сподіваюся, Ви побачите всі мої твори у виконанні по-англійському, бо тільки так їх зможе близько зрозуміти англомова публіка*”. Перед тим композитор, як засвідчують його спогади, ретельно опікувався якістю французьких перекладів “Рієнці” й “Летючого голландця”.

Джузеппе Верді так само особисто працював з французькими перекладачами “Трубадура”, “Сили долі”, “Аїди”, “Макбета”. А наймасштабнішу оперу композитора, “Дона Карлоса”, написано було на французьке лібрето Каміля де Локля й Жозефа Мері (хоч у світі поза Францією цю оперу за традицією виконують в італійському **перекладі** Ахілла де Лоз’є).

Нарешті, ставлення до проблеми “мова й опера” чітко підсумував автор однієї з найсильніших опер ХХ століття, “Катерини Ізмайлової”, Дмитро Шостакович: “*Оперу треба виконувати тією мовою, якою її слухають. Якщо оперу ставлять у Берліні, то потрібно співати її німецькою, якщо опера ставиться в Лондоні, то треба її співати англійською, а в Парижі треба співати французькою*”. Цікаво, що композитор

палко привітав блискучу постановку опери в Києві (1965), в прекрасному перекладі Миколи Бажана.

Ситуація змінилася після Другої світової війни, коли провідні театри рівня Метрополітен опера, Ковент-Гардена, Штатсопер, Ла Скала тощо, не маючи постійного складу солістів і запрошуючи для нових постановок інтернаціональний набір “зірок”, поступово почали запроваджувати практику виконання класичних опер (насамперед італійських, згодом також французьких і німецьких) мовами, якими були написані оригінальні лібрето. Ця мотивована економічними причинами практика (надто дорогих “зірок” запрошують не на сезон, як за часів Шаляпіна, а щонайбільше на кілька вистав) суттєво полегшила життя вокалістів (яким не треба було вже витрачати час і зусилля для переучування партій), але водночас ускладнила сприйняття опер публікою.

Виправдовуючи ці втрати, оперні критики й музикознавці вигадали концепцію, згідно з якою “єдності музики і слова” в опері можна досягнути лишень мовою, якою оперу написано (цілковито ігноруючи при цьому як думку великих оперних композиторів минулого, так і той очевидний факт, що “єдність музики й **незрозумілого** слова” мало що дає слухачеві).

Водночас і далі існують авторитетні театри, де опери принципово виконують лише в перекладі, підкреслюючи музично-драматичну природу оперного мистецтва (приклад – Англійська національна опера в Лондоні). А більшість театрів світу сьогодні дотримуються комбінованої стратегії: при домінуванні вистав мовою оригіналу (глобалізація є глобалізацією, і в світі давно діє своєрідний оперний “конвеєр”) частково використовують і переклади. Насамперед – для комічних опер (де важить негайне розуміння кожної репліки, якого не дає переклад на світловому табло), для творів маловиконуваних і для більшості публіки не відомих, для творів “складними” мовами (російською, чеською тощо), а також для вистав, розрахованих на молодіжну аудиторію, яку лишень починають залучати до оперного мистецтва.

Наприклад, у славетній нью-йоркській “Метрополітен опера” 2007 р. по-англійському звучить “Чарівна флейта” Моцарта – опера з багатьма розмовними діялогами і з виразним комічним елементом, – ця англомова постава досі є окрасою репертуару театру. А геніальний Бергман свою інсценізацію цієї опери (чи не найкращу фільм-оперу всіх часів) не випадково зняв рідною шведською...

Натомість у нас керівництво Національної опери навіть гіпотетично не ладне розглядати можливості постави “Чарівної флейти” українською (дарма, що саме так опера в нас із успіхом йшла в 1960-ті). Зате

наприкінці 2016 р. по-італійському тут було поставлено дві комічні опери: “Служницю-пані” і “Джанні Скіккі”, де негайне розуміння жаргів і гри слів важить анітрохи не менше, аніж у “Чарівній флейті”. Про ці постанови було кілька схвальних газетних статей – і вбивчі усні відгуки тих, хто їх живцем прослухав, цілком для мене прогнозовані, адже у виставі не лише шилося найголовнішого – комізму. Але тут відданість мові оригіналу – понад здоровий глузд! Водночас “Дон Карлос” у нас іде не у французькому *оригіналі*, а в італійському *перекладі* (чому не в українському, який чудово звучав зі сцени ще чверть століття тому – пояснити мистецькими аргументами теж неможливо).

Керівництво Національної опери переконане – відмовившись від української мови, театр зробив великий крок уперед, його тепер знають і шанують в Європі. Це – ще один міт. Насправді ж великий тенор ХХ століття Жан Пірс, який співав 1956 р. в Києві в “Балі-маскараді” Верді, вважав, що здійснена Веніаміном Тольбою (українською мовою!) поставка анітрохи не поступається тій, що її записав двома роками раніше на платівки славетний Артуро Тосканіні (тут Пірсові можна вірити – адже йому припало бути “зіркою” того легендарного запису). Жодного гастролера рівня Пірса, який міг би оцінити сучасну доволі невиразну (хоч і здійснену італійським режисером та італійською мовою) постанову тієї ж опери, в Києві останніми роками просто не було... А я, як слухач “зі стажем”, що має нагоду порівнювати обидва варіанти, рішуче віддаю перевагу першому.

Одним із найбільших здобутків політики “українізації”, яка послідовно здійснювалася в радянській Україні упродовж 1923–1929 рр., стало рішення Раднаркому УСРР про утворення 1926 р. об’єднання трьох державних оперних театрів – Харківського, Київського та Одеського, з виконанням усіх опер виключно українською мовою. “Українізація” опери (як найбільш престижного й “статусного” на той час мистецького жанру) мала в 1920-ті рр. й пізніше велике значення для утвердження повновартісності української культури й української мови. Водночас вона народила шалений опір “ревнителів високої російської культури” й зливу міщанських анекдотів на кшталт того, що Ленський відтепер змушений буде співати: “*чи гепнусь я дрючком продертий*”.

Проте справжні російські інтелігенти-митці поставилися до “українізації” опери зовсім інакше. Великою подією стала участь у першому сезоні української опери Леоніда Собінова. Славетний російський тенор спеціально вивчив українську мову для того, щоб заспівати нею Лоенгіна й Ленського на українській сцені. У листі до художника Олександра

Головіна від 27 квітня 1927 р. співак писав: “*Майже весь сезон проспівав на Україні і співав по-українському. Уявіть: звучить поетично, красиво й легко*”. Більше того, співак неабияк пишався своїми успіхами в опануванні української, оціненими зокрема самим тодішнім завлітом харківської опери поетом Миколою Вороним: “*казали навіть, що українська мова звучить у мене на вустах так, як звучала на вустах старого аристократа французька мова*”.

То ж кажімо правду: явище україномовної опери, переклади для якої створювали Микола Вороний, Людмила Старицька-Черняхівська, Максим Рильський (у 1930–40-ті рр. виконував обов’язки завліта Київської опери), Микола Бажан, Павло Тичина, Борис Тен, Діодор Бобир, Микола Лукаш та інші, було знищено на угоду зовсім не мистецтву, а комерційним інтересам третьорядних європейських імпресарію (в європейські столиці наші театри однак не пускають) – і, звісно ж, їхніх бізнесових партнерів, своїх “генералів від музики”.

Так, журналісти російськомовних ЗМІ втішені (див. повищу цитату з “Фактів”). Проте мудрий Іван Дзюба, пишучи про долю оперних перекладів геніального Миколи Лукаша, скрушно зітхає: “*сумно сьогодні бачити, що цей його творчий подвиг забуто, проігноровано, змарновано: опери вже не співають українською мовою. Величезний культурний здобуток – створення (вперше в історії) українських текстів європейських опер, – в який вклали свою натхненну працю Максим Рильський, Григорій Кочур, Микола Лукаш та інші майстри слова і який мав служити піднесенню престижу української мови, довести її “артистизм”, елітарність, здатність висловлювати будь-які нюанси емоцій та думки, – сьогодні виявився непотрібним...*”.

А зі сцени ми чуємо тим часом справжню халтуру, що прикро ріже вухо кожному, хоч трохи обізнаному з італійською чи французькою. Адже наші співаки здебільшого просто не знають мов, репліки якими бездумно зазубрюють. Не знають до смішного ганебно. На сцені столичної Оперної студії упродовж тривалого часу задник на виставі “Йоланти” прикрашав (може, й досі прикрашає) знаменитий дев’ятий рядок з третьої пісні Дантового “Пекла”: “*Lasciate ogni speranza voi ch’entrate*” (“Надії збавтесь, як сюди ступили”). “Прикрашав” з п’ятьма чи шістьма найгрубішими помилками, які повністю спотворювали його зміст. І ніхто з вокалістів (ладних перегризти опонентам горло за власне право співати італійською!) цих кричущих помилок роками не помічав...

Отже, панове музиканти, не видавайте любов до грошей і творчого комфорту за любов до мистецтва! Пам’ятаймо, що сьогодні тривають активні дискусії

щодо повернення до ширшого використання перекладів у виконавській практиці провідних театрів світу. Одним з важливих висловлюваних при цьому в оперних середовищах тверджень є: *“думаймо не лише про те, що ми можемо дати публіці, а й про те, чого вона хоче від нас”*.

\* \* \*

Певний відгомін має ця дискусія і в Україні. Молоді оперні режисери виявляють виразний інтерес ставити опери українською – але, на жаль, на перешкоді стоїть позиція як більшості керівників оперних театрів, так і Італійського культурного центру (свою підтримку він розповсюджує виключно на італомовні оперні проекти; вже було кілька випадків, коли деякі заплановані українською постанови довелося переучувати в надії на італійські гроші). Однак, можна прогнозувати, що колись маятник неминуче хитнеться в інший бік, і нове покоління керівників Національної опери, напевно, частіше вдаватиметься до україномовних постанов. Напевно, з охотою робитимуть це і регіональні оперні та музично-драматичні театри (яким цілком до снаги не тільки “Запорожець за Дунаєм”, а й багато комічних опер і оперет європейського репертуару, і та ж сама “Травіата”).

Але неминуче постане питання перекладів. І тут ми доходимо до найболючішого: ми маємо величезний корпус високоякісних перекладів оперних лібрето – і не маємо його водночас. Річ у тому, що за часів УРСР клавирів з українськими текстами опер західного репертуару “Музична Україна” ніколи видавала. А в незалежній Україні взагалі, здається, був виданий один-єдиний клавир: “Сокіл” Дмитра Бортнянського з українським перекладом автора цих рядків (оригінальне лібрето Франсуа Лаферм’єра написано французькою).

Навіть у книжкових виданнях (без нот!) видано дуже мало – переклади Миколи Бажана, Павла Тичини – і два конгеніальні тексти Миколи Лукаша (“Лючія де Ламмермур” і “Дон Жуан”) у театральних програмках. А ось спадщину тих, хто лишив найбільший доробок у галузі оперного перекладацтва – Людмили Старицької-Черняхівської, Бориса Тена і Максима Рильського (разом понад 30 опер!) не видано майже зовсім. Тексти двох останніх перекладачів (“Бал-маскарад”, “Травіата”, “Кармен”) з’являлися упродовж останніх двох десятиліть у програмках Національної опери. Але, на жаль, у літературній редакції завліта театру Василя Туркевича, “у вигляді, не адаптованому до клавіру”.

Чим керувався автор цієї редакції (який мав під рукою безцінне першоджерело – так звані “суф-

лерські клавіри” з підписаним від руки під нотами українським текстом) – сказати складно. Адже він раз у раз ламав ритмічну тканину рядків (що робило надрукований текст цілком непридатним для використання у співі), без вагання перетворював добрі вірші на погану й кострубату прозу. Наприклад, тужлива арія Рікардо з останньої дії “Балу-маскараду”, де закоханий Рікардо вирішує остаточно відмовитися від мрії про щастя в ім’я обов’язку перед другом, у перекладі Бориса Тена починається так:

*Від мене йдеш ти назавжди,  
Ясна моя любове;  
Твої омріяні сліди  
Я цілувать готовий!*

Розпач і тугу, закладену в музику й поезію, і сьогодні можна відчутти з двох прекрасних записів цієї знакової вистави Київської опери (1956 і 1962 рр.), викладених великим ентузіастом україномовної опери Віктором Остафійчуком на “Youtube”. Натомість у розкішно виданій Василем Туркевичем (2008) програмці читаємо:

*Від мене підеши ти навіки.  
Безмежне моє кохання.  
Омріяні твої сліди  
Я скрізь готовий шукати!*

Цей текст не варто використовувати навіть на світловому табло – адже він не відповідає ритмомелодії арії (переважна більшість поважних театрів на Заході використовують для субтитрів саме еквіритмічні переклади, які не створюють у голові глядача-слухача роздвоєння між ритмікою почутого і прочитаного). Але кострубатість того, що можна прочитати на світловому табло в Національній опері, виходить за всі межі пристойності. Причому зумовлена вона не тільки неякісною роботою редакторів тексту, але й причиною суто технічною: обмежений простір не дає можливості відтворювати довгі рядки...

Отже, сьогодні перед кожним, хто захоче відтворити, скажімо, один з 20 оперних перекладів Максима Рильського, постане складна проблема. Їх рукописи в Музеї поета в Голосієві не збереглися – Рильський переїхав сюди вже по тому, як пішов з посади завліта. В театрі рукописів теж не зберігали – нормативний текст перекладу фіксувався у “суфлерському клавирі”. Але ще за життя Рильського цей текст зазнавав численних спотворень. Часто – через те, що солістові незручно було брати горішню ноту на якусь “нелюбу” голосну, і він по-аматорському намагався пристосувати текст під “зручнішу” для свого голосу.

А часом і тому, що якісь українські слова викликали в переважно російськомовних солістів абсолютно несподівані асоціації. Так, диригент Київської (а пізніше – директор Львівської) опери Руслан Дорожівський згадував авторові, що одній дуже відомій, дуже талановитій (і абсолютно непередбачуваній у поведінці) солістці чомусь непристойним здалося українське слово “зблідла” – і вона категорично зажадала його замінити... Поки завлітом театру залишався Максим Тадейович, він намагався стримувати цю співацьку сваволю. Відомий баритон Сергій Козак (який сам переклав лібрето “Шукачів перлів”) згадував, що на кожну зміну тексту треба було отримати письмовий дозвіл Рильського в тому ж “суфлерському клавірі”. Але пізніше завліта з таким самим рівнем авторитету в театрі вже не було.

Тому й те, що стоїть у “суфлерському клавірі” (у випадку, якщо цей клавір досі зберігся), абсолютно не можна вважати автентичним текстом Рильського (чи якогось іншого знаного перекладача). Це – текст, який витворився на початок 1990-х (коли українська почала зникати зі сцени) внаслідок численних несистемних втручань і редагувань. Часом різні солісти в одній і тій самій виставі виконували цілком різні тексти. Так, один із Альфредів у фінальній сцені III дії “Травіати” сьогодні співав: *“О, що зробив я! Думати мука: ревність пекельна, з нею розлука...”*, а другий – у тому ж місці через якихось два тижні виголошував цілком інший текст: *“О що зробив я, о нещасливий! Стримати не міг я душі пориви...”* Обидва варіанти цілком професійні (хоч перший – стилістично цікавіший) – але сьогодні можемо тільки здогадуватися, чому й коли виникла така поліваріантність.

Слід пам’ятати й те, що музиканти, тонко відчуючи фальш у музиці, дуже часто мали поганий слух до поезії. В одній зі статей Максим Рильський нарікав на те, що тенори, змінюючи у відомій пісні (текст Михайла Старицького) порядок слів – *“Ніч яка, Господи, місячна, зоряна!”* на *“Ніч яка місячна, зоряна, ясна!”* – водночас і руйнують вишукану риму “зоряна – зморена”, яка багато важить для вірша. (Поет не міг вголос сказати того, що правка була зумовлена вимогою конче подіти кудись небажаного “Господа” – хоча ця крамольна думка читалася між рядками). Та коли в перекладі арії Жермона баритон співав: *“Марно дні мої текли, все було в обіймах тьми”*, то можна безпомилково запевнити, що насправді в Рильського замість “тьми” стояло “мли” – неточних рим Максим Тадейович усіяко унікав.

\* \* \*

Нарешті, на український переклад (зокрема й оперовий) фатальний відбиток наклали трагічні політичні обставини ХХ ст. Коли 1973 р. геніяльний Микола Лукаш на хвилі боротьби з “буржуазним націоналізмом” був виключений зі Спілки письменників (із негласною забороною на друк), його блискучий переклад “Лючії де Ламмермур” далі виконувався зі сцени – але вже без зазначення імені перекладача. Знову воно було “відновлене в правах” на афіші тільки 1987 р., на хвилі горбачовської “перебудови і гласності” – за рік до смерти перекладача.

А ось Людмили Старицької-Черняхівської (1868–1941), драматургу, поетесі, дочці Михайла Старицького, членові Центральної Ради, учасниці Собору УАПЦ, пощастило ще менше. Після організації 1926 р. української державної опери вона активно працювала над створенням корпусу високохудожніх перекладів. Крім лібрето “Травіати”, вона переклала ще й “Ріголетто”, “Фауста”, “Орфея”, “Чіо-Чіо-Сан” та кілька інших опер (надруковано було лише переклад “Аїди” 1927 р.). Арешт у сфабрикованій справі “Спілки визволення України” у січні 1930-го поклав край цій роботі. На сумнозвісному “відкритому процесі” на сцені Харківської опери до Людмили Михайлівни, дочки славетного поета (тоді на такі речі ще зважали!) поставилися “ліберально” – дали 5 років, але відразу ж замінили термін на умовний, і звільнили з-під варти в залі суду. Вона навіть зуміла повернутися з заслання в Сталіному (де її чоловік, Олександр Черняхівський, теж відомий діяч Визвольних змагань та УАПЦ, організовував місцевий медінститут) до Києва 1936-го.

Після того доля письменниці склалася так, як і мусила тоді скластися доля зовсім немолодої вже і заслуженої української інтелігентки: 1938 р. було розстріляно її дочку, талановиту перекладачку Вероніку Черняхівську (мати до кінця вірила, що та перебуває в таборах, і писала клопотання в усі можливі інстанції, намагаючись полегшити її долю). А після вибуху війни заарештували, пригадавши всі давні “гріхи”, й саму Людмилу Михайлівну. 73-річна жінка загинула під час етапування до Казахстану в неопалюваному товарному вагоні.

Але оперні переклади Старицької-Черняхівської в 1930-ті в Київській опері ще виконували – без зазначення імені перекладача. Зазнаючи тяжкої матеріальної скрути, літня письменниця навіть спробувала була отримати за них гонорар – але безуспішно. Пізніше перекладені нею опери ставили в перекладі інших

авторів (“Фауст” – Івана Кочерги, “Аїду” – Максима Рильського, “Орфея” – Бориса Тена тощо). Але в багатьох випадках в цих нових перекладах використано чимало знахідок версій Людмили Михайлівни, чим ім’я згадуватися вже не могло.

Сьогодні це декому могло б здатися плагіатом. Але в страшних умовах 1930-х до цього ставилися інакше: рятували (часто – ризикуючи, бо ж ішлося про “ворогів народу”) хоча б тексти, коли вже авторів цих текстів порятувати було несила. А до реабілітації Людмили Михайлівни (виправданій разом з іншими фігурантами “справи СБУ” тільки 1989 р.) Максим Тадейович не дожив чверть століття – то й голосу піднести в її обороні навіть у часи відносної “хрущовської відлиги” не міг... Можливо, за сприятливіших обставин він сам наполіг би, аби під текстом стояло “Переклад Людмили Старицької-Черняхівської і Максима Рильського” (як під виданим 1956 року перекладом “Пекла” Данте стоїть: “Переклад Павла Карманського і Максима Рильського”).

Бо щодо відваги, людяності й порядності самого Максима Тадейовича жодних сумнівів бути не може. Він жив у страшні часи, пережив арешт, чудом unikнув другого (який ніс би гарантовану фізичну загибель), втратив найближчих друзів. Він часом мусив каятися у “націоналістичних помилках” – але при цьому ніколи не кинув каменя в іншого. І, як тільки з’являлася хоч найменша можливість, намагався чи то допомогти вцілілим, чи повернути в обіг тексти загиблих.

А 1939 р. Максим Рильський надіслав відчайдушно сміливого листа тодішньому керівникові України Микиті Хрущову з протестом проти планів переведення Київської опери на російську мову. Тоді цей зухвалий протест (за який поет легко міг заплатити життям) подіяв – і театр залишався україномовним ще кілька десятиліть, аж... до здобуття Україною незалежності. І тільки зусиллями театральних керівників нової України важливу справу поетового життя було знищено (сподіваюся все ж, що не назавжди).

\* \* \*

Реконструюючи текст, який подано нижче, автор спирався на кілька джерел: а) люб’язно наданий Русланом Дорожівським список “суфлерського клавіру” Національної опери станом на кінець 1980-х, – який, на жаль, уривається на половині другої дії; б) видану 2001 р. Національною оперою програмку з текстом у “неадаптованій до клавіру редакції” Василя Тур-

кевича; в) запис 1974 р. вистави Київської опери з Марією Стеф’юк, Володимиром Тимохіним та Михайлом Шевченком у головних партіях, викладений на “Youtube” Віктором Остафейчуком; г) власну пам’ять про десятки почутих колись україномовних вистав “Травіати” на сценах опери, оперної студії та філармонії.

Мушу відразу наголосити: часом тільки власне відчуття смаку і стилю дозволяло авторові зробити вибір між кількома варіантами тексту (або ж заповнити лакуну там, де жодне з названих джерел підказати нічого не могло – особливо часто це стосувалося ансамблів).

Те, що вийшло, лише з певною часткою умовності можна назвати “перекладом Максима Рильського”. До цього тексту неминуче потрапили фрагменти, які напевно Рильському не належать, і які або є “спадком” 1920-х (згадаймо долю Старицької-Черняхівської!), або ж – наслідками пізніших редакторських втручань. Але в основі його безумовно лежать вишукані вірші Максима Тадейовича, що самі по собі мають літературний інтерес (і ніколи досі не друкувалися в неспотвореному вигляді!).

Проте головне завдання, яке ставив перед собою редактор–реконструктор тексту, було не текстологічне (яке розв’язати сьогодні в багатьох випадках уже неможливо), а значно простіше й утилітарніше: дати тому, хто колись збереться ставити “Травіату” українською, текст, який можна буде підписати під нотами й проспівати.

Востаннє автор слухав “Травіату” “живцем” українською мовою зі сцени колонної зали Національної філармонії в листопаді 2001-го. Більше такої нагоди в нього не було: цю філармонійну постанову скоро зняли як надто “просвітницьку”, а в Національній опері виставу приблизно тоді ж переучили італійською, всупереч протестам її режисера Дмитра Гнатюка. Згодом таки італійською оперу було поставлено на сцені Муніципального музичного театру на Подолі й Оперної студії на Майдані. (Хоча сама кількість постанов свідчить: “Травіата” досі залишається улюбленицею публіки).

Але автор залишається оптимістом і хоче вірити, що матиме ще колись нагоду знов зронити сльозу над нещасною долею шляхетної Віолетти Валері, почувши її історію, переказану музикою Джузеппе Верді й віршами Максима Рильського. Адже різні комерсанти від музики приходять і відходять, а Верді й Рильський – вічні.