

А. ЛЯТИФ-ЗАДЕ

Короткий огляд кримської татарської літератури

ДОКРИМСЬКИЙ ПЕРІОД

Виникнення тюрко-татарської літератури відноситься ще до кочового періоду, коли як у всіх первісних народів татарська література не могла бути оформлена.

Вже в VII-мому віці, задовго до прийняття ісламу, тюрко-татарська література мала два основних види: ханська (палацова) і, так звана, „простонародня“ (кара-халк).

Вони сильно різнилися одна від одної стилем, тематикою та ідеологічним змістом.

Палацова література писана була офіційно-державною (того часу) мовою. Зразки цієї літератури — письмо і написи, що доховалися на орхунських пам'ятниках, в яких повторюються нескінченні скарги на які-небудь учинки народу.

„Простонародня“ література, натурально, відбивала протилежний цьому дух — сподівання, горе й радощі народу.

Одно слово, і перший і другий вид мали досить виразний класовий відтінок, хоч між ними і були спільні точки: однакові теми, що надихали поетів обох напрямків, як батирі (рицарі), війни, перемоги й т. д.

Нинішня народня література, особливо кочових і осілих у степах тюрко-татарських племен, мабуть і є продовження старої народньої літератури, бо й досі доховалося багато спільного між ними.

Треба відзначити, що відношення кримської хансько-палацової літератури до старо-палацової — в такім самім зв'язку.

Іслам вніс свою ідеологію і в тюрко-татарську літературу, через що виникає ще нова різностать — релігійна (суфійська) література.

Відмінно від палацової літератури, що великою мірою наслідує арабську й перську палацову літературу, релігійна література стилем і мовою була близька до народньої, ставлячи собі одначе спеціальні, дуже відмінні від перших, завдання — духовного виховання, вщеплення в масу любови й страху перед богом, одним словом ісламської пропаганди.

З усіх видів писаної літератури остання була найдужча, мала величезний психологічний вплив на мільйони мас тюрко-татарських племен і дійшла до наших днів, але тепер втратила свій колишній чар і вплив на маси.

Нескінченні пісні дервішів (монахів), релігійні поеми, оди, балади, як „Ахмедіє“, „Мухамедіє“, „Мевлюд“, і „Сіррунебі“ (все про Магомета)

і багато інших творів, що дійшли до нас, є продукт релігійної поезії.

Остання також мала спільне з народньою літературою, фабулою, що появило тип містичної, піврелігійної літератури, яка дала такі твори, як „Сеїт БатталГази“, „Кесик Баш“ та ін.

КРИМСЬКИЙ ПЕРІОД (ДО ПІДБИТТЯ)

Що до сарайської (палацової) літератури, то вона, будучи призначена для вузького кола, мала обмежене коло тем, фабул і підлягала суворим, класичним, непорушним правилам стилістики.

Творцями цієї літератури були не тільки близькі до ханів професіонали - поети, але й самі хани й султани, яких можна було зустрічати невіддалено і в Криму і в Турції, що було наслідком жадання за-служити на „високе звання“ „сахибу-ссейф вель калем“ (владатель меча й пера).

До числа таких поетів належать турецькі султани Мемед - Фатих, Яуз - Селім і кримські хани: Менлі - Гірей (перший і другий), Гази - Гірей, Адиль - Гірей, Селім - Гірей, Алім - Гірей, Богадир - Гірей, Ханзаде - Ханім і т. п. визначні лірики, що працювали в літературі тільки на дозвіллі.

Треба зазначити, що вони скрізь наслідували турецьку класичну літературу, часто навіть перську й арабську, писали й цими мовами, та проте були добрі майстри. Це становище ще більшої сили взяло з моменту як Крим лучив під протекторат Турції, ц. т. з часів Менлі - Гірея I - го.

Улюбленою поетичною формою в них були, головним чином, „газелі“ (любовні ліричні пісні), запозичені від перських майстрів.

Твори цих поетів, як самих ханів так і палацових професіоналів, збереглися до наших днів далеко не повно, бо, поперше, в тім часі знарядь друку не було і все це залишалося тільки в рукописах, на стінах ханських палаців (найбільше Бахчисарайського), а, по-друге, в наслідок переведеної 1831 року особною урядовою комісією ревізії з перекладачем Кади - Ескер Осмар - ефенді багато цих рукописів було знищено, а багато одвезено в Петербург і нині переховується в Ермітажі і Публичній бібліотеці.

Це остаточно знищило татарську літературу.

Мова, характер, дух і теми народньої поезії і літератури визначалися економічним становищем, культурним рівнем і соціально - політичними умовами трудящих мас, якими правили перше феодали, а потім півфеодали під загальною владою ханів.

Мова її була проста, зрозуміла масам, дух і настрої рідко бадьорі, войовиті, а здебільшого сумні.

Народні поети того часу черпали свої теми, головню, з особистого життя, з огочення, ві биваючи в своїх піснях або любовний настрої, або мотиви безправності і гноблення від влади.

Замість „роз“ й „солов'їв“ палацових садів бачимо в їх поезії — трудові будні народу, болючі й радість його, переплетені з мотивами природи, гір і степів і виспівуванням смуглявих південних вродливих, побутові, обрядові моменти і т. д.

Форми й засоби глибокохарактерні для національної мелодики вірша. Найпопулярніші з них „Чини“¹⁾, пісні і поеми.

За виїмком кількох поем („Ашик-Гаріб“ „Ашик-Керем“, „Ашик-Омер“ „Шах-Ісмаїл“, „Таїр-Зоре і т. д.), а також писаних збірників, що подекуди доховалися, решта творів живе в устах народніх, передаючись від покоління до покоління.

Найхарактерніші з цього виду літератури поеми „Едіге“, і „Чора-Батир“ і т. д.

З найвідатніших поетів цього періоду треба відзначити Ходжа-Ахмета Есеві (XVII вік).

ПЕРІОД ВІД ЗАВОЮВАННЯ КРИМУ ДО 1905 РОКУ

Починаючи з 40—50 р.р. минулого століття ця народня поезія закінчує свій творчий період і за виїмком серії пісень і поем про еміграцію до самої Лютневої революції 1917 р. майже нічого нового не створюється.

В цім періоді народ живе творами попередніх поколінь, що можна пояснити тяжкими умовами існування і політичного режиму за царизму, що вбили творчий дух народу і зірвали політ його поетичної думки.

Період від приєднання Криму до Російської імперії і до революції 1905 року взагалі є для кримських татар період занепаду і господарського і культурного життя. А еміграція, що не раз поновлялася протягом цілого 19-го віку, забрала по-над дві третини татарської людности Криму і цілком зруйнувала її.

Аналогічні умови мусіли вплинути і на перших два види татарської літератури, ц. т. палацова література вмерла одночасно з ханством, а суфійська (релігійна література) також закінчила свій творчий шлях через небагато літ після того.

Треба відзначити, що взагалі книжка література кримських татар, дуже близька до палацової літератури останніх століть, мало відрізнялася від турецької літератури, бо одні й ті самі поети й письменники були одночасно і турецькими й татарськими. З поетів цього періоду найбільше відрізнялися і темами своїми і мовою від турецьких Усейн-Кефеві (XV вік) і Ісметі (початок 19-віку).

1905 — 1917 РОКИ

Починаючи з третьої чверти XIX століття — з виникнення газети „Терджиман“ (1883 р.) — рівно через сто років після скорення Криму з'являється один по другім ряд нових, значних публіцистів, белетристів і драматургів, як фундатор — редактор названої газети — Ісмаїл Гаспринський, Ісмаїл Ляманов, Сабри Айвазов, Осман Акчокракли (поет-драматург); а пізніше Редид Мехдієв, що розроблювали виключно місцеві теми, але з значним південним ухилом у мові.

Основні їхні теми такі: вакуфи (мечетні землі), школи, медресе, (вищі духовні школи), емансипація женщин, правове становище селян (пресиди) і т. інше.

Тип — двоєрядковий вірш, яким обмінюються парубки й дівчата на весіллях і джиганках (зборах), коли б'ються одні одним про кохання. З цих форм користуються деякі сучасні поети. Д.

Вже по революції 1905 року з'являються суто кримські поети, як Шаміль Токтар-Гази (з південним ухилом говірки) і Асасан Чергієв, представник північно степової говірки.

Новий період для татарської літератури, що почався з цього моменту по 1917 рік, відзначає, крім її засновників, покійного Шаміля Токтар-Гази й значного поета-побутовця Асана Чергієва, ще низку поетів, як: Челеби-Джан Номан (Челебієв), Бекир Сидки, Чобан-Заде, Томурджан Чатир-Товли (Одабаш) і той, що пише ці рядки.

Почавши писати з 1910—11 року, ці останні писали по різних газетах та журналах. Троє перших з них видали в 1911 році в Константинополі невеликий збірник „Алтин-Ярик“.

З поетів цього періоду, що особливо визначилися, треба згадати Чергієва, Чобан-Заде й почасти Челеби-Джана Номана.

1917—1922 РОКИ

За час з Лютого 1917 року по 1922 рік додається до цієї плеяди поетів ще низка нових, от як: Шевке-Бакторе, Куртієв, Джеміль Керменчиклі, Усеїн Болатуков, Усеїн Джаїд, Омер Іпчи (Алкедай) і т. инш. З поміж останніх ніхто крім Іпчи особливо не визначається. Всі вони разом з першим виспівують з тим або иным відтінком національно-визвольні ідеї, чим і позначався їх ідеологічний напрямок. Разом з тим всі вони до певної міри продовжують Токтар-Гази й Чергієва і є їхні учні.

Лютневу революцію, що майже нічого не змінила в їхнім напрямкові, вони зрозуміли, як перемогу національно-визвольного руху пригноблених народів, а не як загальний соціально-політичний переворот.

ПРОЛЕТАРСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Найновітніша ера це період з 1922 року по наші дні. За часів білогвардійщини Деникіна й Врангеля не тільки художня, але й всяка инша громадська думка була цілком придушена, і цей період у татарській літературі нічого нового не дає.

З моменту радянзації Криму, звільнення його від білогвардійщини, всі живі сили країни кидаються на боротьбу з господарчою руїною, з голодом, з його наслідками і за радянське будівництво, що натурально відтягає інтелектуальні сили від безпосередньої роботи в царині мистецтва.

Цей відтинок часу, за винятком окремих речей про голод, також нічого особливого в літературі не залишає.

В період, що почався з 1922 року, поряд з поетами, які зрозуміли Жовтневу революцію так, як вона є, Алкидаєм (Іпчи), автором цих рядків і пізніше Чобан-Заде, кримська література долучає до активу свого революційного крила нові молоді сили, створені безпосередньо ідеологією Жовтня.

Тільки цей період можемо ми відзначити як початок настання в нас пролетарської літератури.

З огляду на відсутність більш менш великої промисловости, в Криму не було індустріального пролетаріату, і до останніх років

(до радянзації) Крим залишався сільсько-господарсько-поміщицький по селах і напівкустарний — напівторговий по містах. І тому царський гніт і білогвардійщина могли зродити в татарській молоді максимум революціонера-націоналіста, що є характерне для всіх східних народів взагалі.

Цим пояснюється, що чисто пролетарський дух міг оселитися в кримсько-татарській літературі тільки з початком радянського будівництва й економічного відродження країни, затриманого в Криму наслідками голоду й громадянської війни до 1922—23 р.р.

Само від себе зрозуміло, що молоді поети й письменники, які походять головним чином з селян і виховані у вищезначених соціально-економічних умовах, ще не являють собою яскраво-виявлений тип пролетарських письменників, бо тяжко гостро розмежувати, де кінчаються селянські настрої й відки починається пролетарський характер їх творів. Проте теми співзвучні з епохою — фабрика, завод, революційні мотиви й праця починають переважати в них.

До початку цього періоду відноситься закладення в місті Симферополі у виданні О. К. ВКП(б) журналу „Ені - Чолпан“, що відіграв велику роль в справі організації, збирання й виховання нових молодих літературних сил.

Другим центром, що і тепер об'єднує та організує молоді літературні сили, які зростають що до якості й до кількості, є журнал „Ілери“, що сприяв організаційному оформленню об'єднання татарських пролетарських поетів і письменників.

Більшість з них пише переважно вірші, рідко п'єси, ще рідше повісті й оповідання і зовсім не пишуть романів.

Це пояснюється з одного боку тим, що революційне господарсько-культурне будівництво висуває силу невідкладних питань і забирає увагу молодого покоління, а з другого тим, що проза вимагає, як зазначає професор Чабан-Заде, знання життя, аналізу й психологічного підходу до питань, чого, звичайно, бракує нашим молодим силам.

Цими двома основними обставинами з'ясовується низка інших огріхів. У творах наших письменників майже нема живих виразних типів, нема критичної аналізи питання, не відзначаються хиби життя й побуту, а виспівуються виключно райдужні фарби життя.

Споміж тих, що пишуть, майже нема таких, щоб виключно віддані були літературі, деякі з них є учні середніх і вищих шкіл.

За наших днів поки що рано ділити наших письменників на „школи“, хоч і можна прослідити слабкі натяки на це.

З тих, що перейшли з попереднього періоду до нового, треба відзначити, як найталановитіших, вже оформлених письменників та поетів професора Чабан-Заде, публіциста-критика Мамута-Надима й поета драматурга Омера Іпчи (Алкидай).

З молодих поетів заслуговують на увагу Джефер-Гафаров, Джеміль-Кендже, Джавтобелі, Джаманакли й Алтанти (Шейх-Заде), і Ешреф Шемі-Заде. Останній, ще дуже молодий поет, багато обіцяє: широтою кола тем, глибиною змісту і взагалі своїми здібностями він особливо вирізняється споміж всіх молодих поетів.

Писали ще комсомольські поетеси — Зайнеп-Апазова й Азизова, але тепер не пишуть.

Ці молоді сили за короткий час виховані на завоюваннях Жовтня в ленінському дусі, з кожним днем, крок за кроком ідуть наперед, здобуваючи все нові й нові позиції на літературній дільниці ідеологічного фронту.

ПОПУТНИКИ

Наша сучасна література не має в своїх лавах носіїв також дуже яскраво виявлених типів попутника серед молодих. Але до певної міри за таких можна вважати представників старого покоління, якими є Сабри Айвазов, Акчокракли і почасти Одабаш.

Єсть ще один поет-побутовець Х. Гирай Бай, що зберіг ще вузько національний відтінок, його не можна залічити навіть до попутників.

Такі основні натяки етапів, що перейшла кримська татарська література, у вивченні й розробці історії якої ми дуже багато мусимо завдячити працям професора Чабан-Заде.

ОЛЕКСАНДР ГАТОВ

Анрі Барбюс

Коли 1914 року збудився кратер соціальної революції, якого першим вибухом була світова війна, Анрі Барбюс опинився в самому жерлі. Від 1914 року Барбюс, письменник і людина, повно і бурхливо живе з своєю епохою. Він тепер не той, ким був. Барбюс до і після 14 року — різні письменники, різні люди. Барбюса, якого ми цінимо й любимо, якого недавно, як гостя, вітала українська радянська суспільність, появила війна.

Перед війною Барбюс був автором кількох непоганих, але не дуже позначних книг (поезії, збірка оповідань „Деякі з нас“, роман „Ад“), які не віщували тих речей, що принесли письменникові славу і зробили його дорогим міжнародньому пролетаріатові.

На початку війни Барбюс іде на фронт. Бувши офіцером запасу, він міг би остатися в запіллі. Він іде у вогонь, на передові позиції — рядовим, терплячи з салдатеською масою усі бідування, живучи її життям.

Не з яких-небудь професійно-письменницьких міркувань учинив він це, не для того, щоб близько спостерігати салдатеську масу. Того вимагала совість письменника, який хоче „із зброєю в руках захищати соціальну ідею“. Барбюс на початку війни, подібно до багатьох демократично-настровних французів, ще не розумів справжніх цілів війни. Йому здається, що він іде боротися за справедливість, „за соціальну рівність“, ніби-то боронену від германського імперіялізму „Чобота й Шаблі“. Протверезіння настає швидко. Розкривається справжня мета війни: боротьба за ринки, яку ведуть капіталісти, пославши на бойню 30 мільйонів чоловіка. Прокляттям війні і її авторам перейнята визначна книга Барбюса „В огні“, що він написав на фронті.

Це велика реалістична книга. Своєю правдивістю вона перевищує навіть Золя, що перед його творчістю й особистим героїзмом Барбюс схиляється (промова в Медані, в роковини смерті Золя). До „В огні“ можна цілком прикласти слова, якими Барбюс характеризує досягнення Золя: „З поміччю елементів, з корінням вихоплених з самого життя, він побудував, він утворив форми, душу й життя великого цілого“. Ціле — війна.

Підзаголовок „Щоденник одної чоти“ підкреслює документальність книги. Зміст її широкий. Це не тільки біографія жменьки людей, кинених під шрапнельний дщ; чота 231-го лінійного полку, яку описує Барбюс, — одна з багатьох чот, що з них склалися дивізії, корпуси, армії. Барбюс показує, як утворилося „В огні“. Розмова в шанцах:

„Брак дивиться, як я пишу. Повзучи рачки по соломі, він наближається до мене і підіймає до мене своє лукаве обличчя з рудявим кучером як у клоуна; воно освітлене живими очима, і над ним утворилися дві нахилені до себе зморшки. Його рот ходить на всі боки, бо він жує плитку шоколаду, якої недогризок ще лежить в руці.

Дихаючи на мене запахом крамниці й кондитерської, він з повним ротом белькоче мені:

„Скажи - но мені, от ти пишеш книжки. Ти потім будеш писати про нас, про салдатів?

„Звичайно, синку; я буду писати і про тебе і про товариша і про ціле наше життя...“

Брака далі цікавить:

„Коли в твої книзі будуть розмовляти салдати, як вони будуть говорити — як справді, чи ти це переробиш по-вашому. Я про лайку...

„Я наведу всі ці погані слова, бо того потребує правда.

„Але як ти напишеш їх, хіба в твоїм товаристві, якому нема діла до правди, не назовуть тебе свинею?“

„Може бути, але я все таки так зроблю, не звертаючи ні на кого уваги“.

„Хочеш знати, що я думаю? Хоч я й небагато розуміюся на книжках, але все таки скажу тобі, що дуже сміливо і дивно, коли ти зважишся написати речі, не дозволені у вас. Але в останню хвилину тобі буде неприємно, бо ти занадто ввічливий. Це одна з твоїх хиб, і я знаю її за тобою з першої хвилини знайомости. А от ще погана звичка, якою ти відзначаєшся: коли нам роздають горілку, то ти замість дати свою частину товаришеві, виливаєш її собі на голову для знищення вошей, ніби - то тому, що вона тобі шкодить“.

Ця розмова чудово характеризує художню реалістичну манеру Барбюса; в ній також передчуття майбутнього розриву письменника з буржуазною літературою.

Обіцянка здійснена, салдати розмовляють, як справді. Мова „Вогні“ розмаїта і міцна образністю народньої мови. Жоден переклад не може дати уявлення про розмаїтість і відтінки діалектів салдатів з різних частин Франції — бретонців і провансальців, овернян і південців і відтінків мови представників різних професій.

В мові є частина чару цієї книги, але не в тім її головна цінність, вона в правдивості. „Вогні“ — перша обвинна книга, в якій знадзвичайною художньою силою розкриті брудне й кошмарне обличчя світової війни. Кошмар, утворений з буденних деталей. Кошмар нудьги й бідувань, розв'язуваний кривавим фейверком атаки. От вони, військові будні: „Ранець боляче в'ївся в плече. Ми стрягнемо. Доводиться на тяжку силу витягати ноги з копної і липкої землі, високо підіймаючи їх на кожному ступні. Вибравшись нарешті з обвалу, ми лучимо в слизьку калабаню. Чоботи роблять у глибини два вузькі рівчаки, в які нога попадає ніби в жолоб. Ми мусимо ставати навколішки в болоті, припадати до землі й повзти рачки...“ І „раптом над нами розтинається оглушливий вибух. Мене всього підкидає. Металічне гудіння наповнює мені голову. Палючий запах сірки проходить у нас і заважає дихати. Земля розкрилася передо мною. Осліплений цим вибухом і гуркотом, я чую, як

мене підняло й відкинуло вбік... Одначе, я пам'ятаю одно: в ту мить, коли, збездумівши, я інстинктивно шукав свого брата по зброї, я побачив, як його підкинуло, як він широко розкинув руки і як на місці його голови спалахнуло полум'я".

Тільки чорна краска — болота і червона — вогню й крові є в Барбюса на змалювання війни. Инакше бути не могло. Барбюс казав правду. М Горкий в передмові до перекладу „В огні“ писав, що це — „молот правди по всій ті масі олжі, лицемірства, жорстокости, бруду й крові, які звуться війною“.

Цілком правдиво Барбюс передає у „В огні“ наростання серед салдатської маси (дуже розмаїтої, часто настровної по-міщанському) інтернаціоналістичних настроїв. Навіть в найтупіші голови вбив їх суворий військовий досвід. Вірник Барбюса в романі капрал Бертран. На салдатському мітингові в полі, наїженому колючим дротом, серед жовтяничних і землястих, від гнилої і холодної їи, троглодитів в шинелях, підіймаються і потужно ширяться слова Бертрана.

„Якими ми будемо здаватися нашим нападкам? Чим здадуться всі ці вбивства й подвиги, коли ми самі, роблячи їх, не знаємо, чи слід їх порівняти з учинками героїв чи з бандитськими пригодами. А проте, подивися! Є людина, є образ, що піднявся над війною і таким він останеся вічно: гарним і мужнім. І виразно крикнув він у безмовну ніч.

— Лібкнехт!

„В огні — книга про масу, революційна книга. Барбюс не плаче, не співчуває. Він показує. Бачучи людей, так само як Толстой, Гаршин, як Дюамель у своїх лазаретних оповіданнях, Барбюс не спускає з ока загальних обрисів епохи, неминучої соціальної революції“.

Масова книга Барбюса мала величезний успіх. Вона розійшлася в кількості 600.000 прим., перекладена на 60 мов. Автор „В огні“ поряд з Роменом Ролланом і Горким — найпопулярніший письменник світу. Певна річ, успіхові „В огні“, що дістало 1919 року гонкурівську премію, допомогла форма цієї оригінальної і значної речі. В ній гарною живою мовою, характерною й типовою, лаконичними характеристиками товаришів Барбюса в траншеях, походах і лазаретах, Барбюс дає образ колектива, що пізніше знайде і теоретичне виправдання автора, як значний елемент його поетики. Його великі полотна відзначаються всіма якими-то яскравими, пластичними виображеннями. Напр. „В темряві, ідучи напوماцки, ряди важких тінів, високо й широко навантажених, спотикаються і тручають один одного. Кожна шеренга, тиснена дальшою, натикається на передню. По боках ідуть стрункіші привиди — наші начальники. Глухий гомін, мішанина покликів, уривків розмови, наказів, кашлю і співу підіймаються над цією густою масою, здавленою з обох боків боками яру. Цей шум голосів єднається з тупанням ніг, брязканням піхов, металічних пляшок, гудінням і гуркотом шістьдесять возів обозу, що йде за двома батальйонами. Людей так багато, що не зважаючи на широку просторінь довокола, пахне, як у левиній клітці“.

Ідучи в шерензі, нічого не бачиш. Іноді, коли на поворотах насуваєшся надто близько на сусідів, починаєш розрізняти білу

бляху пляшки, блискучу сталь каски і чорні дула рушниць. Іноді, при хвиловому світлі сліпучої іскри, вибитої кресалом, помічаєш, як вирізняються з темряви руки й обличчя, обриси спин і касок, що ніби йдуть хвилю на приступ непросвітної темряви. Потім все гасне, і тим часом як ноги ступають, очі кожному устромлені в те місце, де має бути потилиця переднього“.

Як у з'явителя маси, в Барбюса мало попередників. Згадуються тільки окремі сторінки Тацита, Флобера („Саламба“ — наступ), Золя. „Звичайна форма роману зношена“ — каже автор „В огні“. Її зміст не задовольняє. Треба більше вкладати в книги. Треба, щоб колектив увійшов у мистецтво. Тут ми наближаємося до величезного, глибоченного етапу. Мистецтво в естві своїм служить для того, щоб вишукувати типове серед безлічи окремих випадків. Треба відкинути окремі випадки. Треба ввести в мистецтво цілі події, всю їх суму, і не абстрактним, а живим способом. Цікаво, і може вразливо показати одного солдата, який страждає. Цікавіше показати тисячі салдатів, в цім більше моральної цінності. Коли пролітаєш над землею на аероплані, видно природу в великих планах, міста здаються шматками різних обрисів, юрби нагадують ліси і хлібні поля в русі“.

Це визнання, зроблене багато пізніше від створення „В огні“, коли емоційні джерела творчості Барбюса ослабли, можна цілком прикласти до цього шедевра колективного мистецтва. Цікаво також відзначити, що в нім ми знаходимо авторитетне ствердження того, що деякі радянські автори стали на правдиву дорогу, вивівши колективи, — напр. „Залізний потік“ Серафимовича або „Падіння Даїра“ Малишкіна.

Загалом „В огні“, книга, де з'єдналися патос і майстерність, має страшну силу. Це — сама війна; книга звучить громовою канонадою, пахне трупами, зривається червоними язиками ракет. Не чар, а жах наводить вона. Тому то цілий імперіялістичний світ прокляв „В огні“. Імперіялістам потрібні інші письменники, як напр. творець трилогії „Національної енергії“ Барес, для якого дурниця, коли переб'ють цілу робітничу й селянську Францію — аби тріумфувала „національна ідея“, що її прапором прикривають себе магнати тяжкої індустрії. З націоналістами, шовіністами, капіталістами Барбюс бореться. Для нього „національна“ границя проходить поміж експлуататорами й експлуатованими. Він з останніми і тому зробився одним з найбільших імен сучасного революційного заходу.

Ми докладно спинилися на романі „В огні“, бо його настроями позначена дальша діяльність Барбюса — літературна й громадська. Трудно і помилково було б розглядати окремо Барбюса — письменника і Барбюса — революційного організатора. Барбюс єдиний в своїх літературних і громадських виступах. Характерно, що „Світло“ („Клярте“) є назва випущеного усвід за „В огні“ роману і назва організації, що утворив Барбюс, — інтернаціонального письменницького об'єднання, яке мало здійснювати оповіщені в романі ідеї.

Антимілітаризм в творчості Барбюса стає домінуючою нотою. Герой роману „Світло“, по-міщанському настроєний провінційальний молодий чоловік, покалічений війною; він вертається з фронту сліпий.

Але сліпота його чудесна: він бачить світло, що розкриває перед ним всяку погань буржуазної культури. Цим самим критичним настроєм перейнятий маніфест „Світла“, під яким свого часу підписалися всі кращі письменники Європи, з Анатолем Франсом на чолі. В маніфесті говорилося про жадання боротися з неуцтвом, сіяти революцію в умах і оголошувалося „священну війну“ шовінізму. Душею „Світла“ був певна річ Барбюс. Оцінюючи нині діяльність цієї організації, яка нині змінилася й звузилася так, що майже не існує, треба визнати діяльність „Світла“ дуже позитивною. В п'яні дні військового щастя і нещастя (1919 р.), ображеного патріотизму переможених і наелектризованої чванливої гордості переможців „Світло“, було островом, з якого лунали слова про цінність інтернаціональної культури і про майбутнє братерство народів. Певна річ, „Світло“ було недовговічне, бо в цей віз впряглися разом з червоним лебедем Барбюсом численні ліво-буржуазні шуки й раки, але користь від нього була: він поміг диференціюватися деяким лівим силам міжнародного мистецтва, лівої інтелігенції, він поміг їй знайти свого справжнього спільника, яким є пролетаріят.

Після війни Барбюс усі свої творчі сили віддає живому життю. Крім „Світла“ він створює „Міжнародну асоціацію колишніх учасників війни, якій надає комуністичного характеру. Свій великий моральний авторитет автор „В огні“ і „Світла“ віддає на службу людству, закликаючи до єднання своїх колишніх фронтових товаришів-ворогів.

Почався наступ капіталу на робітничу класу. Буржуазія кинула в тюрми луччих бойців-робітників. Барбюс і тут став у перших лавах тих, хто бореться за життя і волю в'язнів. Він стає активним мопровцем. Він організує протести в Парижі і, не задовольняючись з того, виїжджає в осячі гнізда реакції — до Болгарії, до Румунії — щоб відвоювати товаришам життя.

Промови і статті Барбюса цього періоду зібрані в збірники „Промови борця“ 1914—1919 рік (війна) і „Кати“, що вийшли 1926 року (мопровські вражіння). Книги повні патосу й вогню. Барбюс підходить до тем, що хвилюють його, так само безоглядно й виразно, як його попередник у Франції Анатоль Франс („До кращих часів“), що так само ужив морального авторитету письменника на службу щоденним потребам людства.

Ця діяльність Барбюса, яка, певна річ, мусіла привести його в лави комуністичної Франції, не минулася Барбюсові дурно. Салдат у шанцях сказав правду. „Громадянству“ Барбюс не сподобався. Він попав у смугу рішучого бойкоту всієї буржуазної літератури. Це, певна річ, не легко в країні, де поневолений пролетаріят ще не створив літератури. Ім'я Барбюса зійшло з сторінок часописів. Барбюса почали замовчувати. Барбюс остався, коли не в самоті, то з небагатьма літературними приятелями. Але він не журиться літературними хмарами, що стали йому над головою. Віла „Вігілія“ на півдні Франції, де Барбюс живе майже безвиїздно, зробилася сього роду „Ясною Поляною“. „Я маю нагороду за почесні, яких позбувся — каже письменник. Серед купи листів, що я дістаю що-дня і на які мені тяжко буває відповісти (я диктую моїй секретарші 50 сторінок стенограми

що-дня) є зворушливі вияви симпатії і довір'я, що приходять до мене від груп і окремих друзів, розкиданих по світі... Зустріч, яку зробили мені в Берліні, в Гамбурзі, у Відні, де мене як тріумфатора несли юрби в 10—20 тисяч чоловіка, а також, можна додати, зворушливі маніфестації в СРСР назавжди остануться втіхою мого життя“.

Працюючи для революції, Барбюс разом з тим не переставав писати. Але доводиться констатувати, що в останній період збільшена громадсько-революційна робота Барбюса, забираючи в нього мало не весь час, позбавляла його можливості скільки слід працювати коло художнього оброблення його нових творів.

Велике значіння Барбюс надає романові „Ланки“, на який поклав три роки роботи. В цей роман він вклав „всього себе — всі свої погляди й вірування“.

„Сюжет книги широкий,— каже Барбюс. Це чоловік, що послідовно пригадує минуле своїх предків. Це дає мені змогу нарисувати те, що я вважаю за основний етап драми людства, дати історичні синтези і прокласти шляхи в майбутнє. Трудно вам перелічити ті роботи, що я студіював, працюючи коло „Ланок“— каже нам Барбюс.

А проте ця книжка, де Барбюс робить спробу відтворити минуле, показуючи незмінну на всіх перегонах боротьбу гнобителів проти пригноблених, не цілком виправдала себе. Барбюс не знайшов досить живих фарб для історичної повісті, і його синтези, не завжди підсилені твердістю наукових висновків, разом з тим не мають емоційної, художньо-дієвої сили.

Так само дещо слабші від попередніх робіт повісті Барбюса (збірка „Сила“), написані в кінематографічній манері. Характеристики капіталізму „золотого тельця“ вийшли надто загальні й схематичні, за чистотою фрази перестало пульсувати живе життя.

Не будемо тут говорити за його книги „Христос“, „Зрадники Ісуса“, бо читачі хутко матимуть змогу ознайомитися з ними з українських перекладів в виданню ДВУ. В кожному разі ми певні, що письменник, який зворушив свого часу мільйони такою книгою, як „В огні“ і ще недавно статтями „Кати“, знайде сили для створення справді революційних творів, які впадуть на вдячливий ґрунт загоєної в цілому читальницької уваги і заслуженої симпатії до Барбюса.

ИОНА ШЕВЧЕНКО

Десять років українського театру¹⁾

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПЕРЕД РЕВОЛЮЦІЄЮ

Міцно здушена кігтями шовіністичної русифікаторської політики царського чиновництва українська культура штучно затримувалася в своєму розвитку. Від такого дикунства чи не найбільш потерпів театр. Правда, всі ланки культурного процесу завжди між собою тісно зв'язуються і одна на другу впливають. Але тоді, як, приміром, література наша могла працювати на галицький ринок та в „запасний капітал“ і в той спосіб, хоч і повільно, розвиватися, театр, що живе лиш сьогодні, в момент демонстрації свого продукту перед глядачем, міг бути тільки таким, дати міг рівно стільки, скільки на те дозволяло йому „усмотреніє“ поліцейського участку. Тому то й бачимо, що, переживши період етнографізму й національної романтики, віддавши данину проповіді ідеалів легального народництва, цензурою обмежений виключно селянською тематикою, наш театр цього періоду дуже скоро звироднів і як явище формально-естетичного порядку і зайшов у безвихідь примітивного й грубого натуралізму, прикрашеного душєрозривними театральними ефектами на зразок „пожежі й обвалу хати“, або справжньої крові на сокирі, що нею зарубали героя — і все це в супроводі незмінних „пар танцюристів“, з гопаком „під стелю“. Ясно, що цей театр показався цілком безсилий, коли після 1905 р. став перед можливістю й необхідністю розв'язувати ширші й складніші завдання художньо-естетичного порядку.

А розв'язувати неминуче доводилось. З 1907 р. в Києві на постійне оташовується театр на чолі з М. Садовським і М. Заньковецькою. В трупі збираються культурніші й молодші на той час сили, що намагаються розсунути репертуарні рямці театру, хочуть поглибити й поширити прийоми акторської гри та художні можливості театру взагалі. З другого боку, в тому ж самому напрямі діють на театр Садовського й суспільні кола — різні культурні установи й товариства, преса, гуртки й окремі діячі вимагають, щоб театр став на рівень культурних вимог часу, щоб „доганяв сьогоднішній день“. І коли згадати, що протягом 1907 - 1917 р. Садовський уперше виставив Винниченка, Лєсю Українку, Франка, Олєся, Гоголя, Толстого, Островського, Андрєєва, Шніцлера, Гайєрманса, Словацького, Ридєля, Шолом - Аша,

¹⁾ Редакція не може погодитись з деякими твердженнями автора що до оцінки діяльності деяких театрів, то що. Тому, вміщаючи ст. тов. Й. Шевченка, що дає загальне освітлення справи, редакція вважає її за дискусійну що до окремих моментів.

Гордіна, кілька опер (Монюшка, Масканыї, Січинського, Лисенка)¹⁾ і все це поверх традиційного репертуару побутового театру, — коли знати, що громадянство складалося навіть коштами на окремі постанови, як це було з „Камінним Господарем“ Лесі Українки — то стане ясно, що за величезний був цей напір зовні й з середини на театр Садовського.

Ідеали всіх цих стремлінь були, проте, неширокі. Здається, не буде великою помилкою сказати, що весь той театральний актив (актори й громадянство) задовольнився б з того, щоб художньо дорівняти доброму провінціальному руському театрові, яким був на той час театр „Соловцов“ у Києві, і далеким недосяжним „Синім птахом“ для українського театру був у ті часи Московський Художній Театр. Але ні Садовський — хоч і охоче він ішов на поширення репертуару, — ані хтось із його сподвижників не змогли зробити цей театр хоч би тільки пристойним літературно-психологічним театром. І такий театр вимагав уже режисера, що вмів би організувати спектакль на основі строго дотриманої одності стилю, в якому не було нічого похорого на зразки побутового театру. Такого режисера в театрі Садовського не знайшлося, як не знайшлося й потрібної кількості грамотних акторів. Причиною тому була відсталість нашого театру, як про це сказано вище. І не дивно, що бували випадки, коли п'єси названих авторів знімалися після першої ж вистави.

Тогочасний європейський і руський театр давно перед тим, задовго ще до війни, висунув на перше місце в театрі режисера, як організатора театального дійства — суцільного, витриманого в своїй стилі, характері, в цілому задумі і в деталях. Причиною цього було велике ускладнення завдань театру на початку ХХ ст., коли з одного боку на сцену почали проходити твори нових авторів, де засобами театру доводилось розв'язувати такі завдання, яких раніш ніколи драматургія не ставила перед театром, коли з другого боку театр став боронити своєї незалежності, свого права на самоцінну театральність від претензій літератури чи малярства посісти чільне становище в театрі. Словом, низка причин привели до того, що режисер підкорив своїй волі колишнього „владику і князя“ в театрі — актора і завоював собі провідну роль. Ясна річ, цей час — час диктатури режисера — неминуче мусив настати і для українського театру і він настав.

МОЛОДИЙ ТЕАТР

Нову сторінку в історії українського театру — добу театру режисера — починає „Молодий Театр“. Повстала ця організація весною 1916 року, але рік вона працювала головню над питаннями теорії мистецтва та провадила закриту студійно-експериментальну роботу і вистав не давала. Остаточно в „Молодий Театр“ організація зформувалася й почала давати спектаклі в вересні 1917 року. Таким чином, 10—11 років тому український театр силою логіки свого розвитку ступив на цілком

¹⁾ Деякі з цих авторів одночасно, або й раніш ішли в галицькому театрі, але галицький театр розвивався в інших умовах, жив своїм особливим життям, тому тут скрізь я маю на увазі лише театр Наддніпрянський.

нові етапи й шляхи роботи. Внутрішнє й хронологічно цей процес збігається з Жовтнем і, набравши пізніше широкого розмаху й інтенсивності, усвідомлює себе нерозривною часткою, одною з ланок великого соціального перевороту і справді стає його активним учасником і співтворцем. Та про це далі.

Ми не маємо тут змоги спинятися на вельми змістовній і початковій історії росту й розвитку „Молодого Театру“ та говорити про ту боротьбу, що провадилася в його організації¹⁾. Обмежимось небагатьма рядками про найістотніше. Ініціатори „Молодого Театру“ так характеризували тодішній театр: „Сучасний український театр — наслідок антиукраїнського режиму, це — недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон“. „Молодий Театр“ відкидає цей театр, на своєму прапорі він пише:

„... творить і проводить в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла б проявитись творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства не „Українофільської“, а Європейської, в національній формі, культури, що цілком порвавши з осягнутими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності, як в мистецтві театру взагалі, так в мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціалізмом чужих культур“.

Цей § 1 Статуту „Молодого Театру“ занадто ясний і точний, щоб його потрібно було коментувати. Тут важно тільки підкреслити, що молодотеатрівці спочатку мислили своє діло, як „театр для свободної творчості актора“ і заперечували не лише український, а й тогочасний руський ринковий театр і рішуче зрікалися послуг і руських і українських режисерів такого театру. Щоб досягнути накреслені завдання, насамперед треба було вчитись і вчитись. І „Молодий Театр“ завзято вчиться — і техніки акторської і театральної теорії. Своім настановленням „Молодий Театр“ взагалі більше був студією, ніж театром. Курбас, головний режисер театру, перед відкриттям сезону 1917 р. писав: „Ми оснували студію. Признали і рішили, що стиль у формах мистецтва головне, що з ним зв'язане все проче“... „роботу будемо вести головню в студії, де будемо шукати форм, а репертуарний театр має бути полем, де наші досвіди знаходять приміненне. Починаємо, щоб могли самим учитись“. Вперше в українському театрі були сказані слова про стиль, про європейську культуру, про потребу вчитися і не лишилися тільки словами. Ради „репертуарности“ свого діла, щоб то, щоб притягти публіку й кошти, „Молодий Театр“ грає чимало банальних, літературно-психологічних речей, як „Чорна Пантера“, „Молодість“, „Гріх“. Але не в цих поставах треба шукати акценту й значіння діяльності „Молодого Театру“. По-клавши в основу роботи постулат грамотности, студіювання стилів театральних, „Молодий Театр“ хутко переходить до експериментів над формою. Виступивши війною проти сучасного театру, тими експериментами він розкладає й нищить той театр. Після майстерних

¹⁾ Тяжким докором тим, хто може написати й особливо тим, хто має змогу видати, мусять бути той факт, що в нас і досі немає спеціальної розвідки про „Молодий Театр“.

постав-стилізацій, як „Цар Едіп“, „Горе брехунові“, після студіювання театрального примітиву („Вертеп“), як одного з етапів на шляху досягнення нової форми, після екскурсу в безпредметно-естетичний театр („ліричні вірші“ Шевченка і вірші Тичини), що давало змогу будувати абстрактну чисту форму, „Молодий Театр“ переходить до відшукування форми масового спектаклю, спектаклю, де увага концентрується не на акторі-індивідуумі, а на компактних масах учасників („Іван Гус“). Тут також уперше намічається експресіоністична техніка будови театрального дійства й організована динамічність форми. Така приблизно була амплітуда формально-естетичного розмаху „Молодого Театру“. Йому властива була активність світосприймання, він увесь час горів, шукаючи справжньої театральності й шляхів для українського театру, що заблудив був на роздоріжжях етнографічного натуралізму та погано скопійованого психологізму. Читач певно вже догадується, що „Молодий Театр“, раз його робота набрала формально-експериментального характеру, не міг стати театром актора і він ним не став. Положення — „театр для свободної творчості актора“ — було відкинута. Колишнє твердження — „геть з повним підчиненням актора замислові режисера“ — дуже скоро забулося. „Молодий Театр“, приведений до того непереможною логикою речей, став театром режисера. Ми, проте, не переоцінюємо значіння „Молодого Театру“ — занадто він був „молодий“ — головна маса його акторів тільки що вийшла з школи, його керівник що-йно почав пробувати себе на серйозній режисурі. Отже, широко розгорнутись робота „Молод. Театру“ не могла, особливо, коли взяти на увагу, що дефіцитність театру примусила урядові органи весною 1919 р. злити його з Державним Драматичним, а через чотири місяці бурхливі події громадянської війни взагалі припинили на довгий час усяку серйозну культурну роботу. „Молодий Театр“ проіснував, таким чином, коло з років, провівши два коротеньких сезони, давши 15 постанов. Потрібного резонансу робота театру за його життя дати ще не встигла. Але хоч „Молодий Театр“ і не встиг дати покоління майстрів, проте, „він — як каже Курбас — дав культурне настановлення, революційну зарядку, поставив ряд проблем і дав необхідну кількість знань і умінь своїм акторам до дальшої самостійної праці“. З цього театру чимало вийшло видатних діячів нашої театральної сучасності. І багато театральних організацій пізніше використовували репертуар, а почасти й методу „Молодого Театру“. Принципи ж, проголошені „Молодим Театром“, загартувавшись у горні громадянської війни, відродилися потім значно поглибленими в „Березолі“.

ДЕРЖАВНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР

Після першого ж сезону роботи „Молодий Театр“ здобув собі великі симпатії серед робітників, студентства, учнів, дрібних урядовців, кооператорів, то-що. Але опріч „молодості“ він у сфері театру був іще й бойовою, революційною мистецькою організацією, чим викликав до себе велику ворожнечу й недовіря з боку старшого покоління національної буржуазії, представники якого засідали в театральній раді гетьманського Міністерства Освіти. Ці кола через свій

консерватизм взагалі не спроможні були збагнути значіння роботи „Молодого Театру“. Крім того, як ці шари суспільства, так і так званий широкий глядач, цеб то маси міщанства, що українського театру потребували і виховались на театрі Садовського, вимагали зовсім иншого, відповідного до своїх уподобань, театру — літературно-психологічного, з можливо-ширшим репертуаром європейських та сучасних українських авторів.

В шуканнях такого театру тодішні керівники національно-культурної політики 1917 р. закладають „Національний Театр“ на чолі з М. Вороним та І. Мар'яненком. Були там технічно-чисті й грамотні постанови режисера Г. Гаввського, але все ж більшість спектаклів були невдалі, репертуар сірий, тому жодних перспектив перед нашим театром „Націон. Театр“ не розгорнув і мусів умерти, щоб з осені 1918 р. дати місце Державному Драматичному Театрові.

Тепер українська буржуазія стояла вже біля державного керма. Мистецькі прагнення її лишилися ті самі, що й за часів Садовського, але тепер вона мала змогу йти полювати за своїм „Синім птахом“: Державний театр ставиться на широку ногу, він має великі штати, на нього асигнується солідні кошти (тимчасом, як молодотеатрівцям призначається образливо-мізерну субсидію), до нього набирається сильну, хоча й різношерстну трупку, де змішані були старі і молоді українські актори з акторами-українцями з руських сцен. На директора-режисера покликано Б. Кривецького, режисером О. Загарова — обидва школи Московського Художнього Театру, і обидва до ти працювали в кращих столичних театрах академічного, по теперішньому кажучи, типу. Основний репертуар театру — старі літературні твори — „Візник Геншель“ і „Ткачі“ Гауптмана, „Підпори громадянства“ і „Примари“ Ібзена, з українських „Лісова Пісня“, „Брехня“ та злободенна „Між двох сил“ Винниченка, з класиків „Тартюф“ і „Мірандоліна“. В сценічно-режисерському трактуванні п'єс — психологічний реалізм руської довоєнної марки, щось середнє між художнім театром і Александринським, отже ніякої новини й свіжості. З цього стилю трохи вибивалась хіба „Мірандоліна“, поставлена Загаровим з більшим ухилом у театральність. В розумінні сценічної техніки постанови були культурні, грамотні, актори грали теж здебільшого цілком грамотно. Загаров потроху вів також і педагогічну роботу в напрямку т. зв. художнього реалізму. При всьому бажанні тяжко сказати ще щось про внутрішній зміст роботи цього театру. І тяжко сказати, куди б він повернув, коли б хід подій не знищив і його, так само, як і „Молодий Театр“. Літній альянс (травень-серпень 1919 р.) цих театрів під фірмою „Державний Драматичний Театр ім. Шевченка“, уже за радянської влади, не дав рішуче нічого — офіційно-об'єднані театри внутрішнє не злились і кожен по черзі грав свої п'єси в спільному помешканні.

ДВА ТИПИ ТЕАТРІВ

Нам довелося довше спинитися на „Молодому“ й „Державному Драматичному“ Театрах, бо їх робота — методи й принципи її — поклала великий слід, ніби визначила два основні типи українського

театру на кілька років наперед. Шлях намічений першим: послідовний, повільний зріст на основі всебічного вивчення театального матеріалу (чи то в мистецтві актора, чи то в методах режисури), засвоєння вищих здобутків театальної культури минулого і вироблення на цій базі свого сценічного стилю, власної оригінальної школи. Стель театру виростав тоді, як рослина з ґрунту, з розуміння театром головного устремління своєї доби, її основного ідейного змісту, та певного відношення театру до нього. В перспективі такої роботи — оригінальний самобутній театр, цінна вкладка в скарбницю інтернаціональної культури. Шлях показаний другим: продукція на ринок, а відділя, або пересаджування без особливо ґрунтовної проробки метод і прийомів вироблених іншими, або навіть вимушене використання готових уже зразків, що дає змогу максимально збільшувати продукцію. Ця метода й таке виробниче настановлення не дають помітних наслідків в розумінні утворення нових культурних цінностей, але театрам, що працюють таким робом, призначено виконувати иншу й дуже важливу соціальну функцію — вони мають задовольняти потреби поточного дня, потреби великих мас, що вимагають сьогодні, зараз же, відповіді на багато питань. В наш же час, час опановування трудящими культури минулого, значіння мистецьких установ другого роду особливо важливе — вони є той апарат, що його робота безпосередньо підводить маси робітництва й селянства до скарбів минулого. Такі театри, як раніш „Молодий“, тепер „Березіль“ чи в минулому театр Кропивницького, це — мозок, центр системи; але іскри їх досягнень повинні инші розносити в усі кінці. Ясно, що театри першого типу посідають завжди культурно-політичні центри, инші — периферію.

Як українському театрові з 1918 — 1919 р. в новій політично-національній обстанові довелося в бойовому порядку організовувати свої лави, щоб виконати нове й велике історичне замовлення, як готових кадрів для цього ще не було, цілком природньо, що наш театр звернувся по допомогу до близького йому й дужчого братнього руського театру. Багато акторів перейшло звідти до нас, багато режисерів, художників і музик працюють у нас, як гастрольори, декотрі ж і постійно. Всі вони як раз і виконують оту пропагаторську й популяризаторську роль, про яку що-йно я казав, на художній фізіономії, напрямку й репертуарі більшости наших театрів їх робота помітно відбилася. Одначе не так, щоб театри через це втратили своє національне обличчя.

ТЕАТРИ ІМ. ШЕВЧЕНКА, ІМ. ФРАНКА, ІМ. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

Три наші старіші периферійні драматичні театри — ім. Шевченка, ім. Франка і ім. Заньковецької в більшій чи меншій мірі користають з джерел руського театру. Театр ім. Шевченка, заснований у Києві в листопаді 1919 р., повнотою перейняв від Державного Драматичного, разом з іменем патрона і майном, і його репертуар, почасти й обличчя. Головним режисером театру спочатку був той же Загаров, так само й акторський кадр театру в перші часи складався з акторів кол. Державного Драматичного. Але на протязі свого 8 річного існування

театр ім. Шевченка зазнав так багато змін, виніс стільки внутрішньої боротьби різних угруповань, нарешті природнім ходом речей так змінився, що тепер у нього майже нічого вже не лишилося від його родоначальника. Театрові ім. Шевченка не завжди щастило. Лихо театру в тому, що він не має сталого й певного художнього керівництва — адміністративний директор театру т. Ровинський є фактично й художній керівник його — в цьому причина хитань театру, перманентних організаційних криз і того, що після чималого розквіту (1920 — 1925 р.р.) театр ім. Шевченка значно занепадає, як художня одиниця. За 8 років через театр перейшло більш як 12 режисерів часто діаметрально протилежних художніх змагань і іноді невисокої кваліфікації, відціля відсутність якоїсь певної художньої лінії й напрямку в театрі, строкатість репертуару. Це все стосується більше минулого театру, а не нинішнього сезону його в Дніпропетровському, до якого театр значно підтягся. В кожному разі організаційно театр ім. Шевченка — міцна одиниця і, є надія зміцниться кінець кінцем і художньо. Це тим певніше, що в традиціях театру, в акторському його складі й величезному репертуарі багато здорових елементів, на яких може вирости дужий академічний реалізм.

1920 р. у Києві закладається історично-побутовий театр, що 1922 р. прибирає назву: „Театр ім. М. Заньковецької“ на честь геніальної артистки, що її сороклітній ювілей саме тоді святковано. Театр в перші два роки зазнає різних організаційних змін і на початку 1923 р. з-за матеріальної скрути виїздить на провінцію. Присутність тоді в Києві театру ім. Шевченка з його широким європейським репертуаром тримала театр ім. Заньковецької в рямцях побутово-історичного театру. Виїзд із Києва дозволив театрові розсунути свої репертуарні рямці, надто тим, що в провінційних містах не можна було втриматися на самому побутовому репертуарі. Таким чином, з'являються в репертуарі театру п'єси сучасних авторів та переклади класиків. Мавши на чолі талановитого організатора, тепер небіжчика, О. Корольчука, театр природнім шляхом еволюціонував і зміцнів так, що з осені 1924 р. став державним театром Катеринославщини, де грав три сезони. Режисером у театрі ввесь час Б. Романицький, що з 1925 р. після смерті Корольчука, керує там і художньою частиною. Така сталість режисури театру, а також те, що театр разом із своїми режисерами виріс і вийшов із побутового театру, визначила традиційно-реалістичний напрям театру ім. Заньковецької, тут майже нема еклектизму, як по інших театрах. Організаційно театр також міцний. Театр ім. Заньковецької повільно доходить форм культурного театру, це — театр висхідної лінії розвитку. Поточного сезону театр грає в Полтаві.

Але найдужчим театром цього типу є театр ім. Франка, якому теж скоро буде 8 років. Головний режисер і організатор, пізніше завхуд цього театру, Г. Юра вийшов із „Молодого Театру“, де був одним із режисерів „хлібного“, як тоді звали, репертуару, що мав підсилювати невелику експериментальну продукцію театру. Цим пояснюється, що мало не всі п'єси репертуару „Молодого Театру“ і в його трактуванні пройшли в театрі ім. Франка в перші роки його існування. Попала до театру Франка й значна група акторів „Мол.

Театру". Проте, хоч як це дивно може здатись, з принципів і настановлень „Молодого Театру“ театр ім. Франка не взяв нічого. П'єси використали просто, щоб мати більший репертуар. В найтяжчі роки — 1920-1923 — роки громадянської війни й голоду — театр працює в дуже тяжких умовах мандрівного театру — про якусь викінченість роботи тут, звичайно, думати було годі. Все ж таки скоро театр ім. Франка визначився, як театр психологічного консервативного й безперспективного реалізму — всі актори, за винятком 2—3, грали, як кажуть у руському театрі, „по старинке“, голим нутром, або „нервом“, так само „по старинке“ — безстильно й безпринципово (в розумінні формального), без якоїсь художньої думки ставлено і п'єси; справжнього художнього керівництва театр Франка теж не мав — це було ясно і стало ходячою фразою говорити, що театр Франка „не має обличчя“. В ті часи театр ім. Шевченка, де були постанови Смірнова, Загарова й Бережного, без порівняння стояв вище за театр ім. Франка. На зимовий сезон 1923—24 р. театрові Франка пощастило одначе залишитися в Харкові. І це різко змінило весь його шлях і дало величезний товчок до дальшого розвитку. Мав театр багато сильних темпераментних акторів і це, крім мотивів чисто організаційного порядку, було причиною того, що театр не вважаючи на перший невдалий сезон, залишився в Харкові й надалі. В театрі після цього зміцнюють режисуру — до роботи запрошують Б. Глаголіна. Глаголін — режисер — доволі цікава, своєрідна фігура. Актор і сподвижник сміливого експериментатора Майерхольда та відомого в Росії знавця театру Євреїнова, Глаголін пережив разом з ними захоплення і містичним символизмом і занепадно-буржуазним естетизмом і навіть „приобцився“ до конструктивізму. Але, коли перші дві течії залишили в душі Глаголіна нестертий слід і змішались там у дивний аромат ладану й порнографії, від конструктивізму він узяв одно — його поверховий ексцентризм і трюкацтво. А вигадник і штукар із Глаголіна, так само, як і знавець акторської техніки, віддамо йому належне, — першорядний. Ясно, що повести театр такий режисер нікуди не міг, але навчити бути вигадливим, де треба дотепним, навчити актора живо й гостро рухатися (не по „винниченко-карпенківському“), ефектно й яскраво подавати фразу — взагалі розворушити актора — він уповні міг. І Глаголін сумлінно виконав свою місію в франківців, а також і в Одеській театрі. Не можна було найти режисера кращого, як трюкач Глаголін, щоб заманити до українського театру харківського обивателя. Коли б Глаголіна не було, його варто було б вигадати. На протязі двох сезонів він зробив шість постанов. Крім того, до роботи в своєму театрі франківцям у той же час удається притягти темпераментного художника, майстра яскравої фарби Ан. Петрицького. Все це змінило зовнішність театру Франка до невпізнання. Театр взагалі внутрішнє зріс за три сезони перебування в Харкові — в його революційно-культурному оточенні, в той же час і від Глаголіна франківці взяли все, що можна було взяти в нього доброго й потрібного. Кваліфікація акторів значно піднялась в наслідок серйозних студійних вправ. Оформились кінець-кінцем франківці в доволі гнучкий театр еkleктичного типу, — тут немає свого глибоко відчутного середо, точної художньої лінії (останні декларації франківців,

правда, говорять про „монументальний реалізм“, „узагальнений реалізм“ то що, але все це надзвичайно туманне, щоб не сказати більше), але є тут, без перебільшення, прекрасний апарат, міцно спаяне ядро і, після „Березоля“, найдужчі акторські сили, і головне, енергійний й талановитий керівник-організатор Г. Юра, що впевнено й тактично веде хисткий театральний човен, уміло обминаючи всі шхери й рифи, яких безліч є на шляху кожного театру і, звичайно, після перевезу „Березоля“ до столиці, тільки франківці могли змінити його на посту державного українського театру в Києві. Поточного сезону франківці обіцяють постави кількох відомих режисерів з Москви й Ленінграду. З погляду розвитку театру, як суцільної художньої одиниці, в цьому, розуміється, нема нічого доброго. Але доводиться з цим миритись, поки до франківців не прийшли режисери, що зрослись і зріднились би з їх театром.

РОЗМАХ ТЕАТРАЛЬНОГО ЖИТТЯ І ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ТЕАТРІВ

Перші ж місяці революції й національної волі збудили величезну акцію в усіх ділянках культури, так само і в театрі. Тут немає змоги давати повну картину гарячкового розгортання театральної роботи тих часів. Ми вихоплюємо лиш типові явища театального життя в самому Києві, тоді політичному, культурному центрі України. Як широко тоді намагалися поставити справи культурного будівництва, свідчить той факт, що літом 1919 р., підчас другого приходу радянської влади до Києва, там було засновано 11 районних робітничих театрів. Окремо треба згадати про заснування того-ж літа української Музичної Драми, до якої директорів й організатору її С. Бондарчукові вдалося залучити блискучі, першорядні сили — режисерами — Бонч-Томашевського й Курбаса, балетмейстером Мордікіна, художником Петрицького при диригенті Багриновському і запалити колектив гарячою вірою в діло. Уже перші постанови („Утоплена“, балет „Азіаде“, підготовні роботи до „Тараса Бульби“ в реж. Курбаса) свідчили, що за діло взялися люди з свіжими головами, ясними думками, що бачили всю справу в широкій громадській і мистецькій перспективі.

Від осені 1919 і до 1923 р. 30 серпня відступила од Києва Червона армія — на другий день навалились денікінські молодці. Під перехресним гарматним вогнем все завмирає на довгий час.

1917 — 1919 р.р. були періодом, коли уряди — і буржуазний, демократично-національний, і особливо радянський — давали щедрі матеріальну допомогу театрам, і ми вже бачили, як буйно почав розвиватися театр. Але, як у тому біблійському оповіданні про Єгипет, за цими „врожайними“ роками настали роки голодні. І час від осені 1919 р. до 1923 р. для театру, як і для всієї країни, був особливо тяжкий. Проте, матеріальна скрута не могла спинити дальшого росту театру, що так добре почався. Позбавлення театрів державної допомоги і невтручання урядових органів до організаційних форм театального життя мало в тих умовах навіть певні позитивні наслідки, а саме — воно допомогло природній диференціації театрів по мистецьких напрямках та по звязку їх з попередніми театральними традиціями.

Ми вже бачили, що в той саме голодний час повстали до життя театри ім. Шевченка, Франка й Заньковецької. Але в ті ж роки виникають театри й иншого напрямку, що свою формально-естетичну революційність відразу намагаються тісно, безпосередньо зв'язати з інтересами соціальної революції.

ТЕАТРИ: ІМ МИХАЙЛИЧЕНКА, КИДРАМТЕ, БЕРЕЗИЛЬ

Перші спроби в цьому напрямі зробив заснований у листопаді 1920 р. Театр ім. Михайличенка, що його ініціаторами була група акторів „Молодого Театру“, на чолі з М. Терещенком. Основною й фатальною помилкою цього колективу, зробленою на початку його роботи було те, що відразу він утворив фальшиву, нежиттєву й штучно-надуману теорію про метод колективного театрального дійства, що твориться виключно актором. Колектив акторів, за цією теорією, має особливим способом відшукувати тему „дійства“, що відповідала б одразу настроям і прагненням усіх членів колективу. Після цього колектив спільними силами має вести усю драматургію-архітектоничну розробку теми—цеб-то реалізувати її в словесному і театральній дієвому матеріалі. Інакше кажучи, весь колектив разом і кожен його член окрема мав бути „за все“—нести відразу авторські, режисерські й акторські функції. Це мало ніби-то зробити актора вільним, ні від кого незалежним організатором свого мистецтва. Було в цій „платформі“, як бачить читач, багато безгрунтового фантазування. А до реалізації універсального „мистецтва дійства“ (так це звалось) було покликано людей, багато з яких не гаразд уміли підписати своє прізвище. На практиці-ж, уже навіть у перших своїх роботах, театр ім. Михайличенка мусив відступити від своїх принципів і користався з послуг авторів, мав режисерів і т. ин. Надалі ж (через два роки) театр відступив од своїх принципів і перетворився на театр з революційним репертуаром. І деякі з його постанов мали інтересну й гостру на свій час форму. А такий його спектакль, як „Універсальний Некрополь“ (за Еренбургом) нічим не нижчий за Мейерхольдівський „Трест Д. 6“... (скомпонований теж за романом Еренбурга). Наблизившись в останні сезони свого існування до форм виробничості, театр Михайличенко не зумів, проте, ані стати справжнім виробничим театром, ані провадити цінну експериментальну роботу, тому літом 1925 р. він був розформований.

Привідця й головний режисер „Молодого Театру“ Л. Курбас, після третього повороту радянської влади до Києва (грудень 1919 р.), збирав більшість молодотеатрівців і з їх участю робить в театрі ім. Шевченка своїх знаменитих „Гайдамаків“ (березень 1920 р.), що високоталановито й прекрасно завершили всю його попередню роботу, синтезували його шукання безпредметної театральної форми з формою масового спектаклю, що послуговується експресіоністичним динамізмом і технікою будови дійства. „Гайдамаками“ Курбас остаточно і в усіх колах завоював собі репутацію оригінального й сміливого новатора.

Влітку 1920 р. Курбас з згаданою групою одводумців і учнів, заснувавши „Кидрамте“ (Київський драматичний театр), виїздить в район Білої церкви і Гумани, де залишається більш як півтора роки з

молодотеатрівським переважно репертуаром. Там вже Курбас показав і капітальну роботу — Шекспірового Макбета. Час „Кидрамте“, був антрактом між „Молодим Театром“ і заснуванням „Березоля“. В „Кидрамте“ йшов процес поглиблення й розроблення мистецьких принципів „Молодого Театру“. Тут, зокрема, точніше вже накреслюються основи виховання актора-виконавця нового театру — в „Молодому Театрі“, що встиг поставити перед собою тільки загальні проблеми театральної науки, цю спеціальну галузь майже не зачіпалося. І наколи сьогодні вже можна говорити про те, що „Березіль“ має свою систему гри актора, що надає його акторам особливого, оригінального обличчя, то цю роботу розпочато саме у „Кидрамте“. „Кидрамте“ провадив свою роботу в районах фронтів горожанської війни і близько зійшовся з частинами 45-ої Волинської дивізії, що пізніше взяла шефство над „Березолем“, коли основна група „Молодого Театру“ — „Кидрамте“ 20 березня 1922 р. заснувала в Києві „Березіль“.

Не будемо спинятися на „Березолі“ — етапах його роботи, її ідейних основах, характері й досягненнях у минулому і на сучасному стані театру: всього біля двох місяців тому, в числі 7 — 8 „Червоного Шляху“ була вміщена стаття про „минулий театральний сезон“, найбільше місця в статті було присвячено „Березолеві“, там і висвітлено зазначені питання.

Важно лише відзначити, коли ми говоримо про зріст українського театру за останні 10 років, що „Березіль“ не обмежується лиш вузько експериментальною чи виробничою роботою репертуарного театру: „Березіль“ ввесь час намагається поширити свої принципи й своє розуміння мистецтва далеко за межі свого театру. 1923 — 25 р.р. „Березіль“ мав свої філії-майстерні в кількох містах на Україні — в Білій Церкві, Баришполі (Київщина), Одесі. Кожна з цих майстерень мала свій репертуар. Підчас перебування в Києві „Березіль“ інструктував і постачав репертуар також і клубним драмгурткам через так звану „клубну станцію“, мріяв також він і про аналогічну „станцію“ сільського театру. І хоча всі ці заходи з-за браку коштів широко не розгорнулись, однак вони рекомендують „Березіль“, як суспільно-активну, отже справді революційну організацію. Вступивши у шостий рік свого існування і закріпивши за собою позицію центрального театру, „Березіль“ знов починає розвивати акцію — з наступного сезону він одкрив драматичну й балетну студії.

Активність „Березоля“ виявилась ще й у тому, що він намагався обстоювати й пропагувати свої принципи через власний друкований орган — „Барикади театру“ (1923 — 1924 р.р.). Були „Барикади Театру“ різко полемичним і живим органом — в цьому полягав інтерес і значіння журналу. Однак при відсутності солідних противників, що так само гостро й обгрунтовано могли б обстоювати інші позиції, при незначному знайомстві в нас широкого глядача з питаннями театру „Барикади Театру“ не могли знайти значної аудиторії і хутко після 5 №№, з яких два було подвійних, припинили існування.

ЩО ЗРОБЛЕНО ЗА 10 РОКІВ

Коротко змалювали ми передреволюційний стан українського театру, показали генезу театральних формувань, що виникли на

протязі 1916 — 1922 р.р., в загальних рисах прослідкували їх шляхи в повну великих творчих змагань добу Жовтня, схарактеризували по по змозі їх сучасний стан. Трудно робити тут загальні підсумки, бо процес, ми бачили, йшов двома, зовсім несхожими, річищами — європеїзації зовнішньої, запозичення форм і з другого боку — ґрунтового вивчення законів театрального мистецтва й діалектичного застосування їх до наших політичних, національних, культурних умов. Але, коли схематично, в зовсім грубих контурах узяти театральний процес за вказаний період та порівняти його з станом речей у театрі пердреволюційному, то побачимо насамперед, ще репертуарні рямці нашого театру надзвичайно розсунулись після скромних, часто невдалих спроб Садовського поновити репертуар свого театру. В пореволюційному театрі міцно тримаються класики — Софокл, Лопе - де Вега, Шекспір, Мольєр, Бомарше, Гольдоні, Гоголь, ідуть автори 19 століття й сучасні — Гюґо, Мюссе, Грільпарцер, Гауптман, Зудерман, Шоу, Ібсен, Шніцлер, Гальбе, Словацький, Жулавський, Кшивошевський, Г. Запольська. Сучасні драматурги — Кайзер, Толер, Вітфогель, Потшер, Бергстедт, Чапек, Паньоль і Нівуа, Могем і Колтон, безліч іде перекладів з руської мови, найвизначніші з них — п'єси Луначарського, Ромашова, Ердмана, Тренкова, Сейфуліної. Само собою розуміється, що в той же час ставиться все, що є придатного для сцени в українських драматургів старих і сучасних. Але характерна є все ж таки та жадність, з якою після 1917 р. накидаються українські театри на п'єси європейських авторів. Це пояснюється, звичайно, не стільки потягом од раніш забороненого, як цілком зрозумілим бажанням вивести український театр з безвихіди селянськості, народництва й наївного натуралізму, ввести його в коло духовних інтересів народів вищої культури і цим самим розкувати й актора нашого театру та виховати нового актора, здатного передавати всіма можливими засобами сучасної акторської техніки весь комплекс складних почувань культурної людини. Що потрібних п'єс у достатній мірі сценичних і змістовних в українських драматургів у цей час майже не було, то й маємо це „масове“ пересажування на наш кін п'єс світового репертуару та інших перекладних.

Відповідно до цього колосально пішов уперед за цих 10 років і актор. І, хоч іще й багато залишається зробити нашому акторству, проте в масі його вже не знайти хуторянської неповоротности акторів театру Садовського і їх наївної „щирости“, за якою не було найменшої техніки, жодної школи (ми тут, звичайно, не говоримо про визначніших майстрів дореволюційного театру, акторів ще школи Кропивницького, приміром, Лівницьку, Борисоглібську і ин.). І коли, як ми казали спочатку, для українського актора дожовтневого театру за ідеал був руський актор порядного провінціального театру, то тепер, коли цього ідеалу він уже здебільшого досяг, перед ним стоять багато вищі завдання — так опанувати акторську техніку, щоб могли виробити відмінну, оргінальну манеру своєї гри, виявити в ній своє національне обличчя, як його виявляє актор французький, німецький, руський. На цьому шляху стоїть у нас „Березіль“.

Значно гірше стоїть справа у нас з режисерами. Режисерське мистецтво вимагає високого загального рівня культури й культурности

людей, що за нього беруться, певних традицій, художньої наступності і т. інше. Всього цього нам дуже ще бракує. Тому в нас є режисери-техники, що ставлять, власне лише планують мізансцени за певними трафаретами, і не більше, як 4—5 імен ми маємо, що або вже є режисерами, або стоять на певнім шляху до цього.

Не можна також не підкреслити величезних заслуг наших театрів в ознайомленні найширших верств трудящих з театром, з драматичними творами світового значіння. Причини соціального і стихійного характеру виганяють наші театри в період 1919—1923 р.р. з великих міст на фабрики, заводи й копальні, на села, навіть на воєнні фронти. Здається, не було значнішого фабричного, промислового чи просто більш населеного пункту на Україні, де б не побував один із вищеназваних театрів. Особливо великого значіння роботу в цьому напрямі зробив театр ім. Франка, що перший „звоював“ для нашого театру Всесоюзна Кочегарку — Донбас. На протязі трьох сезонів театр Франка з своєю філією побував у всіх чисто закутках Донбасу. Великі театри з першорядними акторськими силами бували часом у таких місцях, де про театр стільки чули, як Виборний у Котляревського: „А що ж воно таке театр — чи город, чи містечко?“. Ця робота, крім ознайомлення мас із театром, вплинула ще й на підвищення рівня самодіяльних театральних і взагалі мистецьких гуртків.

ТЕАТРАЛЬНА ПОЛІТИКА

Питання театральної політики, цеб то питання визначення тих шляхів, якими театри, по-перше, мусять іти до виконання своїх соціальних функцій, по-друге, чим вони мають забезпечити свій нормальний, здоровий розвиток, як мистецькі організми, — питання дуже складні й вимагають докладнішого освітлення, ніж розміри нашої статті дозволяють це зробити. Тому обмежимося кількома рядками. В попередніх розділах (про „Молодий“ і „Державний Драматичний“ театри) почасти вже сказано було про театральну політику. В часи між 1919—1924 р.р. театральна політика обмежувалась головно цензурно-контрольними функціями. Деяким театрам, правда, давалося й матеріальну допомогу, але вона була незначна й мала швидче моральне значіння, ніж значіння реальної фінансової підтримки. З сезону 1925—1926 р. розпочинається в нас планове театральне будівництво. З цього сезону втворено сітку державних театрів. До сітки ввійшли не тільки старші театральні формування, про які і говорилося вище, а було утворено ще й кілька нових театральних одиниць. Проте, коли робили це, не зважали на особливості внутрішньої структури театального організму, забули за те, що театри, щоб бути життєздатними мусять „родитися“ й „вироснути“, а не „виготовлятися“ за певними рецептами, — спочатку якась здорова життєва ідея мусять згуртувати круг себе adeptів, а потім вона вже оформлюється в театральну чи якусь іншу організацію, а не навпаки. Тому більшість згаданих підприємств були метеликами-одноденниками — недовго проіснувавши, вони гинули. Але що до старіших театрів, то новий курс театральної політики, взятий з 19'5, навіть з 1924 р., дуже стимулював їх розвиток. Вище ми говорили про зріст театру ім. Франка. Так само й переміщення

„Березоля“ до Харкова дуже його зміцнило. Те саме можна сказати й про інші театри. Правильно взято в останній час курс на вирівнювання ідеологічної лінії театрів.

ОДЕСЬКА ДЕРЖДРАМА

З театрів, утворених Відділом Мистецтва в останні роки, одначе не тільки вижив, а й скріпив свої позиції Державний Драматичний Театр в Одесі (1925 р.). Самий факт заснування в Одесі великого постійного українського театру з сучасним репертуаром мав велике політичне й культурне значіння. Одеса довго перед тим не бачила ніякого українського театру, крім „горлячано-гопачного“. Маса робітництва, службовців, радянського суспільства в Одесі відчували гостру потребу в українському театрі, особливо після твердо взятого курсу на українізацію. З другого ж боку, добрий український театр потрібний був і на те, щоб переконати скептиків „інтернаціональної“ Одеси в тому, що українська культура — явний і сильний факт, а не вигадка, не політичний лише хід. І театр в Одесі з першого ж сезону справдив покладені на нього завдання й надії. Художнім керівником спочатку призначений був М. Терещенко. Першим спектаклем Одеського театру були „Полум'ярі“ Луначарського, ставив їх Б. Глаголін, у тому ж сезоні він же поставив і „Мандат“ Ердмана. Вище ми говорили про Глаголіна. Його „Мандат“ був переповнений трюками, проте, експансивному одеситові заімпонувала зовнішня блискучість Глаголінських постанов. В тому ж сезоні в великим успіхом пройшли — „Композитор Нейль“ (за Кавфманом) — постава Терещенка і „За двома зайцями“, що ставив березільський режисер В. Василько-Миляев. Таким чином, з першого ж сезону Одеський театр міцно став на ноги. Він ще більше зміцнів з другого сезону 1926—27 р. На завхуда було призначено тоді Василька-Миляева, до режисури крім того притягли московського режисера Вільнера. Постанови Одеського театру взагалі обслуговуються видатними художньо-керівничими силами. До всього того на Одесу кинуто було прекрасні акторські сили. Все це й сприяло прищепленню театру на Одеській ґрунті.

ПОБУТОВИЙ ТЕАТР

Коли цей начерк і не претендує на особливо витриману, науково-обґрунтовану систематизацію явищ театрального життя в добу Жовтня, то він у кожному разі намагався не спустити з ока тих видатніших фактів, співіснування й послідовності яких визначає процес розвитку театру за цей відрізок часу, процес наближення театру до завдань Жовтня. Завдання статті було в загальних рисах показати — куди росте наш театр, характеризувати ті основні тенденції, що виявили себе в останнє десятиріччя. І це завдання лишилось би невиконаним, коли б ми, хоч кількома словами, не згадали про побутовий театр, власне про ті його рештки, що ще й досі чіпляються за життя.

Хоч як скалічений був український театр в царські часи, хоч як звязувало його в соціальних його функціях, проте, ховав він у собі такі елементи театральності, що зробили його надзвичайно популярним головно між нижчими суспільними верствами — робітництвом, ремісниками та між різними елементами дрібної міської буржуазії.

Крім того, завдяки тим же елементам театральності, мав цей театр значний попит і як предмет „експорту“ за межі України — чужий незнайомий побут, показуваний до того ж у підкреслено чудернацьких формах, незмінне „кохання“, співи й танці в п'єсах були тією екзотикою, що притягала на вистави українських труп силу глядачів по найдальших закутках Росії — в Сибіру й на Кавказі, в Білорусії й Туркестані.

Силою інерції цей театр існує й досі. На протязі 10-ти років було багато спроб влити в його життя, якимось пристосувати його до завдань сучасності. Тут насамперед треба згадати за „Державний Народний Театр“ — 1918—19 р. р. — в Києві на чолі з Саксаганським і Заньковецькою. Театр мав за завдання, крім українського історичного й побутового репертуару, виставляти ще й класичні п'єси. Думалося цим способом поглибити й освіжити наш старий театр, поєднавши його з європейським класичним театром. І справді, крім українських п'єс, театр устиг показати „Розбійників“, „Урієля Акосту“, але він не знайшов у собі сил, щоб боротися далі за право на життя й роботу. Інші спроби цього роду, що пізніше, починаючи з 1920 року, роблено найчастіше в Харкові, були здебільшого невдалі. Хоча одна з них розгорнулася була досить широко: 1921 р. був утворений в Харкові „Український Народний Театр“, куди крім старих акторів побутового театру, увійшло багато молоді. На чолі театру були І. Юхименко та Я. Мамонтов. В репертуарі театру були: „Гайдамаки“, „Ткачі“, „Ельга“ Гавптмана, „Ревізор“ то-що. Проте, позбавившись з переходом до НЕП-и державної підтримки, театр розпався.

Отже, деякі з цих спроб оживити старий театр цілком правильно намагалися зробити це шляхом виходу до ширшого світового репертуару, але більшість їх, особливо ж ті, що робилися в Харкові в останні три роки, обмежувалися нудним переживанням старих, примітивних п'єс у трафаретних прийомах виконання. І всім цим спробам завжди бракувало таких акторських, а часом й режисерських культурних кадрів, які б не тільки розуміли, а й уміли практично прокласти шляхи від романтичного етнографізму до класики, чи до якихось оригінальних форм нового театру, що міг би для сучасної тематики використати простоту й барвистість форм старого театру, чи як його ще звуть театру „живої людини“. Остаточно розгубившись в нових обставинах, театр цього роду на Україні вже зовсім зникає, тримаючись тільки де-не-де силою таланту останніх його могиканів, як, приміром, Саксаганський і Садонський.

Проте, вважати цей театр похованим ніяк не можна — на сьогоднішній день існує ще приблизно 35 труп з побутовим репертуаром, що грають здебільшого поза Україною, в інших радянських республіках. Своєю організаційно-юридичною природою ці трупи — акторські „Товариства“, або колективи, що існують на заробітки від вистав. Сумнівно, щоб ці колективи десь одержували матеріальну допомогу¹⁾.

¹⁾ Самі ці колективи про свою роботу й своє становище завжди „скромно“ мовчать. Тому, говорячи про них, доводиться користатися часто випадковими відомостями з приватних листів, чи короткими інформаціями в рухлих театральних виданнях та будувати певні висновки на загальному знайомстві з театральною ситуацією.

Отже й не несуть вони ні перед ким і моральної відповідальності за свою роботу, хоча й не може бути сумніву, що якість цієї роботи дуже низька та що головною приманкою, на яку вони ловлять глядача є все ті-ж традиційні співи, танці й чудернацький „малоросійський“ побут¹⁾. І, однак, це не перешкоджає тому, щоб за межами України люди, незнайомі з справжнім станом речей, вважали такі театри за репрезентантів українського театрального мистецтва. Отже, в інтересах української культури було-б, щоб відповідні органи нашого уряду винайшли якісь способи впливу на подібні підприємства. Це тим важніше, що й там є елементи, які щиро прагнуть увійти в процес культурного будівництва, що йде на Україні.

РОБСЕЛЬТЕАТРИ

Ми матимемо досить повну картину театрального життя по драмтеатрах України за десятиріччя, коли згадаємо ще, що в останні два роки почали народжуватись робсельтеатри окружного значіння й масштабу. Складаються ці театри в більшості з професіоналів, інколи ж з аматорів вищої кваліфікації. Цікаво відзначити, що повстають ці театри здебільшого в таких пунктах, куди не заїздять на вистави великі театри. На сьогоднішній день маємо 9 таких театрів в округах та районах: Одеській, Зінов'ївській, Лохвицькій, Червоноградській, Біл церківській, Прилуцькій, Харківській (2 театри — мандрівний окружний і мандрівний міський театр „Веселий Пролетар“), Первомайській. Репертуар цих театрів дуже різноманітний: — він майже такий широкий як і в театрах професійних: тут є й класики, і наші побутові драматурги, і сучасні українські автори та переклади з руської й європейських мов.

ВИСНОВКИ

Схарактеризувавши спочатку стан українського театру перед революцією, ми далі накреслили шляхи, на які вийшов наш театр після Жовтня. Ми бачили, як революція запаліднила наш театр творчими шуканнями, волею до життя, жагою роботи. І справді, зроблено за цей час дуже багато. Часто, говорячи про роботу якогось окремого театру в окремому випадку, ми судимо її може занадто гостро, бо ставимо до неї такі вимоги, яких сьогодні даний театр задовольнити ще не може через цілком зрозумілі об'єктивні причини. Коли ж розглядати таку роботу в певній історичній перспективі, коли взяти на увагу, що тут на 75 — 85% все доводиться будувати наново, тоді тільки очевидним стане той величезний зріст, той колосальний поступ, який зробив український театр в цілому і кожна його одиниця зокрема за час революції. Наближення й міцний зв'язок з масами трудящих, вихід у широкий світовий репертуар, засвоєння форм європейського театру, збагачення акторської техніки, витворення оригінальних форм на базі світової театральної культури і, нарешті,

¹⁾ Авторіві статті минулого літа „пощастило“ двічі бачити вистави таких колективів — обидві вистави наочно доводили, що їх „мистецтво“ вже вмерло.

повільне вростання театру, підпорядкування його завданням соціальної революції — ось ті безсумнівні, незаперечні досягнення нашого театру за 10 років Жовтня. Але це початок. Тут намічаються тільки контури тієї велетенської роботи, що стоїть перед нашим театром, як часткою культури, надалі. Технічно наш театр мусить піднятися до рівня кращих із сучасних театрів, він мусить збагатити свою творчу ініціативу, стимулювати її, давати їй простір, він має підняти загальну культурність, культуру й техніку актора на велику височінь, як і взагалі має збільшити питому вагу акторської маси в театральному будівництві. Орієнтуючись на маси трудящих, він повинен виховувати їх художні смаки й вимоги, піднімати їх у цьому на вищий ступінь, а не знижуватись до рівня вимог і розуміння менш культурних елементів. Це зробить наш театр органічним учасником будівництва великої інтернаціональної культури.

Ось завдання нового десятиріччя!

Проф. Я. ПОЛФІОРОВ

Десять років української музичної культури

В числі тих досягнень і перемог, які святкують десяти роковини Жовтня, далеко не останнє місце належить і тому, що з особливо глибокими почуттями переживала й переживає українська музична суспільність — звільнення національної української культури від вікових пут, її зростання й розцвіт, зокрема — виключне творче піднесення в обсягу музичної культури.

Яскраво й повно будуть переживати ці дні представники української музичної культури, бо за минуле десятиріччя ця культура пережила таке творче піднесення, яке якісно дорівнює всьому тисячолітньому існуванню української музики до періоду Жовтневої революції.

I

Перегляньмо в найкоротших рисах еволюцію дореволюційної музики. За вихідний пункт соціологічного освітлення її минулого по окремих періодах розвитку господарських форм, що з ними тісно зв'язані була певна річ і музична культура, візьмим ту періодизацію, яку дав М. І. Яворський. Як відомо, Яворський ділить історію України на чотири періоди.

Перший період — „період натурального господарства“. В усім українським мистецтві, особливо в музиці, цей період має своє яскраве відбиття.

В цей перший період, з усіма його далі зробленими підпотилами, українська музика являє собою надзвичайно яскравий і суцільний зразок ідеологічної надбудови под спільною всьому життєвому укладові того часу базою.

Сам період натурального господарства, відповідно до форм музичної творчості, що виникли на спільній базі, вважаю за доцільне поділити на такі „підперіоди“ або етапи.

1) Первісний комунізм. Еволюцію музичного розвитку в цю пору ми перш за все відзначаємо в первісному синкретизмі, виявленому в пісні-дії, наскрізь перейнятій виднокругом первісної людини — анімізм, тотемізм, фетишизм, антропоморфізм, що й виявилось в найдавніших обрядових піснях — сонячного культу і інших.

Власне музичні досягнення виявляються тут дихордом, найпростішим складом мелодії, одноманітністю поспівок, діятоничністю звукоряду і незвичайною ритмічною гнучкістю (див. Колесса — „Ритмика українських народніх пісень“).

Відомі дуже примітивні інструменти: ударні, духові, струнні.

2) Первісна феодалізація суспільного ладу. В еволюції музичного розвитку в цій порі ми відзначаємо перш за все занесення вищими класами тогочасного суспільства чужоземних мотивів — скандинавських, а потім, внаслідок торгових стосунків, — мотивів південних народів — кочовників. Відзначаємо також початки класового поділу в пісенній творчості — владущі класи чужаються загальнонародної пісні, яка падає на спід культурного суспільства.

Власне музичні досягнення виявлені тут трихордом, китайською або шотландською гамою пентахордом, — очевидно, також не без впливу владущих клас, що найдужче виявилось на інструментах, яких розвиток іде швидкими кроками.

До цих двох етапів першого періоду і належить багатуша спадщина української народної пісенної творчості в постаті робітничих, маршових, військових, аграрних, весільних і похоронних пісень.

3) Приняття християнства. В цю пору ми перш за все відзначаємо занесення нових церковних ладів, восьмиступневих утворень звукорядів; боротьбу християнського духівництва з старопоганською піснею; повільне пристосування цієї пісні до нових умов, первісно тільки в тексті, а далі — мимовільний вплив церковних ладів і церковної музичної теорії на народню творчість; разом з тим — вплив народної творчості на церковну музику, що чим раз далі й далі відходить від візантійських зворотів і наближається до вироблення національних церковних поспівок.

Властиво музичні досягнення виявляються в цій порі оволодінням восьмиступневої гами, поширенням поспівок, в зв'язку з поширенням і звукового матеріалу, тяжінням до певних утворень в душі візантійських „гласів“, також величезним розвитком інструментальної музики, що має певні форми. Напр., чужоземні письменники, а пізніше наші церковні письменники свідчать, що інструменталісти виконавці єднаються в цю епоху в свого роду ансамблі, подібні до „камерного“ або навіть оркестрового (давись, наприклад, фрески Софіївського собору в Києві).

4) Розпад феодальних взаємовідношень і, як наслідок цього розпаду, об'єднання Галичини з Польщею і України з Литвою.

В цій порі ми відзначаємо появу багатоголосої фактури в церковній і через неї в світській і — далі — народній музиці, де первісну поліфонію (в виді надголосків і підголосків, що дістали в дальшому розвитку значіння самостійних мелодій) чим раз більше й більше заступає новий склад багатоголосся, прийнятого церковною музикою.

Властиво музичні досягнення виявляються тут в установленні виразних метричних початків; правильним відчуттям інтервалів, їх функцій і взаємовідношень окремих частин нового багатоголосся.

Другий період — період „торговельно-кріпацький“¹⁾ — слід було б що-до музики розбити на чотири етапи:

1) Польська анексія і церковна унія., ц.-т. епоха перетворення автономної в Литовській державі України в складову

¹⁾ Див. М. І. Яворський. Нарис Історії України, т. І, стр. 21.

частину Польської держави. В еволюції музичного розвитку в цій добі ми відзначаємо занепад самобутніх форм творчості і величезний вплив західної культури, особливо в мистецтві музики, під впливом церковної унії і чим-раз більшим тиском католицької церкви.

Властиво музичні досягнення виявлені тут, проти минулого і дальшого, дуже слабо й мало, дальшою еволюцією голосоведіння, головнo, що до дальшого розвитку орнаментики-фігурації, що наближається до європейських тої доби форм.

2) Козацький період і козацька революція, цеб-то епоха героїчної боротьби з Польщею, прилучення до Росії й гетьманщина. В еволюції музичного розвитку в цій порі ми відзначаємо надзвичайне піднесення, буквально вибух творчості — народження й метеоричний розвиток дум і збагачення звукового матеріалу.

Властиво музичні досягнення виявилися тут насамперед в яскравому й виразному побудуванню вокально-інструментальної форми „думи“ і в асиміляції в звуковому матеріалі як західних — польських так і східних — татарських впливів, перероблення й перетворення цих впливів в суцільну й погоджену звукову систему, що зберегла свою оригінальність і досі, в строях основних струн бандури, в асиміляції західної світської й церковної музики в переробленні в стилі народньому, в творчості лірників.

3) Виділення нового „козацького панства“ і криза панського господарства, цеб-то асиміляція господарських форм і суспільного устрою з формами й устроєм імператорської Росії.

В еволюції музичного розвитку в цій порі відзначаємо остаточну „європеїзацію“ музичної творчості верхів і незвичайний розвиток побутової народньої пісні, як дальшої фази музики — появу культурних, „цілком сучасних форм“ церковної музики тої доби, появу спроб теоретичного оформлення, в особі Дилецького. А головне — проникнення укр. музики на північ і дужий її вплив.

Властиво музичні досягнення виявилися остаточним встановленням мажору й мінору, симетричної побудови архітекtonики музичного твору, ясного відчуття акордової гармонії з усіма функціями і взаємовідношеннями акордових голосів.

4) Слов'янофільство і філософія націоналізму, цеб-то культурне панування дворянської класи і її інтелігенції; сентименталізм і романтизм напрямків; кирило-методієвське братство; романтичний націоналізм, українофільство і пильне збирання народньої творчості.

В еволюції народнього розвитку в цій добі, ми відзначаємо первісний стан освіченого дилетантизму, що в його основу покладено саме тоді перший камінь; саме звідси виникає творчість Артемовського, Аркаса, Нішинського, Колачевського й ин., що в загальній еволюції освіченого дилетантизму української музики репрезентують його споглядально-сентиментальний період; до цього самого часу належить і остаточне оформлення псевдо-народньої міської пісні.

Властиво-музичні досягнення цієї епохи виявляються в спробах одягнення в широкі музичні форми (опери, байки, думи) творів народнього кольориту, в гармонійній і архітекtonичній еволюції церковної музики.

Третій період капіталістичного виробництва — „це період розвитку машинової промисловості та аграрного капіталізму на Україні, період суперечностей буржуазно-дворянського суспільства; період боротьби революційної інтелігенції з самодержавством, українського націоналізму з російським імперіялізмом, пролетаріату з дворянством та буржуазією. Починається розкріпаченням селян та іншими буржуазними реформами 60-х р., переходить часи народницького соціалізму і терору 70-х років; часи, коли зароджувалися революційні організації і поширювалися марксістські теорії; часи заснування на Україні й закордоном марксістських гуртків та їхньої боротьби з народництвом, 80-х років, часи розквіту промисловості; зародків робітничого руху, що привів до економічних (згодом політичних) страйків робітництва та аграрних бунтів селянських. В ХХ ст. він охоплює події 1905—1906 р. і дальшу реакцію дворянщини; організація українських демократичних і соціалістичних партій; зріст національних тенденцій на Україні й боротьба з обрусінням; кінчається цей період великою імперіялістичною війною 1914 р.¹⁾

Цьому самому періодові надзвичайно цікаву характеристику хоч з іншими трохи підподілами дає В. Коряк, що відзначає в цім періоді дві доби:

„Доба промислового капіталізму: проведення залізниць і ріст фабрик, знищення кріпацтва розпочали нову добу і в літературі; зароджуються новотвори і в живому українському народньому слові. Виникає фабрична й шахтарська пісня.

„Доба фінансового капіталізму: ріст великих міст і влада банків утворює нові форми побуту і новий стиль мистецтва — модернізм, що панує в літературі геть до цілковитого розкладу старих форм буржуазного мистецтва на передодні пролетарської революції²⁾).

Ця характеристика тим цікавіша, що історики музики в „третьому періоді“ також доводиться встановити тільки дві доби, характерні в музичній творчості.

1) Поява визначного національного генія — Лисенко, з якого починається період художньої музики, озброєної сучасною тій епосі музичною технікою.

В еволюції музичного розвитку в цій добі ми відзначаємо інтенсивне збирання й вивчення народньої музичної творчості, як з боку етнографічного, так і науково-музичного; намагання всі музичні твори, в формі вищого художнього порядку, не тільки перейняти духом і стилем народньої творчості, але й побудувати в методах народньої творчості, змінивши ці методи європейською технікою і, через неї, перетворити їх в методи й закони сучасних творчих засобів, поява багатьох великих музичних творів в закінчених художніх формах, дуже розмаїтих і в змісті і в розмірі; поява другого етапу освіченого дилетантизму — національно-войового (протилежного першому — саніментально-мрійному); розвиток робітничої фабрично-заводської пісні.

¹⁾ Яворський, ст. 22—23.

²⁾ В. Коряк, „Нарис історії української літератури“, т. I, ст. 13.

Властиво музичні досягнення цього часу — величезні. Почасти вони видні вже і з що-йно сказаного — все багатство останнього, на той час, слова музичної техніки; довершеність і розмаїтість форми, розвій інструментальної і оркестрової творчості; внесення методів народньої пісенстворчості в цивілізовані форми музики і тим освіження цих форм, і навпаки — змагання оформити зразки народньої творчості технікою музичної цивілізації.

2) Поява модерністичних тенденцій, як дальшого розвитку самобутньої української цивілізованої музики (Сениця, Степовий).

В еволюції музичного розвитку цього часу ми відзначаємо витонченість засобів музичної виразовості; наближення, через це, української художньої музики до рівного становища з музикою інших європейських країн; появу багатьох наукових дослідів і робіт в обсягу музики.

Властиво музичні досягнення цього часу виявляються великою мірою в гармонійній витонченості, вдатних тембрових комбінаціях, в опануванні всіх без винятку засобів музичної виразистості, відомих нам і досі; в зразковій записуванні (К. Квітка) і обробленню (Леонтович) народніх пісень.

Окремо треба згадати про величезний поступ в обсягу церковної музики — з'являється самобутня й оригінальна творчість окремих осіб, яка базується почасти на старо-народній пісні, почасти на старо-церковній музиці і є озброєна технічними досягненнями сучасності.

Весь цей період в обох етапах саме в царині музики іде під яскраво виявленим знаком національного ренесансу, боротьби за національну незалежність, ствердження свого національного буття. Саме в музиці ця проблема відбивається особливо сильно і яскраво — українська буржуазія, чим-раз більше міцніючи, відчуває потребу розгорнути свої сили, виявити волю до самоствердження.

Музика дала в цім відношенні дві можливості: 1) етнографізм, що ми вище назвали захисним, бо він давав цілком легальну можливість задовольнити національні потреби, які виросли цілком на основі економічної еволюції і 2) освічений дилетантизм, новітньої формації, схарактеризований вище як „національно-войовий“. Остання його властивість становить характерну рису вже української історії, в наслідок тої політичної ситуації, яка існувала в тім періоді складних громадських взаємовідношень і їх динаміки. А освічений дилетантизм не вперше спостерігаємо в історії в подібні моменти (Флорентійський Ренесанс, Французька революція, Росія початку 19 віку, Росія 60-х років та ин.), як невпинне змагання виявити набирані сили, по перше, а по друге — опанувати звукову стихію, скоривши її тим самим напрямком, які порушають в даний момент еволюцію громадських стосунків. Таке жадання завжди буває в подібних випадках. Найліпшим доказом того будуть ті ж приклади: флорентійські дилетанти в своїй „музичній драмі“ бачили один із найлуччих способів агітації за сучасні їм ідеали; дилетантами французької революції були політичні діячі, що хтіли через музику дужче виявити свої ідеї, освічені дилетанти перед-Глінкинської епохи будують свою творчість під виразним знаком національного романтизму

як освічений дилетантизм 60-х років явно пропагував в музиці ідеї „шостидесятництва“ („Хочу правди в звуках“, „хочу, щоб звук просто виражав слово“ в Даргомижського та ін.).

На Україні ця проблема освіченого дилетантизму набула ще глибшого значіння, в наслідок захисності, легальності форм саме музичного мистецтва, як найбільш „аполітичного“, власне для того, щоб через нього вести політичну боротьбу.

Музика стає гаслом на невидимому забороненому прапорі — це величезна проблема еволюції української музичної культури, стрижень всього розгляданого періоду, і минувати її — значило б відірвати дослідження музичної еволюції від загального досліді цілої еволюції культурної.

Далі піде четвертий і останній період — це період соціальної революції, що вибухла в 17 році в наслідок попередніх суспільних суперечностей в звязку з світовою війною. Це — період революції 1917 р., громадянської війни пролетаріату з російською та українською буржуазією і будування радянської влади на Україні¹⁾.

Цей „четвертий період“ і становить останнє десятиліття. Його підсумки й досягнення ми й маємо полічити в цьому ювілейному нарисі.

II

Художнє життя України в цім десятилітті позначилося буйним зростанням художніх сил. Здається, що країна намагається навернути весь минулий час — час жорстоких утисків, намагається цілком розгорнути сили, що доти дрімали, але дрімали тільки тому, що були штучно приспані.

Майбутній методолог-історик українського мистецтва, встановлюючи періодизацію першого десятиліття по-жовтневої епохи, без сумніву установить в художньому розвитку Радянської України за це десятиліття три яскравих виразних періоди:

1) Період національного піднесення і невпинного розгортання всіх без виімку національних сил, період, в яким яскраво проходить саме цей національний момент, що поглинув на деякий час усі інші²⁾, що спостерігається в історії культури уже не перший раз, 2) період класового розшарування, цеб-то період громадянської війни, період німецької окупації, період денікинщини, гетманщини, петлюрівщини, період героїчної боротьби за владу трудящих, період перемоги і зміцнення цієї влади; 3) період поглиблення революції, коли вона набула інших зовнішніх форм, змінила вогонь і меч військової боротьби на многолемешний плуг мирної, але не менш упертої і не менш жорстокої боротьби за зміцнення досягнень революції, їх вщеплення в побут країни, що природньо переходить в наслідок революції до цілком нових форм побуту, — плуг, що глибоко переорює численні тривкі пласти багатовікової цілини української культури.

В художній творчості України кожний з цих періодів знайшов своє відбиття в закресці художнього переломлення по-

¹⁾ М. Яворський, ст. 22.

²⁾ Див. про це дуже цікаві статті М. Скрипника „Черв. Шлях“, рік 1923.

дій, в закрасці, яка власне й становить соціологічний еквівалент творчості за минуле десятиліття. Так період перший, надзвичайно яскраво нагадуючи настрої націоналістичного романтизму початку 19. ст., забарвлений саме в яскраві райдужні кольори націоналістичного романтизму (в театрі „Гайдамаки“ Леся Курбаса, в їх першій редакції і „Українська Музична Драма“; в музиці — „Гайдамаки“ Стеценка, „Гайдамаки“ Хоткевича; в образотворчих мистецтвах — Академія Мистецтв; в літературі деякі твори Винниченка, Черкасенка й ин.). Період другий перейнятий патосом героїчної романтики („На майдані“ Тичини, „Удари комунара“ Елана, „Ріємо“ „Червоний заспів“ „З ранкових настроїв“ Чумака, „Зелене серце“ Кулика, майже весь Сосюра тих років — в літературі; „Льодолом“ Леонтовича, „На майдані“ Вериківського — в музиці), і нарешті, третій період позначений побутовим кольоритом, боротьбою за те нове буття, що повинне сформувати і нову свідомість, яку воно визначає (в літературі „97“ Куліша, „Любов і дим“ Дніпровського, в музиці „Червоний заспів“, „Крокове коло“, „Нова Атлантида“, Сійте“). І разом з тим надзвичайно рельєфно проходить через всі три періоди, через все минуле перше десятиліття, пекуча проблема українського суспільного оточення і взаємин у нім різних рівнодіючих, проблема, що становить „злобу“ ще й наших днів до сьогодні, — проблема: „місто й село“.

Ця проблема й визначає характер художньої творчості в зазначений що-йно період і виявляється в цій творчості глибоко й повно, з усіма найдрібнішими поняттями, що витікають з цієї короткої її формулювки.

Музичне мистецтво не увійшло загальної долі в розв'язанню цієї проблеми. Більше того, минуле десятиліття в історії української музики і буде відзначене як початок дійсного розв'язання цієї проблеми, як початок урбанізації української музичної культури — до цього бо часу вона мала яскраво виявлений селянський характер, що зберігає свої впливи ще й досі, іноді з великою силою. Проте історія української музики з 1917 р. — історія її урбанізації, історія її перемоги урбанізації. І з цієї точки зору досягнення сучасної української культури незвичайно повні і значні.

Однак було б дуже помилково думати, що ми вже нині маємо музичну культуру і, особливо, музичну творчість, цілком суголосні з нашою епохою, цеб-то ніби ми маємо вже те, що можна назвати „пролетарською музичною культурою“ і особливо „пролетарською музичною творчістю“.

Проте, не вважаючи на відсутність цілком суголосної з епохою творчості, треба визнати період, що ми розглядаємо, за винятковий що до творчого піднесення й що до тих якісних досягнень, які ми будемо констатувати.

В усім вищесказанім не треба бачити ніякої суперечності, бо висловлена тут думка про те, що в нас нині нема пролетарської музичної культури, не нищить висловленого твердження про безсумнівну „жовтневість“ сучасної української музичної культури, бо тільки жовтневе розв'язання національного питання розкрило й поширило обрії сучасного її стану.

Переходною епохою поясняється те, що, з одного боку, сучасний розвиток української музичної культури і сучасний її стан має на собі без сумніву яскраві й повні сліди жовтневої революції, а з другого боку ця культура ще позбавлена змісту дійсно пролетарської ідеології, як тому, що ми перебуваємо саме в переломовому часі, так і тому, що музика взагалі озивається на трансформації бази з великим запізненням.

Беручи на увагу ці засновки і правильно їх оцінюючи, ми сміливо можемо сказати, що десятиліття жовтневої революції застає українську музичну культуру в розцвіті, ще ніколи небаченім в її минулій історії — творчість, виконання, наукові досліді і розроблення питань, видавництво, преса, робота виховавча, самодіяльна робота, суспільна робота, школи, радіо, словом — нема жодної ділянки й форми сьогочасного культурного життя, щоб у неї не пройшла музика, і де б сама національна музична культура не виявила себе в цілій повності, широчині й глибині.

III

Композиторська творчість. Жовтнева революція дістала в цій царині чималу живу спадщину від минулої української музики, вона застає цілий ряд композиторів, що становлять живу ланку з минулим славним ланцюгом української музичної творчості: Стеценко, Степовий і Сениця — в обсягу загально-художньої музики, Ступницький, Дремцов, Хоткевич, Кошиць — в обсягу специфічної народної й етнографічної музики, і, нарешті, Леонтович, що посідає цілком окреме місце, середнє між зазначеними двома групами, бо коли його не можна віднести цілком до представників загальної музичної творчості, то не можна вважати його і за чистого етнографа — його становище цілком виключне, ще далеко не освітлене, як належить, і Леонтович ще чекає на свого майбутнього дослідника, який, може бути, знайде в його творчості дуже цікаві етапи розв'язання пекучої для нашої сучасності проблеми використання джерел народної творчості в нашій сучасній культурі «похи електрифікації»). Ці композитори взяли одразу ж таки, ще після феєральської революції, найактивнішу участь в утворенні звільненої від вікових пут української музичної культури, і звітне десятиліття відзначене їх роботами, відзначене внесками в спільну скарбницю української музики і з їх боку. Стеценко Кирило Григорович — талановитий дилетант, головню, студіюючи музичну науку самостійно... він має більш ніж може (М. Грінченко „Історія укр. музики“, ст. 267). Композитор майже виключно вокальних форм, він залишив в цій царині багато дуже цінного, особливо в літературі хоровій. Стеценко, головним чином — інтимний лірик, що й відбилося на розмірах форм його творів, побудуванню мелоса, гармонійно примітивнім обробленні і ин. Виїмком з цього загального настрою є окремі уривки з музики до „Гайдамаків“, написаних уже в

1) Тут до речі буде нагадати деякі думки з цього приводу, що я висловив у статті про Сокальського. Див. „Ч. III“, ч. 7—8.

епоху звітнього десятиліття. З окремих великих творів Стеценка треба назвати — музику до п'єс „Про що тирса шелестіла“, „Бувальщина“, „Івасик-Телесик“ і „Котик, лисичка та півник“ та ин. В роки революції Стеценко (він помер 1922 р.), що взагалі творив з великими перервами, знов увійшов в смугу активної творчості, давши, крім „Гайдамаків“, ще цілу низку прекрасних творів. Ще більшу активність Стеценко виявив в обсягу щорічної роботи (шкільні збірники) і в роботі організаційній, як робітник МУЗО Української республіки, де лишив немало цінних після себе слідів.

Степовий Яків Степанович (справжнє прізвище Акименко; бувши рідним братом інтересного композитора Федора Акименка, послідовника французького імпресіонізму, для якого він залишив національну українську творчість і засоби Корсаківської школи, що її учнем Федор Акименко був, Я. С. Акименко взяв собі на відміну від брата псевдонім Степового, ніби підкреслюючи тим своє творче кредо, і з цим прізвищем став широко відомий). Степовий — народженець Харкова — свою освіту здобув в Ленінградській півчеській капелі і Ленінградській консерваторії, яку кінчив 1909 року. Ще на шкільній лаві Степовий — цілком дозрілий національний композитор, що жодною мірою не одривається від свого рідного ґрунту. Степовий — цілком сучасний композитор, досконало озброєний потрібною технічною умілістю. Всі відомі твори Степового — твори в дрібних формах: невеликі фортеп'янні п'єси, романси, хорові твори. Степовий — м'який лірик, елегійно журливий, що свій смуток, завжди одягає в гарну, аинколи й витончену форму. Творча діяльність Степового в минуле десятиліття (помер 1920 р.) розгорнулася так сильно, що як свідчить у своїй книзі М. Грінченко (ор. сіт., ст. 266) саме в цій порі Степовий „написав дві оркестрові сюїти на теми українських народніх мелодій та оперу“. Ці твори осталися в рукописах і, на жаль, ще досі не надруковані. Так само в рукописах залишилося і багато вже виконуваних камерних творів, що були написані також уже після революції і збагатили українську музику. Степовий — не менше за Стеценка брав участь в громадсько-національній роботі і також залишив по собі кілька шкільних збірників.

Сениця Павло Іванович — народився в Полтавщині — спеціальну музичну освіту кінчив в Московській консерваторії. Композитор модерністичного напрямку, він використовує рідні національні мотиви для розв'язання тих проблем, які незвичайно гостро виникають перед цим оригінальним мислителем і шукачем. Сениця — композитор великих форм: симфонія (виконана в Харкові 3 травня 1925 р.), оркестрова увертюра, струнний квартет (з чудовою другою частиною) і ин. В обсягу дрібних форм Сениця збагачує українську музику саме інструментальною творчістю, що ще й досі становить значну прогалину в українській музиці. Тому найцінніші п'єси Сениці для фортеп'яно, скрипки й віолончелі. В обсягу романсу Сениця дав низку шедеврів („Моз село“, „Степ холодний“, „Самітний блужу“ й ин.), що стали класикою української музики і улюбленими гістьми наших камерних вечорів. Нині Сениця живе в Москві, де працює в ГІМН'ї, як секретар його етнографічної секції.

Демуцький Порфир Данилович — що помер у червні цього року — відомий музикант, етнограф, композитор і музичний діяч, працював на полі музичної етнографії 53 роки. В минулому його діяльність позначилася організацією пересувних концертів, переважно хорових, збиранням і записуванням народних пісень (багато видано, ще більше осталося в портфелі композитора) і науковою роботою — „Ліра та її мотиви“. Минулого десятиліття робота Демуцького розвинулася ще ширше. „Після революції“ Демуцький переїздить до Києва, де продовжує свою музично-організаційну роботу, як диригент хорових гуртків різних установ і як професор курсу „народня пісня“ в Музично-Драматичному Інституті ім. Лисенка. В часи 1920 — 1921 р.р. Демуцький виніс свою музично-організаційну роботу буквально на вулицю, провадячи імпровізованими гуртками вивчення й ознайомлення з народньою піснею. Ідея пропаганди народньої пісні, ідея „культу народньої пісні“ (термінологія небіжчика) рухала, запалювала юнацьким вогнем цього сивого юнака. В особі Демуцького втрачено музичного діяча, вченого, який, зважаючи на свій вік, брав у процесі будівництва українського радянського музичного життя активну участь, як юнак. (П. Козицький. „К. і П.“ 1927 р. ч. 21).

Ступницький, Василь Павлович — сучасний композитор-етнограф. Ще перед революцією записав він чимало народних пісень, яких частина була тоді ж видана. Після революції надзвичайно інтенсивно продовжує свою музичну діяльність в двох напрямках: а) етнографічному — щорічно, з допомогою фонографа, особисто збирає зразки старого селянського пісенярства, що вже гинуть під тиском нової машинно-міської культури, і б) побутовому, даючи щорічно чимало творів, написаних на революційні тексти для потреб нового революційного побуту (відзначаємо „Ленінський заповіт“ і „До нас, хто серцем кучерявий“). Крім того, треба відзначити науково-музичну діяльність Ступницького, що є голова музичної підсекції в Харківському Науковому Товаристві, його дирижерську діяльність (особливо в капелі „Дух“), організаторську в обсягу пересувних концертів і педагогічну в музичній студії Харківського ІНО.

Дремцов Сергій Прокопович — сучасний композитор і музичний діяч, професор Харківської Музичної Вищої Школи. В епоху післяреволюційну Дремцов, мимо визначної музично-громадської (переважно на полі музичної освіти) діяльності, написав дуже багато вокальних та інструментальних творів (серед них відзначимо оперу „Настуся“, „Кобзарське тріо“, музику до „Сорочинського ярмарку“ і ин). Останніми часами Дремцов робить оригінальну спробу — створити „оперу-думу“, цеб-то інсценізувати кобзарські думи, обертаючи їх в музично-сценичне дійство¹⁾.

Кошиць Олександр — створитель славетної „Капели Кошиць“, що відіграла велику роль в еволюції українського музичного мистецтва. Крім того, Кошиць відіграв велику роль в організації українських музичних сил після революції. Здібний композитор і видатний хоровий диригент, Кошиць нині перебуває в лавах емігрантів.

¹⁾ Це слід було-б в окремому нарисі порівняти з „Іваном Салдатом“ Корчмарьова, що з успіхом ішов у Московській опері.

але робить і там величезну роботу культивування української музики (особливо в Америці, де живе багато наших земляків).

Хоткевич Гнат Мартинович — дуже оригінальне національне явище і визначний громадський діяч, що виявив свої непересічні здібності в різних ділянках: літератор, критик, драматург, мистецтвознавець, композитор і талановитий віртуоз-бандурист (як видатний артист цього інструменту він увійшов на сторінки історії)¹⁾, Хоткевич є ніби квінтесенція високо-розвинутого й витончено-культурного освіченого дилетантизма ще зовсім молодій українській буржуазії, через довгий час скованої кайданами і стисненої путами руського імперіялізму, а нині звільненої буржуазії, яка тим дужче жадає виявити свої можливості, що одночасно з цим визволенням національним прийшов кінець класовий. Розмаїтістю своїх талантів, освіченістю і виборністю, Хоткевич дивно нагадує руський дилетантизм початку 19-го століття і дилетантизм епохи раннього Ренесансу. І не випадково: ці епохи дуже подібні до тої, яку почав український національний рух після фефральської революції. Як музикант Хоткевич дуже плодотворний, але твори його, дуже часто видатні по емоції, тяжко терплять від того, що він не має спеціального підготування і потрібних знаннів. З його творів найкращі є романси на тексти Франка. За останнє десятиліття діяльність Хоткевича на полі музичної культури має безперечний інтерес: організатор різних музичних товариств і об'єднань, талановитий лектор, автор музики на тексти сучасних, післяреволюційних українських поетів.

Останній, що відзначаємо в цім нарисі, представник старої передреволюційної музичної спадщини є композитор. Леонтович, визначна історична, великого масштабу, постать. Леонтович Микола Дмитрович — видатний український композитор, що всі свої сили віддав дуже оригінальному і своєрідному виявленню дійсно народної пісні, яку він обробив по цілком нових, перед ним невідомих принципах. З цих пісень Леонтовича (бо вони, про свою безсумнівну і яскравовиявлену народність, стали вже і цілком оригінальними творами самого Леонтовича) деякі стали буквально класичними. Такі є, наприклад, „Щедрик“, „Козака несуть“, „Женчикок-бренчикок“, „Із-за гори сніжок летить“, „Над річкою“, „Ой пряду пряду“, „Дударик“. Крім народніх пісень, в Леонтовича є ще чимало оригінальних дрібних („Легенда“) і великих творів (нескінчена опера „Русалчин Великдень“). Після революції Леонтович (умер 1921 р.) брав активну й діяльну участь в українському музичному життю, що немало йому винне за свій теперішній розвиток.

Такі є „ланки“, що еднали і еднають передреволюційну музичну культуру України з її сучасною культурою. Основним і спільним для всіх перелічених, характерним колоритом є „селянськість“ їх напрямку, „селянськість“ їх настрою, свідоме, дбайливе й принципове культивування народнього музичного матеріалу, народженого і виплеканого вмирущим селянським духом, побутом, що виник на фундаменті первісного натурального господарства і зберіг багато рис феодальних відносин ще до нашої доби.

¹⁾ Див. напр., М. Грінченко, *ор. сіт.*

Величезна заслуга названих композиторів полягає в любовному збереженні найцінніших „психологічних документів“ про найінтимніші і найприхованіші переживання всього колективу пригнобленого українського народу. Їх роля в минулому незмірна — вони дійсно боролися за творчу незалежність рідного краю. Після жовтневої доби їх значіння змінилося, але не зменшилося, — в нашому радянському будівництві читання цих „документів“, ознайомлення з ними і їх вивчення є важлива ланка цього будівництва, недурно ж у наші часи народня музична творчість притягає таку серйозну увагу, що в десятиліття Жовтневої революції яко ювілейні збірники державне видавництво випустило: „Песни и пляски народов СССР“.

Ось чому ми й кажемо, що роля й значіння названих композиторів змінилися, але не зникли. Вони становлять собою старшу генерацію жовтневої історії української музики. І тепер, в дні десятиліття жовтневої перемоги, ми можемо бути великодушними переможцями, ми можемо свідомо спустити завісу на багато рис їх діяльності, як середньої генерації всієї історії української музики, і вільно й спокійно говорити про них, як про старшу генерацію композиторів нашої епохи.

Середня генерація сучасної української музики в передреволюційні роки була тим молодняком, за який ще не говорилося нічого певного й визначеного. Навіть в не раз цитованій книжці М. Гринченка цьому молоднякові присвячено буквально кілька рядків, як „молодшій“ генерації, що тільки ще визначається, хоч книжка ця видана вже 1921 року. Отже, група композиторів, що розглядатиметься далі, являє собою дитину вже цілком нашої доби, доби останнього десятиліття, в той стрижень, та вісь, круг якої насилляні як, з одного боку, старші й молодші (теперішній молодняк) генерації композиторів, так, з другого боку, всі парості сучасної української культури, що саме на цю серединну генерацію тепер спирається й саме на ній будуватиме, дуже ґрунтовно, значіння української музичної сучасності, що так пишно розквітає.

Характерною рисою нашого нового часу є багатство композиторських сил на Україні за наших днів. В цьому начеркові ми мусимо обмежитися тільки найвидатнішими композиторами, а решту просто перелічити.

За останнє десятиріччя історія музичної творчості на Україні позначена чотирма великими композиторськими йменнями, що вже й тепер не тільки цілком твердо увійшли до сторінок історії української музики, але й розсунули ці сторінки поза межі значно більшого ніж тільки Україна масштабу. Я маю на оці гордощі сучасної української музики, її опертя в сучасному та її славу в майбутнім — Вериківського, Козицького, Костенка й Ревуцького.

Вериківський Михайло Іванович — один з найяскравіших сучасних українських композиторів. Свою музичну освіту одержав у Київській Консерваторії, під керівництвом професорів Рибо та Яворського, в часі керування цією консерваторією композитором Глієром. Вериківський має, таким чином, всі потрібні для композитора передпосилки, що цілком виправдується всією дальшою діяльністю цього чудового музики: почавши з дрібних, і переважно вокальних

форм, Вериківський, особливо останнім часом, виявляє свою творчість у великих формах — оркестрових (музика до „Сорочинського ярмарку“, сюїта „Шість веснянок“ і інш.) і хорових (цілі сюїти, як „Крокове коло“). З дрібних творів Вериківського треба відзначити чудовий хор на слова Тичини „На майдані“ (рідка адекватність словесного й музичного оформлення) і низку романсів, як „Ви знаєте, як липа шелестить“, „Дитина порізала пальчик“, „Гімни св. Терези“, „Чорноморські балади“ і інш. Музичне кредо Вериківського найшло в свій час досить виразову характеристику під пером Грінченка, що не раз висвітлював це питання в спеціальних статтях: — „В перспективі муза Вериківського — це симфонія, симфонічна поема, взагалі форма музично компактного моноліту, в якому відчувається гармонійність, архетектоника. Характерно для нього — зачіпати великі маси. В нього велика здібність збагнути специфічні властивості людського голосу та інструменту. Вериківський не виходить від готових конструктивних схем, він вільний в тому розумінні, що його схема розгортається з самого музичного твору, він нею не зв'язаний. І з цієї причини в творах Вериківського одночасно з глибиною музичної думки завжди відчувається багато елементів самої музики. В ній більше спокійної монументальності, монолітності, ніж блиску й безпосереднього запалу (М. Грінченко „Творчество на Украине“, рос. часопис „Музыкальная новь“ № 6 Москва 1925 год.). В іншому своєму начеркові М. Грінченко називав Вериківського одним з „найбільш цікавих художників української музичної сучасності“, що має „елементи будівництва своєї власної музичної мови, свого власного музичного думання“. (М. Грінченко „Сучасна українська музика“ час. „Музика“ Київ, р. 1923, ч. 3 — 5).

Своїм композиторським образом Вериківський дуже наближається до сучасного музичного експресіонізму на Заході, а зокрема до творчості Хиндемітта, з яким його споріднюють гострість гармонійних звучань, атоналізм, аметричність і вибагливі звороти мелосу. Крім творчої композиторської діяльності Вериківського слід відзначити його велику громадську діяльність (до моменту перенесення в Харків ЦП Товариства ім. Леонтовича — Голова ЦП) і плідотворчу педагогічну роботу в Київському Інституті ім. Лисенка.

Козицький, Пилип Омелянович — також один з найяскравіших сучасників, одержав освіту за тих же умов, що й Вериківський і владав яскравими окремими передпосилками для композиторської діяльності в усім широкім і цілком сучаснім значінні цього терміну. Виявлення всієї композиторської діяльності Козицького позначене певною й яскравою повнотою. Виявивши свій образ творчий і відточивши досить незвичайну композиторську техніку у вокальних формах, збагативши ними значно свій композиторський досвід, Козицький, останніми часами, перейшов до інструментальних форм (струнний квартет, музика до цілої низки драм, оркестрові твори, що закінчує тепер і т. інш.) і при цьому до форм широкого розміру. Проте, і вокальна музика Козицького позначається самостійним стилем і цілком певною своєрідністю, яка полягає в інструментальності звучання людських голосів у його творах. Цей спосіб використання людського голосу дає Козицькому можливість скористати

для вокальних творів з різноманітності й багатства сучасного гармонійного світосприймання. Той же М. Грінченко по тих же цитованих статтях дає досить виразну й яскраву характеристику цього видатного українського композитора наших часів. Визнаючи одночасно з Вериківським Козицького за одного „найбільш цікавих“ художників української суспільності, що має до того-ж „елементи будівництва своєї власної музичної мови, свого власного музичного думання“, Грінченко знаходить для характеристики творчості Козицького такі промовисті рядки: „Козицький на ладовій базі Яворського будує оригінальну форму народньої краси й напруження, гармонійні згустки, що чарують вас стихією справжньої могутньої музичності. Лірика народньої-музичної творчості розпливається в багатстві сучасних музичних ресурсів нової музикальної мови, центром якої є контрапунктична гармонія не тоники й домінанти, цих двох кітів не так ще далекої від нас системи; а гармонія складнішого ладу. А звідси блискучі контрасти, звідси дивні іноді звукові плями, підкреслені живою гострою ритмікою. Народній музичний елемент для Козицького є не тільки матеріял для творчості, але головним чином регулятор його, в чому слід добачати великий крок наперед у загальному процесі розвитку української музики. В товї опусів на народні теми побудовані й оригінальні твори композитора: ми маємо на оці його хорові прелюдії „Риемо, риемо“, „На зелені килими“, цикл „Червоний заспів“, до якого входять „Голод“ і „Нова Атлантида“. Все тут виразове, гостро коване й зігріте якоюсь кріпкою й строгою любов'ю. („Музыкальная новь“ 1925 р. ч. 6). „Козицький в своїй творчості оперує штихом гравера — чеканна мініатюра, насичена грою світла й тіни. Нема місця для песимізму розхлябаній суто-інтелігентській лриці минулого... даючи місце буйній радості, міцї й здоров'ю“ („Музыка“ р. 1923, ч. 3 — 5.).

Крім композиторської діяльності Козицького, треба відзначити його велику педагогічну роботу (Декан інституту імени Лисенка в Києві, а далі завідатель Музкурсів у Харкові), та ще його значну музично-громадську роботу (інспектор МУЗО УПО України, голова вищого Музичного Комітету, до останнього часу заступник Голови ЦП і Голова Правління Харківської філії Т-ва імени Леонтовича, а останнім часом Голова ЦП). Козицький — відповідальний редактор журналу „Музыка“, постійний співробітник журналу „Червоний Шлях“ і „Культура й Побут“. Окремо треба підкреслити діяльність Козицького, як політпросвітника, що найяскравіше виявилось в його літературно-критичній діяльності й книгах „Масовий спів“ (складена вкупі з композитором Богуславським) і „Музыка масам“ (пишеться зараз).

Костенко Валентин Григорович — син селянина-бондаря. Музичну освіту дістав у Ленінградській капелі співів й Ленінградській консерваторії. До 1922 р. композитор переживав багато духових криз. З 1922 р. композитор переселяється на Україну, де остаточно устоюється його творче „я“ і він цілком віддається творчості.

Як і двоє попередніх, Костенко має всі потрібні для композитора передпосилки, володіючи до того великою гнучкістю сприймання й незвичайною здібністю вживлювання; тому Костенко незвичайно швидко й багато пише, а також часто виходить за межі національних берегів

і широчить свою композиторську палітру мотивами більш інтернаціонального порядку.

Костенко — композитор великих форм, якими він володів з великою технічною майстерністю; незакінчена опера „Кочубівна“, симфонія „1917 р.“, оркестрова сюїта, музика до цілої низки п'єс (тонко й стильно зроблена ілюстрація до „Міщанина - Шляхтича“ Мольєра); два струнних квартети, з яких заслуговує на особливу увагу другий, з розкішним фіналом і глибокою другою частиною, присвяченою пам'яті Блакитного, під епіграфом із творів його вона й написана; дуже гарні й вишукані фортепіанні мініатюри; романси, хори, між ними багато вдалих на сучасні революційні тексти. Костенко посідає трохи окрему позицію в плеяді сучасних композиторів, позицію, що визначає його творче кредо: композитор думає, що музичне мистецтво треба наблизити до мас (хоча б культурної частини їх — робітничо-селянська інтелігенція, студентство пролетарське, розвинена частина міського пролетаріату то-що). На думку Костенка це можливо зробити ясністю форми й музичного викладу, зрозумілою фактурою, обережним вживанням нових гармонійних звучань і наданням домінуючого значіння мелодії. Композитор у своїх творах втілює ці принципи творчі. Проте, він ніколи не хотів примітивізації й вульгаризації музичної творчості, як не хотів і повертати українську музику до класичної доби європейської музики. Він вважає, що наша доба музичної творчості в розумінні збільшення динамічності й експресії. Відтіля у нього ті стремління до колосальних звучань (у хорах — „Коли хорів Ленін“, „Червоний подарунок“, в симфонії — наростання в 3 частині, в 2-му квартеті), та динамічність і напруженість (там же, особливо в 2-му квартеті та 1-ій частині кантати), до яких він і прагне ціною поступок у деталях та нерідких незграбностей акордів і фактури інструментові. Костенко вважає, що треба не наслідувати рабськи народні пісні, а творити в душі їх (це торкається не лише мелодичної частини, а й гармонічної). Одже коли в раніших своїх творах він брав у недоторканості народню тему (сюїта, 1-й квартет), то в пізніших намагався творити в душі народньої творчості (2-й квартет, кантата, симфонія). Тільки такий підхід, за Костенком, може створити власний український стиль.

Зараз композитор особливо відчуває переломний момент у своєму художньому світоприйманні. Він думає, що національний колорит, часто невлітими властивості — ходи, звороти, навіть настрої народньої творчості мусять бути ґрунтом. На цьому ґрунті треба створити самобутній національний стиль українській музиці, використавши досвід класичної музики й національних шкіл (руської, чеської, норвезької то-що). Треба критично поставитись не тільки до класичних форм, але й до засобів мислення музичного й висловлення музичного. Треба також критично поставитись і до старої гармонічної системи і до нових звучань. В цю сирю масу треба влити новий загострено-соціальний зміст і подати його так художньо і геніяльно-просто (найвища майстерність і художність завжди прості), щоб твір став загально-зрозумілий (для певного культурного рівня).

Окремо треба згадати про педагогічну роботу Костенка і його широку музично-критичну діяльність.

Ревуцький Левко Михайлович — музичну освіту діставав вдома, в музичній школі Лисенка, в Київській школі Рос. муз. Т-ва. Теорію композиції вивчав у Глієра. Тепер, з 1924 р. веде класи теорії музики в Київському інституті імені Лисенка. „В колі сучасних українських композиторів Левкові Ревуцькому належить своє, зовсім окреме місце, його не можна поставити поруч з тим або тим українським композитором сьогодняшнього дня, так по типу його творчості, досить відмінному від інших, як і по тих формах, що їх найбільше культивує він... рідні собі в сучасній українській музичній творчості Л. Ревуцький не має; не має він її в музичному минулому України... ми в першу чергу мусимо констатувати його серйозну музичну культуристість, глибоке знання ресурсів музичного мистецтва й уміння майстерно володіти ними. Отже самі форми його творів далеко розширюють той масштаб, що був звичайний для українського композитора... Він український композитор, вихований на джерелах і елементах загальної музичної культури. Як раз у цьому одна із типових ознак його сучасності: серйозна культура музична керує його творчістю, регулює її, накреслює перед художником певні завдання“ (М. Грінченко. „Музичні силуети“. Музика р. 1927 ч. 2). Ревуцький тяжіє до інструментальної музики. З оголошеного списку 55 його творів (не лічачи серії гармонізацій народних пісень для голосу з фортепіано) 23 інструментальних твори, решта за винятком двох хорових на слова Шевченка, вокально-інструментальні, з них багато з оркестрою. Поміж його чисто інструментальних творів знаходимо: 2 симфонії, струнний квартет, концерт для фортепіана з оркестрою (вперше в українського композитора), два сонатних алегро для фортепіана й цілу серію фортепіанних п'єс.

Таким чином, для нас цілком зрозуміле „окреме місце“ для Ревуцького, яке йому відводить М. Грінченко — перед нами, справді композитор, що в своїй формі творчості цілковитий виняток в усій історії української музики і що являє своєю творчістю поки що апогей урбанізації української музичної культури.

Отакі ті чотири видатні українські композитори, які становлять фундамент сучасної української музики.

За браком місця я не можу докладніше говорити про решту композиторів: відзначу коротко тільки ще двоє дуже цікавих: одночасно загиблого талановитого Футорянського і нашого сучасника, харківського музиканта критика Новосадського.

С. Футорянський загальним характером творчості стояв дуже близько до Козицького та Вериківського, владав дуже яскравою й самобутньою індивідуальністю, із своєрідними музичними думками, пройнятими інтенсивною динамікою. Спадщина його невелика (головно фортепіанні твори й нечисленні романси), але цікава, малює дуже виразовий образ. Футорянський сильно нагадує молодого московського композитора Станчинського, подібність до якого побільшується ще трагічно обірваним в обох випадках молодим життям. За Футорянського треба нагадати ще як за не аби-якого організатора суспільної музичної думки — він один з перших утворив музичну секцію „Гарта“ і своїми статтями не мало сприяв „радянській“ київського музичного життя.

Новосадський Борис Іванович — композиторської техніки, як усього в царині музичній, набуває самотужки і цим же ж таки способом систематично знайомиться з теорією композиції. Написав: „Ноктюрн“ для фортепіяна, шість мішаних хорів, струнний квартет, прелюдію для струнного квартету, елегічну пісню для скрипки, романси „Айстри“, „Неясний образ“, „Колискову“. Дуже цікавий композитор, що застосовує до останніх своїх творів незвичайно гострі й складні гармонічні способи, проте завжди тільки як засіб, а не як самоціль, і завжди з ясним виправданням вимогами чіткої логіки музичного мислення.

Крім зазначених композиторів слід згадати всіх тих, що своєю творчістю допомагають розвитку музичного побуту й культивують його в товщі нашого повсякденного життя. Наша сучасність налічує цілу низку композиторських імен: Богуславський (плідний композитор, що зачепив різноманітні сторони побуту в своїх хорових творах, крім них — автор струнного квартету і співавтор книжки „Масовий спів“); Попадич (типовий хоровий побутовик, що прикрасив нашу агітаційну літературу низкою чудових хорів: „Червоне військо“, „Ми бунтарі“, „Не спочивайте“ і инш.); Верховинець (автор української редакції „Інтернаціоналу“ і численних хорів — дитячих і військових пісень); Радзівевський, Яциневич, Батюк, Гайдай, Крижановський, Верьовка, Дзбанівський — ось який актив сучасної української музичної культури, репрезентованої середньою її генерацією. А там за ними відрадні парості молодняка; частіше й частіше доносить він свій голос до слуха музичного критика й уважного слухача. Виростають комсомольці композитори, іде пролетарський композитор і недалекий вже той час, коли і ми, музиканти, зможемо сказати про „перші бруньки нової музичної пролетарської творчості“. Вже останній рік приніс нам деякі імення молодняка, до яких ми повинні уважно прислухатися: Коляда, Стеблянко, Борисов, Берндт — вони вже виплекані Радянською суспільністю і Радянськими Вузами.

Для повноти картини сучасного музичного оточення на Україні, я повинен ще згадати за цілу групу композиторів, що не ввійшли до попередніх угруповань.

Крім композиторів, українців з походження, на Україні працювало і працює чимало не українців-композиторів, ще своєю діяльністю в значній мірі допомагають еволюції української музики. Цих композиторів треба розбити на дві групи: 1) ті, що відбили національну творчість у своїх творах; 2) ті, що не відбивали національних мотивів, але сприяли українській музичній культурі.

До композиторів першої групи мусять бути почислені: 1) Глієр Рейнгольд Морицович — видатний російський композитор Московської школи. Був директором Київської консерваторії, головою Всеукраїнського Музичного комітету (1919 р.). Дуже багато зробив для відповідного редагування творів Лисенка, частину з яких орхестрував.

2) Штейнберг Лев Петрович — композитор і найвидатніший диригент України. Автор низки творів на українські теми, з яких найбільший — симфонічна поема „Україна“.

3) Лятошинський—професор Київського Муз.-Технікума, автор низки чудових і інтересних творів на українські теми: двох струнних квартетів, оркестрових романсів і т. инш.

4) Лисовський Леонид Леонидович—автор скількох оркестрових (увертюра, сюїта), хорових і камерних творів на українські теми.

5) Толстяков Павел Ниллович—автор низки хорів на українські теми й тексти, що також наорхестрував низку творів Леонтовича.

До композиторів другої групи мусять бути почислені:

1) Прибик Йосип Вячеславович—найстаріший диригент України, автор низки оркестрових і камерних творів; вага Прибика для України полягає в його винятково цінній диригентській діяльності.

2) Любомирський—цінний, головню, як педагог, що протягом своєї довгорічної роботи виховав низку сучасних значних для України музикантів.

3) Яновський Борис Карлович—оригінальний композитор модерніст і музичний критик. Автор опери „Вибух“, що вперше поставлена на 10 роковини Жовтня.

Зовсім окреме місце в цій групі посідає:

5) Яворський Болеслав Леопольдович—видатний учень Танеева. Блискучий педагог, організатор, теоретик, композитор. Творець зовсім нової й самостійної теорії музики. Значіння Яворського для України наших днів особливо цінне у сфері педагогічній—його принципи дуже широко розвинулися і тепер лежать в основі сучасної української системи музичного виховання.

Загальні риси для всіх перелічених композиторів, як українців, так і росіян, такі: 1) щире попутництво і 2) урбанізм.

Вище зазначалося, що нема ще в нас справжньої музичної пролетарської культури. Всі перелічені вище композитори не можуть репрезентувати собою таку. Але вони є вірні, надійні, цінні й справжні активні попутники пролетаріату в його будівництві і через це вони виконують свою величезну історичну місію. Як наслідок такого тісного й щирого співробітництва, зріє і зміцнів урбанізм сучасної української музикальної культури. Протилежно „селянській“ попередній генерації, сучасна відбила в своїй творчості пролетарське місто, сучасного носія культури, що прийшла на зміну старих суспільних взаємовідносин, одбитих у піснях села. На зміну цим пісням прийшли ритм всепереможної машини, мелос революційної боротьби і гармонія соціалістичного будівництва. І як що наші сучасні українські композитори ще не вміють виховати їх, то вони вже проложили дорогу співцеві пролетаріату, який прийде з його ж таки надр.

(Далі буде)