

Б. С-ТА.

Економічне коріння китайської революції

Року 1911 в Китаю сталася революція. Принято конституцію обрано президента. Відтоді існує Китайська республіка, відтоді до сьогоднішнього дня не припиняється одверта і запекла громадянська війна. Одним з останніх етапів її є нинішні події в Китаю, надзвичайного світового значіння.

Цієї революційної боротьби китайського народу за своє визволення не зрозуміємо, коли не будемо нічого знати про розвиток китайського народного господарства, про китайську економіку за останнє десятиліття, про економічний рівень сучасного Китаю і ту роль, яку відіграє в китайському господарстві світовий імперіалізм.

Китай разом з Тибетом, Монголією, Китайським Туркестаном і Манчжурією обіймає територію на 11 мільйонів кв. кілометрів. Ця площа більша за Європу. Власне Китай обіймає $6\frac{1}{5}$ мільйонів кв. кілометрів. Разом з тим Китай є найлюдніша країна в світі. Народний перепис, що перевело в 1922 році китайське міністерство пошт, числить в Китаю 436 мільйонів населення.

Китай — це велика країна, яка за старих ще часів розвинула вже свою культуру, яка ще за 1.000 років перед Христом знала товарів відносини і вибила монету (раніш, як стародавня Греція), де феодалізм і велике феодальне землеволодіння зникло вже за 200 років перед Христом. Проте замкнене родове господарство на селі і ремісничі форми продукції в місті панували в Китаю аж до кінця XIX століття. Китай застиг на певнім щаблі свого розвитку: дійшов до порога промислового капіталізму, пережив період торгового збивання, мав банківську систему і навіть мануфактуру, але до сучасного капіталістичного способу продукції Китай до кінця минулого століття не піднявся. Причини такого довгочасного стаціонарного стану треба шукати передусім в географічному положенні країни. Власне Китай являє собою плодючу, порізану ріками країну, замкнену з трьох сторін високими горами, а з четвертої східної — морем. Китайські береги не так порізані затоками, бухтами і т. д., як західно-європейські береги. Многочисні китайські ріки падають прямо в море, що теж не сприяє первісному розвитку мореплавства.

Велика китайська стіна доповнює цю природню замкненість Китаю. Надзвичайна стійкість китайської родової громади, що аж останніми десятиліттями стала швидко розпадатися, заважала китайському господарству перейти до вищих капіталістичних форм життя. „Простий продукційний механізм цих самодовлящих громад — каже Маркс — які раз-у-раз відтворюють себе в одній формі, і, коли їх зруйнувати,

виникають знову в тім самім місці, з тим самим найменням, розкриває таємницю незмінности азійських громад, що становлять гострий контраст до постійного руйнування і нового утворення азійських держав і швидкої зміни їх династій. Структури основних економічних елементів цього суспільства не зачіпають політичні бурі". (Капітал т. I від. IV).

Останніми часами до цих факторів приєднався ще, хоч як це чудно, європейський, американський і японський імперіалізм, тиснучи на китайське народне господарство своїм пресом вельми пасивного торгового балансу для Китаю.

Вже в XIV столітті в Китаю в великому числі з'являються європейські купці. Після звісток про те, що європейські купці — пірати завоювали Східню Індію і Малайський Архіпелаг в 1511 році, після того, як вони впали в азійські краї в наслідок відкриття Васко-де-Гамою морської дороги з Європи в Азію через ріг Доброї Надії, після того, як іспанці звоювали Філіппіни в 1543 р. і європейці захопили острови — Китай декретом 1753 року закрив всі свої порти, крім Кантона. В самім Кантоні китайці кустарі і купці оголосили монополію зовнішньої торгівлі і переводили її організовано. Європейські царі не раз пробували змінити такий стан речей на свою користь, але всі такі спроби довго було надаремні. Цікава відповідь китайського імператора Цжин-Лунга англійському послові в 1793 році: „Я не потрібую товарів з вашої країни — каже імператорський декрет, — наша піднебесна держава має всього подостатком і нічого не потребує з закордону. Через те немає ніякої потреби міняти наші товари на чужі — варварів. А як чай, шовк і порцеляна, що продукує Піднебесна Імперія, конче потрібні європейським народам і вам самим, то обмежену торгівлю, що досі ішла через Кантон, можна залишити і надалі... слухайте, тремтіте і не опирайтеся". Проте хутко європейська флота і гармати примусили Китай скоритися домаганням капіталістичних держав. Після винаходу парового судоплавання за допомогою військової сили капіталістичні держави, починаючи з 1842 року, стали накидати Китаєві славнозвісні нерівноправні договори і тим примусили Китай розкрити свої порти для зовнішньої торгівлі, дати капіталістичним державам чимало привілеїв у Китаю, обернули Китай на півколонію європейського, японського та американського капіталу, не казати вже про захоплення багатьох китайських володінь.

Форми економічних взаємин між Китаєм і чужинцями до кінця минулого століття виявлялися в торгівлі. Про зріст торговельних зносин з Китаєм кажуть цифри тонажу кораблів, що прийшли у китайські порти:

Рік	Мільйони тонн
1864	6 ¹ / ₂
1874	9
1884	18
1894	29
1904	63
1914	27
1924	141

В 1879 році загальний товарооборот Китаю в зовнішній торгівлі виявлявся в 150 мільйонах таелів; з них на долю експорту припадало 70 міль. Пізніше оборот в зовнішній торгівлі вельми зростає. В 1913 році він досягає 989 міль. таелів і дальших років визначається в таких цифрах:

в мільйонах таелів:

Р о к и	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924
Імпорт . .	512	477	535	578	578	680	800	933	975	948	1039
Експорт . .	356	419	482	463	485	631	542	601	655	753	772
Баланс . .	-216	-53	-53	-115	-93	-49	-258	332	320	-125	-267

Тут треба взяти на увагу те, що курс таеля поволі падав. Але навіть коли ми візьмемо по цінах 1913 року довіз і вивіз за цей рік за 100 одиниць, то дальших років будемо мати таку картину:

Р о к и	1913	1919	1920	1921	1922	1923
Вивіз . .	100	78	81	96	113	108
Довіз . .	100	138	117	119	122	133

Ці цифри показують нам, що по-перше Китай останніми десятиліттями чим раз більш втягався до міжнародного товарообороту, по-друге, що його торговий баланс увесь час є пасивний, по-третє, що останніми роками експорт з Китаю виявляє тенденцію обігнати імпорт в Китай. Це явище дуже симптоматичне само від себе і свідчить про зростання продукційних сил Китаю і його активного змагання зменшити пасивність свого торгового балансу.

Предметами вивозу з Китаю є, головним чином, сільсько-господарські продукти і сировина. Пересічно експорт для сільського господарства характеризується останніми роками так: 24% на різні олії та олійні вироби, 22% — шовк, 9% зерна і муки, 4% чай, 10% продукти скотарства. Іншими словами біля 70% всього експорту. Крім того, вивозять бавовник, а останніми роками кам'яне вугілля, залізо та інші продукти. Імпортується, головним чином газ, харчові продукти, текстильні вироби, машини, а останніми роками й інше.

Піонером імперіалістичного проходження в Китай була Англія. Вона вела відому опіумову війну з Китаєм в 1839—42 році, після якої згідно з Нанкинською умовою 1842 р. Китай мусів відкрити 5 портів і передати Англії острів Гонг-Конг. Перед імперіалістичною війною активну політику в Китаю переводила царська Росія і Германія. В часі війни Германію витиснула Японія, яка скориставшись зі становища „сторожа“ інтересів капіталістичних держав у Китаю, забрала все, що перед тим привластила Германія. Нині в Китаю

боряться три великих імперіалістичних конкуренти. Це — Англія, Японія і П. А. С. Ш. Питому вагу кожного з них в обсягові торгівлі з Китаєм можна бачити з такої таблиці:

Торговий оборот в мільйонах таелів

	1922	%	1923	%	1924	%	1925	%
Англія разом з Гонконгом	593	36,4	587	34,5	593	32,7	431	24,8
Японія	391	24	409	24,4	435	24	486	27,9
П. А. С. Ш.	266	16	281	16	291	16	285	17

Чужоземні купці в своїй торговельній діяльності в Китаю наразилися на одну серйозну перешкоду, якої не можна було перемогти силою гармат. Це — підозріле відношення і ненависть китайського населення до чужоземців, те, що європейці не знають китайської мови і побуту. Для того, щоб прокласти дорогу для своїх товарів у саму гущу китайського населення, для того, щоб робити торговельні операції не тільки в межах відкритих за договорами портів, але і в інших місцях Китаю, європейцям прийшлося вдатися до послуг самих китайців, що вступали на службу до чужоземних фірм. Таким чином був створений інститут т. званих компрадорів, посередників між чужим капіталом і китайськими масами. Допмагаючи поширяти і завозити чужоземні товари в найглухіші і найдавні закутки Китаю, помагаючи здобувати китайську сировину для зовнішнього вивозу, компрадори разом з тим, як посередники, швидко багатіли і навчалися методів капіталістичного господарювання, щоб потім стати незалежними і вести далі ту саму підприємницьку діяльність, замагаючи на ринку своїх колишніх панів чужоземців. Інститут компрадорів це одна з форм китайського ранньо-капіталістичного збивання.

Капіталістичне ґрундарство в самому Китаю починається аж з 90-х років минулого сторіччя, коли міжнародні імперіалісти, не задовольняючись тільки торговою експлоатацією Китаю, починають завозити до Китаю свої капітали для промислової діяльності. На той час китайське господарство бурхливо і швидко обертається на товари, місткість китайського ринку сильно зросла, чужоземець більш менш знає вже Китай. Японія, що завдяки своїй близькості могла вигідніше торгувати з Китаєм, стає стимулом і для капіталістів інших країн, щоб вони перенесли свою промисловість, утворену для китайського ринку, або ближче до нього, або в самий Китай. Умови для розвитку промисловості в Китаю дуже добрі. Близький і великий ринок збуту, казкова дешевість робочих рук в Китаю (ще й тепер пересічна заробітня плата дорослого робітника в Китаю не перевищує 35 коп. на день), достаток сировини і природні багатства дають великий прибуток з промислової діяльності в Китаю.

Первісне застосування чужоземного капіталу в Китаю відбувається в формі позичок і залізничних концесій. Чужоземний капітал будував залізниці в Китаю виключно для своїх цілів і вигід, маючи

на оці інтереси свого торгового проникнення в глибину Китаю. Ще 1861 року англійсько-американські капіталісти намагалися дістати від китайського уряду дозвіл будувати залізницю, але їм цього не дозволили. Китайський уряд і китайські суспільні кола добре розуміли, що залізниця в руках чужоземців — один з найлуччих способів ще більшого заглиблення чужоземного капіталу в Китаю, ще більшого його панування в Китаю. Ненависть китайських народніх мас до залізниць була ще більша. Яка вона була велика, можна зміркувати з того одного факту, що коли в 1876 році була проложена в Китаю перша залізнична лінія, то в 1877 році китайська влада викупила цю лінію, щоб негайно її зруйнувати. Але після японсько-китайської війни 1894-5 років, що кінчилася поразкою Китаю, його примушують прийняти залізницю. З 1896 р. починається роздача концесій на будування дуже важливих залізничних ліній. Звичайно, даючи такі концесії, відчужали китайську територію залізничної лінії в формі довготермінової аренди. Держава, що одержує таку концесію, запроваджує на неї своїх інженерів, техніків, службовців, навіть свою поліцію і війсьکو. 1896 року першу велику залізничну концесію дістає російський уряд. Це — концесія на побудування К.С. залізниці. До російсько-японської війни 1904 р. китайці ставилися байдуже до залізничного будівництва, іноді вороже. Після цієї війни вони починають навіть домагатися, щоб залізниця будувалися тільки китайськими руками, а не чужоземцями. В останні роки перед революцією 1911 року китайці починають завзято боротися не тільки проти чужоземного залізничного будівництва, але і за будівництво власне, національне китайське. Вони добиваються переходу вже побудованих чужоземцями залізниць до рук китайського уряду. В наслідок цієї боротьби уряд викупив чимало залізничних ліній від чужоземців і перебрав у своє відання. Китайці не тільки викупають чужоземні залізниці, але прокладають нові лінії. Імперіялізм знаходить тут нову форму застосування своїх капіталів. Він дає Китаєві позики і на викуп збудованих вже залізниць і на збудування нових, але для гарантії вимагає контролю над цими залізницями, ставить своїх урядовців і агентів і, певна річ, дістає високі відсотки. На залізничне будівництво і викуп залізних доріг Китаю від 1898 до 1915 року чужоземні позики виносили 47,207.800 фунтів стерлінгів (близько 470 міл. зол. карб.). Тепер вартість всіх функціонуючих залізних доріг, цеб-то доріг, що належать самому Китаєві і чужоземному капіталові, виносить згідно з даними „Китайського Щорічника“ за 1925-26 роки 635,279,485 китайських доларів. Згідно з офіційним звітом про діяльність залізних доріг за 1923 рік, урядова частина вартости залізниць у Китаю виносить 268.162.378 китайських доларів, тим часом вартість залізних доріг у Китаю, що належать чужоземцям на праві власности або оренди виносить 370.377.724 кит. доларів. До цієї суми, здається, не входять інтереси С.Р.С.Р на Китайську Східну залізну дорогу, які можна оцінити в 500 міл. китайських доларів.

Коли поруч з цифровою вартістю залізниць у Китаю поставити цифру боргів Китаю чужоземному капіталові (близько 470 міл. кит. доларів), то стає ясно, що хазяїном залізних доріг у Китаю є світовий імперіялізм.

Загальний протяг головних і бічних залізних шляхів Китаю на 1921 рік визначають в 500 кілометрів. Призрісті довжини залізничної сітки в Китаю можна міркувати по таких таблицях:

в 1900 р. —	650 клм.
в 1910 р. —	7.500 клм.
в 1915 р. —	9.000 клм.
в 1921 р. —	14.500 км.

Густість залізничної сітки в Китаю виносить 0,22 клем. дороги на кожні 100 кв. кілометрів території. В Китаї густість сіти менша, як в інших державах: на 10.000 мешканців у Китаю припадає 0,33 клм. рейкової сіти, тим часом, як для європейської і східно-азійської частини С.Р.С.Р. відповідні цифри — 36,9 і 4,8 кл.

Число пасажирів, перевезених по китайських залізницях за 1923 р. виносить 40.444.657 чоловіка проти 35.600.874 чол., перевезених в 1922 р. Вантажобіг того самого року виявився цифрою 29.675. 747 тон, давши збільшення на 37% проти вантажобігу за 1922 р. Оба показники є дуже добрі симптоми зросту залізничного господарства, як важкої частини всього народного господарства Китаю.

Суму прибутків від китайських залізниць не лічачи прибутків від залізниць Кантон-Сань-Шуй, Чу-Джоу-Тин-Сян і Чан-Чжоу-Амфй видко з цієї таблиці:

	1923 рік	1922 рік	Збільшення
	в китайських доларах:		
Гуртовий прибуток	119.405.638,34	99.556.229,22	19.849.409,12
„ „ „ видаток	64.724.460,14	56.659.483,79	8.064.976,35
Чистий прибуток	54.681.178,20	42.896.745,43	11.784.432,77.

Великі прибутки дають також залізні дороги в Китаю, що належать чужоземному капіталові.

Щоб зважити ролі доріг Китаю, важливо констатувати, що зростає прибутковість від вантажобігу. Із суми збільшення прибутків за 1923 р., що виносить 19.849.409,12 кит. доларів, на збільшення прибутків від вантажобігу припадає 16.900.000 кит. доларів.

Щоб зважити ролі чужоземного капіталу в транспорті Китаю і значіння кожної з конкуруючих великих імперіалістичних держав у цій ділянці, наведемо цифри тонажу морської і річної флоти Китаю за 1924 рік. Вони такі: для Англії 48.886 суден і 55.715.925 тон, для Америки — 6.435 суден і 6.359.589 тон, для Японії 26.924 судна, і 34.759.884 тони. Частина національного китайського капіталу виявляється в таких цифрах: 44.806 суден і 28.418.575 тон і 49.945 джонок і 3.869.788 тон. В 1920 році китайці мали: 50.791 судно і 23.632.198 тон і 84.586 джонок і 4.021.111 тон.

Ці дані кажуть нам про те, що в дальші десятиліття в Китаю бурхливо росте залізничне будівництво і водяний транспорт по-перше, і, по-друге, що китайці завзято і не марно боряться на цім полі проти чужоземців. Але доводиться визнати, що китайський капітал

тут поки-що досить кволий, що в транспорті, цій головній умові розвитку народного господарства Китаю, панують ще чужоземці.

Від 90-х років минулого століття починається промислове будівництво в Китаю. Першу фабрику збудували чужоземці в 1890 році. Це була бавовняна фабрика на 30.000 веретен. Зростання фабричної бавовняної промисловості в Китаю з'являє оця таблиця:

Роки	Кількість фабрик	Кількість верстатів
1891	2	650.000.
1896	12	417.000.
1902	17	565.252.
1911	32	831.106.
1916	41	1.145.136
1918	49	1.200.000.
1921	63	1.749 312.

Основний капітал всієї великої текстильної промисловості Китаю на 1924 р. вимірявся цифрою — 175 міль. кит. доларів і 288.945.000 ієн. Японський капітал в цій парості промисловості виносить 305.250.000 ієн і 26 міль. таєлів. Англійський капітал, занятий в самій текстильній промисловості Китаю, виносить — 14.000.670 таєлів.

Нижченаведена таблиця дає наочне співвідношення числа текстильних підприємств за однакою „національністю“ в 1924 р.

	Китай	Англія	Японія	Разом
Число фабрик	73	5	41	119
Веретена . . .	2.112.154	250.516	1.218.544	3.581.214
Верстати . . .	13.689	2.863	5.225	22.477

Крім цього в 1923 році в кустарній промисловості робило понад 1.000.000 веретен. Не працювало в 1923 році 972.798 веретен. Чужоземний капітал не грає переважної ролі в текстильній промисловості. Китайський капітал доложив максимальної енергії до цієї парості промисловості, збільшуючи кількість своїх текстильних підприємств і намагаючись перегнати японський капітал, що гарячково будував текстильні фабрики в Китаю. Ще в 1916 році китайському капіталові належало 43% в цілій текстильній промисловості. Тепер китайському капіталові належить понад 50% основного капіталу текстильної промисловості.

Число робочих, зайнятих в текстильній промисловості, перевищує 300.000 чоловіка. Текстильній промисловості Китаю останніми роками вже починає бракувати сировини в своїй країні. В 1918 році в Китаї було зібрано 30 міль. пудів бавовнянику. В 1922 р. в самім Китаю

було оброблено бавовнянику 394.689 паків по 500 ф. кожна, а ввезено 666.858. Таким чином китайська текстильна промисловість залежить від чужоземної сировини.

В 1915 р. в Китаю було 72 шовкопрядних фабрики з 18.850 веретен; в 1920 р. їх вже було 227 з 67.590 веретенами.

Важну парость китайської промисловости становить млинарська справа. У Китаю — 134 великих млинарських підприємств. Сума капіталу, вложеного в цю парость промисловости, виносить 60 мільйонів китайських доларів. Значна частина млинарських підприємств належить японському капіталові, головним чином, в Манджурії.

В маслوبيйній промисловості, що має величезне значіння в народньому господарстві Китаю, головна роля належить японському капіталові. Японія має 155 маслوبيйних заводів у Китаю, більшість яких знаходиться в Манчжурії.

В багатьох галузях легкої індустрії — сірниковій, цукровій, тютюновій, паперовій і інш., що зростають таким самим швидким темпом, чужоземний капітал має переважне становище в Китаю.

Світовий імперіялізм, сподіваючись захопити командні висоти всього народнього господарства Китаю і змагаючись підняти рівень свого підприємницького прибутку, став звозити свої капітали до Китаю, щоб ужити їх в тяжкій індустрії. Чужоземний капітал застосовує до тяжкої індустрії Китаю, як і до інших ділянок продукції, які він захопив, найновіші досягнення техніки, руйнуючи кустарні методи розроблення гірничих багатств, практиковані в Китаю перед появою чужоземних промислових підприємств. У Китаю, крім відсталих гірничих районів, де працюють ще заступом, виростає капіталістична промисловість. Завдяки завою капіталу будують заводи найновішої конструкції. Застосування чужоземного капіталу в тяжкій індустрії Китаю перш за все маємо в вугільній промисловості.

Китай багатий на вугілля. Геологи не подають ні одної приблизної цифри вугільних резервів Китаю. Китайський Щорічник визначає запас вугілля в Китаю на 40—50 мільярдів тон вугілля. Американські дослідники (проф. Фернанд) визначають запаси вугілля в Китаю на 1.200.000.000.000. тон. Взагалі ж американці думають, що Китай має багатші вугільні резерви, ніж Сполучені Штати Америки.

Як зростає видобуток кам'яного вугілля в Китаю, показують такі цифри: в 1900 році видобуток вугілля виносив кругло 5 мільйонів тон, в 1920 р. вже 20 мільйонів тон, в 1923 р. — 22½ мільйонів тон. Число великих підприємств у Китаю — 37, число дрібних кам'яновугільних копалень — 100 (1924 р.). Капітали, вложені у вугільну промисловість і продукцію кам'яновугільних копалень за „національністю“ можна бачити з нижче поданої таблиці:

Національність	Китай	Англія	Японія	Германія
Капітал в китайських дол.	500.000 000	22.000.000	27.000.000	250.000
Продукція в тонах.	7.000.000	4.000.000	4.500.000	300 000

Ці цифри відносяться до 1925 р., тут дано картину тільки великих капіталістичних підприємств. Поруч великих вугляних копалень з найновішою технікою і ліпшим устаткуванням, існують ще дрібні вугляні підприємства, майже поспіль китайські.

Таким чином всього в велику кам'яну вугільну промисловість Китаю вкладено приблизно 100.000.000 кит. доларів. Частина китайського капіталу дає 50%. Ця цифра має тенденцію зростати, бо в 1923 р. частина китайського капіталу виносила 46%.

У найближчому сусідстві з районами кам'яно вугільної продукції розвивається залізнорудна і залізна промисловість. Китай має великі запаси залізної руди. На думку китайського міністра Е. Гун-Джо, Китай володіє запасами залізної руди в мільярд тон. Ю. Арнольд у своїй книжці „Китай в 1918 р.“ обчислює залізні запаси Китаю на 400.000.000. тон, цілком придатних для витоплювання в домнах, і — 300.000.000 тон залізної руди, придатної для кустарного очищення.

Здобич залізної руди і чавуну зростає рік від року. Пересічний видобуток руди на рік в Китаю виносить 1.200.000. тон. З цієї кількості на великі підприємства припадає близько 1 мільйону і 200.000 припадає на середні копальні. Залізнорудні підприємства в Китаю майже цілком належать японському капіталові, або цілком залежать від нього фінансово. Частина китайського капіталу тут дуже мала.

Річна продукція чавуну в Китаю в 1922 р. виносила 163.674 тони.

Китайська залізна руда і чавун не йдуть на потреби китайської промисловости. Ця галузь промисловости не обслуговує потреб народного господарства самого Китаю. Зріст гірничо-заводської, а особливо, залізнорудної і залізної промисловости в Китаї є одною з умов поневолення Китаю. Військова промисловість Японії, скерована на боротьбу проти Китаю, живиться великою мірою китайською залізною рудою і чавуном. Думають, що в Китаю є великі запаси нафти. Американський капітал вже витратив декілька мільйонів доларів, марно шукаючи нафти.

З інших галузів тяжкої індустрії звертає на себе увагу швидкий зріст цементної та цегельної промисловости. У Китаї було 75 підприємств, що опалювали цеглу кустарним способом. В цій галузі японському капіталові належить 24 великих заводи, англійцям — 2, французам — 2 і німцям — 2.

Конкуренція тубільного та чужоземного капіталу спостерігається також і в царині будування суден. Це показує така приблизно таблиця кількості доків, корабельних і металургічних заводів за 1920 р:

Японських	— 3
Англійських	— 12
Російських	— 2
Французьких	— 2
Франко-китайських	— 1
Китайських	— 15
Разом 35.	

Китай продукує ще: сурми — 44% світової здобичі, вольфрама — 10% світової здобичі, живого срібла — 8,7%, цини — 7%, тальку — 4% світової здобичі, азбеста — 3%, магnezії — 1,2% цинку — 1% і т. інш.

Тенер у Китаю лічать близько 5 мільйонів міського пролетаріату, що працює в капіталістичній промисловості, з них понад 2 мільйони працюють у великій індустрії.

Напр:

Залізні дороги	— 100.000	Шовкопрядільні	— 130.000
Бавовняно прядільні	— 160.000	Друкарники	— 81.000
Сірникові фабрики	— 90.000	Цементні заводи	— 25.000
Копальні	— 420.000	Судобудівництво	— 15.000
Судоплавство	— 80.000	Мливарська пром.	— 18.000
Тютюнова промисловість	— 100.000	Шкіряна промисл.	— 20.000
Вантажників	— 50.000	Меблева промисл.	— 50.000
Електричні підприємства	— 100.000	Текстильна промисл.	— 300.000
Рикші	— 200.000	(фарбувальна)	
Поштові службовці	— 40.000	Килимова продукція	— 20.000
Будівники	— 600.000	Чайна промислов.	— 100.000
Броварні	— 100.000	Теслярі	— 50.000
Перукарі	— 200.000	Паперова промисл.	— 100.000
Соляні копальні	— 300.000	Москательна	— 30.000
Хатні слуги	— 400.000	Швальна промисл.	— 300.000
Порцелянова пром.	— 200.000		

Разом: 5.053.000

Крім того, в домашній промисловості працює близько 7 — 8 мільйонів робітників.

Світовий імперіалізм утворив у Китаю надзвичайно потужний банківський апарат з вельми великим капіталом. Чужоземні банки є найбільше знаряддя до впливу на народне господарство в Китаю. З усіх чужоземних банків найбільше значіння в економіці Китаю мають англійські банки. Сума основного капіталу, що вложила Англія в свої банківські установи в Китаю, виносить приблизно 110 мільйонів зол. карбованців. Ця сума своїми абсолютними розмірами дуже велика. Англійський капітал в Китаю має три банки — з них найсильніший — Гонконг-Шанхайський банк. Ми зможемо уявити собі значіння цього банку на китайському грошовому ринку з того, як характеризує діяльність його англієць М. Сміт у своїй праці про Китай: „Валютні справи в Китаю будять в мені уявлення про пару. Головний директор банку (Гонконг-Шанхайського банку) є особа, що держить свою руку на регуляторі. Він регулює біржові ціни на валюту, як механік регулює рух пари в машині“. Сума кредитів в американських великих банках в Китаю виносить приблизно 19 мільйонів зол. карбованців. У Китаю існує 28 американських банків, лічачи і американсько-китайські банківські установи, що належать 6 організаціям.

Японський капітал має в Китаю 31 банк з основним капіталом 623.800.000 ієн.

Коли додати ще банки інших національностей в Китаю, то суму основного банківського капіталу світового імперіалізму в Китаї можна обчислити на 1 мільярд золотих карбованців.

Чужоземний банківський капітал у Китаю фінансує свою торгівлю і промисловість, а також спекулює на валюті і кредитує китайський уряд і мілітаристські групи.

Китайська молода буржуазія поставила проти чужоземного банківського капіталу власну банківську систему, що має задовольняти своє народне господарство. Китайський капітал утворив банківський

апарат, опертий на принципах банківської техніки високо розвинутих капіталістичних держав. Вся сума китайського банківського капіталу приблизно виносить 500 мільйонів золотих карбованців. Капіталістична організація має 138 китайських банків. Ці цифри показують нам, що китайський банківський капітал перебуває ще в розпорошенім стані, що заважає йому конкурувати з чужоземним капіталом. Початок будівництва китайських банків найновішого типу припадає на роки китайської революції 1911 року.

Все це свідчить, що Китай останніми десятиліттями бурхливим темпом розвиває свою велику промисловість, що китайський національний капітал стає до боротьби з чужоземним капіталом, що все-таки доля чужоземного капіталу в Китаю вельми велика, надто в тяжкій промисловості.

Під впливом зростання великої індустрії кустарна і ремеснича промисловість поволі зникають, проте поки що їх частка в китайській промисловості досить велика.

Зростання зовнішньої торгівлі і промисловости втягало китайське сільське господарство в світовий товарообіг.

Воно із замкненого напівнатурального господарства поволі оберталось на товарове і капіталістичне господарство, бурхливе зростання міського і внутрішнього ринку тільки скріпило цей процес.

Для ілюстрації росту міст ми подамо тільки цифри росту товарообігу міста Ханькоу. В 90-х роках аж до початку XX сторіччя пересічний торговий обіг Ханькоу виносив 61 мільйон таелів, в період з 1907 по 1916 рік — 138 мільйонів, в 1919 р. — 227 мільйонів і в 1924 р. — 340 мільйонів таелів. У Шанхаю, головнім торгово-промисловім місті Китаю, разом із передмістями мешкає 2½ мільйонів населення. Швидким темпом росли й інші міста Китаю.

Разом з тим у сільському господарстві Китаю відбувається спеціалізація по районах. Продукція бавовнику поширюється, головним чином, в долині ріки Ян-Цзи-Цзян і Хуан-Хе. В Китаю пересічно що-року продукція бавовнику хитається між 700—800 мільйонами англійських фунтів.

Китай стоїть на третьому місці в світовій продукції шовку. 68% шовку продукують в долинах Ян-Цзи-Цзян і Хуан-Хе; і 32% продукції припадає на Південний Китай.

Велику вагу в сільському господарстві Китаю має культура чаю. Експорт чаю з Китаю поволі падає. Китайський чай мусить поступитися перед індійським і цейлонським чаєм — який там продукується в великій кількості на капіталістичних плантаціях, в наслідок чого китайський селянський чай не може конкурувати з ним на світовому ринкові. Чайні плантації в Китаю розташовані по окремих провінціях системи ріки Ян-Цзи і Си-Цзян.

Поважне місце в сільському господарстві Китаю належить продукції бобу. Біб сировиною іде на заводи для виготовлення олій.

Сільське господарство Китаю дає велику кількість органічних олій для потреб внутрішнього ринку, переважно для промислових потреб і для експорту.

В Південному Китаю росте цукрова трость. Центром її збуту є місто Сватоу. Не зважаючи на те, що в цукровім районі є багато

цукру, ця галузь народного господарства Китаю не дає значних успіхів. Кустарні методи обробки цукрової трости в Китаю не витримують конкуренції з машиновими рафінадними заводами. В Манчжурії культивують цукровий буряк. Річний збір буряка тут виносить 75.000.000 кеті. Цукроварні в Манчжурії знаходяться в руках японців.

Між зерновими культурами Китаю перше місце має риж. Щорічна продукція його приблизно виносить 400.000.000 пікуль. Продукція рижу скупчена в долині ріки Ян-Цзи і в деяких південних провінціях Китаю.

Дуже велика в Китаю продукція пшениці, яку сіють головню на півночі Китаю. Загальний збір пшениці числять в Китаю приблизно на 26 міл. тон.

В Китаю розводять ще тютюн, культивують опіум і багато інших культур.

Китайське сільське господарство є хліборобське господарство переважно. Тільки по країнах Китаю розвивається скотарство як окрема галузь сільського господарства.

Китай — країна дрібного землеволодіння переважно. Про те, чи існує велике землеволодіння в Китаю, між знавцями китайського питання не однакові думки. Чимало авторів, що висловлювалися в цьому питанні (як доктор Сун-Ят-Сен, Радек, Кунов, Браунтхаль, Йорданський), кажуть, що великого землеволодіння нема. Навпаки такі знавці Китаю, як Ходоров, Івін, Миф, Гребінщиків і інші вважають, що в Китаю велике землеволодіння існує. Перед розв'язанням цього питання звернімося до цифр.

Всього у властивому Китаю обробляється 90 міл. десятин на 310 міл. хліборобського населення. В Манчжурії обробляється 10 міл. десятин землі. Про розподіл землі можна судити з таких даних (таблиця тов. Воліна):

Розмір землеволодіння	Кількість родин	У 0/00
Нижче 10 му	17.805.125	36,1
Вище 10 "	13.248.474	26,9
" 30 "	10.122.214	20,5
" 50 "	5.348.314	10,8
" 100 "	2.835.464	5,7

Інакше це становить:

Група господарств	Розмір землеволодіння	Кількість родин	0/00	Разом землі	0/00
1. Парцелярне	1 — 20 му	24.429.362	49,5	244.293.620	15,9
2. Дрібне	20 — 40 - му	11.685.344	23,7	350.560.620	22,8
3. Середнє	40 — 75 - му	7.735.226	15,6	386.763.200	25,4
4. Велике	75 і вище	5.509.621	11,2	550.962.100	35,9
Разом	—	49.359.591	100	1.532.579.240	100

В цій таблиці може здивувати те, що володіння в 75 му, що становить близько 4 десятини, причислено до великого землеволодіння. Річ у тім, що в Китаю, хоть і при відсталій техніці без застосування машин, ведуть надзвичайно інтенсивне грядкове господарство. Врожай збирають кілька раз на рік. При надзвичайній густоті населення, земельній тісноті і інтенсивнім ведінню господарства, в китайських умовах, господарства в 75 му справді можна розглядати вже як господарства великі.

Що до великого землеволодіння в нашому розумінні, то воно в Китаю дуже незначне. Числять, що існує так із 200 поміщ. володінь понад 10.000 му кожне. Числять що є тисяч із 30 маєтків понад 1000 му в кожному (з доповіді тов. Бухарина на 15 партконференції В.К.П.).

Що до форм ведіння господарства на цих землях, то їх здебільшого наймають дрібними участками в оренду селянам. У кожному разі, центр ваги класової боротьби в китайському селі лежить не в боротьбі проти цього типу землеволодіння. Боротьба йде, головню, між парцелярним і дрібним селянством, що становить разом 73% китайського селянства, з одного боку, і великим, назовімо його велико-куркульським, капіталістичним і лихварським, господарством, з другого. В китайському селі стоять супроти себе, з одного боку, селянська біднота, з другого джентри, куркулі, лихварі і з ними великі землевласники.

Дані з поданої таблиці кажуть нам про те, що в Китаю існує страшне малоземелля. На 1.567 мільйонів му землі існує 49 мільйонів селянських господарств 50% китайського селянства, це — орендарі або напів-орендарі. Великі землевласники наймають свої землі в оренду дрібними шматочками, не бажаючи вести на них власного великого господарства. Таким чином, Китай — країна дрібного селянського господарства. Земельна оренда в Китаю має споживчий характер і землевласник дістає плату в натуральній або грошовій формі.

Китайський дрібний селянин цілком залежить від лихваря і куркуля. Для того, аби заарендувати шматок землі, перше треба зробити грошовий внесок землевласникові. Селянин іде до лихваря. Надто доводиться звертатися до нього в період між старим і новим врожаєм, коли збирають податки. Китайський селянин поволі трапить волю, нищиться і позбувається землі. Про те, як безземелюється і нищиться китайське село можна судити з такої таблиці:

Г р у п и	1917 рік :		1918 рік :	
	Число родин	В % ³ / ₁₀	Число родин	В % ³ / ₁₀
1. Власники . . .	24.587.585	50	23.381.200	53,2
2. Орендарі . . .	13.825.546	28	11.307.432	25,7
3. Напіворендарі .	10.494.722	22	9.246.843	21,1
Разом . . .	48.907.853	100	45.935.475	100

Більш менш такий самий процес безземелювання китайського селянства показують і інші таблиці.

Позбавлені землі селяни стають батраками, ідуть у міста, наймаються в армію і обертаються на туфеїв (китайські бандити), які ходять десятками тисяч і беруть правильну данину, головним чином, з заможного населення Китаю.

Китайське селянство знесилюється під тяжким тягарем державних податків. Річний бюджет Китаю збалансований в сумі 460.000.000 кит. доларів. З них — 110 мільйонів доларів або 25% прибуткових надходжень іде до банкірів на покриття боргів Китаю за позики, які (вкупі з контрибуціями) виносять близько 2.500.000.000 китайських доларів, 228 мільйонів китайських доларів або 50% бере китайське вояцтво на утримання своїх найманих армій. Решта — 25% мають задовольняти адміністративні і інші потреби держави. Ці цифри показують, що оподаткування китайського населення не дуже велике. Але річ у тому, що фактично оплати, які повинне давати населення і передусім селянство, переходять цю цифру в декілька разів. В Китаю немає єдиної фіксованої податкової системи. В цій справі в Китаю панує надзвичайний хаос. Розмір податків, кількість податкових статтів і форми оплат в різних провінціях не однакові. Китайське населення віддане на волю мілітаристських груп, що панують в тій або іншій провінції, і на волю місцевих урядовців. Китайські податки по дорозі від виплатників до каси центрального уряду переходять багато урядовницьких інстанцій, скрізь прилипаючи до рук. В Китаю віддавна існують такі порядки, що урядовці мусять обкрадати державну скарбницю. Служити доводиться або зовсім без плати, або виплачувані гроші надзвичайно малі. Отже само собою зрозуміло, що урядовці обкрадають казну. По багатьох провінціях податки дають на одкуп, що ще гірше збільшує сваволю податкового тягару. Китайське населення, головним чином селянство, утримує велику армію — в 1.300.000 чоловіка. На поповнення своїх кас мілітаристи вибивають податки за кілька років наперед. Коли дана провінція лучить в руки нової мілітаристської зграї, то вона звичайно не вважає на давнішні оплати і знов бере податки і знов за кілька років наперед.

Вищеподані цифри розподілу державних податків китайського уряду показують ще на те, що центральний уряд Китаю — буквально голий. Лише 25% бюджетних надходжень далеко невідповідних до того, що в дійсності китайське населення платить, залишається на державні потреби. Решту забирають мілітаристи та імперіялісти. Міжнародний імперіялізм умисне держить китайський уряд в такому злиденному стані.

Головні доходи Китаю, от як митні оплати, податок на сіль, тютюн і вино, знаходяться безпосередньо в руках чужоземців.

Імперіялісти встановили тарифи таможених оплат на імпортовані в Китай і експортовані товари — 5% їх вартости. На ділі вони ще нижчі. Китайський уряд не має права регулювати свої митні прибутки, не може регулювати свого імпорту та експорту. Молода китайська промисловість, не захищена протекційним митом, мусить витримувати на китайському ринкові боротьбу з міжнародним імперіялізмом.

У Китаю існують ще т. з. лінійні оплати. Перевозячи товари в самому Китаю з одної провінції в другу доводиться робити певні оплати. Товари чужоземного походження від ліній звільнені.

Дуже перешкоджає розвитку народного господарства Китаю що в Китаї немає єдиної монети, однакової по вартості для всіх частин Китаю. Одиницею розчислення є лан або таель. Але в різних провінціях Китаю, по-перше, вага лану не однакова, по-друге, не однакова проба срібла, не однаковий курс на срібло, (в основу грошової системи Китаю взято срібло). Тому в Китаю ходять лани: митні, нанкінські, тяньцзинські, кантонські, гіринські, цичикарські й інші. — все це різної вартості. Крім того, в обігу знаходяться долари американські, мексиканські, китайські, англійські фунти і інші.

Імперіялісти навмисне держать Китай в такому стані хаосу, бо мають з того для себе велику користь.

Таким чином, Китай останніми десятиліттями переживає свій промисловий переворот. Ростуть обороти зовнішньої та внутрішньої торгівлі, швидким темпом розвивається фабрична промисловість, при чому з самого початку в ній застосовуються найновіші технічні приладдя, залізні колії сполучають країну. Країна вкривається сіткою великих і малих банків різних національностей, побудованих на основі нової капіталістичної техніки. На сцені економічного життя з'являються і ростуть нові класи. Виникає національна промислова буржуазія, що швидким темпом розвивається китайський пролетаріят. Середні шари терплять гніт і біднішають, дрібна промисловість чим раз більше мусить поступатися перед великою індустрією.

Однак існує велика різниця між тим самим процесом індустріалізації країни в нас в Європі, напр. в Англії в свій час і в Китаю. Після всього, що вже казалося за зростання китайської економіки останніми десятиліттями, ясно, що Китай економічно в головному характеризується, як одна з великих колоніальних країн. Це основна своєрідність Китаю. З погляду світового імперіялізму, так воно поки що і є, Китай має бути об'єктом його імперіялістичної експлоатації, об'єктом, де міжнародний імперіялізм має набиратися сили й соків для свого зберігання і дальшого розвитку. Китай з цього погляду не повинен мати своїх самостійних перспектив розвитку, його економіка повинна підлягати інтересам імперіялізму.

Світовий імперіялізм цупко держить Китай в своїх лабетах, не даючи йому вийти на шлях самостійного розвитку. Китай для нього мусить бути ринком для збуту товарів, джерелом сировини і місцем зискового уміщення капіталів. Останнє сприяло індустріалізації Китаю, що разом з тим сприяло з'явленню своєї національної китайської фабричної промисловості. Але командні місця китайської індустрії знаходяться в руках чужоземців. Металодобувальна промисловість майже цілком знаходиться в руках чужоземного капіталу.

Країні вугільні копальні, як капланські, фушунські, належать чужоземцям. Чужоземний капітал охороняє Китай від розвитку машинобудівництва в Китаю, хоч би і на чужоземних підприємствах. Перенесення чужоземцями фабричних підприємств до Китаю, з їх погляду, повинне мати на меті вигідніший збут товарів і набуття сировини та робочої сили на дешевших умовах, а зовсім не має значіння

індустріялізації країни. В транспорті, цій основній умові розвитку індустріальної країни, панують, як було показано, чужоземці. Головне значіння в проведенні цієї політики має чужоземний банківський капітал, що поклав в Китаю великі суми і завжди має резерви в метрополії.

Імперіялізм зробив з Китаю свого невинуватого за сучасних умов винуватця, панує над його фінансами, митницями, зовнішньою торгівлею, китайською валютою і т. ін. Імперіялізм підтримує політичне роздіблення Китаю, роздертого між окремими генеральськими зграями, які в руках імперіялістів грають ролю маріонеток. Імперіялізм стає на заваді до національного об'єднання країни, що абсолютно потрібне для дальшого розвитку Китаю. Імперіялізм підтримує соціальні сили старого напівфеодального Китаю і разом з ними він хижо обкрадає китайський народ. Імперіялізм підтримує той політичний, економічний і соціальний хаос, який заступає шлях дальшому розвитку продукційних сил Китаю.

Світовий імперіялізм є найважливіший ворог китайської революції. Звільнення з-під влади імперіялізму, знищення свого національного мілітаризму, об'єднання країни і повернення їй незалежності — такі найближчі завдання китайської революції.

Ю. СМОЛИЧ

Драматичне письменство наших днів

(Огляд)

Художня література — видатний фактор у суспільному житті. „Хто володів художнім словом, той володів й масою читачів“.

Але, дуже чинниками впливу, красне письменство (проза та поезія почасти) має проте тільки-но один шлях для поширення того впливу, саме — читання. Його треба читати. Отож і приступне воно тільки письменному, та ще й такому, що того читання цікавий. Не кожний бо з письменних охочий читати щось, окрім конче потрібних йому вузько-фахових або загально-популярних книжок. Таким чином, коло читачів красного письменства дуже обмежене. Зокрема по наших радянських країнах, Україні також, відомо всім, що не завоювало ще собі красне письменство широких читацьких кол, не втворювало ще шляху від письменника до масового читача радянського.

Значна кількість назов художньої літератури, що за звітами наших видавництв зростає особливо з 25 року, свідчить звичайно про прогресивний зріст попиту, але заразом постійно малий тираж та рідкі випадки перевидання наводять на думку, що зростає не так читацька периферія, як потреба на регулярне читання у певного кола, що йому те читання ввійшло вже в побут. Робимо цей вступ до статті не тому, що цікаві загальних висновків про зріст і популяризацію творів з красного письменства, а для того, щоб мати змогу встановити далі роль поодинокі книжки з різних галузів художньої літератури, зокрема — драматургії.

Пересічний тираж красної прози можна в нас обчислити на 4000. Наколи припустимо, що весь тираж розходиться, то це означатиме, що оцю книжку перечитало приблизно тисяч сорок читачів, (даймо, що кожен книжку перечитало 10). Не таке маємо ми з драматичними творами. Якщо пересічний тираж їхній дорівнюється восьми, нехай — 5000, то, припускаючи знову, що цілий тираж розійшовся, матимемо величезні висновки про тираж фактичний. Даймо на совість, що кожен п'єсу на виставі відвідало 200 чоловіка. Це дуже сумнівна приближність, бо навіть у сільському театрі рідко коли ставиться п'єсу один раз, а принаймні двічі-тричі. А по великих театрах протягом сезону одну п'єсу можуть побачити й до 20 чи 40000 ч. Отож і число „фактичного тиражу“, тоб-то кількість людей, що зазнайомилися з п'єсою, можна довести й до мільйона, й більше, навіть у наших умовах. Звичайно такі наші припущення дуже химерні й неточні, але цілком ясно, що драматичні твори мають незрівняно більшу периферію, ніж, скажімо, красне письменство. Ці висновки

ані трохи не применшують ролі й значіння красного письменства, ані побільшують — драматичних творів. Вони тільки свідчать про те, яка величезна відповідальність лежить на драматургії — письменству найбільш масовому. Надто нині, в добу переходову, коли перед мистецькими витворами особливо гостро стоїть обов'язок допомагати процесові формування ідеології. Це звичайно ще не все. Бо драматичні твори, крім того, що виконують оцю свою суспільну функцію, до того ж раз-у-раз через театр (найбільш популярне мистецтво) правлять загалом за авангард та посередній чинник до глибшого пізнання мистецтва й виховання через нього (через красне письменство), бо найбільше через театр широкий загал зацікавлюється мистецтвом і літературою. Надто яскраво ілюструється це твердження на селі, де здебільшого селянин береться читати красне письменство аж після того, як полюбить театр. Стверджує це й той факт, що первісною формою мистецтва на селі є театр (власне гурток). Згодом біля нього організуються й інші мистецтва. А там, де драмгурток досить міцний і значить постачав такий-сякий ліпший мистецький крам, там неодмінно при ньому виникає й літературний осередок (хоч би й „Плуг“), що, хоча й ставить собі завдання творчі (писати), та насправжки є організацією читацькою — людей охочих до красного слова. В такому гуртку й збирається власне весь сільський актив, що читав художню літературу.

Отже на драматичному письменстві лежить велика відповідальність і двоїсте завдання: — по-перше обслуговувати театр, та бути мостом до глибшого пізнання мистецтва — по-друге.

Говорити про драматургію та не говорити водночас і про театр — не можна. Бо театр і драматургія — то близнята мистецькі, під час важко між ними поділити мистецькі функції. Кожне з цих мистецтв містить у собі друге, але й є його часткою. Розвиток драматургії повсякчас іде з розвитком театру (що до змісту, форми і якості), взаємовпливи їхні в певній незмінній пропорції (про збочення говоритимемо далі). Криза театру, то криза драматургії, криза драматургії, то криза театру. Бо драматичне письменство, це не тільки словесний зміст театру, а й його форма, та навпаки.

Та проте в цій статті намагатимемося все ж таки відокремити драматургію від театру й говоритимемо про неї зокрема, як про явище суспільне й літературне, по змозі не вдаючися в широкий розгляд течій і напрямків театральних, бо не поширюємо теми статті на театр загалом.

Наколи за старих часів театральне мистецтво купилося переважно по містах, то з революцією розквітло воно на цілий шир радянської України. На тепер маємо вже навіть певний розподіл театральної справи за мистецькою „субординацією“, щось подібне до схеми обслуговування театром населення. Маємо „найстарші“ державні театри по великих містах, потім так звані „народні“, що окошилися в провінціальному місті, разом з ними роб.-сел. театри пересувні — переходову ступінь від великого міського театру до широкої периферії села та заводу. Нарешті маємо безліч театральних осередків (гуртків) по селах і робітничих районах. І всі вони „од мала до велика“ потребують передусім репертуару та ще й розмаїтого, до їхніх організаційних форм відповідного.

Отже ринок для п'єси маємо величезний. Попит на п'єсу, ота „репертуарна криза“ стала вже „притчею в язицях“ і дошкуляє вона рівно великим театрам і дрібненьким театральним гурткам. З революцією український театр уперше вийшов на широкий шлях культури і перше, чого він запотрібував, це репертуару. Але ще не хутко мала бути революція, як уже відчувся брак п'єси. До того привели великі історично-культурні засновки та й формальні шукання молодих новаторів, на ґрунті ідеологічної кризи старої епохи, а з нею й старого театру. Саме збанкрутування просвітництва, яке (збанкрутування) достигало в передреволюційні часи, компромітувало старий запліснявілий етнографічний театр. Потяг культурного активу української інтелігенції до західної буржуазної культури поривав і театр український на світову арену — до світових форм, до світових сюжетів й до перекладного репертуару. Плеяда неореалістів (Винниченко, Черкасенко) та укр. модерністи ставили віхи на цій путі, але забезпечити репертуаром на всі 100% новий театр „європейський“ вони звичайно не могли, хоч і як намагалися дати велику продукцію.

Передреволюційна доба лишила нам у спадок немалий доробок старого репертуару етнографічно-побутового й історичного та ще й до нього трохи отого „європейського“. Власне була це культивована на українському ґрунті п'єса руського реалістично-ремісницького театру (реалістичного — в напрямку мистецькому, ремісничого — в системі), що живе й досі, прибравши собі наймення „академічного“. З таким багажем годі було задовольнити густі лави нового глядача, що прийшов до театру після революції. Коли формально цей спадок відповідав пануючій тоді формі театру та вдовольняв пожадливість невибагливого нового глядача, що ще не розумівся на тонкощах театральної справи, то ідейно він був йому не свій і не відповідав завданням ідейного впливу на маси. Проте думати про створення нової п'єси не можна було в умовах громадянської війни, голоду й руїнації економічної. В метушні бойовищ численні трупи, що їх наплодили військові частини та місцеві політ-агіт-культ-просвітні органи, жилися найбільш старим репертуаром. За „революційну“ п'єсу йшли спокійнісінько не тільки ідеологічно не шкідливі, а раз-у-раз і явно контрреволюційні п'єси — аби були постріли, зброя та гарні костюми. Гетьманові Дорошенку без „зазрення совісті“ давали до рук червоний прапор і примушували під завісу разом з січовим військом запорозьким співати інтернаціонал... А найбільш ролі театру зводилося до прикрашання зборів, урочистої частини мітингу — щоб розважити стомлених після довгих промов слухачів та залучити до мітингу інертні шари суспільства. Правда, були спроби виставляти й великі соціальні п'єси, як от „Ткачі“ Гавитмана, але робилося це тільки по великих театрах, а провінція в кращому разі живилася з невиразної бунтарської символики. Тогочасні видавництва українські — „Час“, „Дніпросоюз“ та інші — нового на той час нічого не давали, а перевидавали передреволюційних українських драматургів — Винниченка, Черкасенка то-що.

Таким чином будь-які гідні уваги пам'ятки маємо аж з того часу, як громадянська війна вже кінчалася і потрохи розпочиналося мирне будівництво. Власне — коло 20 року.

Отож з революцією театр поширився в масах нечувано. Саме сприймання театрального мистецтва вже не задовольняло широкого загалу й звичайно стимулювало його й до власної творчости мистецької (а театр поміж мистецтв найприступніший). Творчі потуги втілювалися організаційно в форму масових самодіяльних гуртків, поруч них плодилися більші мистецькі осередки — студії, школи, майстерні та інші. Всі вони бралися до роботи без будь-яких знаннів технічних та розуміння справи, і цілком зрозуміло, що культивували безідейність, старий мотлох або наспіх українізований західньо-європейський символістичний репертуар, який прищеплювався тільки тому, що був формально революційним супроти „малоросійського“, а в частині змісту проте був дуже затьмарений і, на совість кажучи, — нікому не зрозумілий.

Але життя тоді було жадне на мистецтво. Жадне по-перше через те, що прийшов новий глядач, якому неприступне було раніш мистецтво і спішив він скуштувати цих „панських ласощів“. Та ще й тому, що мистецтво, а надто театр потрібний був, як засіб агітації, спосіб збудження ентузіязму та вгамування голодних кольок у шлунку. Навіть найестетичніша, рафінована, а змістом просто контрреволюційна вистава мала з цих міркувань в той час свій сенс і виконувала певне агітаційне завдання. Але ждали від театру на той час звичайно агітації. Що театр здатний не тільки розважати потомлених бойців, а й змістом агітувати за ідею революції, стало ясно відразу. Цензурних утисків до старих п'єс зазнав театр з перших днів існування радянської влади (правда раз-у-раз з того бували й курйози), а агіт-культ-політ-освітні органи ще 18 року ставили питання про утворення нового революційного репертуару. Бувало навіть, що на провінційальних з'їздах рад обговорювалося справу репертуару театрів. Час потребував агітаційної п'єси. Примітивної, схематичної агітки, що прямолінійно й кострубато розв'язувала б поточні гасла дня, на той час було цілком досить, щоб здійснити покладені на театр політ-освітні завдання. Але агітки цієї не було, бо не було кому її писати, та й актор її саботував. Вона прийшла згодом, як потреба на неї втратила свою гостроту.

В той час театр був ще приголомшений революцією. Старе мистецтво революції не зрозуміло. Революційні письменники ще не народилися, — вірніше не могли взятися до пера, бо оперували рушницею. А старий письменник сидів у своєму кабінеті, як на „необитаємому“ острові. Він сидів на голодному пайку, а з ним перетравлював і кризу ідеології української інтелігенції. Навіть революційні (на передреволюційний час) письменники рідко здатні були творити на революцію, бо їх світогляд був революційний проти старого ладу, але проти пролетарської революції таким не був. Такий письменник або опинився згодом у таборі контрреволюційного шовінізму, або, зовсім банкрутувавши, зобивателів. Українська інтелігенція заплуталася тоді між трьома соснами — націоналізму, соціалізму та свого хатнього манаття, ще не проданого на барахольці. Найреволюційніша її частина туго наближалася до „визнання“ пролетарської революції, „пізнання“ її, та „приняття“. І це „приняття“ було також своєрідне, властиве вдачі колишнього українського „націонал-народника“ в суспільстві та „ліберал-символики“ — в письменстві.

В гарті громадянської війни літературні кола диференціюються, відкидаючи на еміграцію тих, що, безповоротньо загрузли в лабетах „національного відродження“, та збираючи тих, котрі щиро повірили в перемогу пролетаріату й стали на його бік. Проте й ця революційна вже частина літераторів не могла сприйняти революцію в її реальних образах. Над нею тяжили старі традиції, вона не пірвала ще зв'язків з шарами не пролетарськими і тому сприймала революцію „безпредметно“. Ця „безпредметність“ червоною ниткою пройшла й через красне письменство (надто — поезію), позначилася й на перших драматичних творах пожовтневої доби. Безпредметно революційна в частині ідеології, нова п'єса і форм прибрала собі відповідних — абстракції насамперед, та символічної патетики, як стилю, з домішанням реалістичної умовності в перетворенні ідей і кресленні схем дієвих осіб. Ця безпредметність добре заїла драматургію нашу, бо навіть ще й досі прохоплюється вона в авторів, що промовчали ці роки і аж тепер взялися знову до пера. Твори їх поповнюють архіви ВРК і не побачивши світу, чекають на історика-дослідника. Більшість п'єс такого ґатунку і в свій час друку не побачили, з тих чи інших причин, а найбільше мабуть через катастрофічний стан в ті часи друкарської справи. Проте дешиця здобула таки собі місця на шпальтах журналів, а то й в окремих виданнях. Цей перший стан пореволюційної драматургії зафіксував яскраво Я. Мамонтів в своїх п'єсах „Коли народи визволяються“ та „Ave Maria“, почасти й „Веселий Хам“¹⁾. На постатті Я. Мамонтова нам доведеться ще докладно спинитися нижче, бо цей драматург дав найбільшу продукцію за час революції й сумлінно перейшов всі етапи розвитку пожовтневої драматургії та театру — він чуйніше мабуть за всіх озивався на кожний новий злом в кривій розвитку радянського театру.

Вертаємось до часів панування в театрі й драматургії „безпредметної революційності“. Віддавши дань цьому етапові, театр остаточно збанкрутував, бо етап цей не можна класифікувати, як початок театру революційного, а тільки, як останній аккорд театру доби передреволюційної, що згучав дисонансом серед чітких згуків нової доби. Якщо на той час масовий театр ще живився старим мотлохом, сумлінно виконуючи функції до „оволодіння мас витворами старого мистецтва“, якщо ремісницькі театральні підприємства ниділи й пережовували покидьки колишнього „європеїзаторства“, то серйозний мистецький осередок — рештки колишнього „молодого театру“ — пішли, сказати-б, у запілля — щоб вивірити свої ідеологічні основи, взятися до глибокого вивчення мистецтва, чого так бракувало старому українському театрові, та увібрати в себе нові животворчі сили, що прийшли до театру з нових шарів будівничих — з пролетаріату.

І от нарешті на зміну безпредметній революційності прийшла тоді довгожданна агітка. Життя на той час вже йшло до якихось норм, ідеологія суспільних верстов та їхні симпатії остаточно викристалізуються. Широкому загалові стає зрозумілою ідея пролетарської

¹⁾ Чимало позначилася безпредметна революційність і на перших пожовтневих п'єсах Улагая-Красовського, проте не можемо на них докладно зупинитися, бо так досі й не бачимо їх надрукованими.

революції. Чого не міг сприйняти український інтелігент щиро, те він старанно вивчав з політграмоти. Фронти скінчилися, почалася доба мирного будівництва. А з нею до культури, до творення культури прийшли широкі верстви робітників і селян. Творча інтелігенція асимілюється з молодими творцями. Формальне бездоріжжя мистецтва загострюється остаточно, за те чим-раз більше зростає й міцнішає ясність ідеології в мистецьких творах. На роботу нових митців тиснуть дві передумови, що й визначають характер творчості:— потреба агітувати за зміцнення революції та абсолютна некваліфікованість в справі творення мистецьких речей. Мистецька продукція по всіх галузях мистецтва зростає на кількість нечувано, але на якість вона стільки ж погана. Мистецькі цінності відступають місце масовому мистецтву, а масове мистецтво рідко дає речі добірні на якість.

В драматургії ця доба фіксується, як „гегемонія агітки“. Некваліфікований масовий драматург не міг агітаційний задум вложити в художні форми. Він здатний був тільки на сяке-таке літературне обарвлення газетного матеріалу.

Щоб продемонструвати весь величезний попит на театр, а ще більше— зріст масової драматичної продукції, вдаймося до чисел, скористуємося з статистичних даних. З I/X 1922 року до I/X 1925 р. через Вищий Репертуарний Комітет Головополітосвіти перейшло 3105 (укр. і рос.) п'єс (!)¹⁾. Однак це ще далеко не вся драматургічна продукція. За уставом ВРК тільки великі п'єси (більше 1 дії) проходять через її перегляд. Всі одноактівки переглядають безпосередньо окружні реперткоми. Але за відомостями того ж ВРК окркомісії раз-у-раз порушують регламент і самі розглядають і великі п'єси. Додаймо до цієї кількості дрібні речі, друковані за дозволом ЦУПП'у (Головліту нині) по журналах і агітзбірниках, та ще й необчислену кількість агіток, що продукують по клубах, сельбудах, робочих театрах, червоноармійських клубах, які ще недавно не визнавали жодних спеціальних цензурних інстанцій (трапляється це подекуди й до тепер) і виставляли п'єси з дозволу чи ДПУ, чи завклуба, або будь-якого партійця, а то й просто так. Не перебільшимо, коли скажемо, що цифри ВРК становлять максимум 25%. Проте навіть з кількості п'єс, що перейшли ВРК, одібрали дозвіл на виставу всього 1685; з них на українські припадає приблизно 40% — біля 700 п'єс. Це значить, що вони сяк-так задовольняли найменшим вимогам художності. Друк з них побачили щось побіля 140 назов²⁾. З цієї кількості 55 — 65% відсотків назов відходить на перевидання класиків та перекладних п'єс. Отже на сучасну драматургію українську лишається всього менше, як 65 назов. В це число входять деякі п'єси перших часів революції, що ми їх не зачисляємо до агіток, а також декілька пізнішого походження, що далі говоритимемо про них, як про перші здобутки жовтневої драматургії. Отже агіткам лишається не більше,

¹⁾ На жаль не маю відомостів за 26 рік.

²⁾ Це за статистичними даними харківських видавництв. На жаль я не мав змоги дістати відомостей з інших міст України. Проте майже все продуккування п'єс концентрується в харківських видавництвах, так що цю цифру можна вважати приблизно правдивою. Сюди не вчислено дитячих п'єс.

як 50 назов (не числячи тих, що містилися по журналах, чи спеціальних збірниках). Коли зважити ту невибагливість, з якою хапалися наші видавництва за всяку більш-менш пристойну п'єсу, бо ринок аж на гвалт гукав про безрепертуар'я, то можемо зробити висновок про якість усієї драматургії часів „гегемонії агітки“.

Багато говорити про художню цінність агітки звичайно не доводиться — в рецензіях і критичних статтях за останні роки вже вигорено все. Звичайно, відповідно до індивідуальних здібностей того чи іншого автора, була агітка або краща, або гірша, але самий принцип будови агітки й подавання ідеї твору в спрощених, схематичних формах засудив її на загибель і стала вона найбільше „холостим вистрілом“, мало кого і за що загітувавши. Про літературний бік агітки говорити не можна: спільного з красним письменством має вона обмаль. Але навіть і питома вага її сценічних прийомів дорівнюється нулю. Володіє вона надзвичайно обмеженим асортиментом засобів впливу на глядача через свою спрощеність. Схематична композиція, „ура-революційний стиль“, солоденьке вихваляння наших здобутків без глибокої пропаганди їх, зловживання прийомами деструктивного театру („не тип, а відношення до типу“), в яких замість перетворення простісінько подавалося ходульну сентенцію, неспеничність зрештою через незнання елементарних законів театральної дії — загальні нонсени майже всіх агіток.

Всі ці хибі найбільше доводиться записувати на рахунок некваліфікованості молодих драматургів. Проте треба шукати причини і в неправильності самої методи використання політичною освітою театру для агітаційних і виховних завдань. Надто примітивно розцінювалося в системі політичного виховання діяння мистецьких засобів. Від театру політосвітня методика вимагала (тепер вже є певний і гострий відхід з таких позицій) інсценувати політграмоту; на кожне гасло дня, чи політичне твердження дати дію в сценічних образах, в той час, як театр мусить перетворювати факти чи події в класовому світорозумінні. Звідси й весь принцип будови змісту в агітках не мистецький, а ближче публіцистичний (а то й простісінько хронікерський). Заохочуючися з доброзичливого відношення політосвітньої методики та орієнтуючися на попит ринку й гостру потребу дня в нагальних агітаційних заходах, агітки фабрикують з блискавичною швидкістю всі, хто тільки сяк-так вміє держати в руці перо. Спритніші драматурги з певним навиком в паперопсувателстві простісінько спекулюють на гонитві редакцій і культурно-освітніх органів за революційною п'єсою; молодь-новачки в письменстві — наслідують їх, не дбаючи за підвищення своєї кваліфікації та удосконалення своїх „творів“. Нудний трафарет та дивовижна обмеженість в мистецьких прийомах — ось повна характеристика драматичної літератури часів „гегемонії агітки“. Сама наша доба прискореного політосвітництва серед мас, з відповідною схемою культроботи — від чергової дати червоного календаря до чергової агіткомпанії, від чергової агіткомпанії до чергового політичного постулату, з неодмінною й конечною потрібною театральною виставою на цю тему — як найбільше сприяє вихованню такого трафарету. Трафарет так заїдає театр, що навіть деякі епізодичні спроби відійти від голої

агітки й дати художню п'єсу здебільшого закінчуються невдало, засуджені на той же штамп.

Наведемо яскравий приклад. Звичайно агітки писано або на замовлення до якоїсь агіткомпанії, або вони виникали стихійно, як відгук на поточні революційні події. Димовщина, приміром, лишила глибоку пам'ять у художній літературі, особливо в драматургії. Після багатьох невдалих спроб першою ластівкою українською мовою з'явилася п'єса-агітка Ф. Лопатинського та Френкеля „Сількор Головка“. При всіх огріхах, які вона безперечно має, її можна все ж таки пом'янути добрим словом. Хоч задум і повито в „сищицький“ сюжет (ясна річ, що на кримінальному тлі найлегше нав'язати драматичні колізії) і сількор у авторів більше сищик, ніж громадський робітник, проте в цілому ця агітка стоїть на голову вище за інші, бо автор, сам досвідчений режисер і робітник культурного театрального об'єднання „Березіль“, скористав свій досвід і науку культурного театру, перенісши їх в свою драматургічну роботу. І от слідом за нею з'являються ще три агітки на ту ж таки тему про сількорство: „Трясовина“ Дробинського та Калини, „Сількорія“ — Каштана Карого, та „Селькор“ — Рябікова.

Всі три п'єси різняться що до їхньої художньої вартості і самої манери писання.

„Трясовина“ наслідує „Сількора Головка“ в формальній частині, навіть у „сищицькому“ обарвленні сюжету. „Селькор“ і „Селькорія“ — ближчі до форми старого театру, з сюжетом чисто побутовим, а художня якість їх значно нижча за якість двох перших, та й загалом дуже й дуже незначна. Але характерно те, що сюжетна схема в усіх чотирьох до деталей однакова: сількор викриває злочин куркулів, що чи самі пролізли до сільської влади, чи прибрали її до своїх рук. Біля куркулів — духовенство, піп чи монах. Сількора вбивають (чи хочуть вбити). Він вмирає чи тільки поранений, але справу свою довершує: злодіїв викрито й покарано. Діло сількора продовжують інші селяни. Не тільки сюжетна схема, а й дієві особи в усіх п'єсах однакові — схематичні (прізвища звичайно різні): сількор, голова сільради (сількоопу), комнезам, піп, куркулі і т. і. Різняться п'єси тільки обарвленням сюжету та незначними трюками. Закинути комусь з авторів плагіату не можна: всі п'єски майже одночасно перейшли через ВРК. Тут маємо діло не з плагіатом, а з більшим явищем — немічність драмописи часів „временщика“ агітки, трафарет, небажання глибоко продумати тему й сюжет, а хапання з льоту агітаційного гасла, навіть не ідеї, а тільки -но її схеми. Повторяємо — суспільне життя тогочасне само визначало такий характер творення. Процеси суспільні, весь хід розвитку радянського побуту та класового розшарування по всій розлогій радянській батьківщині відбувався надзвичайно типово, надзвичайно одноманітно, з дуже незначними відмінами для тієї чи іншої місцевості. В результаті четверо авторів з далеких кутів України (Кам'янець на Поділлі, Київ, Харків) однаково сприйняли й однаково перетравили в своїй мистецькій уяві суспільний сюжет. (Можна до того ж гадати, що брали вони сюжет не з життя, а „вчитували з однієї газети“). Десятки прізвищ молодих авторів і всю драматичну продукцію 20 — 25 року надзвичайно легко розкла-

сти по кількох теках, написавши на кожній схему певного політичного постулату чи назву агіткомпанії — оце й буде драматургічний дорожок за цей час.

Однаке схематизм і трафарет ще не найгірше лихо „агітки“. Раз-у-раз автори агіток не тільки не розуміють театру, літератури, самої сути мистецтва, а просто не доросли до епохи своїм світоглядом.

Правда, через ідеологічно-художній контроль органів політосвіти такі перли рідко коли побачили друк, але сила силенна спочиває в неосязних архівах ВРК. Серед них можна побачити такі „сильно-революційні“ п'єси:

Дія відбувається на березі озера. І от, наприкінці риторичної балаканини, риби, не в силі вдержати свої революційні почуття, впливають на поверхню й гучно співають інтернаціонал. Це одна. В іншій п'єсі, що розгортає події в Африці, завершує довжелезні монологи апотеоз: на земній кулі стоять робітники і селяни, схрестивши серп і молот. На кулю дряпається негр. Гадь тягне негра додолу. Він падає змучений. В цей час розлягається симфонія індустрії — хор гудків, брязкіт знаряддя. Селянин і робітник простягають негрові руку, гучно бренть інтернаціонал... і, о чудо! — автор сам не вірить своїм очам: негр став білий. Опанувавши себе, він легкою ходою збігає по кулі до робітника й селянина.

Нехай же ці курйози ляжуть на сумління авторів.

Проте не можна не відзначити деякі спроби обарвити схематичний задум агітки в художні форми. Ще з перших часів, власне одними з перших агіток, з'явилися п'єси „Боротьба“ Степового або „В червоних шумах“ Головка. За ними пізніше робив та й досі робить Д. Бедзик („Люде чуєте“, „Шахтарі“, „Чернозем ожив“), Таль-Забгай — Товстонос (але про нього далі). З них „Боротьба“ Степового мала навіть успіх по масових театрах і видержала досі два видання.

Але загалом робітник і селянин — об'єкти заходів агітки — сприймати її не хочуть. Вони радше готові дивитися на стару п'єсу, ніж на сучасну. „Агітка“ пішло в поговор, як штамп нехудожності й нудоти.

Звіти культроботи виявляють, що тоді, як виставляють у клубі агітки, нема відвідувачів. Можна категорично стверджувати, що деякому охолодженню до мистецтва, що спостерігається в масовій культроботі, прислужилася чимало ота сама агітка. Бо „агітка“ на наш час це — штучна форма. Коли була вона потрібна в часи громадянської війни, — її не було, а коли життя запотрібувало досконаліших форм мистецтва, коли саме мистецтво дійшло змоги глибше трактувати суспільні моменти, — тоді буйно розквітла оця трафаретна схема, замість живого м'яса.

Не можна тут обминути й результатів двох всеукраїнських конкурсів на п'єси.

На першому було 19 п'єс, на другому 140. Коли конкурси організувалося з метою стимулювати творчість масового драматурга, або вірніше мовити — щоб виявити людей охочих до писання п'єс, то результати звичайно не аби-які — 140 авторів! Та проте

путньої п'єси жоден конкурс не дав. Всі 140 п'єс дали той же графарет, найгіршого гатунку¹⁾.

Підбиваючи підсумки часам „гегемонії“, зазначимо ті теми, що найбільше властиві драматургії цього часу. Найчастіше метою було оспівування збройної боротьби пролетаріату та незаможного селянства. Героїчна епоха громадянської війни ще довгий час буде для літератури за невичерпне джерело сюжетів, колізій та тем. Безхребетній драматургії дотеперішній звичайно не удалось висвітлити цю добу, ані витягти з неї характерних типів і сюжетів; маємо тільки слабі натяки по деяких епізодичних творах, та й то п'єси ці найбільше фотографують революційні події, без будь-якого мистецького перетворення.

Сількорівство, що ми вже про нього казали, є власне підтемою великої, найпоширенішої теми в п'єсах для села: — боротьба незаможних з куркулями в мирних умовах. Третя дуже поширена тема — на стежках до нового побуту. Домінує підтема „батьки та діти“, їх взаємини за старих та за нових часів. Ще цікл тем — антирелігійна пропаганда (вірніше компромітація богослужителів). Не аби-яке місце займають і теми кримінального порядку — найбільше зловживання місцевої сільської влади (голова сільради, КНС, КВД, Кооперативу). Цілком окремо стоять звичайно агітки, написані на спеціальне агітаційне завдання (лікнеп, аерохем, то-що) та до дат червоного календаря. Доба напруженого господарчого та культурного будівництва майже не відбилася в драматургії (про п'єсу Дніпровського „Любов і Дим“ буде далі).

Невміле, неохайне поводження з матеріалом характерне майже для всіх авторів. Надто часто впадає в очі замашка злегковажити соціальний мотив та спочити на лаврах досягнень сьогоднішнього дня. Візьмімо першу-ліпшу сільську агітку і побачимо в ній: справи завжди розв'язується як найкраще для незаможників чи комсомольців,

¹⁾ Що правда, поміж цих 140 п'єс одібрано було десяток найкращих. Були вони власне мало чим кращі за інших 130, але за невмілою бробою, безграмотним текстом і незнанням театральної справи, можна було відгадати здібних до літературної роботи початковців. На жаль правила й умови закритого конкурсу не дозволили довідатися їхніх прізвищ, що були в запечатаних конвертах, можна тепер згадати лише двох, бо їхні п'єси з'явилися вже в друку. Це — Осинський — двоактівка „На руїнах минулого“ (друковано в журналі „Сільський Театр“) та Кравченко і Могила — трьохактівка „Перші хоробрі“ (друковано в журналі „Сільський Театр“). Прагнучи використати найталановитіших споміж учасників конкурсу та якимсь чином допомогти їм набути кваліфікації, журі конкурсу надумало організувати для них короткотермінові курси. (Знаючи назви п'єс, не важко було б довідатися й прізвищ авторів, оголосивши в пресі пропозицію приймати їм на курси). Ця справа була порушена на сторінках мистецької преси. Треба відзначити, що поруч прихильних голосів почулось і негативне до неї відношення: — мовляв, на курсах драматургів не зробити. Солідаризуючись з думкою, що драматурги на курсах не робляться, не можна не зауважити, що в цьому разі ця думка була ні до чого: драматургів курси не зробили б, але велику користь початковцям безперечно дали б. Всі учасники конкурсу були аматори цієї справи, молодняк, що уперше брався до пера; він і мав здібності, але не мав кваліфікації, не знав (це головне), як тієї кваліфікації набути. Курси як раз і могли їм цього дати: вказати шляхи до кваліфікації, систему роботи над собою, як письменником, та взагалі систему самоосвіти, а також зазнайомити з літературною грамотою й початками театральних стилів і метод. Головне — дали б товчок до глибокої роботи і відвернули б початковців з шляху халтури. На жаль за браком потрібних грошей справу організації курсів не реалізовано і вона відпала сама собою.

загалом „господ положенія“. Незаможні й комсомольці надзвичайно чесні і видатні на розум, натомість куркулі — завжди дурні, чи придуркуваті. Такий примітивний підхід до розв'язання питань класового змагання явно шкідливий, бо легковажить саме соціальне питання. Ніколи автор агітки не поставить питання так: куркуль не дурний, ні — він розумний, хитрий, він економічно міцний, він небезпечний для нас, отож... (висновки) — ні, автор агітки йде лінією найменшого опору, запозичивши невміло прийоми з колишніх так званих інсценровок, де треба було грати власне не суспільні типи, а наше класове відношення до дівчих осіб.

Маємо серед авторів спроби повернути агітку до побуту й тим її врятувати від схематики. Тут треба відзначити знову Таля — Товстоноса („Скибені діти“, „Бувший перший на все общество“, „На передодні“), Рудика („Павутиння“), та зокрема Гака („Студенти“), Бузька („Смерть Івана Матвійовича“), Улагай Красовського („Обзолотився“), що вдаються до робітничого, інтелігентського й міщанського побуту.

Отже й не дивно, що загострився на той час розрив драматурга з театром. Театр не задовольняла примітивна п'єса — агітка, і він ігнорував нового драматурга. По великих театрах рідко коли траплялося бачити в репертуарі п'єси сучасних письменників. Формальне ж бездоріжжя театру створило й зовсім несприятливі умови для драматургії: драматург не знає, на яку театральну форму має рівнятися. Це й приводить до того, що театр сам береться робити собі репертуар, інсценуючи його з творів красного письменства. Ще своїми славетними „Гайдамаками“ положив Курбас початок інсценуванням для театру. А після „Джімі Гігінса“ зринає низка переробок і по інших театрах. Проте говорити про ці інсценувки можна тільки, як про цілу виставу, не відрізняючи режисера від драматурга, бо з літературного боку вони не були чимсь оригінальним. Що ж до переробок старих п'єс у „Березолі“ („Пошилися у дурні“, „За двома зайцями“), та по інших театрах („Вій“ — Остапа Вишні), то хоч і привела до них та ж таки репертуарна криза, та проте факт їхньої появи визначила закономірна потреба деструкції старих форм українського театру і в цьому вони відіграли колосальну роль. Видатні як видовища, вони з драматичного боку зовсім слабенькі, ставлячи наголос на театральний трюкізм. Але за прикладом переробок пішло багато драматургів, вбачаючи очевидно в цьому паліативі тимчасовий вихід з драматургічної кризи. Почав „Плуг“. Невдалі переробки „Ой не ходи Грицю“ та „По ревизії“ добре відомі всім. Це що єсть наївнішого в нашій літературі. Невірний був самий підхід до переробки. Замість використати сюжет та пересадити його на новий ґрунт, в нові побутові умови, та дати йому оригінальну, добі й нашій ідеології відповідну трактовку, їх просто помащено червоною фарбою, механічно замінено одні слова другими, старі вирази новими. Вийшло звичайно зле. Окремо стоять переробки й інсценізації літературних творів — „Fata morgana“ (Кошевський), „100%“ (Грудина), „Голота“ „Голод“ (Дмитрова) та інші. Це явище не нове вже в драматургії. Ще за старих часів „ходкий“ роман перекладався на п'єсу. На це особливо спритні були російські драмороби. Інсценований роман

завжди був гірший за літературний оригінал. Це можна сказати й за названі переробки та й годі.

Поклав край „безсюжетній агітації“ М. Куліш своєю славнозвісною п'єсою „97“. Він поставив крапку на нескінченному періоді драматичного паперопсувательства. „97“ стоїть на зломі двох етапів— „гегемонії временщика агітки“ і початку організації жовтневої драматургії. Всі інші агітки, що з'явилися після „97“, можна розглядати як непорозуміння: або автори пленталися позад доби та не відчували її вимог, або халтурили на традиційні анахронічні замовлення політосвітніх установ. „97“ можна також розглядати, як агітку. На таку думку наводить кінець п'єси, характерний для агітки. Але не зовсім вдалий фінал треба зачислити на рахунок недосвідченості початкуючого письменника („97“— перша п'єса М. Куліша, яка проте відразу поставила його в перші лави письменницькі і зробила найвідомішим драматургом). Незнайомство з театральною справою загалом позначалося на всій п'єсі— в будові діалогів, окремих сцен і т. і.— автор розтягнув розвиток сюжету і загальмував темп дії. І при всьому тому „97“ мала такий видатний успіх, як не мала жодна радянська п'єса до неї, ні після неї, аж до сьогодні. М. Куліш взяв стару форму побутового театру й вложив в неї щирий патос революційної боротьби, свіжий, болючий сюжет з часів героїчної боротьби, руїни й голоду. Мистецьке перетворення близьких і рідних нам фактів так добре далось авторові, йому пощастило так майстерно зафіксувати дух і настрої доби, що можна без сумніву сказати, що „97“ лишилась в нашій літературі, як найяскравіший зразок з історичного нашого минулого. Крім того, що „97“ з'явилось першою ластівкою на путі до ліквідації репертуарної кризи (яскравим прикладом є сезон 24—25 року в театрі ім. Франка, що перший виставив „97“. Театр не відчував репертуарного голоду тільки завдяки „97“— пройшла вона понад 50 разів), її основна заслуга полягає насамперед в тому, що автор її став основоположником пожовтневої драматургії української. На нього почали рівнятися і інші драматурги, не манерою письма звичайно (хоча були й такі: з'явилися звичайно наслідування й сюжетові й формі), а дбайливим, серйозним відношенням до своєї роботи. Гасло— драматург має вчитися та дбати за підвищення своєї кваліфікації, досить халтури— стало бойовим гаслом дня після того, як неймовірний до революційної п'єси обиватель, на прикладі „97“ переконався, що то значить майстерність. Нікчемність примітивної агітки й дужість тих же агітаційних чинників у мистецькому досконалому творі стали очевидні після „97“. М. Куліш вивів радянську драматургію з манівців примітивізму й дешевої агітації, та вказав шляхи творення глибокої пересякнutoї революційним змістом п'єси, тим самим зламавши невиразну методику використання театру для агітаційних заходів і реалізував ідею виховання революційного світогляду через театр. Ближчі після „97“ п'єси Куліша („Комуна в степах“) сюжетно цілком зв'язані з „97“ і їхня питома вага не була більшою. Хоч вони і мали не аби-який успіх, та про те зустріто їх вже не з таким ентузіазмом. Як майстер, Куліш в них не виріс, а глядач за цей час, скуштувавши „97“, став вибагливіший. Вибагливіший став і сам автор, і не дав до друку ні „Комуни“, ані інших своїх творів

того періоду („Так загинув Гуска“). Але за рік виступає він з новою п'єсою „Хулію Хуліла“. В цій п'єсі автор виступає вже в іншому жанрі — сатиричному. Досі театри наші ще не виготовляли цієї п'єси, але їй можна пророкувати безсумнівний успіх. М. Куліш — надзвичайно сучасний автор, його п'єси пересякнуті духом сьогоднішнього дня. Це позначається не тільки на тому, що в основу п'єс своїх автор кладе сучасний, гострий сюжет, а й на формі твору. Бо наш час потребує сатири. В сатиричній трактовці сюжету виявляє автор велику чутливість і культурність. Він не ковзається саркастично по самій поверхні нашого побуту, а дивиться йому „в корінь“. Він не сміється „безобидно й post-faktum“ з пійманих на злочині шахраїв, пройдисвітів, розтратників і т. і., як це ввійшло в манеру сучасним радянським сатирикам, а силкується глянути в саму природу нашого нехлюйства, некультурності й недотепства. Спостерігаючи повільну певність, з якою росте й міцніє хист і майстерність М. Куліша, можна сподіватися від нього багатьох видатних речей і в майбутньому.

Близько від „97“ можна поставити першотвір іншого початкуючого драматурга — І. Дніпровського „Любов і дим“. Ця п'єса з такою невдалою, нетеатральною, надто „орнаментальною“ для театральної афіші назвою, заслуговує проте на велику увагу. Сюжет її одного походження з „97“. Обидві п'єси вростають тематикою в добу голоду, економічної руїни та бандитизму на Україні — перехідний час від громадянської війни до перших кроків економічного будівництва. „97“ малює село, героїчні зусилля незаможних дати якийсь лад в зруйнованому, голодному селі, видертися з куркульських лабетів. „Любов і дим“ замальовує тогочасне робітництво, його зусилля з порожніми руками й голодними шлунками відродити економічну міць республіки й свій добробут, відбудувавши завод. Економічна контрреволюція, зрада стоїть на їхньому шляху. З драматургічного боку „Любов і дим“ має деякі хиби — підчас бракує мотивації до вчинків дієвих осіб (надто в Іри), але, як літературний твір, вона заслуговує на велику увагу. Це перша спроба, досить вдала, прищепити українській драматургії експресіоністичні прийоми. Манера письма в Дніпровського цілком оригінальна. Він цілком відходить від старого театру. Його діалог настільки динамічний, що сам по собі заступає дію. Він шматує переживання персонажів, рве й їхню фразу. Але це рвання не йде на мінус п'єсі, бо весь прискорений темп та динамічність розвитку дії визначають потребу рубаної фрази. Ось зразок:

.... А коні іржуть, гі-гі! Так сумно.
Діти кричать! Собаки виють!“
(Слова Шури. Сцена I, стор. 5)

Хоч „Любов і дим“ змальовує тільки перші кроки боротьби на економічному фронті, і після неї відбулися найвидатніші економічні подвиги пролетаріату, та досі вона загалом, здається, одинока п'єса на цю тему. Господарче будівництво досі не відбито в драматургії. Другою п'єсою „Яблуневий полон“, І. Дніпровський в тематичній частині вертає назад. „Яблуневий полон“ — драматизована поема з часів громадянської боротьби. В ній автор відходить трохи й від

експресіоністичних прийомів, лишаючи їх тільки в будові діалогів подекуди та в схемі події. Фраза наближається вже до побутової. Але й в цій п'єсі лишається автор оригінальним стилістом. Найбільша вартість п'єси Дніпровського — міцний сюжет, на жаль тільки в його обарвленні автор більше поет, ніж драматург. Він оспівує своїх героїв, а не ліпить їх з відчутного матеріалу, а театр любить мати справу з матеріальними речами.

Видатне місце в поштовтневій драматургії українській належить Я. Мамонтову. Раніш ми вже зупинялися на абстрактних його п'єсах „Колнарвиз“, „Ave Maria“ та почасти „Великий хам“. Ще раніші його твори „Над безоднею“, „Драматичні етюди“ не становлять епохи в драматургії — це тільки прелюдія до революційної драматургії, прелюдія й до творчості Я. Мамонтова на полі театру, що раніш відомий був тільки як поет. В 24 — 25 році Мамонтов дає три полуп'єски, полуінсценівки: „Чернець“, потім „Роковина“, та „У тісі Катерини“, присвячені постаті Тараса Шевченка. В них драматург відходить од абстрактних своїх прийомів і навертається до реалістичного театру. Але малодраматичний по суті матеріал, що ліг в основу цих п'єс, визначив і їхню вагу, як драматичних творів. Злом мистецького світогляду та остаточне викристалізування ідеології автора фіксує п'єса „До третіх півнів“. В ній автор зрікається колишньої безпредметовості й бере сюжет з реальних подій громадянської війни. Форму сценічну для сюжету також бере він неореалістичну. Весь час ідучи в ногу з театром, Я. Мамонтів в цій п'єсі відкидає й примітивізацію та схематичність, властиву часам агітки, натомість вдаючись до побуту. Правда де в чому й ця п'єса хибує ще на схематику та риторизм, але вона вже цілком підходить до сучасности. До того ж виявляє автор нахил і хист до психологічного нюансу. Цей нюанс вже цілком міцніє в „Батальйоні мертвих“. Про те манерою письма „Батальйон мертвих“ ближчий до першої групи абстрагованих п'єс — особливо близький він до них прийомом будови сценічної дії. Уживає на цей раз автор абстракції вже цілком свідомо, для того, щоб, позбувшись побутових, локальних та інших умов, всю увагу зосередити на самому сюжеті, на самій темі. Становить собі в п'єсі широке завдання: розв'язати складну концепцію — стик чинників соціальних (класових) з чинниками біологічними (в даному разі — кохання поміж людьми різних класів). Авторіві не далось цілком справитися з біологічними чинниками. Вони ускладняють чітку колізію. Ми не маємо змоги докладно зупинитися на розгляді „Батальйона“ в цій статті (засилаю читачів до моєї докладної рецензії, що була в „Культурі і Побуті“), але мусимо констатувати, що загалом стає в ній Мамонтів, як драматург, на цілий зріст, це найкраща його п'єса. Та й має вона не аби-який поспіх у постановці, про що можна судити з провінціальних дописів: в Красноградському, приміром, театрі вона за півсезона пройшла 6 разів. Для провінційального театру це доводить видатний успіх п'єси. Вона й справді дуже театральна й сценічно ефектна. Дивує загалом, чому це наші великі театри ігнорують Мамонтова? Він заслуговує на більшу увагу. Цілком наблизивсь до сучасности Мамонтов у своїй останній п'єсі „Рожеве павутиння“. Знову жваво озвавшись на театральне сьогодні, дає він сучасну комедію.

Знову легенький, анекдотичний сюжет розгортає в ній Мамонтов на соціальному тлі. Формою наближається до французької сучасної комедії, або вірніше, — виходячи з її форм, трансформує старі традиції української комедії. Великі доробок п'єс за час з 20 року свідчить, що письменник цілком захопився театром, охайність роботи не дозволяє закинути йому халтури. Отож і цікаві були б побачити нарешті якусь з його п'єс на кону великих театрів.

Близько Мамонтова можна було б поставити ще двох драматургів — Кротевича та Красовського. В перших своїх творах вони також щільно підійшли до безпредметовости. Кротевич проте не виявив себе, як слід, вдавшись подекуди навіть у символику та наслідуючи манеру колишніх „європеїзаторів“. Красовський переходить до побуту („Озолотилися“). За вдалу треба визнати його переробку „Вія“. Коли у Вишні ми мали ухил в інтермедійність та злободенний фельстон і сценічний трюкізм режисерського походження, то Красовський переробляє „Вія“ вже літературно, ідучи до п'єси, а не до зовнішньої театральности.

Наколи в красному письменстві поповнення письменницьких кадрів відбувається коштом припливу молодих сил, то в драматичній літературі ми спостерігаємо інше: більшість молодняку, що невдало дебютував у перші роки революції, від драматургії за незначним винятком відходить. Натомість беруться знову до пера старі письменники (Старицька, Васильченко, Хоткевич, Володський). Деякі з них, як от Таль-Товстонос, цілком зрікаються колишньої манери писання і врастають в нашу радянську сучасність. („Скибені діти“, „Перший бувший“ і т. ін.). Старицька, Васильченко, Хоткевич, лишаючись майстрами літератури, однак повільно наближаються до нового театру — ламання світогляду їм легко не дається. Що ж до Товстоноса, то в його роботі спостерігаємо інше явище. Немолодий вже письменник, він любив за старих часів і „халтурнута“, тепер же сумлінно обробляє свої твори.

Серед старих драматургів, що беруться знову до пера, відзначимо ще Кочергу. Не зовсім вдало почавши „Піснею в бокалі“, він зарекомендував себе майстром у „Феї гіркою мигдалю“. Задум цієї п'єси можна розуміти двоєсто — приймати його і за анекдот, і вбачати за жартівливим сюжетом складну соціальну алегорію, „учуднення“ соціальної ідеї. Найвидатніше в п'єсі — портретні, майстерно видержані типи. Тільки постать графа Бжостовського змалював автор не досить виразно й це дає привід по-різному тлумачити її в постановці. Проте безперечна цінність твору очевидна, і „Фея“ входить до репертуару наших театрів.

Цілком осторонь стоїть М. Ірчан. Як відомо, працює він нині не на Україні, а в Америці, однак сюжетно тільки деякі з його п'єс зв'язані з американським життям, думкою своєю письменник постійно зв'язаний з рідною йому Західньою Україною. Ірчан справжній робітничий драматург. Тільки життя робітників, їх боротьбу, їх печалі й радості можна знайти в його творах. „Бунтар“, „Дванадцять“, „Безробітні“, „Родина щіткарів“, „Підземна Галичина“ — скрізь списує письменник гірку долю робітництва, оспівує його змагання і кличе, кожним рядком кличе, до революційної боротьби. Галицькі традиції,

сучасна Америка позначилися на творах Ірчана. Його п'єси не скрізь придатні до радянського театру, не завжди може імпонують радянському глядачеві, бо пише він в умовах ворожого оточення й закликає до революції, яку пережив уже наш глядач. Тому може під час видадуться за сентиментальні його побутові малюнки, за наївні його мотивації. Орієнтуючись на свого глядача, доводиться драматургові підчас вдаватися і в мелодраму, і в дешеву ефектність. Але зрівняймо п'єси Ірчана з нашими агітками, й побачимо, що вони стоять незрівняно вище, що маємо справу з майстром, хоч і не завжди охайним в обробленні дрібниць. Не дивно це — бо Ірчан партизан в драматургії і перед ним найпершим завданням стоїть не самовиховання, а — боротися революційним словом. Має Ірчан ще те, чого бракує багатьом нашим драматургам: він відчуває театр, його п'єси живуть на сцені, вони на диво сценичні. Ті з його п'єс („Бунтар“, „Родина щиткарів“), що їх перевидано на Радянській Україні, мають по робітничих і сільських театрах такий успіх (посилаємось на дописи з сільбудів та робітничих клубів і на факт другого видання „Бунтаря“), що їм може позаздрити кожний з інших драматургів. Коли закинули ми Ірчанові деяку неохайність в роботі, то за те саме в нього можна повчитися уміння робити художню агітку.

З молодняку цього року в драматичній літературі мало хто звернув на себе увагу. Серед інших визначився І. Микитенко, що дебютував на сторінках „Сільського театру“ великою п'єсою „Іду“. П'єса в цілому справляє враження незакінченої, не обробленої. Одначе автор вміє в'язати колізії на тлі радянського побуту. Помічається в нього ухил до психологічного театру.

Потребу психологічної п'єси не раз за цей рік відзначалося в пресі. Справді наше життя висуває такі складні питання з етики, побуту та душевних переживань на тлі подій будівництва соціалізму, що годі їх розв'язати за допомогою схематичних прийомів сучасного театру. Шлях революційної драматургії від колишнього неореалізму до революційної символики, безпредметової абстракції та романтичної героїки, потім до агітки, побутової драми й комедії (найслабше виражений), зрештою приводить до сатири, а за нею й до психологічної драми (новотвір Куліша „Зона“). Очевидно ми стоїмо перед новою фазою нашого театру, а з ним і драматургії.

Обмеженість сюжетів, що ми про неї говорили, роблячи висновки для агітки, лишається і для п'єси пізнішого походження. Громадянська війна, подекуди окремі моменти з нового побуту в п'єсах для села — ось діяпазон сюжетности. Доба господарчого будівництва, Неп в цілому ще майже не мають відбитку в драматургії. Колись В. Еллан дав першу схему нової п'єси на наші часи („Неп“). Ця схема так і лишилася схемою. Кілька „сатир“, різноцінних на якість ще не становлять епохи. Треба чекати на нові п'єси, на нові сюжети, на нову манеру письма. Особливо на типів. Драматургія нашого часу ще не зафіксувала типів революції.

Наш час — час багатьох криз в культурному житті. Театр ніяк не виб'ється з цих криз, що поміж них найбільша — репертуарна. Формальні шукання театру, розмаїтість театральних форм та еклетичність мистецького сцену окремих театральних одиниць гальмують

і зріст драматургії. Формула театру — драматург — актор — режисер — як найбільше доводить свою суцільність. Коли ще не так давно міг театр „виїздити“ на самому режисерові, на його постановочних хитрощах і трюкізмі, то тепер вже й глядач хоче більшого й режисерська фантазія виснажується. Режисер робить ставку на актора, але обидва вони безсилі без драматурга. Найгірше звичайно стоїть справа з масовим театром, що не має ні режисера, ні актора, а серйозний драматург не хоче для нього писати й орієнтується на столичний театр.

Ми не можемо похвалитися великими досягненнями в драматургії цього часу, але не можемо й погодитися з нашими театрами, що обминають українського драматурга, репертуарну кризу ще далеко не ліквідовано, але значні здобутки на шляху утворення радянської драматургії ми маємо: хоч би оці п'єси, що ми їх розглянули в другій частині нашої статті.