

СТРІХА МАКСИМ

доктор фізико-математичних наук, професор, дійсний член АН вищої школи України та Наукового товариства імені Шевченка, лауреат Премії імені Максима Рильського Кабінету Міністрів України

STRIKHA MAKSYM

a Doctor of Physics and Mathematics, a professor, a full member of the Academy of Sciences of the Higher School of Ukraine and Shevchenko Scientific Society, the Cabinet of Ministers of Ukraine M. Rylskyi Prize laureate

Бібліографічний опис:

Стріха, М. (2020) Максим Рильський та «українізація» опери. *Народна творчість та етнологія*, 2 (384), 5–20.

Strikha, M. (2020) Maksym Rylskyi and the Opera *Ukrainization*. *Folk Art and Ethnology*, 2 (384), 5–20.

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ ТА «УКРАЇНІЗАЦІЯ» ОПЕРИ

Анотація / Abstract

У статті вперше досліджено постать Максима Рильського як перекладача текстів лібрето для «українізованої» в 1926 році Київської опери. Цей аналіз проведено на тлі широкої панорами тенденцій світового оперного виконавства, з одного боку, і складних, часто трагічних суспільно-політичних процесів, які відбувалися в тодішній радянській Україні, – з другого. З використанням численних архівних та літературних джерел здійснено спробу встановити датування оперних перекладів М. Рильського, окремо проаналізувати ті випадки, коли підпис поета було поставлено в афішах театру під текстами, які насправді належали іншим авторам (репресованим або тим, хто емігрував) з метою порятунку їхніх текстів для української сцени. Реконструйовано творчу манеру М. Рильського – оперного перекладача. Показано, що перекладання текстів для опери було для М. Рильського виразно націєтворчим проектом, що мав на меті підняти суспільний статус української мови й української культури. Проаналізовано можливості для актуалізації цієї частини творчої спадщини поета нині.

Ключові слова: опера, оперне лібрето, лібретологія, літературний переклад, художній переклад, переклад вокальних творів, М. Рильський, Л. Старицька-Черняхівська, М. Вороний, О. Варавва, Д. Ревуцький, Національна опера України.

Rylskyi figure as the libretto texts translator for the Kyiv opera, after its *ukrainization* in 1926, is investigated in the article for the first time. This analysis is carried out on the background of a wide panorama of the tendencies of world opera execution on one hand and difficult, often tragic social-political processes, which have happened in the that time Soviet Ukraine from the other side. An attempt to ascertain the date of opera translations by Maksym Rylskyi is made with the use of a large number of archival and literary sources. The facts, when the poet's signature is put in the theatre playbills under the texts, which have really belonged to the other authors (the persons subjected to repressions or emigration) with the

purpose to save their works for Ukrainian stage, are analyzed apart. The creative manner of M. Rylskyi as opera translator is reconstructed. It is shown, that the translation of texts for opera has been distinctly the nation-making project for Maksym Rylskyi. It is aimed at the rise of social status of Ukrainian language and Ukrainian culture. The opportunities for this part of the poet creative heritage actualization nowadays are analyzed.

Keywords: opera, opera libretto, librettology, literary translation, artistic translation, the translation of vocal works, M. Rylskyi, L. Starytska-Cherniakhivska, M. Voronyi, O. Varavva, D. Revutskyi, National Opera of Ukraine.

Аксіоматично: Максим Тадейович Рильський належить до першого, «репрезентативного» ряду постатей не лише української національної літератури, але й культури в цілому. Творчість поета, дивом зацілілого в українські криваві 1930-ті, змушеного майже все життя балансувати в рамках дуже вузького коридору дозволеного і наділеного вмінням навіть за таких умов створювати тексти непроминущої вартості, досі привертає увагу дослідників, спонукаючи їх до все нових прочитань [див.: 1; 11]. Для багатьох поколінь посполитих читачів поет досі лишається автором тонкої лірики, мудрих епічних полотен і неперевершеної есеїстики на найрізноманітніші теми.

Так само загальновідомо: М. Рильський є одним з корифеїв українського художнього перекладу. Його інтерпретації «Пана Тадеуша» А. Міцкевича, «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна, французької драматургії та лірики XVII–XIX ст. по праву вважають конгеніальними.

Значно менше навіть літературознавці, навіть ті, хто спеціально досліджував творчість поета, знають про те, що понад чверть, а може, й понад третину його перекладів (коли говорити про друковані аркуші текстів) зроблено для музичного театру. Перу М. Рильського належать близько 20 перекладів (чи редакцій перекладів) лібрето таких класичних опер, як, зокрема, «Травіата», «Кармен», «Корневільські дзвони», «Севільський цирульник», «Євгеній Онегін», «Винова краля», «Іоланта», «Мазепа», «Царева наречена», «Руслан і Людмила», «Іван Сусанін» (під такою ідеологічно прийнятною назвою ішла за радянських часів опера Михайла Глінки «Життя за царя»). Робив ці переклади й редакції

Максим Тадейович і з фахового обов'язку: упродовж 1934–1950 років (з перервою у військовий період) він офіційно виконував обов'язки завідувача літературної частини (завліта) Київської опери. Для театру оперети було перекладено лібрето «Вільного вітру», «Летючої миші», «Маріци», «Принцеси цирку», «Циганської любові». Звісно, не міг тоді оминати поет і роботи над творами «радянського репертуару»: він переклав лібрето сучасних російських опер «Піднята цілина», «Тихий Дон», «Перша весна».

На жаль, жоден із цих перекладів до академічного 20-томника М. Рильського, що вийшов у видавництві «Наукова думка» у 1983–1990-х роках, не потрапив¹. Тільки лібрето «Травіати» й «Кармен» було надруковано на початку 2000-х у буклетах-програмках Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка (далі – НОУ), але у значно спотвореному непродуманим редагуванням і неадаптованому для співу вигляді (якби хтось надумав знову виконати ці опери українською мовою, згадані публікації допомогли б йому мало). Решта перекладів збереглися (якщо збереглися) тільки в машинописах і рукописах (часто в неповному, фрагментарному вигляді) у бібліотеці НОУ, у фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ – № 573 у списку фондів державних установ, творчих спілок і громадських організацій), Київського літературно-меморіального музею Максима Рильського, де їх ніхто донедавна й не думав системно досліджувати.

Лише в останні роки автор цих рядків буквально «реконструював» і оприлюднив шість оперних перекладів М. Рильського

(здебільшого це було б неможливо без діяльної допомоги провідного науковця Київського літературно-меморіального музею поета, кандидата філософських наук Ольги Смольницької). У друкованому вигляді з'явилися переклади «Євгенія Онегіна» [22], «Кармен» [25, с. 277–280], «Травіати» [5, с. 186–205; 30, с. 180–185] та «Руслана і Людмили» [26, с. 135–141]. Ще два лібрето – «Винової кралі» та «Мазепи» – було розміщено на електронному ресурсі «Світова музична класика – українською!»². Там-таки було розміщено за підписом М. Рильського й широко виконуваний донедавна нашими театрами переклад «Севільського цирюльника», але подальші пошуки дали можливість встановити, що поет лише виконав редакцію перекладу Олекси Варавви. Про причини того, чому М. Рильський у цьому та інших випадках змушений був ставити підпис під перекладами репресованих поетів та поетів-емігрантів, ітиметься далі.

Варто згадати про ще один «оперний» епізод з поетової біографії, цього разу вже виразного громадсько-політичного звучання. У 1939 році М. Рильський надіслав відчайдушно сміливого листа Микиті Хрущову з протестом проти планів часткового переведення Київської опери на російську мову [20, с. 178–180]. У ньому він відверто порівнював ініціаторів таких планів із київськими «чорносотенцями» початку ХХ ст. Піхном і Савенком, захищаючи себе натомість партійними резолюціями і наголошуючи: газета «Известия» щойно назвала великим досягненням «ленінської національної політики» виконання того ж «Євгенія Онегіна» у Фрунзе (тепер – Бішкек) по-киргизьки.

Виступав М. Рильський в обороні україномовності театру і в пізніші роки – зокрема, у статті «Співак і слово» з циклу «Вечірні розмови», уперше надрукованій у газеті «Вечірній Київ» 12 січня 1963 року. На цю статтю не забарилася реакція; якийсь «пильний читач» О. Чорнооченко³ написав до редакції: «Винні поети, що переклали

лібрето російських опер на українську мову. Для чого це зроблено? Хіба українські слухачі не знають російської мови?». На закид Чорнооченка поет відповів листом від 2 лютого того ж року. У ньому він (знову-таки, дотримуючись прийнятної на той час аргументації) наголошував: винні не поети, утворення державних українських оперових театрів залежало від рішень комуністичної партії та радянського уряду. Проте наприкінці листа Рильський таки не стримався, і в нього буквально вирвалося: «Ви несхвально пишете про “нав'язування українського слова в перекладах загальноновизнаних творів”. Ох, краще не вживати б тут слова “нав'язування”. Португалець чи француз ніколи не скажуть, що йому “нав'язують” його рідну мову!» [19, с. 618].

Вживав М. Рильський і заходів в обороні україномовного статусу Київської музкомедії. У датованому 2 лютого 1963 року листі до Василя Лобка – активіста тодішнього неформального молодіжного руху на захист української мови – поет повідомляє: «Русифікацію Київської музкомедії, оскільки мені відомо, припинено» [21, с. 387].

Отже, завдяки позиції М. Рильського та інших провідних діячів української культури Київська опера залишалася цілковито україномовною аж до кінця 1970-х (щоправда, цілковита русифікація музкомедії відбулася ще на початку того ж десятиліття). Остаточо українську мову було «вигнано» з оперної сцени у виставах іноземного репертуару вже після здобуття Україною незалежності. Схоже, сьогодні керівники майже всіх наших оперних театрів до питання про якісь там українські переклади взагалі втратили будь-яке практичне зацікавлення. Цим, очевидно, і зумовлена (принаймні почасти) відсутність як публікацій текстів самих перекладів, так і досліджень на окреслену тему.

Справді, про Рильського – оперного перекладача написано вкрай мало. У розлогій вступній статті до академічного двадцятитомника, пера Степана Крижанівського, про цю іпостась поета не згадано взагалі.

Перед появою супровідних статей до вже згаданих вище публікацій реконструйованих перекладів М. Рильського маємо лише принагідні згадування в різних текстах, як-от коротку згадку в монографії Михайла Стефановича, режисера і протягом певного часу художнього керівника Київської опери, виданій до 100-річчя театру: «З того часу [сезон 1934/35 років. – М. С.] Київський оперний театр на довгі роки зв'язав себе з чудовим поетом України, який з великою любов'ю та увагою ставився до кожної вистави театру, до кожної роботи його окремих артистів. Суворо й ревно захищаючи чистоту мови й вимови, Максим Тадейович Рильський надав неоціненної допомоги театру, віддаючи багато часу перекладам цілого ряду оперних текстів (“Іван Сусанін”, “Царева наречена”, “Євгеній Онегін” та багато інших), редагуючи переклади інших авторів, беручи активну участь у всіх постановках “Запорожця за Дунаєм”, “Наталки Полтавки”, “Утопленої” М. Лисенка та в здійсненні всіх редакцій “Тараса Бульби”» [29, с. 120].

Майже немає згадок про роботу Рильського над перекладами оперних лібрето в книзі, де, здавалося б, такі згадки конче мали б бути ⁴.

Насправді ж історія роботи М. Рильського – оперного перекладача і завіта Київської опери – була сповнена великого драматизму і безумовно варта окремого дослідження. А створені ним тоді тексти – дбайливої реставрації й опублікування. Цьому й присвячено наше дослідження.

У 1926 році, коли декретом Раднаркому УСРР було «українізовано» Харківську, Київську та Одеську опери, М. Рильському виповнився 31 рік. Його соціальний статус викладача української мови й літератури у 2-й трудовій школі Києватаробітфаку Київського інституту народної освіти (так тоді називався університет) залишався скромним – ніщо не виказувало в ньому майбутнього академіка, орденоносця, лауреата Ленінської премії, депутата Верховної Ради й голову Спілки радянських письменників України.

Проте вже були надруковані збірки поезій, які забезпечили поету славу тонкого лірика («На білих островах», 1910 р.; «Під осінніми зорями», 1918, 1926 рр.; «Синя далечинь», 1922 р.; «Крізь бурю і сніг», 1925 р.; «Тринадцята весна», 1926 р.). Рухалася до завершення робота над конгеніальним перекладом «Пана Тадеуша» (його буде вперше надруковано наступного 1927 року). У тодішній літературній дискусії поет разом із друзями-неокласиками обстоював право митця залишатися митцем – а відтак зазнавав різкої критики за «втечу від соціалістичної дійсності» ⁵.

Щоправда, за відносно «ліберального» режиму 1920-х таке шельмування в комуністичній пресі ще не означало організаційних висновків; більше того, поет час від часу мав ще можливість сказати щось на власний захист. Проте дуже швидко політичний клімат став суворішати, у березні 1930 року багато знайомих Рильського вже сиділи на лаві підсудних під час процесу у справі «Спілки визволення України», а через рік і сам поет опиняється в Лук'янівській в'язниці, де проводить шість місяців. Страшні 1930-ті поет, на відміну від друзів-неокласиків, пережив, але його життя не раз висіло на волосині.

Однак у середині 1920-х ще мало хто вірив, що майбутнє України в наступні десятиліття буде настільки страшним. У 1926 році активно тривала «українізація», режим ще загравав з почуттями національної інтелігенції, а М. Рильський уже, безумовно, належав до знакових постатей української літератури, і його залучення до перекладання оперних лібрето видавалося цілком закономірним. Адже лишень упродовж одного першого сезону україномовної опери в Києві було поставлено вже згадану «Аїду» Верді, якою й розпочався сезон 1 жовтня; через 2 дні було показано забуту сьогодні оперу Вольф-Феррарі «Намисто Мадонни», яка, однак, тоді мала величезний успіх у публіки; ще за два дні відбулася прем'єра «Золотого півника» Римського-Корсакова. Двома наступними прем'єрами стали «Мадам

Баттерфляй» Пуччіні та «Мейстерзінгери» Вагнера. У грудні було показано щойно написану оперу «Орлиний бунт (Пугачовщина)» Пащенко та «Черевички» Чайковського.

До кінця першого сезону, який завершився 30 квітня 1927 року, театр показав ще «Кармен» Бізе, «Казки Гофмана» Оффенбаха, «Паяців» Леонкавалло та «Сільську честь» Масканьї, «Винуватку» та «Євгенія Онєгіна» Чайковського, «Фауста» Гуно, «Севільського цирюльника» Россіні [29, с. 258–259]. Не менш активною була й репертуарна політика наступних сезонів. Зрозуміло, що така політика в умовах «українізації» вимагала й залучення великої кількості професійних перекладачів.

На жаль, сьогодні нам складно встановити навіть їхні імена у прив'язці до перекладів – тодішні газетні рецензії їх здебільшого не згадували, а театральні архіви значною мірою були втрачені в роки війни. Тоді ж загинула і значна частина архівів навіть тих письменників, кого репресії дивом оминули (зокрема, з довоєнного епістолярію М. Рильського збереглася лише мала частина). Листи, напевно, могли б пролити світло на багато запитань, але що вдієш, коли багато і авторів цих листів, і їхніх адресатів фізично не пережили «великої чистки» 1930-х. Тому навіть для визначення імен людей, які безпосередньо втілювали в життя «українізаційний» декрет Раднаркому УСРР, дослідник змушений сьогодні послуговуватися значною кількістю принагідних джерел, здатних хоч якось пролити світло на хронологію того, що діялося за лаштунками Київської, Одеської та Харківської опер понад 90 років тому.

Наскільки це складно, варто проілюструвати на прикладі перекладу лібрето найвідомішої опери Джоакіно Россіні – «Севільський цирюльник», який аж до 2017 року використовувала на сцені Національна опера України (і досі використовує Київська опера) як переклад М. Рильського. Цей переклад атрибутують саме так і в усіх відомих авторіві програмках та афішах починаючи з

другої половини 1940-х років. Він має довгу і щасливу сценічну історію. Зберігся трансляційний аудіозапис вистави 1961 року в цьому перекладі, де чільні партії виконують Єлизавета Чавдар, Микола Фокін, Дмитро Гнатюк, Сергій Козак (разом із гастролером славетним Ніколаєм Гяуровим, який партію дона Базілію співає рідною болгарською) ⁶. Проте, як виявляється в кінцевому підсумку, саме цей переклад (принаймні, в частині арій та ансамблів) належить не Рильському.

У своєму ґрунтовному дослідженні, присвяченому перекладові й перекладачам 1920–1930-х років, Лада Коломієць абсолютно слушно наголошує: працюючи в Київській опері на посаді завліта, М. Рильський не лише перекладав, а й часом редагував переклади репресованих письменників, серед яких дослідниця називає Людмилу Старицьку-Черняхівську [8, с. 225], – а відтак питання текстології чи й авторства тут залишається відкритим. Адже вже на початку 1930-х ситуація в СРСР докорінно змінилася: якщо ще в другій половині 1920-х могли легально друкувати (навіть у масовому підручнику!) вірші «розстріляного за участь в організації повстання проти радянської влади» Грицька Чупринки [14, с. 410], то вже за кілька років арешт письменника означав автоматичну заборону на згадування його імені й вилучення з книгарень та бібліотек усіх його творів усіма мовами. Збереглися й нині видані 47 (!) розлогих списків таких заборонених видань, затверджені в УРСР у 1938–1939 роках [28].

Відтак арешт перекладача лібрето опери за логікою того часу мусив би спричинити зняття вистави з репертуару. Однак на практиці це могло б призвести до паралічу роботи театру взагалі, особливо коли йшлося про «касовий» спектакль, що користувався любов'ю публіки. Тому існував вихід: зробити в тексті перекладу мінімальні (часом геть малопомітні) зміни і підписати його іншим прізвищем. М. Рильський як завліт Київської опери у 1934–1950 роках мусив, очевидно, робити це неодноразово, – ризикуючи при

цьому, адже йшлося про прикриття власним іменем твору «ворога народу»!

У передмові до однотомника творів Л. Старицької-Черняхівської, який вийшов 2000 року в академічній серії «Бібліотека української літератури» [33], знаний дослідник її мистецької спадщини Юрій Хорунжий стверджує: письменниця в другій половині 1920-х для потреб щойно «українізованої» Державної опери переклала шість класичних оперних лібрето: «Орфей» Глюка, «Фауст» Гуно, «Ріголетто» та «Аїда» Верді, «Мадам Баттерфляй» Пуччіні, «Золотий півник» Римського-Корсакова. Три з цих опер було поставлено вже в першому «українізованому» сезоні 1926–1927 років, решту до арешту письменниці поставлено не було. З названих шести перекладів надруковано брошурою в 1927 році було тільки «Аїду» [4], решта залишалися в рукописах, які, схоже, не пережили подальших десятиліть репресій та війни.

Як відомо, доля Л. Старицької-Черняхівської (1868–1941), драматурга, поетеси, дочки Михайла Старицького, члена Центральної Ради, учасниці Собору УАПЦ, склалася драматично. Арешт у сфабрикованій справі «Спілки визволення України» у січні 1930-го поклав край її творчій роботі, зокрема й над перекладами. На сумнозвісному «відкритому процесі» на сцені Харківської опери до вже літньої Людмили Михайлівни, дочки славетного поета (у 1930 р. на такі речі ще зважали!), поставилися «ліберально» – присудили 5 років ув'язнення, але відразу ж замінили термін на умовний і звільнили з-під варти в залі суду. Вона навіть зуміла повернутися із заслання в Сталіному (нині – Донецьк, де її чоловік, Олександр Черняхівський, теж відомий діяч визвольних змагань та УАПЦ, організовував місцевий медінститут) до Києва в 1936-му.

Після того доля письменниці склалася так, як і мусила тоді скластися доля старої та заслуженої української інтелігентки. У 1938 році було розстріляно її дочку, талановиту перекладачку Вероніку Черняхівську

(мати до останнього 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 письменниця загинула під час етапування до Казахстану в неопалюваному товарному вагоні.

Однак оперні переклади Л. Старицької-Черняхівської в трагічні 1930-ті в Київській опері ще виконували – без зазначення імені перекладачки. У сезоні 1934–1935 років «Мадам Баттефляй» і «Ріголетто» ще йшли без жодних змін, а за редагування перекладу «Аїди» було сплачено 400 крб. якомусь тов. Попівському. Перебуваючи в тяжкій матеріальній скруті, літня письменниця навіть спробувала отримати за ці переклади належний гонорар і, хоч як це дивно, виграла суд, який і зафіксував її авторство в зазначених вище випадках.

Проте по війні й аж до «перебудови» ім'я Людмили Михайлівни згадуватися вже однозначно не могло. Пізніше ці опери ставили в перекладах за підписами інших авторів («Фауст» – Іван Кочерга, «Аїда» – Максим Рильський, «Орфей» – Борис Тен тощо). Як сьогодні вже зрозуміло, у багатьох випадках ці нові переклади були тільки редакціями текстів проскрибованої письменниці. (Хоч у випадку з «Фаустом», за свідченням мистецтвознавця Валентини Кузик, маститий драматург «прикрив» підписом текст іншого проскрибованого перекладача – Дмитра Ревуцького [10, с. 212–235], адже театри мали тоді звичку замовляти нові переклади замість тих, які з певних причин здавалися невдалими, а нова прем'єра «Фауста» на київській сцені відбулася вже в сезоні 1928–1929 років).

Проте, як виявилось, оперний доробок Л. Старицької-Черняхівської шістьма названими лібрето не обмежується. Робота в бібліотеці Національної опери України вже в 2016 році дала можливість Ользі Смольницькій виявити машинопис – 17 аркушів на доволі цупкому папері нестан-

дартного формату 20 × 34,5 см (їх було загнато знизу, щоб вкласти до стандартної течки А4) під заголовком: «Севільський голяр» у перекладі Л. Старицької-Черняхівської.

Цей машинопис рясніє помилками: відчувається, що передрук здійснювала людина, що негаразд володіла українською (теж не дивно – друкарки в 1920-х вивчали мову хіба що на курсах «українізації»!), а сама письменниця машинопису вже не вчитувала. Датування машинопису однозначно вкладається в період між 1926-м (коли оперу було «українізовано» декретом Раднаркому УСРР) і 1930 роками (коли письменниця була репресована, і її ім'я вже згадуватися не могло).

Виявлений машинопис – повний текст усіх речитативів опери (які самі собою дають цілковите уявлення про її зміст). Поза ним лишився переклад віршованих арій та ансамблів. Наприкінці цього розділу ми спробуємо обґрунтувати припущення: цей переклад було виконано на замовлення Київської опери під зроблений уже раніше переклад Олекси Варавви, де арії та ансамблі відтворено здебільшого добрим українським віршем, а от речитативи перекладено під варіант опери із прозовими діалогами, який ставили тоді в Харкові.

Непроста доля спіткала оперні переклади Олекси Варавви (1882–1967). Письменник народився на Канівщині, під час Першої світової потрапив в австрійський полон (звідси – добре володіння німецькою). Повернувшись, брав участь у розбудові установ УНР на рідній Канівщині. Видав (під псевдо Олекса Кобець) поетичні збірки «Ряст» (1913) і «Під чужим небом» (1919). У 1922–1927 роках редагував двотижневик «Нова громада» і з перших днів «українізованої» опери був одним із тих, хто творив для неї корпус українських перекладів лібрето. Окрім вже згаданого перекладу «Лоенґріна», що здобувся на високу оцінку Леоніда Собінова, йому належали також переклади лібрето «Снігуроньки» [23] Римського-Корсакова, «Севільського цирюльника» [24] Россіні, «Демона» Артура

Рубінштейна (цю оперу було поставлено в Києві в сезоні 1938–1939 років, і переклад О. Варавви значиться № 2 зберігання у фонді № 573 Київської опери в ЦДАМЛМ) та «Абессалома та Етері» класика грузинської музики Захарія Паліашвілі [6]. Майже напевно цим перелік оперних перекладів О. Варавви не вичерпується.

Дивом переживши макабричні 1930-ті (у ті роки він друкував переважно переклади російської класики, зокрема «Анни Кареніної» та перших двох томів «Війни та миру» Льва Толстого), письменник залишився в окупованому німцями Харкові. У 1943 році він устиг виїхати з родиною до Німеччини, звідки по війні перебрався до США. Заробляв фізичною працею, по виході на пенсію викладав у заснованій ним школі українознавства в Баффало. Видав декілька книжок для дітей, написав цікаві спогади. Був членом об'єднання українських письменників «Слово».

Зрозуміло, що по війні ім'я письменника-емігранта згадувати в УРСР уже було заборонено. На випадково зацілілому в фондах Наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна примірнику лібрето «Севільського цирюльника» видання 1928 року ім'я перекладача замазано фіолетовим чорнилом – на щастя, не настільки густо, щоб його не можна було прочитати. Зіставлення ж тексту цієї брошури з текстом, який звучить у вже згаданому вище запису вистави 1961 року (і який автор цієї розвідки десятки разів чув у варіаціях з різних київських сцен – опери, оперної студії та оперети), не лишає сумнівів: донедавна зі сцени Національної опери України, принаймні в частині арій та ансамблів, лунав саме злегка підредагований переклад О. Варавви. М. Рильському в ньому, найімовірніше, належала здійснена ще в 1920-х чи на початку 1930-х редакція речитативів «під спів» – та, за яку спершу взялася була Л. Старицька-Черняхівська, але яку театр з певних причин відхилив. А поставити під усім текстом перекладу свій підпис поет був змушений, аби

врятувати популярну виставу від неминучої заборони.

Можливо, що цей підпис поета взагалі поставили за нього інші – адже «Севільського цирюльника» театр відновив у сезоні 1942–1943 років, перебуваючи в евакуації в Іркутську, а Рильський у цей період був в евакуації в Уфі й обов'язків завліта не виконував. Не могло тоді йтися і про якесь суттєве втручання в текст О. Варавви – кваліфікованих мовних редакторів при театрі в Іркутську напевно не було...

Звісно, це відкриття – не підстава звинувачувати в чомусь М. Рильського. Щодо відваги, людяності й порядності самого Максима Тадейовича жодних сумнівів бути не може. Він жив у страшні часи, пережив арешт, чудом уникнув 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. У 1930-х і 1940-х, не маючи змоги врятувати (фізично чи літературно) репресованих і проскрибованих, він хоча б зберігав їхню творчість для публіки.

Отже, сьогодні ми в багатьох випадках не можемо з певністю встановити навіть авторів перекладів для «українізованої» опери – з огляду на трагічні обставини 1930-х, коли переклади (не лише театральні!) репресованих авторів часом продовжували жити (інколи – у дещо підредагованому вигляді), але вже під чужими іменами.

Хрестоматійний приклад з історії української літератури – вміщення в розкішно виданому на початку лихопам'ятного 1937-го до 100-річчя від дня загибелі Пушкіна двотомнику його «Вибраних творів» Зеровського перекладу «Бориса Годунова» за підписом Бориса Петрушевського. Про плагіат не йшлося – перекладач, який наважився поставити під текстом ув'язненого на Соловках «ворога народу» свій підпис, елементар-

но рятував від знищення цей текст (і встиг передати гонорар за нього дружині Зерова, яка скоро зробилася удовою). І цього перекладача теж було невдовзі заарештовано і знищено...

Уже в похмурі 1970-ті Дмитро Паламарчук на такий самий спосіб рятував переклади з Петрарки пера свого побратима і літературного вчителя Григорія Кочура, бо на саме ім'я легендарного «сивого Метра з Ірпеня» було накладено цілковиту заборону. Таких випадків у нашому макабричному ХХ ст. було чимало – і сьогодні їх потрібно розглядати крізь призму обставин нелюдської доби, де й порятунок тексту авторства «ворога народу» (а тим більше – передавання гонорару за нього родині репресованого автора) був актом неабиякої громадянської мужності [див.: 31].

Додвохдесятківперекладів М. Рильського для музичного театру донедавна відносили й новий переклад лібрето класичної опери чеського композитора Бедржіха Сметани «Продана наречена» (перший, як пам'ятаємо, належав ще М. Садовському). Підстава для цього була більш ніж вагома. Це здійснене в 1938 році видання лібрето опери, поставленої Київською оперою в сезоні 1936–1937 років, де ім'я перекладача – М. Рильського – зазначено на титульному аркуші [15]. Проте за якийсь рік перед тим, відразу по театральній прем'єрі, у видавництві «Мистецтво» вийшла майже тотожна за змістом публікація, де на титулі зазначені імена інших перекладачів: Івана Микитенка та Бориса Петрушевського [15]. Лише на сторінках 7–14, де у виданні 1937 року було вміщено вступну статтю Микитенка «Твір, який ми шануємо», у виданні 1938 року стоїть підписана тодішнім головним диригентом театру Володимиром Йоришем стаття про чеського композитора. В усьому іншому (зокрема, за вміщеним текстом перекладу) обидва видання цілком ідентичні.

Причину появи другого видання встановити легко: поміж мільйонами громадян СРСР, і поміж десятками тисяч українських

інтелігентів, 1937 рік поглинув так само й Івана Микитенка та Бориса Петрушевського. Авідтакіхні імена згадувати більше не могли – навіть у негативному контексті. Арешт і розстріл переводили радянського письменника в ранг орвеллівської «не-особи» – людини, якої не лише немає на світі, а на ньому ніколи і не було... Тож М. Рильський – тоді офіційний завіт Київської опери – мусив рятувати щойно поставлений спектакль, приписавши текст собі. А брошурку з лібрето мали терміново передруковувати, аби знищити й згадку про імена, які відтепер ставали небезпечними [27, с. 165–170].

Ось що згадує про обставини появи перекладу лібрето «Проданої нареченої» син знищеного системою письменника Олег Микитенко: «У 1935 році батько був у творчому відрядженні у Чехословаччині. Домовлявся про письменницькі зв'язки, про обмін творчими делегаціями, про взаємні переклади тощо. Там же він послухав і дуже зацікавився “Проданою нареченою” Сметани, – і пообіцяв її перекласти і поставити на київській сцені. Навіть клавір привіз. Чехи були щасливі. Тож у кінці 1935 року Іван Кіндратович підписав контракт з оперою і заходився працювати: в домашньому архіві до останнього часу був цей самий списаний його рукою клавір (наприкінці 2017 р. переданий в Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, – той, що біля червоного корпусу КНУ), чеський словник з його позначками і навіть якась частина рукопису перекладу його рукою – від першої дії і чи не до третьої, точно невідомо, бо не все збереглося. Батькові навіть привезли додому фортеп'яно з театру, щоб скоріше рухалося. Оскільки батько прекрасно володів нотною грамотою, грав на скрипці і мандоліні, злегка на фортеп'яно, йому не завдавав труднощів підбір нот до слів чи слів до нот... Контракт був суворий, а тут напасть: сильний грип, чи простуда з гарячкою, і батько на певний час був вибитий з колії. От десь тут справу й підхопив Петрушевський, вочевидь закінчивши переклад. Остаточну редакцію, зведення всьо-

го докупи робив Іван Кіндратович після видужання. Тож він був й ініціатор постановки, і головний перекладач. На прем'єрі був присутній відомий чеський культурний діяч і вчений Сабіна, який високо оцінив постановку»⁷.

«Правильна» ідеологічна позиція не врятувала від загибелі в 1937-му одного з лідерів ВУСПП і члена ВУЦВК Івана Микитенка – чільну постать тодішньої «радянської» літературної сцени. Натомість про його співавтора Б. Петрушевського відомо настільки мало, що навіть знаний перекладознавець, дослідниця історії українського перекладу першої третини ХХ ст. Л. Коломієць у 2011 році стверджувала: Б. Петрушевський – псевдонім Миколи Зерова⁸.

Насправді Б. Петрушевський (1884–1937?) був живою людиною і народився в інтелігентній священицькій родині на тодішній Херсонщині. Його старший брат Віктор (1877–1919), випускник Одеської духовної семінарії та Юріївського (Дерптського) ветеринарного інституту, був одним з трьох засновників надзвичайно важливого для палітри української літератури початку ХХ ст. видавництва «Час» і його директором. В. Петрушевського було замордовано чекістами в Києві в порядку «червоного терору» 18 червня 1919 року; некролог йому присвятив Микола Зеров [7, с. 296–297] (з нього й маємо наведені вище біографічні відомості).

Середній брат Леонід (1878–1969) успадкував батьків «фах» священика, але єдиний пережив роки війн і терору. Натомість молодший брат Борис за «старого режиму» був мировим суддею. За свідченням Григорія Кочура [див.: 9, с. 497], його літературний дебют був пов'язаний з підготовкою другого видання творів Пушкіна українською мовою (вийшло 1930 р.). Зберігся лист М. Зерова до Б. Петрушевського, де метр відповідає на запитання дебютанта щодо різних варіантів перекладу пушкінської «Казки про рибака та рибку». Обираючи між двома вирішеннями («У чім твоя надоба, діду?» і «Чого тобі треба, рибаче?»), Зеров пише: «Затрудняюся

сказати, що краще. Фонетично і лексично перший варіант кращий, другий простіший. Здається, все-таки, перший» [7, с. 1060]. У першому томі «Вибраних творів» Пушкіна (1937) перекладач зупинився на «простішому» другому варіанті, адже це діялося вже після кампанії проти «шкідництва в перекладі» 1933–1935 років [16, с. 170].

У тому першому томі творів Пушкіна Б. Петрушевському належать ще й переклади «Казки про царя Салтана» та «Казки про мертву царівну та про сімох богатирів». У повоєнних виданнях, звісно, використано вже версії інших перекладачів. Проте, як показує просте зіставлення, перші 7 рядків «Казки про рибака та рибку» в перекладі Наталі Забіли цілком тотожні цим рядкам у перекладі Б. Петрушевського, певні розбіжності починаються тільки з 8-го рядка [17, с. 103] (отже, і тут можемо говорити не про новий переклад, а скоріше, про редакцію старого).

У другому томі, як уже мовилося, підпис Б. Петрушевського стоїть під зеровським перекладом «Бориса Годунова». Ув'язнений Зеров устиг отримати цей том на Соловках і в листі до дружини від 19 квітня 1937 року писав: «Мнения о "Борисе Годунове", конечно, не передавай. Что он не в пример лучше "Бесов", "Обвала" и прочих рукоделий – это более чем несомненно» [7, с. 11–72]. І на порозі загибелі лідер неокласиків з належною повагою ставився до власного дітища, надаючи йому безумовну перевагу над названими вельми розхристаними перекладами Павла Тичини. Проте навіть у листі до дружини про власне авторство міг згадати тільки натяком...

Що ж до перекладів для оперного театру, то з анкети М. Рильського, де поет пише про творчі плани до 20-річчя Жовтневої революції, відомо, що «переклад лібрето опери "Тихий Дон" здійснюється в співавторстві з Борисом Петрушевським» [20, с. 12]. В іншій анкеті того часу М. Рильський говорить уже про «ряд перекладів опер (у співавторстві з Б. Д. Петрушевським)» [20, с. 14]. Отже, скоріш за все, «оперний» доро-

бок репресованого перекладача не обмежувався тільки «Тихим Доном» і «Проданою нареченою». Зацілілі програмки Київського державного театру музкомедії свідчать про те, що Б. Петрушевський був співавтором М. Рильського й у перекладах текстів класичних оперет Легара «Циганська любов» (1936) і Штрауса «Летюча миша» (1937) [2, с. 276]. Однак упевненості, що колись пощастить відтворити вичерпний і точний список оперних перекладів Б. Петрушевського (як і вичерпний, точний список оперних перекладів самого М. Рильського) уже немає. Надто страшним смерчем пройшлося по людях і текстах українське ХХ ст.

Одне можемо стверджувати напевно: переклад лібрето «Проданої нареченої», який і по війні, у сезоні 1949–1950 років, було використано на київській оперній сцені як переклад М. Рильського, насправді належить І. Микитенку і Б. Петрушевському.

Епізод з «Проданою нареченою» засвідчує ще одне: працюючи на посаді завіта Київської опери, М. Рильський охоче залучав до створення оперних перекладів усіх талановитих авторів. Колишній «правовірний» ВУСППівець І. Микитенко належав до тих, хто у 1920-х – на початку 1930-х брутально критикував неокласиків як «ворогів соціалістичного будівництва». Однак це не завадило Рильському контракувати його на роботу для театру, попри наявність давнього перекладу М. Садовського, який ішов за чверть століття перед тим на сцені Троїцького народного дому в Києві.

Саме М. Рильський залучив до оперного перекладацтва Миколу Бажана – у 1937 році той виконав для Київської опери переклад лібрето опери Захарія Паліашвілі «Даїсі» (робота над перекладом класичної поеми Шота Руставелі «Витязь у тигровій шкурі» дала митцю добре володіння грузинською), а в 1939 році переклав лібрето «радянської» опери Тихона Хренникова «В бурю». Проте ми не знаємо (і вже, напевно, не дізнаємося), чи саме Рильський був ініціатором замовлення Бажану нового перекладу лібрето

«Князя Ігоря» для київської прем'єри в сезоні 1952–1953 років – замість яскравого перекладу Павла Тичини, який ішов на сцені Харківської опери в 1930-х [32, с. 676–677]. Зіставлення цих двох виконаних визначними українськими поетами версій (обидві, на щастя, надруковано) могло б стати перспективною темою для дослідників: Бажан строгіше тримається оригіналу, Тичина дає більше простору для свого поетичного витлумачення.

Уже по війні Рильський залучив до роботи для Київської опери Бориса Тена (Миколу Хомичевського, 1897–1983). На той момент за спиною в письменника були служіння священиком УАПЦ в 1920-х, шість років заслання на Далекому Сході, фронт, полон і три роки німецьких концтаборів. Щоправда, свої перші переклади текстів вокальної класики Борис Тен зробив ще у 1920-х для редактованої Дмитром Ревуцьким серії «Вокальна бібліотека» видавництва «Книгоспілка». У хатній бібліотеці автора збереглися видані в цій серії в перекладах поета аріозо Ланчотто з «Франчески да Ріміні» Рахманінова, «Менует» французького композитора XVIII ст. Ексоде, «Дівочий жаль» Шуберта, написаний на слова відомої поезії Шиллера.

Уже в 1940-х роках, перебуваючи в скромному статусі завліта Житомирського обласного театру й не маючи змоги повернутися до Києва, М. Хомичевський старався відновити давні літературні контакти. Саме М. Рильський ще з 1946 року намагався контактувати його в «Держлітвидаві» на переклад «Іліади» Гомера (дві Гомерові поеми й обезсмертили врешті-решт ім'я перекладача), а трохи згодом – і на переклад лібрето «Балу-маскараду» Верді. Цей переклад було ухвалено реперткомом театру ще наприкінці 1947 року [20, с. 250, 270], але прем'єра відбулася тільки в сезоні 1955–1956 років. Тоді ж у спектаклі під батуютою Веніаміна Тольби взяв участь славетний гастролер, тенор Жан Пірс, виконавець партії Рікардо в знаменитому спектаклі «Метрополітен-опера»,

поставленому Артуро Тосканіні, який надзвичайно високо оцінив київську україномовну виставу [3]. Пізніше Борис Тен переклав для театру «Орфея та Еврідіку» Глюка і «Бориса Годунова» Мусоргського.

Очевидно, саме Рильський залучив до оперного перекладацтва й Діодора Бобиря (1907–1984). За радянськими мірками, цьому письменнику «пощастило»: після арешту в 1929 році у справі «Спілки української молоді» (яка й стала прологом до сфабрикованого процесу «Спілку визволення України» на сцені Харківської опери в березні 1930-го) він відбувся порівняно коротким засланням до Саратова, а по війні працював у Києві на творчій роботі. Рильський спільно з Бобирем переклав лібрето «Юланти» Чайковського (щоправда, з прийнятого тоді в СРСР «редагованого» російського тексту, де було значно пом'якшено релігійно-містичні мотиви оригінального лібрето). Самостійно Д. Бобир, який добре володів французькою, переклав лібрето «Манон» Массне, «Самсона і Далілі» Сен-Санса, «Дона Карлоса» Верді (нагадаємо – в оригінальній версії воно саме франкомовне!); а також лібрето «Алеко» Рахманінова та «Черевичків» Чайковського. Окремо варто згадати «Аскольдову могилу» Верстовського, з якої почалася історія Російської опери в Києві 1867 року і для постановки якої в сезоні 1959–1960 років було зроблено нову редакцію із залученням кількох номерів з інших опер композитора. Ця вистава в перекладі Д. Бобиря була окрасою київської сцени майже три десятиліття.

Безумовно, тісні творчі зв'язки поєднували М. Рильського із Євгеном Дроб'язком (1898–1980), який увійшов до історії української літератури як автор першого надрукованого повного перекладу «Божественної комедії» Данте. Ще в 1948 році Дроб'язко, який бездоганно знав італійську й віртуозно володів українським віршем, виконав переклад лібрето «Весілля Фігаро» Моцарта, що йшов на сцені оперної студії Київської консерваторії (диригентом-постановником вистави був В. Тольба, а партію Графа співав

молодий Дмитро Гнатюк). На жаль, повний текст цього перекладу не зберігся: очевидно, його було знищено, коли в 1980-х здійснювали нову, вже російськомовну, постановку. У 1956 році письменник переклав лібрето Моцартових «Директора театру» і «Чарівної флейти» (прем'єра цієї вистави на сцені столичної опери відбулася в сезоні 1965–1966 років, вона кілька сезонів була її справжньою окрасою). Поза тим, були переклади лібрето «Повісті про справжню людину» Прокоф'єва та «Орфея і Еврідіки» Глюка.

Виникає питання: а хто ж залучив до оперного перекладацтва самого Максима Тадейовича? Мистецтвознавець В. Кузик відповідає на це питання однозначно: це зробив музикознавець, фольклорист і перекладач Д. Ревуцький (1881–1941) [10, с. 212–235]. Доля цього нащадка кількох поколінь священників із с. Іржавець на Чернігівщині, старшого брата славетного композитора Левка Ревуцького, так само склалася драматично – як і годилося долі українського інтелігента того часу. Після закінчення історико-філологічного факультету Київського університету Св. Володимира він змушений був викладати словесність у Ревелі (тепер – Таллінн), бо працювати в казенних гімназіях в Україні йому було заборонено через «українофільські настрої». Тому в Київ Д. Ревуцький зумів повернутися лише в 1909 році – і його учнем у приватній гімназії Володимира Науменка був юний М. Рильський.

Від 1918 року учений викладав у Київському музично-драматичному інституті імені М. Лисенка курси орфоєпіки та історії пісні. Наступного року видав глибоке дослідження «Українські думи та пісні історичні». У 1921 році став одним з організаторів Комітету пам'яті Миколи Леонтовича. У 1922 році разом з Климентом Квіткою заснував Етнографічну комісію ВУАН (тепер – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, директором якого в повоєнні роки був М. Рильський).

У 1920-х Д. Ревуцький став ініціатором видання вокальних творів Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса. Він був редактором «Збірки пісень» Бетховена (вийшла трьома випусками в 1927 р.) та серії «Вокальна бібліотека» видавництва «Книгоспілка», що друкувало загальнодоступні ноти-«метелики», які коштували кілька копійок. Для цих видань Д. Ревуцький, який прекрасно володів німецькою, сам зробив низку високохудожніх перекладів: у хатній бібліотеці автора збереглися романси на музику Шуберта «Рибалочка», «Місто» та «Атлант» (усі – на слова Гейне), «Липа» та «Люба барва» (слова Мюллера, цікаво, що надрукований тут-таки російський переклад так само належить Д. Ревуцькому), «Мандрівник» (слова фон Любека), «Захист» (слова Рельштаба); а також «Минає літо» (слова Ібсена, музика Гріга) і «Вірність кохання» (слова Рейніка, музика Брамса).

Перекладав для цих видань і М. Рильський. У «бетховенські» збірники ввійшли його переклади романсів «Про смерть» (слова Геллерта), «Хлопчик із бабаком», «Пісня Клерхен» та «Мін'йона» (слова Гете), «Покора» (слова Гаугвіца); у «Вокальній бібліотеці» вийшли переклади з нотами пісні Моцарта «Старенька» (слова Гагедорна), романсів Шуберта «Смерть та дівчина» (слова Клавдіуса), «Двійник» (слова Гейне), «Лірник» (слова Мюллера), «Форель» (слова К. Шубарта), пісні Брамса «Коваль» (слова Уланда). Усі ці тексти вміщено в XI томі академічного двадцятитомника М. Рильського [18, с. 284–300].

Перекладав німецькі романси М. Рильський і пізніше. Цікаво, що відтворюючи в середині 1950-х для «Вибраних творів» Генріха Гейне (вийшли 1956 р.) гостро трагічних «Гренадерів», він обрав розмір не німецького оригіналу, а старовинного російського перекладу Михайла Михайлова, до якого було «припасовано» ту знамениту версію романсу Шумана, яку виконував Федір Шаляпін: «Во Францію два гренаде-

ра / Из русского плена брели...». Ці рядки в перекладі Рильського («Удвох із полону з Росії / Старі гренадери брели...»), хоч і не супроводжувалися у виданні 1956 року нотами, були явно розраховані на виконання зі сцени, причому для публіки, яка очікувала саме «російської» нотної версії популярного тоді романсу.

Залучив Д. Ревуцький до своєї «Вокальної бібліотеки» й інших майстерних перекладачів, зокрема колегу Рильського з гурту неокласиків Освальда Бургардта, що пізніше в еміграції стане поетом Юрієм Кленом. У перекладі Бургардта вийшли романси Шуберта «Вперед» (слова Мюллера) і «Паж» (слова Калліна). Цим перелік зробленого Ревуцьким на ниві створення корпусу сучасних українських перекладів світової вокальної класики для камерного виконання не обмежується, але й сказаного досить, аби зрозуміти масштаби цієї подвижницької праці.

За свідченням В. Кузик, після «українізації» оперних театрів у 1926 році Д. Ревуцький переклав для Київської опери українською мовою лібрето опер «Фауст» Гуно (дослідниця стверджує, що текст, виконуваний у пізніші десятиліття за підписом драматурга І. Кочерги, належав саме Ревуцькому), «Викрадення з сералю» Моцарта, «Пророк» Меєрбера, «Паяци» Леонкавалло (в повоєнні роки ця редакція ішла без зазначення імені перекладача), «Тригрошова опера» Вайля, «Руслан і Людмила» Глінки, «Алеко» Рахманінова. Спільно з О. Бургардтом було перекладено й лібрето «Воццека» Берга, але через посуворішання політичного клімату роботу над прем'єрою, що планувалася на 1932 рік, театр припинив.

Значну частину цих опер («Викрадення з сералю», «Пророк», «Трьохгрошова опера», «Руслан і Людмила») в довоєнні роки не поставили на київській сцені. А коли в 1950-х театр взявся ставити шедевр Глінки, тематично пов'язаний із Києвом, новий переклад було замовлено М. Рильському.

Оскільки ім'я Д. Ревуцького згадуватися тоді вже не могло.

Учений і перекладач ще в 1931 році зазнав цькування зі стандартним звинуваченням у «буржуазному націоналізмі» й «протягуванні петлюрівщини», і був звільнений з роботи у ВУАН. М. Рильський як міг підтримував свого товариша. Очевидно, саме на його замовлення було написано й видано до прем'єри «Запорожця...» із «дописаним» В. Йоришем «турецьким» актом книжечку «Гулак-Артемівський і його комічна опера “Запорожець за Дунаєм”» (1936).

У 1938 році, коли хвиля «єжовщини» пішла на спад, Д. Ревуцькому вдалося відновитися в заснованому ним самим академічному Інституті фольклору, а наступного року навіть видати книгу «Т. Шевченко і народна пісня». Проте в тому ж 1939-му Ревуцький переніс тяжкий інсульт і через це не зміг евакуюватися на схід після початку німецько-радянської війни. 29 грудня 1941 року його було по-звірячому вбито в окупованому німцями Києві у його власній домівці разом із дружиною – над рукописом нової праці про М. Лисенка. Обставини цього злочину, напевно, так ніколи й не буде до кінця з'ясовано, але є поважні підстави вважати, що здійснив його «ліквідатор» з комуністичного підпілля, що отримав вказівку полювати за українськими діячами, «лояльність» яких у комуністичній владі викликала сумніви.

Отже, підіб'ємо підсумки. Історія українського оперного перекладу містить чимало і яскравих творчих здобутків (інколи маємо по кілька різних добрих перекладів одного й того ж класичного тексту), і трагічних сторінок (більшість перекладачів, що працювали для «українізованої» опери в 1920-х, або загинули, або опинилися в еміграції). Водночас дослідження цієї історії обіцяє нам ще й чимало відкриттів, – за умови, якщо архівні пошуки здійснюватимуться швидше, адже старі клавіри в бібліотеках театрів з підписаними від руки текстами – не вічні...

¹ Рильському тут пощастило значно менше, аніж Павлові Тичині, чий академічний дванадцятитомник виходив у «Науковій думці» паралельно. До шостого тому [32] включено дбайливо прокоментовані з різними текстологічними варіантами переклади «Князя Ігоря» Бородіна, музичної комедії Акопа Пароняна «Східний дантист» та «Лоенгіна» Вагнера, а на додачу ще й незакінчені фрагменти та уривки, як-от текст передсмертної арії Каварадосі, який виконував у Харкові на початку 1930-х визначний український тенор Михайло Микиша. Лишається тільки пошкодувати за тим, що через невідомі причини (можливо, просто через значно більший обсяг аналогічних текстів) того ж не було зроблено і для двадцятитомника М. Рильського, адже на той час ще зберігалось значно більше матеріалів, а головне – були живі люди, здатні ці матеріали прокоментувати.

² Див.: https://musicinukrainian.wordpress.com/biblio/import_opera/.

³ Невідомо, чи був цей О. Чорнооченко агентом КДБ, що писав під «псевдо», чи звичайним київським

російськомовним міщанином із претензіями на «культурність», якого неабияк драгувала українська мова в улюблених російських операх.

⁴ Ідеться про видану наприкінці 1960-х колективну монографію «Рильський і музика» [2, с. 282]. Лише в нотографії і бібліографії до цієї книги маємо певний фактологічний матеріал до окресленої теми – на жаль, дуже неповний і фрагментарний.

⁵ Тогочасну літературну і політичну ситуацію щодо київських неокласиків скрупульозно реконструйовано в блискучому дослідженні [12]; а пізніші драматичні колізії навколо постаті М. Рильського – у статті цього ж автора [13, с. 125–148].

⁶ Див.: <https://www.youtube.com/watch?v=pA1oo1RpxpE&t=167s>.

⁷ Ми глибоко вдячні патріархові української літератури Олегові Івановичу Микитенку за надіслані на наше прохання неоціненні спогади.

⁸ Див.: http://philology.knu.ua/library/zagal/Movni_i_konceptualni_2011_38/347_359.pdf.

Список використаних джерел

1. Агеева В. Максим Рильський на тлі епохи. Київ, 2012. 392 с.

2. Боровик М., Булат Т., Шеффер Т. Рильський і музика. Київ : Наукова думка, 1969.

3. Вениамин Тольба: портрет дирижера в споминах соременників / составитель В. Тольба. Нежин : Гідромакс, 2009. 400 с.

4. Верді Дж. Аїда. Опера на 4 дії / переклад Л. Старицької-Черняхівської. Харків : Рух, 1927. 61 с.

5. Верді Дж. Травіата / лібрето Ф. М. Піаве ; український переклад М. Рильського ; адаптована до клавiру літературна редакція Максима Стріхи. *Просценіум. Театрознавчий журнал*. 2017. Ч. 1–3 (47–49).

6. Видання світової вокальної музики в українських перекладах. Каталог виставки / укладачі: Ю. Іщенко, Л. Романова ; вступ. стаття Г. Ганзбурга. Харків : Харківська державна бібліотека ім. В. Г. Короленка, 2001. 34 с.

7. Зеров М. Українське письменство / упорядник Микола Сулима. Київ : Основи, 2003.

8. Коломієць Л. В. Український художній переклад та перекладачі 1920–30-х років. Матеріали до курсу «Історія перекладу». Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013.

9. Кочур Г. Література та переклад : дослідження, рецензії, літературні портрети, інтерв'ю : у 2 т. Київ : Смолоскип, 2008. Т. I.

10. Кузик В. Дмитро Ревуцький: 1881–1941 (біографічно-культурологічний нарис). *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2002. Вип. 2.

11. Максим Рильський / автори-упорядники: В. Панченко, В. Колесник. Харків : Фоліо, 2019. 379 с. Серія: Митці на прицілі.

12. Панченко В. Повість про Миколу Зерова. Київ : Дух і літера, 2018. 624 с.

13. Панченко В. Поет у лещатах «народної держави». Максим Рильський: драма 1930–40-х років. *Панченко В. Літературний ландшафт України ХХ століття*. Київ : Ярославів Вал, 2019.

14. Плевако М. Хрестоматія нової української літератури від початку 80-х років ХІХ століття до останніх часів. Підручна книга. Харків : Рух, 1927.

15. Продана наречена / музика Бедржіха Сметани. Текст Карла Сабіни. Український переклад М. Рильського. Київ : Видання Державного Ордена Леніна академічного театру опери та балету УРСР, 1938. 54 с.

16. Пушкін О. Вибрані твори : у 2 т. Т. I / переклади за редакцією М. Рильського, М. Терещенка, П. Тичини. Київ : Держлітвидав, 1937.

17. Пушкін О. С. Твори / заг. ред. П. Тичини ; члени редколегії: М. Рильський, М. Терещенко. Київ : Держлітвидав, 1949.

18. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. Київ : Наукова думка, 1985. Т. 11. Поетичні переклади.

19. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. Київ : Наукова думка, 1988. Т. 18. Публіцистика 1953–1964.

20. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. Київ : Наукова думка, 1988. Т. 19. Автобіографічні матеріали. Записні книжки. Листи (1907–1956).

21. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 20. Листи (1957–1964).
22. Рильський М. Лібрето опери «Євгеній Онегін» / український переклад; реконструкція тексту і літературна редакція, адаптована до клавіру, М. Стріхи. Київ : К.І.С., 2017. 144 с.
23. Римський-Корсаков Н. Снігуронька (весняна казка). Опера на 4 дії з прологом / на українську мову переклав Ол. Варавва (з критико-біографічною статтею П. Козицького) ; редакція П. Козицького. Харків : УТО-ДІК, 1926. 52 с.
24. Россіні Дж. Севільський цирюльник. Мелодраматична опера на 3 дії / на українську мову переклав Ол. Варавва. Харків : Рух, 1928. 75 с.
25. Смольницька О., Стріха М. Максим Рильський і його переклад «Кармен» Бізе. *Всесвіт*. 2018. Ч. 3–4.
26. Смольницька О., Стріха М. Максим Рильський як перекладач лібрето «Руслана і Людмили». Київ. 2017. Ч. 9–10.

27. Смольницька О., Стріха М. Трагічні обставини доби в дзеркалі одного оперного перекладу. *Всесвіт*. 2018. Ч. 1–2.
28. Список репресованої літератури / упоряд. С. Білокінь. Київ : Українські пропілеї, 2018. 520 с.
29. Стефанович М. Київський державний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Історичний нарис. Київ : Мистецтво, 1968. 276 с.
30. Стріха М. Необхідна передмова. З приводу історії українського перекладу «Травіати». *Просценіум. Театрознавчий журнал*. 2017. Ч. 1–3 (47–49).
31. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ : Факт, 2006. 344 с.
32. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1985. Т. 6. Переклади.
33. Хорунжий Ю. М. Людмила Старицька-Черняхівська. *Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. поезія. Мемуари*. Київ : Наукова думка, 2000. С. 5–34. (Бібліотека української літератури).

References

1. ANEYEVA, Vira. *Maksym Rylskiy on the Epoch Background*. Kyiv, 2012, 392 pp. [in Ukrainian].
2. BOROVYK, Mykola, BULAT, Tamara, SHEFFER, Tamara. *Rylskiy and Music*. Kyiv: Naukova dumka, 1969, 280 pp. [in Ukrainian].
3. TOLBA, Vladimir (compiler). *Veniamin Tolba: the Conductor Portrait in the Contemporaries Reminiscences*. Nezhyn: Gidromaks, 2009, 400 pp. [in Russian].
4. VERDI, Giuseppe. *Aida. Opera in Four Acts*. Translated from Italian by Liudmyla STARYTSKA-CHERNI-AKHIVSKA. Kharkiv: 'Rukh', 1927, 61 pp. [in Ukrainian].
5. VERDI, Giuseppe. *La traviata*. Libretto by Francesco PIAVE; Translated from Italian into Ukrainian by Maksym RYLSKYI; Literary Version, Adapted to Clavier by Maksym STRIKHA. *PROSCAENIUM. Theatre Studies Journal*, 2017, 1–3 (47–49), 186–205. [in Ukrainian].
6. ISHCHEENKO, Yuliya, ROMANOVA, Leonora (compilers); introductory article by Hryhoriy Hansburh. *Edition of World Vocal Music in Ukrainian Translations. The Catalogue of Exhibition*. Kharkiv: V. Korolenko Kharkiv State Library, 2001, 34 pp. [in Ukrainian].
7. SULYMA, Mykola (compiler). *Zerov M. Ukrainian Literature*. Kyiv: Osnovy, 2003, 1301 pp. [in Ukrainian].
8. KOLOMIYETS, Lada. *Ukrainian Artistic Translation and Translators of the 1920s–1930s*. Materials to the *History of Translation Course*. Kyiv: VPTs 'Kyivskiy universytet', 2013, 559 pp. [in Ukrainian].
9. KOCHUR, Andriy, KOCHUR, M. (compilers). KOCHUR, Hryhoriy. *Literature and Translation: Studies, Reviews, Literary Portraits, Interviews: In Two Volumes*. Kyiv: Smoloskyp, 2008, vol. 1, 612 pp. [in Ukrainian].
10. KUZYK, Valentyna. Dmytro Revutskyi: 1881–1941 (Biographic-Culturological Essay). *Lviv University Bulletin. Art Studies Series*. 2002, 2, 212–235. [in Ukrainian].
11. PANCHENKO, Volodymyr, KOLESNYK, Viktoriya (authors-compilers). *Maksym Rylskiy. Artists in the Sight Series*. Kharkiv: Folio, 2019, 379 pp. [in Ukrainian].
12. PANCHENKO, Volodymyr. *A Story on Mykola Zerov*. Kyiv: Dukh i litera, 2018, 624 pp. [in Ukrainian].
13. PANCHENKO, Volodymyr. Poet in the Vise of 'National State'. Maksym Rylskiy: Drama of the 1930s–1940s. In: Volodymyr PANCHENKO. *Literary Landscape of Ukraine of the 20th Century*. Kyiv: Yaroslaviv Val, 2019, 528 pp. [in Ukrainian].
14. PLEVAKO, Mykola. *A Reader of a New Ukrainian Literature from the Beginning of the 1880s till the Last Times: a Handy Book* (4th ed.). Kharkiv: Kooperatyvne vydavnytstvo 'Rukh', 1926, 528 pp. [in Ukrainian].
15. *Sold Bride* (music by Bedřich Smetana; text by Karel Sabina; Ukrainian translation by M. Rylskiy). Kyiv: Vydannia Derzhavnoho Ordena Lenina Akademichnoho teatru opery ta baletu URSR, 1938, 54 pp. [in Ukrainian].
16. PUSHKIN, Oleksandr. *Selected Works in Two Volumes*. Translations according to the wording of Maksym RYLSKYI, Mykola TERESHCHENKO, Pavlo TYCHYNA. Kyiv: Derzhlitvydav, 1937, vol. 1. [in Ukrainian].
17. TYCHYNA, Pavlo (general editing); RYLSKYI Maksym, TERESHCHENKO Mykola (editorial board). PUSHKIN O. S. *Works*. Kyiv: Derzhlitvydav, 1949. [in Ukrainian].
18. RYLSKYI Maksym. *Collected Works in Twenty Volumes*. Kyiv: Naukova dumka, 1985, vol. 11. Poetical Translations. [in Ukrainian].

19. RYLSKYI Maksym. *Collected Works in Twenty Volumes*. Kyiv: Naukova dumka, 1988, vol. 18. Publicism of 1953–1964, 759 pp. [in Ukrainian].
20. RYLSKYI Maksym. *Collected Works in Twenty Volumes*. Kyiv: Naukova dumka, 1988, vol. 19. Autobiographic materials. Notebooks. Letters (1907–1956), 702 pp. [in Ukrainian].
21. RYLSKYI Maksym. *Collected Works in Twenty Volumes*. Kyiv: Naukova dumka, 1990, vol. 20. Letters (1957–1964), 894 pp. [in Ukrainian].
22. RYLSKYI Maksym. *Libretto of the Opera 'Yevheniy Oniehin'*. Ukrainian translation. Reconstruction of the text and literary editing, adapted for clavier, by Maksym STRIKHA. Kyiv: K.I.C., 2017, 144 pp. [in Ukrainian].
23. KOZYTSKYI, Pylyp (editor). RYMSKYI-KORSAKOV, Mykola. *A Snow Princess (Spring Tale)*. Opera in Four Acts with the Prologue. Translated from Russian into Ukrainian by Oleksiy VARAVVA (with critical-biographic article of Pylyp KOZYTSKYI). Kharkiv: UTODIK, 1926, 52 pp. [in Ukrainian].
24. ROSSINI, Gioacchino. *Il Barbiere di Siviglia. Melodramatic Opera in Three Acts*. Translated into Ukrainian by Oleksiy VARAVVA. Kharkiv: Rukh, 1928, 75 pp. [in Ukrainian].
25. SMOLNYTSKA, Olha, STRIKHA, Maksym. Maksym Rylskyi and His Translation of 'Carmen' by Bizet. *Vsesvit*, 2018, 3–4, 277–280. [in Ukrainian].
26. SMOLNYTSKA, Olha, STRIKHA, Maksym. Maksym Rylskyi as the Translator of Libretto of 'Ruslan and Liudmyla'. *Kyiv*, 2017, 9–10, 135–141. [in Ukrainian].
27. SMOLNYTSKA, Olha, STRIKHA, Maksym. Tragic Circumstances of the Epoch Through the Lens of One Opera Translation. *Vsesvit*, 2018, 1–2, 135–141. [in Ukrainian].
28. BILOKIN, Serhiy (compiler). *The List of Literature Subjected to Repression*. Kyiv: Ukrayynski propileyi, 2018, 520 pp. [in Ukrainian].
29. STEFANOVYCH, Mykhailo. *Taras Shevchenko Kyiv State Theatre of Opera and Ballet of the Ukrainian SSR. Historical Essay*. Kyiv: Mystetstvo, 1968, 276 pp. [in Ukrainian].
30. STRIKHA, Maksym. Necessary Preface. On the Occasion of History of 'La traviata' Ukrainian Translation. *PROSCAENIUM. Theatre Studies Journal*, 2017, 1–3 (47–49), 180–185. [in Ukrainian].
31. STRIKHA, Maksym. *Ukrainian Artistic Translation: Between Literature and Nation Formation*. Kyiv: Fakt, 2006, 344 pp. [in Ukrainian].
32. TYCHYNA, Pavlo. *Collected Works in Twelve Volumes*. Kyiv: Naukova dumka, 1985, vol. 6. Translations, 704 pp. [in Ukrainian].
33. KHORUNZHYYI, Yuriy. Liudmyla Starytska-Cherniakhivska. *Starytska-Cherniakhivska L. M. Dramatic Works. Prose. Poetry. Memoirs*. Kyiv: Naukova dumka, 2000, 848 pp. (The Library of Ukrainian Literature), pp. 5–34. [in Ukrainian].