

ІВ. КРУШЕЛЬНИЦЬКИЙ

Драматурги німецької модерни останніх літ.

I

Франк Ведекінд кепкує з усяких суспільних правил, з усіх поглядів часу. Драму свою ставить він виключно на становищі сили, подразнення, енергії і ритму. Він заперечує існування світу,—він цинічний нігіліст морали. У своїх драмах допускається він сцен, в яких годі визнатися, чи він поважно ставиться до їх прямо чортівської дії, чи це тільки примха його виводити такі неможливі речі. Він не звертає уваги на режисерську техніку, ні трохи не оглядається на мистецькість драми,—одиноким завданням у всій своїй творчості ставить він оскільки мога обнажити дійсність з усіх полуд, зняти з очей читачеві та театральному видцеві рожеві окуляри, якими він дивиться на неї. Театр для нього, це — цирк, в якому виводить він свої дії занепаду людства, якого-ж світ він не уважає навіть відповідним назвати «напівдомом божевільних, напівлічницею».

Ведекінд, це один з тих небагатьох німецьких драматургів початків модерни, яких твори вплинули на творчість наймолодшої генерації. Його драма, як така, мала сильний вплив на літературні здобутки буйної, вишколеної життям останніх літ Німеччини, і з засади, поставленої Ведекіндом, впливають динамічні, сильні, живі, бурхливі постаті, переповнені жаждою життя, переповнені жаждою гроша, спричиненою бажанням жити, буяти, шуміти. Ми бачимо їх у творах цілого ряду молодих драматургів: Георга Кайзера, Ернста Толлера, Фріца Унруа, Карла Штернгайма, Фріца Зеца, Германа Беттігера, подекуди Августа Штрама, Павля Корнфельда та де-не-де Ернста Барляха. Це все повне з запалом, з душею повною переживань, з енергією, з експанзивним духом, з тремтячим чуттям. Одні з них беруться за теми з буржуазного життя, з дрібноміщанства, інші — ж черпають події з пролетарської бувальщини, з боротьби пролетаріату за своє визволення, входять у круг його ділання. Моїм завданням є подати безпристрасну оцінку одних і других, перевести аналіз творчості перших та дати належне освітлення творчості других, виказати силу творчості їх. Хочу обґрунтувати тут тезу про пролетарське мистецтво, хочу доказати те, що сказав у переднім слові до «Маса людиною» Ернст Толлер.

«Не потребує говорити про це, що пролетарське мистецтво, як кожне інше мистецтво, мусить вийти своїм розвитком з нутра людства, що воно мусить насамперед вкорінитися, оточити весь свій засіб життям і смертю. В майбутньому-ж тільки пролетарське мистецтво в силі створити величню форму і тільки воно стане життям і чуттям широким мас у вічній доброті».

Цього досягну я йно-що тоді, коли розберу основно творчість буржуазних поетів, а протиставлю їм велич мистецьких здобутків пролетарської духової творчості. В склад цих останніх втягаю я і поетів, яких, хоч їх родовід тягнеться з буржуазії, з дрібноміщанства, та вони оддають свої сили—майбутньому, світові комуни.

При огляді де-яких авторів користуюсь книжкою «Das Drama der Gegenwart von Max Freyhan», куди одначе вношу свої поправки, коли на основі власного досвіду не згоджуюсь з автором вище названого твору. Характеристику інших пишу на основі власних студій. При розгляді всіх творів ділю їх на групи, на які поділив їх Макс Фрайган, хоч і тут руковоюся власною думкою.

II. ФРІЦ УНРУ

1. Динамічні твори.

Найближчим з усіх вищезгаданих драматургів до Векінда наслідком своєї глибокої естетичности, тієї самої Векіндової скорості дії висловлювання думок, того полету слів, того кидання ними, майже того самого темпу дрігання—Фріц Унру—вводить нас своєю першою драмою в круг військового життя. Він не співділяє у ній із ніякою ідеєю пролетаріату, не займається характеристикою часових обставин,—він характеризує динаміку молодих душ.

- Але-ж ти веселишся!
- Не можна-ж?
- Не зовсім тебе розумію.
- Подумай-же.
- Знаєш ти це, що радник суду чести * відбуває засідання в твоїй справі?
- Само собою розуміється!
- І бавишся тут, як дитина?
- Як бачишь.

«Старшини».

Пригадаймо собі насамперед пролог до драми Векінда «Демон землі»: автор виступає тут у червоному фраківі власника менажерії з револьвером і гарапником в руці та називає нам звірятами дієві особи драми. Для кращого зрозуміння цього авторового заложення, наведем один діалог із неї:

- Пощо-ж вам стільки туалет?
- До танцю.
- Ви справді танцюєте?
- Чардаша — самакеза — скерданса...
- І не знаходите в тому неприємности?
- Так ви бачите мене поганою?
- Не розумієте мене.—Хто вас учить?
- Він.
- Хто?
- Він.
- Він?
- Він грає на скрипці.

Коли-ж ми, придивившись до перебігу діалога (між Люлю, дружиною Д-ра Голя, і малярем Шварцом), побачимо, що саме тут виступають проти себе дієві особи цирку поета в тім нерві підупалого людства, що тут звірячий інстинкт, якого дрігання тягнеться червоною ниткою через усі сцени, через діалоги гарячого такту,—можемо йно тоді приглянутися до діалогу з драми Унруа. Те, що ми побачимо при вступі в хід драми, це—та жива атмосфера військового життя, яку ми знаходимо у драмах: «Фріцхен» Судермана, «Rosenmontag» Гартлебена та «Єна чи Седан?» Баерляйна. Це та атмосфера, в якій «Фріцхен», син сільського шляхтича і військового старшини, що сам, ставши старшиною, під напором обставин допускається злочину, затрачує свою військову честь при цьому та гине у рятуванні її, чи хоч-би та, в якій герой трагедії «Rosenmontag», зламавши своє слово чести, яке у нього чудернацьким способом вимушено, йде добровільно на смерть. Із цього-ж то старого заложення драматичного рівня у драмах з військового життя виходить і п'єса Унруа «Старшини».

Крикливі молоді люди, неуситні в своїм стремлінні за повнотою життя, з безмежністю своїх помахів—ідуть уперше на діло: ідуть здушувати повстання в Африці, передбачають пригоди й невигоди, думають про війну і славу. «Kraftdrang!»—ось і вся суть молодих четарів, молодих старшин взагалі. Незамітними остаються тут під напором цього заложення «Kraftdrang!» риси соціального й суспільного характеру, зібрань, балачок,—один тільки цей виклик «натиск сили!» переходить у головну тему драми. Вийшовши із цього заложення автор переводить у ній виключно дії спромоги експанзивности сил молодих людей, яких, як це на його думку, найкраще робить старшинами; вільними робить він їх од всяких зобов'язань для загалу, людьми тільки з одним обов'язком: смерть—за батьківщину і цісаря! Зовсім реальними, близькими до життя гарнізону, до служби в полі, виводить Унру стремління цих людей, при помочі ритмічності, динаміки у своїм творі накреслює він поодинокими чертами характери, виводить на яву нагінку людей за життям, всі їх перешкоди у цьому, боротьбу, змагання за нього. Він уміє полегшити ритм дії, коли виставляє її серед спокійного оточення, знає як перепровадити захоплюючу віддих павзу (напр., на кораблі серед широчезного моря) та оперує по-мистецьки вулканічними зривами душ. Ніколи він не надуживає цієї динамічності, натомість показує себе досконалим в орудуванні її технікою, у виладовуванні її та здержуванні, злегшуванні. Як бачимо, засоби динаміки, які засвоїв собі Унру від Ведекінда, розвиваються і стають на власному ґрунті. Він починає поглиблюватися в них і, як завважуємо з його пізніших творів, приходить до зрозуміння цього, що цирк і його пал Ведекінда треба чимсь замінити, треба дати щось більш динамічного. Отаким являється йому екстаза, а місцем—арена.

2. Драми найвищого степеня захоплення.

Унру починає нову драму «Родина». Писана на фронті річ, стоїть під впливом того-ж фронтового життя. Тут зриви, тиші, безсилля чергуються із собою, все життя, це—неривних дрігань тятива, одна викручена лінія-дріт, по якому пливе ток людського чуття, подразнень, інстинктів,—нитка повна вузлів, при яких спалахують людські змисли, а, перейшовши

по-за них, притухають. Безперечно цими засобами динаміки, яку доводить аж до екстази, стає Унру вище своєї першої драми. Ідеєю він одходить од неї. Тут бачимо протест проти існуючого ладу, проти хаотичности, яку викликала в людях, у їх розумах, чуттях, почували як війна—і враз радісний вигук, радісне сповіщення нового, кращого, космоса, який мусить прийти після цього. Той вигук, те оповіщення кращого виступає ще яркіше в третьому творі, який ніщо іншого не являє собою, як тільки «дім для поправи душі». І знову бачимо, що Унру не має відваги стати на свої власні підстави, а все ще поглядає в сторону свого літературного батька Ведекінда. Він злегшує твердження його, що світ, буцім-то, навіть не «дім божевільних», Унру певний цього, що він—дім поправи, що з нього ще постане лад, порядок і народиться космос. Невдоволений сьогодняшнім ладом Заходу і його таки рідної Німеччини, автор старається представити нам більш-менш складно той новий лад, хоче показати, як цей космос виглядатиме, що народить з хаосу—і ми бачимо—що автор розуміє цей світ у загальній любові. Він захоплений ним, до екстази пірваний—відхиляється цими двома драмами «Родина» і «Місце» від динаміки попереднього твору, але засоби екстази, якими він оперує, виходять первісно з динамічного круга, з динамічних впливів Ведекінда, виростають із першої драми Унру «Старшини».

Ми бачимо у цьому циклі драм, які творять трилогію,—у першій «Родина» і другій «Місце»,—самі яркі індивідуальности, особистости, які сплітаються у покоління, в одно покоління віків його зрив, зрив одного життя, яким потрясла гроза війни,—це відчута тривога, тривога перед приходом хаосу,—це сповіщення нового, це радісний привіт новому. Ця екстаза тривоги перед хаосом і ця радість про народини космоса—це заложення, якого хватається у своїй драмі «Родина» Унру, він накреслює візію хаотичної людини, береться за праджерело всієї життєздатности: він торкається питання голоду та інстинктів половой насолоди. «Родина»—це мати, її сини і дочка. На полі бою згинув найстарший син, вдома остався тільки наймолодший. Однак і він покидає свою матір, одходить з військом, а вертається йно-що вранці; він приходить назад переможцем, іде повістовати новий день. Дочка—це знищена, підупала, знеславлена жінка, бідне створіння. Найстарший син, що у своїй молодечькому шалі доконав на полі бою подивугідні вчинки, допустився у тому-ж запалі злочину на ній, на своїй рідній сестрі, ограбивши її із її діворої слави, і став у той спосіб злочинцем. Він і гине в цьому заплутанні свого чуття, а два інші сини і дочка переходять у майбутнє.

«Вперед до соняшних верхів нас тягнуть,
Як наші-ж груди одвикли од дна
Й більш не знесуть мужицького ярма—
У серце нас тоді законом б'ють!»

Ці слова ціхують причину упадку найстаршого сина. Протирічність в устрої держави, яка наперед дала волю всім силам, усім гонам, інстинктам, а тому поставила греблю тим-же розжалілим, розпущеним силам, цьому натискові їх,—це причина того, що він у своєму шалі не бачив в особі своєї сестри вже нікого іншого, як тільки жінку, на якій він може втішити свій шал, свою неспутану жадоу. Він бачить тільки реальність: переживання свого бажання, бо все інше затрачується, все

инше гине, як безвиглядне, як беззмістовне. У цьому шалі зникає і батьківство, релігія, мораль, вітчизна, навіть ця жадоба—затрачується. Бо з цієї жадоби—дівчина стає матір'ю бо з цієї жадоби повстає залюднення, а тут немає місця для нього! Тому немає місця на фізичні бажання, на тілесні хотіння, і найстарший син, ставши хаотичним у хаосі війни, мусить вийти по-за грانیці світа. Його сестра оддається йому із захватом, з якого то погляду—твір Унруа прибірає екстатичного темпу, діонізійської дикости. Жадобу споріднених бачить автор візією хаотичности, де всі сини, всі тиски докочуються до катастрофи, бо хаос не може тривати, а з нього мусить народитися космос. Цей космос має повстати із матери, яка у противенстві до своїх дітей, диких постатей, являється блаженною, що розуміє тільки світ розвитку, будування; вона в силі бути ніжною, вона в силі бути матір'ю, але може стати і на висоті античної сили, а, будвши обротованою своїми власними дітьми, діонізійської дикости, стати на становищі аполонійської величи та проголошувати краще життя, космос.

Далі пише Укру «Місце», другу драму в ряді трилогії на теми останніх літ, ще сильнішу за першу своєю внутрішньою екстазою. Дітріх, наймолодший син, зачарований садками, добротою сонця, стається природою, і в тому, що його воля є терпеливістю, зрілістю—є він сином матери, якого шлях і поворот до себе самого виводить автор перед нами. Він думає над тим, що коли він станеться братом для творця, буде рік братом кожному чоловікові.

«Ця дика воля душ, що вже проснулись,
Не хоче чеських більш лісів! Як кожне
Стебло в законі сонця коріниться!»

Оці слова це те, що принесе спасіння чоловіка. В той спосіб стає драма Унруа на тому становищі, що всяка механізація цивілізації—неможлива. Це заключається на надмірній вірі в силу душі і тайни. Сам твір не досягає цілковитої мистецької дійсности, його затінює переважаючий баласт думок, символів, і виходить багато слабшим од першої частини трилогії. Кінчиться він сповіщенням нового людства, якого досі ще не знати. І так виринає питання, чи автор додержиться своєї первісної теми, чи зробить той самий перехід од минулого, той самий скок, що й зробило життя. Чи зірве він з пам'ятками минушини як зірвало життя, чи піде на ті зміни, які настали в суспільстві, ті велетенські зміни, чи піде слідом за старшою писменницькою генерацією і буде давати, хоч високомистецькі, та чужі життя, твори. Заходить проблема чи Унру, сповіщаючи прихід нового людства, оддасть слідом за молодими піонерами нового літературного мистецтва свої сили народові, робітництву і звідтіл видвигне такі-ж високомистецькі твори, чи побачить він там той новий лад, те нове людство, створене із загальної любови. Сьогодні, коли автор йно-що працює над закінченням трилогії, годі що-небудь сказати. Чекатимемо, щоб автор сам сказав за себе.

III. ГЕРМАН БЕТТІХЕР

1. Символічні твори.

- Тату!
- Вже все добре, дитино. Добраніч.
- Ходи, я тебе прошу.
- Пощо ця гра? Вже північ надходить.
- Йди сюди.
- ...
- Як ти думаєш, що це?
- Нічого.
- Ти щось думаєш, говори!
- Не силуйся, дитино. Це не допоможе нічого.
- Він мертвий?
- Я не знаю цього—
- Чи думаєш ти, що він уже мертвий, мій чоловік?
- Не силуйся.
- Га-га-га —
- Це не поплачується —
- Скажи, що ти думаєш?
- Мороз кладе на вікне квіти, більш нічого.
- Чи вернеться він?
- Бідне створіння —
- Чи вернеться він ще раз?
- Ти боїшся?
- Він вернувся?!
- Його друг сидить тут—заспокійся.
- Га-га-га!

Ось перебіг діалогу між Сібиллею і Авгуром, її батьком, у драмі «Вернувся» Германа Беттіхера. Автор вводить нас на старий хутір, на тому хуторі живуть люди в часі: коли-небудь. І цим автор надає своєму творові сили символу. Не тільки сили символу, але й прикладу. Суспільний лад пригнічує їх, вони страждають од війни, але висловитися за зміною у них немає сили. Вони дивляться з якимсь незрозумілим безсиллям назустріч йому. Сібілла дожидається повороту свого чоловіка з поля бою, в неї-ж мешкає його друг Ферірт. Авгур-же передбачає все, він старається улегшити темп дії,—із цього погляду його виступ має статичний, здоровий. Його не нервує більш життя, для нього все ясне. На його думку цим не треба тривожитися, коли жінка, не в силі діждатися свого законного чоловіка, віддається його другові. Він-же каже:

— Самітна людина повзе до другої, бо їй холодно. Це все.

І дійсно, яким холодом, яким символічним холодом віє з усієї драми. Здається, мороз окружає все і «мертві постаті, що сталися морозом» ходять по сцені. Авгур виглядає у вікно, як «розламлюються кургани, дерева тонуть і безголові, тихо йдуть по-між людські хатки» та каже болюче:—так, тремти-же, хатино! Брязкотіть-же вікна! Крижані квітки, скригочіть! потухни вогнище!

Яке безсилля! Потухни вогнище—війни—хоче сказати автор, замість, щоб гукнуть: Спалахни вогнище революції! Але для нього нема часу,

є символізм постатей, є рівнота, натягнена, ледви помітних дрігань рівно та, на якій не може бути революції. Глибина динаміки потоплених, розгублених душ:

- Сьогодні знову роковини.
- Кожна хвилинка—це роковини.
- Тієї ночі, пане, тієї ночі.
- Це вже й остання проходить, чоловіче.
- Але сьогодні, це дванадцятий рік тієї ночі.
- Дванадцять років. Дванадцять років. Що це дванадцять років, дурню? Часу нема. Не голоси. Ми тільки на рівноті.

Який рух слів, яка безмірна глибина ритму, яка нерозгадана тиша їх дрігань. А яке убійче слово: «Часу нема». Нема часовости для людини (Івана), що відчуває пульс життя, що чує темп, ритм. Для цього революціонера, що хоче зірватись до життя, злетіти, хоче пірвати з хутором, тією могилою, в якому все замирає, але його зрив ще недозрілий, ще його бажання кращого також незріле і в нього ще велике безсилля:

- Дозволь мені вмерти, пане,
- Вмерти! Нічого, тільки вмерти!
- Немов-би це так легко було!

Бачиться, те безсилля простягається: на смерть. Бо «чоловік може убити, але зробити постать знову живою він не може. А вона стає водою, морозом і вітром і хаосом, що все пожирає».

Цією символістичною «одною дією» автор виводить перед нами світ, який він бачить через призму свого дрібноміщанства, свого, як каже Марк Терещенко у своїй «Мистецтві дійства» «закону», щоб «відбити в собі певний смак керовничого класу громадянства». І зовсім можна погодитися з Терещенком, що «певна економічна еволюція, індивідуалізм та особиста власність у громадянському устрої утворюють театр психології та побуту. Далі одірваність буржуазного класу від усього, що не культивувало лише його «я» спричиняється до утворення театрів символістичних, настроєвих, футуристичних-стилізованих і т. д.». І от, коли настала соціальна революція, коли «лінія економічна, на яку опіралася вся культурна надбудова, тріснула»—«починається шумування серед одіраного «інтелігента», шукає еволюційних містків обиватель-мистець і починає стилізувати старе мистецтво, підсмажувати вчорашні котлети, бо сьогоднішнього змісту й сучасного ритму відчути не може».

І дійсно, коли поставимося з цими критеріями до драми Беттіхера «Вернувся», аналіз наш виглядатиме ось так:

Автор старається наданням символу своїй драми, надати їй і силу прикладу, на що, як я вгорі зазначив, погоджуюсь. Сила прикладу являється в особі старого Авгурса, який здержує темп дії з педантерією німецького чоловіка, за-для того, щоб не народити чогось мертвого, що ще не перейшло всіх фраз розвитку. Довкола життя цього хутора—шумить хаос, він нищить. Символікою-ж обгортає автор будуче, що прийде, коли «розломляться кургани і дерева затонуть та підуть по-між людські хатки». Овіяне тривогою це майбутнє автор виносить, однак, на рівноту із сучасним, кладе на одну вишину і губиться у ній. Немає майбутнього, немає сучасного, немає минулого: Є вічність, символізована часом коли-небудь. І цим дає автор доказ, що він не відчув «сьогоднішнього змісту

й сучасного ритму», а пішов за старою генерацією, для якої таке цитуюче заложення поставив Гуго Гофмансталь.

— «Sind wir jung und sind nicht alt,
Lieder haben viel Gewalt,
Machen leicht und machen schwer,
Ziehen deine Seele Ier.

І більш нічого. По-за об'явами—ніщо.

2. Динамічні твори.

«Мистецтво минулого не ставило перед собою такої певної й ясної мети, як то робить мистецтво сучасного; воно напівсвідомо пристосовувалось до життя (хоч іноді протестувало проти нього) і вироблювало своє *credo* протягом довгих-довгих років. В наслідок того воно прийняло пануючу ідеологію (в даному разі буржуазну) і, служачи для неї, розвивало свій формальний бік так, що буржуазна психологія споживача діставала естетичне задоволення. І в цій чистій естетиці мистецтво бачило найвище досягнення, чому і вийшло так, що до свідомости споживача доходила першою форма, спочатку форма і насамперед форма. Ця форма зрештою остільки покрила собою все інше, що з'явилися школи чистої формалістики, де забували говорити про тему, про зміст, про ідею і знали і бачили лише форму» (Юр Меженко «На шляхах до нової теорії, Черв. Шл. ч. 2. 1923).

Із цього заключення вийдемо, підбираючись до двох динамічних драм Беттіхера «Любов бога», «поважна гра» та трагедії «Ефта».

Той хаос, що все пожирає, який автор з жахом начеркнув у драмі «Вернувся», розрізниковує він у «Любов бога» на поодинокі складові частини більш ярко і істотніше. Хоч обмежується автор гуртком берлінських богомістів, здебільшого зіпсутих, збочених людей, він виводить перед нами картину хаосу, який викликала війна—революцію. Без кінця сцен, які відіграються по різних місцях дрібноміщанських домів, показують нам позакулісову революцію, ставлять нам перед очі відбиток її в цих кругах, дають відчутти відгук, який знайшла революція в них. Діється воно в Берліні, в околицях, де відбуваються доразові, час до часу, стрілянини, де йде боротьба пролетаріату за свої права. З'являються люди, які то захопилися революцією, інші, які трохи тривожно дивляться на неї, уперше знаходять місце в цих кругах теми про комунізм, уперше застановлюються тут дієві особи над проблемою приватної власности. Як фільми перебігають перед нами наладовані бурхливими, громовитими силами сцени, нескінчені, накреслені тіньки. Півсловами обговорюються тут цілі проблеми,—заслухуючись в уривчасту стрілянину на вулицях, відбуваються тут засідання. Жінки і мужчини із старшої генерації похитують головами, відбуваючи сходи. Шовки і дороге каміння блищить, товариство попиває чай, при елегантних столиках сидючи, а з уст не сходить слово: революція. Ціла драма переплетена питанням вільної любови і з тої вільної любови виростає катастрофа, щось в роді катастрофи, бо в суті речі вона нею не є,—«поважна гра». У цьому питанні бачить автор хаос, подібно, як Унру, накреслює хаотичну людину в особі Лілі, молодой дівчини, яку ставить героєм усієї драми, носителем усіх

нещастя, усієї трагедії. Дивно якось стає, що автор головний пульс революції добачив у вільній любові, що у нього при його досканалому орудуванні словом, технікою динамічної драми, не знайшлося теми з життя, із хвиль того життя. Приходиться сконстатувати факт, що його те життя здусило передчасно і він не в силі був вийти по-за рямці дрібної буржуазії для представлення нового революційного життя, але задихнувся в атмосфері дрібноміщанства, беручися за оператора розкладеного тіла; і такий-же й кінець: дівчина йде на бездоріжжя. Трохи підносить усю п'єсу дія, коли в душі молодої дівчини настає революція, нищить усе раніш засвоєне дає їй свободу, волю од всяких поглядів минувшини, од всіх застарілих правил. Коли дівчина відчуває її й із захопленням оддається їй тілом і душею.—Одначе це наш погляд,—авторовий де-що инший: хаос революції нищить усе придбання віків.

Мистецтво минулого тільки напівсвідомо пристосовувалось до життя, а служачи буржуазній ідеології, розвивалося так, щоб здобути естетичне задоволення для споживачів. Через те зійшло воно на становище форми, де відпали всі теми, змісти ідеї, «де підсмажуються вчорашні котлети» для сьогодняшнього споживання. Такою являється і драма Беттіхера «Любов бога» а за нею і «Ефта» трагедія на біблійну тему, хоч своєю конструкцією додержує ряду із першою,—темою та нахилом до подекуди фальшивого філосовання—схибляє зовсім.

ГНАТ ХОТКЕВИЧ

Тарас Бульба.

ОПЕРА М. ЛИСЕНКА.

Виставилася у нас перший раз перша українська опера—і пройшло це якось непомітно. Неначе се таке вже буденне явище, так багато у нас опер і так часто вони ставляться, що аж обридли.

Преса не дала майже нічого. Яновський определив як «старомодную бледную музику», але хоч признав вартість народніх сцен. А Футорянський і зовсім поховав оперу. Так і писав—«Тарас Бульба скоро зовсім вмере». Але «Бульба» народився оце мабуть не для того, аби лізти знов у домовину. Ще ні Футорянський ні інші не дали й натяків на нову форму нової опери, отже хай вони її напишуть, а тим часом поживе й «Тарас Бульба». Правильно сказав Allegro: «у всякому разі яскраво виявляється індивідуалістичний підхід критики до опери». Нема ні обговорення, ні справжньої критики, нема нічого—самі «індивідуалістичні підходи». Скільки уваги, співчуття, скільки різних думок виникало у росіян з проводу постановок чи то «Жизни за царя», чи то «Онегіна», чи «Садка»! Скільки уваги для Вагнера у німців. Монюшки у поляків. Сметани у чехів! І тільки у нас—нічого.

Де-ж лежить причина того—чи в самій опері чи в яких зовнішніх обставинах? На мій погляд більше в зовнішніх обставинах, ніж в опері. Опера навіть по, так би сказати, абсолютній мірці нічим не гірша десятків опер, які ставляться по всіх сценах України¹⁾. А по мірці спеціально українській, то вона має безмірно більше значіння для нас, ніж, скажім, яка-небудь «Аїда», яку ніхто не ховає й дивимось ми і в старій і в новій, і в новішій, і в найновішій постановці і нині і присно і во віки віків.

Що-ж до зовнішніх обставин, то тут на першому плані очевидно просто наша некультурність, яка завжди і в усіх малокультурних народів виявляється насамперед в недоцінюванню свого й переоцінюванню чужого. А потім і умови наших днів, переходової епохи.

Але хоч є і внутрішні й зовнішні й усякі інші обставини, а про оперу таки-ж треба сказати щось хоч трошки об'єктивне, без особливо помітних «індивідуальних підходів». Попробуємо дати тут, коли не формальний аналіз, то хоч перегляд опери, простий, без технічних термінів, аби для кожного більш-менш ясно стало який же це культурний документ—опера Лисенка «Тарас Бульба».

1) Коли П. Чайковський був у Києві, то Лисенко грав йому «Т. Б.». Чайковський щиро захопився річчю й просив Лисенка кінчати скоріше оперу й їхати до Петербургу, обіцяючи зробити все можливе для постановки. Так само дуже хвалив оперу й Римський-Корсаков.

Насамперед—коли вона написана. От передо мною лежить лист О. Русова до М. Лисенка датований 19 марта 1891 року—і в нім уже говориться про «Т. Б.». Тридцять п'ять літ як оперу написано й лежала вона під спудом! 35 літ неможна було дати ні власної авторської ні суспільної коректури. Бетховен під кінець життя оглух і не міг вже чути власних річей—вони звучали для нього тільки в його мозку. Оттак і для Лисенка. І він міг чути свою оперу тільки у власнім виконанню, а суспільність тільки в виконанню Лисенка. І велика була то втрата і для Лисенка і для суспільности.

Громадянство й опера могли собі взаємно словами Шевченка сказати:

Ми заспівали, розійшлись
Без сліз і без розмови.
Чи зійдемося-ж знову
Чи заспіваємо коли?

І от зійшлися—через 35 літ. «Та де? Якими...?» І заспівали кат знакої. Воно й тоді «невесело співали», а тепер от зразу намагаються здати до архіву.

Лисенко... Нам з Лисенком не рівнятися. Лисенко се людина, що насичала свою думку іншими вражіннями, ніж ми. До нього говорило інше село. Вечір. Субота. Блакитні тіни впали на дорогу. Розтомлена лагодиться заснути річка. Запах ріллі, стежка вузенька, а назустріч товпа дівчат, парубків. Обличчя такі рідні, хоч і чужі, такі близькі, хоч і далекі. Жартом зустрінуть, заспівають—і так зі співом підуть, і он вже далеко вони, а зачарований Лисенко стоїть, творча радість клекоче в душі.

А нам уже того не судилося. Ми вже чули суботніми вечорами. «Ех да распашол да мальчішічка маладой». Зустрічала нас товпа парубоцька не привітом жартливим, а матюком загонистим, і вчилися ми народньої пісні не з живих пісень суботніх, а з мертвих етнографічних збірників. Так де-ж нам рівнятися з Лисенком.

От і оперу свою творив Лисенко на підставі отого безпосереднього студійовання народньої пісні, на підставі живих вражінь. Він перший переводив пісню українського села на сучасну собі гармонію, він орав цілину—хіба це не цінно й хіба десь в якій іншій суспільности ховали так скоро першого свого орача? Браки є в опері, бо вона, як і все, діло рук людських, але за нею те, що у неї нема попередниць. Людям, що беруть свій світогляд з чужого готового параграфу, трудно зрозуміти як то тяжко першому йти по непротоптаному снігу.

І от що для нас найцінніше в опері Лисенка—це власне отой перший шлюб освіченого музиканта з народньою творчістю. До того часу народня музика була сама по собі, а композитори самі по собі. Лисенко першим вступив у той мезальянс—і в результаті первенець «Тарас Бульба». І в ньому риси й батька й матері: щось там є від опери взагалі (між іншим помічаються впливи Римського-Корсакова—Лисенко видимо наслідував його, особливо в прозорчистості акордів)—і щось є від народа. От ся послідня риса й є для нас особливо цінною—і вона-ж додержить Лисенка у храмі безсмертя, скільки-б ще разів не ховали його.

Погляньмо-ж ближче на отого первенця, а перед тим прошу дозволу навести тут отой згадуваний вище лист О. Русова. Він дуже цікавий—і як думка людини 90-х років і по абсолютній вартості.

«Ну оце й приїхавъ у Харківъ та згадую вашого «Тараса», а якъ бы я сказавъ—«Зраду Андрія», бо поправді кажучи, нема у Васъ Тараса (не кажу у лібретті—то діло Старицького, а у самих згуках).

Що таке Тарасъ?

Пригадую собі, якимъ вінъ оставсь у моїй пам'яті. Це чоловікъ, про душу котрого Гоголь казавъ, що Христось посадыть її коло себе у раю, бо стоявъ вінъ на цѣмъ світі за Христа; це запеклый ненавистникъ ляхівъ недовіроківъ; він зломивъ шаблю, якъ почувъ, що козаки йдуть зъ ляхами на миръ: вінъ въ убранні англійського лорда не выдержавъ, колы вартовий ляхъ у тюрмі почавъ лаяти віру й мову християнську; вінъ за Товариство христове думає тоді, якъ высить розп'ятий на дубі й підпалений а про себе й свої муки забуває; вінъ робить поминки по своєму синові сотнями зпалених селъ; вінъ не жаліє тисячъ червінцівъ, щобъ побачити того сына—свою славу, а другого сына вбиває якъ собаку. У Васъ же остання черта, у Сокальського је проповідь про товариство й віру («Знаете ли что завелось въ нашей сторонѣ: родной языкъ не уважають» и т. д.). Але ні у Васъ ні у Сокальського нема, цілого Тараса. у Сокальського нема й Андрія а је тільки справді «Осада Дубна». А въ Васъ, скільки я не пригадую собі, що чувъ,—је Андрій, је Остапъ, је мати, је полька (усе кажу про згуки); а самий Тарасъ у Васъ якийсь блідий проты того, якимъ його задумавъ Гоголь, де у Васъ Запорожжя, дуже мені подобалося воно за тыхъ два разы, що Вы програвы; але це жъ тільки фонъ, тло картины, на котрій хтось зъ людей зъ своїми згуками-почуттями выступыты мусыть.

Не знаю чого, а на мене більше всього зробыли враження мелодіи Андрія, Остапа та польки та дуэти їхні. Не знаю я ще Вашої увертюры; яка мелодія тамъ пануватиме, перериваючи громъ запорозський? Невже-жъ ота де «я тебе породивъ, я тебе й вбью»? (Бо не можна жъ туды втелющити зъ Тарасовыхъ річей передъ брамою братською, або на хуторі)? Жаль буде, колы въ увертюру не підуть мелодіи зрадника, що мене пронялы більше усього, у котрыхъ я чувъ того лірика, що йому призначено на світі боліти душею, аж поки батько не вб'є за зраду. Колы жъ и у увертюрі буде не Тарасъ, а Андрій та його безталання, то нема чого й казати, ще це буде не опера героїса, а більшъ опера лірика. Зновъ кажу, що Тараса самого я або не дочувъ, або він неясний у самій Вашій композиції.

Будемо ще такъ говорити: Чы можна сказати, що опера ця—«Запорожці», якъ «Гугеноты»? Ні, це не Запорожці, бо у їхъ зрадниківъ вірі одъ ласощівъ кохання може й було тільки, що одинъ Андрій Бульбенко. А де у Васъ перевага: чи у малюнкахъ Андрієвої похоті чы на стороні Кирдяги, Тараса та Остапа? Кажуть (Сѣв. Вѣстник, Истор. Вѣстн). що Бородинъ назвавъ свою оперу «Игорь¹⁾», а у його на першому місті стоить полкъ Игоря,—маса, хоръ. У Васъ на Запорожжя йде одинъ актъ, а Київъ, хуторъ, Дубно й лісь під Дубномъ—за для кого? Скажете за для Тараса? А я скажу ні! Такъ не вийшло, и шкода, що Старицькій, думаючи, що вінъ пише «Тараса Бульбу» а не Андрія, не дав остатньому нічого ні на хуторі ні у Січі. Але колы опера—зъ музики, а не зъ слівъ виробляється, та колы вже въ Васъ найголовніші средства музики пішли на обмалювання Андрія, то хай-же и Старицькій поступається та зробить такъ, щобъ

1) Перечитайте й саму цю оперу и критики на неї. Дуже це до Васъ и Тараса Вашого підходить, бо теж задумана як опера героїса лицарського побуту, а чи у згукахъ вийшло те, що думавъ Бородинъ?

Андрій стояв у середині й голові всего твору, а Запорожжя, Тарасъ, Остапъ, мати, полька, воевода, жидъ и цыганка стояли навкруги. Тоді не буде двопланності и буде більша цільність усього музикального твору.

Саме головне, що я й не спитавъ у Васъ про увертюру; а якъ би ще сидів у Києві, то прибіг би бъ теперъ до Васъ запитати про неї. Безъ неї жъ та не прослухавши ще разъ, попереду передивившись дома, усю партитуру, не знаю, що більше сказати Вамъ; та й боюсь, щобъ була не збрехаты чого. Тимъ-то и кінчаю листъ».

Так думав про оперу поступовий громадянин 90-х років, і в тих думках багато правди. Дійсно, як ми побачимо, в опері більше Андрія, ніж Тараса — це підмітив і один з теперішніх рецензентів, *Allegro* пишучи: «і зовсім не дивно, що більше місця віддано ніби другорядній партії (коли виходити вузько з назви опери). Тарас хоч будь-яка сильна фігура (до речі, не зовсім дороблена Лисенком), але це пряма лінія, інша-ж справа Андрій: тут і незвичайна пристрась; тут і зрада народа і т. ін. Ясно, що ця фігура, так би мовити, випирає. Отже краще розуміти назву «Тарас Бульба» як підсумування певної доби, що її змалював Гоголь, а за ним Лисенко».

А тепер спробуймо приглянутися до опери.

Надаремне покладав Русов надію на увертюру — вона Лисенкові не вдалася. Се вийшла звичайна собі оперова увертюра, така сама як і десятки інших — а це власне вже й єсть хиба, бо нам хотіло-би ся «чогось особливого». Ну, а от цього особливого як раз і нема: Лисенко боявся бути українським композитором і був тут тільки композитором.

Дія I, одслона 1. «Майдан у Києві перед Брацтвом на Подолі. На кону оддалеки розташувалися сидухи з різним крамом. Кияне різного стану купують, торгують. На передкону, біля брами Брацького, сидить кобзарь, круг його козаки, молодь, міщани. Подекуди маячить червоний жупан запорозький.

«До підняття завіси чутно брацький дзвін на кінець служби божої. Люд виходе по волі з церкви, де-хто спиняється коло кобзаря». Така ремарка стоїть у виданім клявірі

На гудінню отого брацького великого дзвона підіймається завіса. Перша фраза першої опери першого українського композитора — се хор.

Заспівай нам, старче божий,
Утни думу, яку знаєш,
Про діла ті незабутні,
Що покрила пишно слава
Й рознесла по всьому світу.

Фраза як фраза. А по ній розпочинається кобзарська дума.

Дума... Витвір епосу народнього, одно з його осягнень. Колись уже написав був Лисенко думу — на Шевченківський текст; і треба признати, що туди вложив композитор усю душу, всі перші найкращі вражіння — і вийшов шедевр. Дума-ж у «Т. Б.» вже не така. Багато положив Микола Віталієвич праці на цю першу арію своєї опери. Видно це і в деталях ріжнотипного аккомпаньяменту і в обдуманности кожної фрази; і метроном всюди проставлено, (хоча в примітці зазначено, що «виконання думи не можна привести до якогось певного й сталого темпу; відповідно змісту текста співець міня темпо, а далі знав вертається до попереднього»), і італійських термінів на виконання української думи мовно — і... піт праці

заглушив аромат безпосередніх запахів народньої творчості. Все правильно, все гарно, такої думи не напише ніхто, навіть більше—в камернім виконанню, дома, під аккомпаньямент роялю дума мусить робити велике вражіння. Пам'ятаю, як міні співав її покійний Микола Віталієвич—і от так власне її й треба було співати: без голосу, зі старечою досвідченою експресією. А в великій салі, де тратить смисл все інтимне, губляться ефекти пригрівок й чуються вони як тільки павзи в співі. Вся дума складена з окремих фраз, прекрасних, кольоритних, витриманих в чистім стилі—а цілості нема. Занадто часте «вхожденіє» на верхній регістр змушує в кінцевім ефекті вдаватися аж до верхнього сі, але й воно не рятує становища, бо непередбачене, не було для нього попереднього ґрунту. Взагалі помилку зробив Лисенко, передавши думу тенорові: не для тенора такі річі. І я думаю, що транспонувавши на 1½—2 тона нижче та передавши партію баритонові можна було-би досягти далеко більшого ефекту.

А потім—лібрето... Гарне лібрето—се велике діло. Для складання його треба цілком осібних здібностей—і тому ми бачимо, що найкращі лібрета дали не найкращі поети, а якісь зовсім невідомі люди. Он лібрето на «Жизнь за царя» хотів писати Жуковский, а писав—барон Розен, про якого ви, читачу, мабуть нічого й не чули. А між тим то показався бути прекрасний лібреттист. Сам Глінка говорив: «барон Розен был молодецъ: закажешь, бывало, столько то стихов такого-то размѣра, 2-х, 3-х—сложнаго и даже небывалаго ему все равно; придешь через день, ужъ и готово. А з «Русланомъ» у Глинки вийшло ще чудніше: мав давати вказівки сам Пушкин, а зробив плян якийсь К. Бахтуринъ.—«Онъ взялся сдѣлать планъ оперы и написалъ его въ четверть часа подъ пьяную руку, и вообразите! опера сдѣлана по этому плану! Бахтуринъ вмѣсто Пушкина! какъ это случилось? самъ не понимаю».

Зі Старицького лібретист був може й непоганий, але далеко не першосортний. І от в думі се виявилось особливо яскраво. Тут Ст. видвинув наперед такий сугубий трафарет в малюнку «козаків», що аж нудно. Поганого, каже, турка «в пень рубайте, шаткуйте»; «ой гукнули козаки, аж заревли байраки»; «надерли онучів багато», а пашу турецького—«на свиню посадили і по полю на сором водили» і т. д. Передайте усю оцю ерунду у прекрасних звуках!..

І Лисенкові було, очевидно трудно. Тим більше що він був у залежності від свого лібретиста, а не навпаки. Є композитори, які сами ведуть за собою лібретиста, а є й ним «водиміє». Лисенко належав до другого типу й був рабом даних лібрета. Найкраще місце в думі—це фраза (в h-moll)

Ой кряче ворон сизокрилий,
Що попався в пута—
Наступає Україні
Превеликая скрута

За одно це місце багато можна простити думі.

Дума скінчилася. Входять польські коміссари «А цікаво що ту співа тен схизматик стари». Кобзарь показує свою читанність в Шевченку, бо співає: «А мій батько чоботарь, орандарь». Мотив український, але якось... сіренько. Правда, неможна-ж писати самими екстазами, але все ж...

Далі наступає прекрасно зроблена сцена українського базару. Торговки кричать: «По сластьони, по сластьони! Шишечки. Пампушки пухкі, гарячі!.. Бублики! Шишечки в меду гарячі! Пряники! Маковики! Риба варена, печена! Раки! Книші! Не минайте! Покупайте! Поживайте на здоров'я» і т. д. А тут насакує бурса вічно голодна, починається хапатня. Гарно це було підмічене Гоголем, гарно вийшло й у Лисенка. Оце вже своє, не надумане, не позичене, природне й тому таке прекрасне. Жаль що сценка ця не має самостійного значіння, а тільки поставлена між двома репліками комісарів. Бо після пісні кобзаря вони крикнули були, «Лже, пся крив—не те співав він», потім прослухали всю сценку з бурсаками й торговками та аж тоді знов кажуть: «А-ну йди сюди, лайдаче! Та яких пісень співаєш?» Але товпа під проводом Остапа відбиває кобзаря й проганяє комісарів.

З брами Братського монастиря виходить Тарас з ключарем і синами. Поважна серйозна інтродукція коротенька. Взагалі інтродукції удаються Лисенкові: набив він собі руку на вступях до пісень у своїх етнографічних збірниках.

Перші слова Тараса—і розчаровання. Банальна оперова фразеологія. Тарас просить ключаря приглядати за синами й «не жаліти на них хлосту»

Козакові подобає

Просвітити перше розум

І добром налити серце

(Шевченкове «раз добром налите серце»). Не рятую Тараса й аріозо (es—moll, такт $12/8$, l'istesso tempo, ma poco moderato)

Коли-ж, подужаний літами,

Знесилюсь я у боротьбі

То я прийду до сеї брами

Просить пристанища собі.

Свою незганьбену чуприну

Я заплету тоді в косу

Й за мур до вічного спочинку

Душі весь скарб свій занесу.

Це аріозо — дань Лисенка своєму часу й тодішнім поняттям про оперу. Це—музикальний трафарет, як от далі у Старицького сценичний трафарет: Тарас наказує синам учитися й не тікати—« то, вражий син я буду—не понюхаєте зроду, що то єсть і Запорожжя». А сини «з похиленими головами» відповідають:

Будем вчиться, батьку—

Не карай нас так жорстоко...

Тарас, попрощавшись з синами пішов. Остап питає брата, де він був, бо щось не видно його було в церкві. Андрій каже, що він був у костьолі, бачив там чудо краси (як долагається—*cadenza ad libitum* співана *dolcissimo*...). Вражіння свої передає в арії (d. moll, tempo allegro moderato). Тут найяскравіше видно, які то різні річи письменницька льогика й льогика музикальна. Старицький пише з льогикою письменницькою

Я йшов колись поуз вали

І просто пишної господи

Берлина лядського зустрів

Та й зачепився з їм.

Ну, пригоди тобі розказувать нема що... і т. д.

Оті всі «зачепився», «ну пригоди тобі розказувать нема що»—то все письменницька льогика, бо письменникові треба оповісти все до ладу—а от «ізвольте» оповісти те все в звуках! і арія губиться, композитор надолужує тим то сим—бо то різні льогіки.

Що-ж сказати про саму арію? На Русова вона й анальогічні далі зробили вражіння, але, думається міні, не внутрішніми своїми достоїнствами, а просто тим, що для Русова це ж була перша оперова арія на малоросійськом языке, і то така точнісінька, як у прочих инших европах—і це було «лестно». А тепер не того би нам хотілося. Таку арію напише всяк, а Лисенко міг написати иншу; міг написати таку, що в ній би співав Бульбенко Андрій, парубок, який уперше оце приїхав з далекого хутора; ще пахне його одежа своєю коморою, ще перед очима, отміль на річці, де з розгону кидався у воду й плів до другого берега в очерети—і Лисенко міг це все дати, а от не дав; бо думав, що закони опери вже раз на завжди вирізані на італійських скрижалях, і що конче треба писати *arioso affetuoso a piena voce*. І написав звичайно—чому ні? Солодкий тенор притуляє руку до серця й аж розпливається у ніжних фіюрітурах—от тільки що одягнений в українську сорочку, а не в плащ і оксамитовий берет.

В короткий дует Остапа й Андрія впадає хор католицької процесії. *Bożego Ciała*. Хлопчики своїми дзвіночками творять ніби органний пункт Мельодия на ладах церковних католицьких співів, «усъченные» акорди. В оркестрі звичайно в таких випадках дається фісгармонія за кулісами, утворюється настрій—взагалі це звичайний, але цілком приємлемий ефект. Як казав хтось: «гречність—це дешева монета, але дуже ходка».

В процесії Андрій бачить свою панну—і з криком: «Дарма! Що б не сталося, а буду у неї» вибігає. Процесія віддаляється, спів тихне—і се творить кінець першої одслони.

Друга—це «пишний спальний покой панни Воеводівни. Вечір. Кілька покойових дівчат сидять за гаптуванням у п'яльцях». Вони співають

Ох і хилить, хилить
Буйний вітер
Калиноньку в полі—
Сохне, вяне
Молода дівчина
У панів в неволі.

І се такий, що за нього з радістю можна віддати і всі солодкі арії Андрія, і всі оперові трафарети, і весь взагалі отой ефектовий, але чужий антураж. Тихий дівочий сум і то дівчини-українки, сльози ночні безпротестові, покірний погляд і все те ов'яне туманом рідних ранків... верби там десь поскилялися, рядок туполь..., Перед чужою природою здивуєшся, ошоломієш, вона дасть тобі тисячі нових вражінь—але не тих. І *Iago maggiore*, і фіорд, і Сахара, і Монблан—вони очарують, а от перед оцим пейзажем з убогих хат, стежкою поміж бурьянами, криницею під горою—сама душа молиться й розказати того словами не може. Отак не розкажеш і того дівочого співу Лисенківського в опері «Тарас Бульба», і коли-б уся опера була така—не зложити б їй ціни. Нема там ні пишних модуляцій ні контрапунктових «ухищрений», все так просто, але в тій простоті видко всю душу українського народа. Гарний хор!

Входить панна. Одним коротким панським «Вийдіть»! закінчує чарівний спів чужої кляси. Дівчата виходять. Оркестра сумно доспіває їх перервану пісню. Гарно й це вийшло у Лисенка.

Панна сама. Перехід від сільських квітів до оранжерейного букета з трояндами на дротинках. По ремарці—«Марильця стоїть замислена, а далі тупає ногою», а по музиці ніяк ногою тупати не приходиться, бо в ній той настрій, про який сказав би: *rapna rozmarzona*. Взагалі лібрето тут підгуляло. По ремарці треба зривати з себе прикраси й співати при тім:

На що мені це срібло і злото
І камінь, оксамити, єдваби?
Щоб худчій віддатися?

(як бачимо, панна заразилася еманціповими ідеями XIX-століття)

Ні, не піду та й годі!
Сказала мамі, що з такими
Вдруге й говорить не буду
Та й уже... і т. д.

(між іншим в постановці усю оцю беліберду було випущено—і добре зроблено).

От коли діло доходить до арьетти Марильці (*tempo di Mazurka*, *poco Moderato*, четверть 134), то тут уже й безладне лібрето нічого не могло зіпсувати — і арьетта знаменито удалася Лисенкові. Видко що й польська музика не була чужа йому; десь мабуть предки наслухалися з надвору у одчинені вікна панського палацу. Але лібрето, лібрето!..

Всі до мене зії дуки
Простягають жажно руки
І благають стать до шлюбу,
А я їм копилю губу..

Як добре що часом музика може не залежати від лібретової ерунди й може говорити своє. Отут яскравий приклад тому. Музика—се блиск польської тодішньої цивілізації, це спів, що повстав на володінню цілими ключами з тисячами підданих в тих ключах; це запах дорогих привозних пахоців, коли там десь за вікном мочать баби коноплі й лізуть потім у чорну холодну грязь; це брильянтів тріпотіння, низка перел на білосніжній шийці. А лібрето—хохол у сюртуку.

Входить татарка. Робить компліменти панні (попробувала б інакше!), а панна маніжитьсся: «хіба ж я гарна?—а потім: «Ну, не бреші» (оце вже прямо як у баби Горпини на вечерницях).

Вилазить Андрій з комина. Дівчата спочатку лякаються, потім панна пізнає Андрія, велить татарці причинити двері («аби хто не сплямив честь»...). Розпочинаються жарти: панна вбірає Андрія в жіночі убори, пустує, тягне до танцю розсипається сміхом, про який А. Толстой казав—«как рассыпанный жемчуг на серебряное блюдо». Все те в темпі вальса, зроблено зручно, блискуче, ефективно, з настроєм. Як бачимо, й тут Лисенко дав усе, що від нього вимагалось, й тут показав себе майстром.

Стук у двері, Переполох. Дівчата не знають куди дівати парубка. Та й у того настрої, очевидно, зіпсувався. Він досі мовчав, ошоломлений каскадом чисто польської веселости дівочої, стояв дурбас-дурбасом, як і помагається хуторянину, але тепер і він відзискав мову: «пусти мене—я у вікно плигону». Іменно—плигону. Це з другого, бач, поверху. Хлопець

надіється на свої мускули, викохані на хуторянських роскошах, але дівчата, як ніжні сотворіння, того не розуміють, бояться й запропоновують свої средства: панна каже лізь під ліжко. Еге, добро тобі казати—лізь. А гонор козацький? (а до того хто його знає що воно там ще стоїть під ліжком...). Вихід знаходиться в тім, що ховають Андрія за ширми.

Входить воевода. Сварить на дочку, що відмовила такому женихові. Андрієві не терпиться за ширмами («Не буду тут стояти»). Квартет, в яким Марильця боїться за козака, татарка за себе, воевода має свої клопоти з отим шлюбом, а Андрій виспівує своє кохання і таки врешті стрибає у вікно.

Воевода кричить, за сценою кричить челядь (її таки й справді було повно по всіх кутках). «Хапайте! Злодій! Держіть! Пильнуй направо!». Суета за сценою, суета на сцені, суета в оркестрі. Вбігають дівчата покоеві, Воевода допитується у татарки хто тут був, а та приминює одвічну жіночу тактику й божиться-кленеться, що тут зроду-віку не було нікогисінько, що то хтось розбив вікно знадвору. Вбігають слуги, але все надаремне—«Злодій утік!» «Утік» співають усі з ремаркою *maestoso*. Бач *maestoso* втік, а не як небудь. Завіса. На тім скінчилася перша дія.

До другої дії є антракт. Темою його взято журбу матері—бо дія ж відбудеться на далекім Тарасовім займищі. І у Гоголя теж та частина поеми («Тарася Бульбу» можна назвати поемою), що відбувається на хуторі, овіяна лейтмотивом материнської журби. Антракт сей дуже гарний у Лисенка. Тихою скаргою плачуть колисково скрипки, чаечка вьється, об доріжку бьється, до доріжки припадає, чумаків благає—все за діток. А їх уже поварили у соціальній каші.

Гарний антракт. Взагалі в опері усі антракти дуже гарні—бо нема лібрето, отого кайдана залізно-неудобоносимого.

Завіса підіймається. «Будинок Бульби на хуторі, Старосвіцька¹⁾ світлиця: круг стін ослони, лави килимами вкриті. На полицях коштовні кулки, срібний посуд, різна зброя». І знов чудовий вступ (всього 8 тактів); мов прелюди чарівні звучать усі ці інтродукції. Прямо хотіло би ся їх у окремих збірничок завести.

Дівчата прибірають у хаті. Музика співає за них буденну мелодию праці, коли руки ото самі роблять привичні рухи, уста сами співають, а думка десь далеко-далеко. В хаті тихо, пахне хлібом та васильками.

Такі місця, як се мало будуть зрозумілими чужому чоловікові. Є річі (в літературі й музиці), які можна зрозуміти тільки, будучи близьким національно. Що, наприклад, чужинцеві скаже фраза

Садок вишневий коло хати

Хрущі над вишнями гудуть.

Нічого. Не зрозуміє він і сам, не зрозуміє й того, що власне тут подобається українцеві. І висміє. Скаже разом з Тургенєвим, що хохол сам співає «грає грає воропає» й сам плаче.

Стара Настя клопочеться—то ж сини їдуть.

Хвала Богу, що скінчилась мука

Хоч оддишуть на роскошах дома

Коли б Бог їх сохранив в дорозі

¹⁾ Відносно чого вона «старосвіцька»? Чи відносно XVI чи XX століття?

Це теж надвичайно художньо передано в музиці. Коли б усі речитативи велися так нічого би проти них неможна було мати. Слідуюча арія теж удалася Лисенку: він зумів передати в звуках душу жінки XVII століття, що «сама, усе сама»...

На хвилекку, на мить одну
Мені коханнячко веселкою блиснуло
Але в чаду пожеж і буч страшних
Той промінь згас

Єдина радість—діти, але й тих відірвали від серця, післали в далекі школи. Ну тепер, хвала богу, все скінчилося: сини вертаються; згодом трохи одружу їх, а там бог пошле онуків і то буде щастя.

Хай невістки по хазяйству,
А я до дитини—
За колискою згадаю
свої давні днини;
Пригадаю й заспіваю:
«Люлі, люлі, люлі!..
Налинули до хлоп'ятка
Біленькії гулі»...
А воно ж то усміхнеться,
Промінням огіє
І старече моє серце
Знов помолодіє.

Як бачимо, навіть у Старицького се місце вийшло на зле. У Лисенка міні, індивідуально міні не подобається, так би сказати аріозність цього співу; міні здається, що в жертву отій аріозності принесено душу матері. Як на приклад такої аріозности можу вказати хочби на кінець: Ми би тепер для співу скарги материнської таких закінчень не уживали.



Входить Тарас. І знов прелюда така, що на протязі якихось чотирьох тактів, говорить дуже багато. А забалакав Тарас—і знов банально Бо то і не сфера життя і не сфера музики, оті оперові балачки. Від життя вони далеко і від музики далеко.

Тарас каже, що він уже й боровся із Остапом. Гості підсміються:

Батько з сином привітались кулаками!
Та ще й садять, аж боки тріщать і ребра.

Це місце знов є прикладом того, як слова можуть говорити одно, а музика зовсім друге. В музиці ви чуєте, що оце гості прийшли, українці, до української хати; зараз скажуть щось жартливе хазяйці, хазяїнові—бо така вже вдача, і сядуть за стіл, і тут все з жартом, бо весело під сонцем українським—соняшник он зазирає у вікно, запах чудовий льється у розкриті вікно. Це у звуках. А у словах—зрештою самі бачили.

Тарас хвалить Остапа, що добре бється й радить отак само бити кожного («оттак кожного періщи»...) Невже ж таки так кого вздриш і лупи? І додумався ж Старицький. Зрештою й Лисенко йому тут під пару—музикальна січка.

Тимчасом накрили стіл і розпочинається бенкет козачий. Багато міг би тут зробити Лисенко, бо й кому ж іще живописати козачу старовину, як не йому. А от—не зробив. Не бачимо побідної козаччини, що вміла й битися на полях, вміла й погуляти до-ладу.—«Прославний хор» написано широко, і гармонізовано цікаво, з рясними модуляціями, але що ж... у нього, тоб-то у хора, є попередники; хоч і не в нашій літературі, а все ж багато маємо і «Слав» і «Слався». Тому й Лисенко тут тільки повторив, а не створив.

Далі йде одно з виграшних місць Тарасових: він бере торбан у руки й співає «Гей літа орел та літає сизий (*allegro fuocoso*, половина=90). Чудова інтродукція на потужних ходах басів обіцяє дуже багато. Перша фраза справжує надії: щось сильне, могутнє широке, як тодішня епоха, як тодішні сталеві характери. Але сили вистарчило у композитора тільки на першу строфу (як часто бачимо ми цю хибу у Чайковського), далі—тільки ноти. Вставляються часом навіть живцем узяті епізоди з козачих пісень, як от, напр., оригінальний хід терціями, який зустрічаємо в пісні «Ой пили—пили та козаченьки»—але й це не рятує. Навіть чудова тема басів, що проходить у різних модуляціях через цю арию, не рятує.



Що ж сплутало тут Лисенка? Міні думается, дві речі, а власне. Насамперед прямо неможливе якесь лібрето, що вже всякі мірки трафаретності переходить (не всякий же раз можна «преодолеть» лібрето й писати одно, коли слова кажуть зовсім інше).

А друга річ, що сплутала Лисенка, се якийсь надзвичайно малий діапазон, що він його дає Тарасові. Написано що це basso cantante—а дано йому простору на якусь октаву всього-навсього. Правда треба милосердитися над артистом, але не в такій уже мірі, бо це вже не милосердя, а якийсь страх—що при вищих нотах не знайдеться виконавця. А зрештою річ не в високих чи низьких нотах, а в тессітурі. А Лисенко відводить своєму Тарасові якихось 5—6 звуків і блукає посеред них, як пошехонець поміж чотирма соснами.

Закінчивши пісню, Тарас за одвічним заповітом Перебенді, починає веселої—«Ой гоп того дива», а далі й «Горлиці»—і Лисенко входить у свою сферу, силпе звуками, модулює, граєть жемчужинами. «Горлиця з d dur перескакує в f dur, далі в a dur, знова в f dur. Вискакують дівчата, розпочинаються танці. Оце вже своє! Тут конкурентів нема. Не мало російських композиторів бралися написати «гопак», «козак», і Мусоргський, і Чайковський, і у Римського-Корсакова в «Майській ночі» є «гопак», де Каленик, танцюючи, приспівує «Гоп-трала» (чому вже не «тру-ля-ля»?)—так хіба ж то можна порівняти з Лисенківськими козачками?

Одно тільки недобре: що коли в козак вставляються вокальні репліки, то вони даються або Тарасові або Товкачеві, тоб-то басам. І на фоні звукових брязків, бризків, блисків оті низькорегістрові репліки роблять вражіння порожніх місць. Вони взагалі, ті репліки, сугубо зайві, але коли вже їх давати було, то в усякім разі не басам.

Після танців увіходять Остап з Андрієм уже в козацьм убранню. Тарасові подобаються сини, він хоче похвалити ними на Січі й каже, що завтра ж їде у дорогу. Це несподіване рішення усіх бентежить. Квінтет розпадається на ряд дрібніших ансамблів (Мотря, Андрій, Тарас; потім

Настя, Мотря, Тарас і т. д.), але нарешті звучить повно та ще й з додатком хору. Такі великі ансамблі ніколи не виправдують кількості покладеної на них праці. Тонкості гармонізацій, більша чи менша зручність в оперуванні контрапунктом, імітацією й іншими ознаками «высшей школы верховой езды»—це все стає вже не средством, а ціллю й перестає цікавити. Точнісінько так як з технікою у віртуоза: коли вона стає ціллю, то й віртуоз стає машиною, а не музикантом.

Тарас б'є горшки й миски, але екстази нема, й ця виходка тільки смішить. Жіноцтво ніби лякається тих лицарських учинків і тікає, за ними й гості («спотиху виходять»). Зостаються Настя й Андрій.

Слідуюча сцена—одно з найдраматичніших місць усієї опери. Фраза

Ох, діти мої, квіти мої!..

Ох, порадьте, люди добрі—

Одбірають, порятуйте!..

се такий вибух жіночого материнського горя і то матері XVII віку, що тільки через те що Куліш називав «туподумством людським», або через «індивідуальний підход» можна те замовчати. Тональність міняється e-moll, мало пригідну для виявлення жалю, але і в ній яка безодня розпачу.

Сини мої, соколи, орлята!..

Мабуть доля моя проклята

Сиротою вік свій звікувала—

І на старість сиротою стала...

Хто ж мені склепить на смерть очі?

Хто ж поставить хреста на могилі?

Чужі люди, не ви, діти милі...

Андрій потішає матір, що він її ні при яких умовах не забуде й хоч у сні прилине розказати про своє горе.

Дитя моє—чим же ти ще хворе?—питається мати—і йде дує материнською жалю й молодій печалі. Дує прекрасний, але як і всякий дує, він уже драматизма чи, вірніше, екстази драматичности не передає.

Входить Тарас—і знова починається блукання у трьох соснах. Коли на заклик Тараса йще де-хто з молоді виявляє охоту їхати до Січи, маємо змогу любоватися такими красотами трафарету Старицького:

Що то значить наський звичай!

Тут гуляли—а за хвилю

Хоч за соту навіть милоу.

І посеред цієї банальности й словесної й звукової—нараз шедевр української музики. Це голосіння Насті.

Хто одніме в мене діти?

Я не дам, не дам нікому!

Буду битися, як пташка,

Буду гризтись, як вовчиця.

Вбийте, вбийте мене люди,

Нащо труп лишати вдома

Се така безодня горя української жінки, така глибина проникнення в народню душу, що се місце в хрестоматії треба писати, учитися по ньому. І напиши таку річ російський письменник—скільки б говорили про неї, як розібрали би нота по ноті, показували би всьому світу—дивіться

що у нас есть, що створив геній нашого народу. А ми, «хахли», не тільки про-ходимо мимо, а навіть закопиливши губу, ховаємо після першої ж вистави.

Тарас каже, що сини вернуться, але мати не вірить.

Ох, не вернуться я чую—
Підступа нудьга смертельна...
Ні, не вернуться, я чую:
Вони ляжуть на чужині,
У глибокій домовині
Чим тобі я провинила,
Милосердний, милий Боже,
Що мене ти вік караєш,
Одбіраєш мою радість
І останню мою втіху?

А коли таки находитъ момент розлуки—мати не витримує й падає непритомна. Її уносять, уходять сини на будучу смерть, а музика звучить похоронним співом на глибоко то-скливих басових ходах, що повто-рюються все тихше й тихше, скрипки уходять трелями вверх і зезають там десь високо, як взагалі зезає весь дим людських болів, страстей.



Третя дія—Січ Запорозьська. Антракт—се така характеристика Січи, яка небагато кому удасться після Лисенка. Завіса опущена, але за нею чуєш, як там гуде й клекоче людське море. Нема голосів, нема індивіду-умів, є тільки колектив, що гуде й шумить тисячма голосів. А на тлі цього людського прибою—тосклива мелодия. То голос історії. Він каже «Суєта суєт і всячеськая суєта...»

А слідує *Adagio maestoso*! Яка краса! Все чим наслухалося вухо композитора, коли він з уст народніх записував козачі пісні, все чим назвувалася його душа як сина свого народу, всі атавізми й рефлексії, які зближають нас з минулим нашого колектива—все тут зазвучало.

Це сам колектив співає. Усіма своїми піснями зразу. Всі вони тут звучать. І ті, що складав їх, як ще уперше повставав з Мухом чи ще яким безіменним протестантом, і ті що складав їх уже плачучи: «наші шаблі заржавіли». Простогнали, пролинули звуки й стихли... і знов тільки море людське запорозьське клекоче. Підіймається завіса.

«Січовий майдан. Запорозці вештаються по майдану, лежать гуртами мальовничими. П'ють. Тарас Бульба частує-трактує козаків і в розмові з ними підбурює проти кошового».

Запорозці співають. Що ж вони співають? Чим розпочинаються перші звуки нової в музикальній літературі картини—картини Січи Запо-розьської? Бо бачив український горожанин по всіх великих містах свого рідного краю й шабаш відьом німецьких, і суєту поміщичого дома, росій-ського, і молитви в єгипетському храмі, і смерть за царя-батюшку, і самоспа-лення релігійних фанатиків—і чого чого тільки не рисували перед ним на оперових сценах. А от Січи Запорозької ніхто йому не рисував. Оце вона уперше появилася на кону.

Що ж співають оті запорозці? «Гей, не дивуйте, добрі люди, що на Україні повстало». Тільки не те, яке ми знаємо. Знайомий мотив тільки

на початку, далі він модулюється, а потім і зовсім зникає, дається інша мелодія, з відтінком меланхолійності (парафраз одної з народних пісень).

Мелодія гарна, пісня гарна і розроблено гарно, але... якось не на місці тут меланхолія й ніжність. Тут би треба хоч б ту ж «Гей не дивуйте», але в широкій гармонізації, треба буйности, звуків—а те, що дає Лисенко, добре співати у приємрок. потихеньку, як от любили за наших часів співати «зібралися всі бурлаки».

І це місце—теж зразок окремоти слів і музики. В музиці така ніжна гармонія, м'яко спадають тенори—а в словах «вражі ляхи нас докнали...шкура... сало... ллють за живу шкуру сало»... Чорт зна що!

Тарас під'южує товаришів щоб скидали занадто миролюбивого кошового. Запорожці нарід емоціональний, підбити їх легко—і от уже полинуло табором—«На бік»!.. Треба лицаря обрати, і в поход мерщій, до бою»!.. Вже боеві фанфари зазвучали, тривога пішла по лагерю. Забігали козаки, а звуки ганяються за ними.

Зайво вставлено речитатив Андрія й дує його з Остапом—се розколює колективну сцену. А до того ж і ерунду словесну несе тут Андрій:

В поход! В поход! Як серце занялось!
З грудей немов аж вискочити хоче...
Нові краї, нові вражіння ждуть,
Гукання, крик, сталевий дзвін і посвист!..

Прямо як який-небудь денді англійський за «новими вражіннями» заскучав. Та й музика тут не краща:

— Цілком як вальс Кліко. Для звичайної опери то воно й підходяще, але для української ні.



І слідує роздумування Андрія не дають чого треба.

Скажи міні, темрява доле
Що присудила ти міні?
Чи слави лицарської поле,
Чи сон довічний у труні.

Ні, «паду ли я стрелой пронзенный» краще.

Вбігає Остап. От для нього війна й він для війни. Для романтичного Андрія там і слава і смерть і навіть «нові вражіння» (і додумается ж чоловік!), а для Остапа нічого там нема—війна тай тоді. Андрій нараз чомусь просить брата

Остапе брате!.. Ми з тобою
Немов два явори росли
Не розлучайсь зі мною в бою,
Не кинь мене в чужій землі.

Якісь передчуття мучать його душу, йому здається, що він уже не вернеться з походу. На запит Остапа чи не боїться просто він, Андрій відповідає, що він кине́ться у січу поперед всіх і навіть «нап'юся вражої руди». Ото так лірик! І хоч се тільки так говориться, але все ж Старицькому треба було би поводитися обережніше з психологією героїв. Та й музика не дуже удачна: в $\frac{6}{8}$ блямають собі якимсь ресторанним пошом складений дуєт та п'ють руду. І кінчається ота дуєтина (то єсть duettino, а то дуєтина) на зразок «(см'яло, братя, в'їтром, полный», а брати «обнявшись, вибігли з кону геть». Нарешті! Коли б і зовсім не появлялись,

то ще б краще було, бо було б однією неудачною сценою менше в опері, а головне—не переривався би малюнок Січі.

Бють літаври. О, це вже інша річ! Зразу попадає композитор у свою сферу. Біжать запорожці з усіх боків. В оркестрі закликаючі акорди, суєта. Тут нема уже банальних звуків, тут усе доцільне, на місці, живе і говорить.

Гуде запорожський вулик, висипали пчоли. Не всі ще знають по-що бито у літаври. Шум, галас і нарешті крик: «На бік кошового! Баба він! Такого нам нетреба!» Правда знаходяться й оборонці: «Чим кошовий вам цей незгоден?», але крик «На бік» перемагає. Кошовий кладе булаву, старшина собі, але проти старшини ніхто нічого не має, вона застається.

Тепер повстає питання—кого-ж вибрати на кошового? Запорожці радяться, передвиборне можна сказати зібрання. Тарас із Товкачем ведуть передвиборну агітацію. Оркестра бурлить там десь на басах, зрідка вирвуться скрипки, мов вилається хто закрутисто.

Запорожці поділилися на три групи, в данім разі три хори. Одні кричать Шила, другі Бородатого, а треті самі не знають кого, тільки охають обох кандидатів. Товкач підказує: «кричіть Кирдягу»—от звучать у трьох хорах три імени. Але Кирдяга видимо перемагає—і скоро сильним унісоном на *f* (тональність *f dur*) перемагає Кирдя-а-ага!..

Кличуть Кирдягу. Музика заспокоюється трохи. Тріолі, що завжди так багато додають спіху, замінюються восьмими, четвертями, половинами; темп *allegro* переходить *allegretto*, далі й в *andante*. Січові діди просять Кирдягу на отаманство.

Але й Кирдяга знає козацький звичай—і відмовляється по раз перший. Нетерпелива товпа хоче, як завжди, ламати всі звичаї—«Годі там коверзувати! Годі!»

По-раз другий підносить бунчужний військовий клейноди—по-раз другий відмовляється Кирдяга, і то вже на повній павзі оркестри. Товпа присмирніла й сама вже любиться своїм обрядом.

І нарешті третій раз подають клейноди, Кирдяга бере їх—і з цієї хвилини стає повним хазяїном життя й смерті тисяч душ. Тут хотілося-би буйного вибуху запорожської радості в товпі, що перемогла, але—лібрето дало тільки нікчому фразу: «Добре, до ладу. Як треба. Гаразд знає наш козацький звичай»—і взрив пропав.

Чотирі січові діди беруть по жмені землі й кладуть Кирдязі на голову. «Земля еси і одійдеш у землю. Звеличала тебе наша воля—наша воля й скинуть тебе може». Це йде в поважних октавах чотирьох басів, а в аккомпаньяменті глухі звуки Її, одвічної матері всього живущого і мертвого—Землі. Це місце добре можна зробити на сцені.

Кирдяга присягає голову свою покласти за Січ, Україну й Віру; уся рада кричить славу кошовому, Запоріжжю й Україні. Гукнули гармати, Кирдягу вкрили прапорами, корогвами. Труби, зазвучали—се честь лицарська воздається, колектив шанує свого вождя.

Хто нам ще написав таку сцену?

Фіналом до 2-ї одслони служить сцена приходу післанця з Гетьманщини, який приходить і оповідає про неможливі річі, що там кояться.

Громада запорожська не хоче тому вірити, але післанець запевняє, що се так. Запорожці запалюються до помсти, й сцена закінчується хором. Особливого нічого в тім фіналі нема.

Антракт 4-ї дії дуже гарний (в оркестровці удався краще всіх). Це любовний спів (чується тема Марильці). А вже в блискучім темпі дії поласса—цілковита перемога польського елемента: полька подужала.

Сама дія розпочинається картиною ночі в обозі під Дубном. Інтродукція знов чудова. В низьких одноманітних ходах басів чується важкість темряви ночної, стоять безладними купищами вози козацькі, може десь гуляйгородину готують (в роялю це місце звучить чудово—в оркестрі пропало).

Не спиться Андрієві. Не хоче його душа «ні буч, ні чвар, ні крові, а співів лагідних і роскошів палких». Перед очима встають картини минулого (каватина в темпі *Adagio*, четверть=54), Київ, панна... Він сам дивується, як зразу зародилося в його душі кохання—і не гасне, й не погасне, ніколи, «в могилу навіть ляжу з ним». Образ коханої не кидає його ні в день ні в ночі.

О зоре, зоре! Де ти сяєш?

Кому даруєш тихий рай?

Але що-ж... «шкода й гадать: не бурсаків про тебе марити» й лягає знов на воза.

Прокрадається татарка, знаходить Андрія, оповідає як панночка терпить голод у Дубні. Далі прекрасна арія в східному стилі—татарка вперше розкриває перед Андрієм тайну своєї панни—що й її серденьку не чужий чорнобривий козак.

Ох, лети-ж, мій соболю!

Там і втіху і долю

Й щастя дадуть.

Що-ж—і тут Лисенко виказав себе майстром, і тут витримав стиль, і ця арія нічим не гірша арії, скажім, Кончаківни, але про арию Кончаківни скільки писалося (хоч-би Фіндейзен), кільки говорилося, а тут—навіть на першій виставі ця арія попала в число купюр.

Андрій трівожиться за долю панни, збирає харчі, хоче йти, але тут прокидається Бульба. Крізь сон: «Хто з тобою там балака? Якась баба чи мара?» І цей сонний настрій ліниво повзе по басах (у Андрія найглупіша з усіх реплік: «От утяпавсь»!..) Далі йде маленьке, але надзвичайно цікаве тріо: сонний Тарас, на смерть перелякана Татарка і не менше неї стрівожений Андрій. На тлі *legato* в басах переривчасті в ріано ходи (такт $\frac{3}{8}$) з павзою $\frac{1}{8}$ на третім ударі. Тріо настроєве. Тихо, крадучися, Андрій з татаркою уходять, музика гасне разом з їх утечею (*diminuendo, smorzando*).

Друга одслона—каплиця в палаці дубенського воеводи. Знова орган і знова хор молитвенний—двічі один ефект в опері. Жалібна молитва, унісонові ходи—все честь-честью. Марильця не може молитися, бо її очі шукають милого, але де?—«де яретичі вороги». А хор все звучить і звучить—«Милосердя нам отверзи двері»... І так воно якимось аж дивно: у звуках молитва, жалібна молитва покірних «божих рабів», але послухайте щоб вони співають у тих торжественно-унилих звуках.

Рознеси схизматиків ворожих!

Хай не родить в їх ніщо во віки,

Хай не знають що таке діти,

Хай погинуть, як роса на сонці!

Оце вже справді виходить, що музика «на небеси», а слова «от лукавого».

Марильця (*con ultima dolore*) співає свій жаль, але Старицький дав тій скарзі якісь простонародні форми

Чом малою мене, мамцю,
Не втопила рано-вранці,
Дала очі, дала брови—
Не дала тільки долі.
В моїм серці, но отрута,
Бо вплялась гадюка люта!
Висси ж, гадино, із його
Постать ворога милого,
Щоб ніколи не дізнались
Чим зрадниця закохалась

Музика краща слів. А хор тим часом дужчає, дужчає, спів Марильці переходить в екстазу (сильні місця у фразі «хоча на мить прилинь, мій раю, дай щастя серденьком спізнать») і все закінчується сильним акордом з кінцевим *si-bemol* у сопрана. Хор уходить, поволі тихне й орган—Марильця застається сама.

Тихо входить татарка з Андрієм. Марильця в найбільшій схвильованню може тільки сказати: «небесні янголи, подайте міні силу»... В неменшій схвильованню і Андрій і співає «в залассі» (се одно з укованих Старицьким слів, але не приростилося; дочка перекладає як «в восторгъ»)

Яка краса! Яка небесна краля!..
Не спогадать (?) такого дива див.
Чолом у діл схилитись перед нею,
Перед цією святинею землі.

Досить прозаїчно, хоч і реально, перебиває це «заласся» татарка реплікою про «хліб і харч». Музикальна логіка хотіла би обійтись без цього реалізму.

Марильця дякує Андрієві за те, що він простяг руку допомоги, і від зворушення не може говорити. У Андрія теж не стає слів («я... мені... німіє річ»...). Татарка уходить, розпочинається сцена де так багато-багато може сказати композитор. І говорить. Але оте гаспидське лібрето прямо убиває. От розпочинається *andante cantabile*; *rosso allegro*; *con dolore*; *rosso meno mosso*—самі ремарки вказують на підняття настрою двох закоханих—і нараз дурацька фраза: Андрій «до Марильці з опаскою—«О, ясна панночко! На перший раз найменч тра їсти хліба, бо він завадить може страх»!.. Пху!..

Слідуюча арія Андрія (в *g-dur*) «зоре моя вечірняя, чого тобі треба»? це єдина з арій Андрія, де чується український дух (се мабуть завдяки першим словам). Андрій пропонує панні все чого вона лиш схоче, не вагається разом зі Старицьким і підбрехнути трошки, бо каже, що у нього ніби є три хутора, табуни, срібло-злото й т. и. І де там у парубка будуть три хутори?

Все віддає Андрій. «І Дніпро покину за їдну твою ухмілку» каже він, пам'ятаючи Шевченкове—«немає другого Дніпра». А панна у відповідь на те все—плаче. От і розбері жіночу натуру...

Скарга Марильці знов у музиці носить один характер, а в словах другий. Слова, я знов сказав би, дуже простонародні

Ой мамуню моя кохана, єдина—
З'ясуй мені, голубко сивенька,
Чи ти мене змалку в барвінку купала
Чи ти на поталу мене годувала!
Ой доле щербата, мій кате ворожий і т. д.

Щось ми не чували, щоб польські матрони купали своїх доньок у барвінку...

Музика ж тут була би гарна, коли б не йшла так безпардонно за текстом. А то всі оті ремінісценції Марильці, що угодно було Старицькому повставляти в уста панни, Лисенко неухильно перекладає на музику—і виходить задовго. Ніякого темпераменту не стане на 5 сторін. Андрій і собі розводить філософію на тему—«не може бути, не може статись, щоб от такий святій красі на втіху лихові достатись». Аж нарешті темп розмови прискорюється: Андрій каже, що він за неї готовий кістками лягти, а Марильця відповідає—

Тобі кохать мене невільно,
Тебе зове твій заповіт—
Братерство, батько, Україна,
Ми ж вороги ще з давніх літ

На це Андрій, до кінця стративши голову
Що мені батько і родина
(сильна фраза октавами в аккомпаньяменті)

Коли ж так—немає в мене нікого! Ні духа
(в музиці «ні дұха», але хоч і так хоч і так—фе!)
Всіх цураюсь, пріч тебе я!

Це місце максимального драматизму, але в музиці його не стало.
Далі Андрій вже покотився мов з гори:

Хто сказав, що Україна
Моя крєвна є родина?

Все це демоничні місця, фатальні, але в музиці того нема. Слідуючий дует (се його тема чулася в інтродукції) гарний, динамічний, але самостійного мало, пахне «Евгенієм Онегіним». Це те, що можна було би назвати «гарненький мотивчик», а тут так хотілося би бачити щось більше. Це ж вічна драма нашої народности! Поїдьте в Галичину—скільки там Андріїв—на кожнім кроці! Он Марильця до змії, яка впьялася в її серце, каже: «висси ж, гадино, ти з його постать ворога милого, щоб ніколи не дізнались чим (?) зрадниця закохалась». Тобто полька зрадницею себе називає за одне тільки глибоко заховане в душу почуття. А Андрій?

Входить воевода, дякує. Андрій каже, що він—«одно б благов—дай перлину цю»!.. Ну, звичайно, «недоумение», родинний диссонанс, розрішення його в консонанс—і родинне trio: Марильця клянеться «повік твоєю бути» (не витримає полька...), Андрій клянеться сам не знає в чім, бо—«в голові страшенний чад (я думаю!..), в серці щастя і отрута і кохання дивний яд». А воевода дякує свого польського бога, «що послав нам ворога за сина». Тут уже й реалізм к бісу пішов.

А нарешті—«Помолимся ж ми, діти, Господеві»—і впять молитва. Щось їх забагато в опері.

Слуги вносять «срібні теляги і цінну шаблю», Андрій убірається в убрання польського рицаря. Жваві, я би сказав навіть легкомісні звуки в оркестрі. Цікаво, що всі композитори уявляють собі польський елемент конче легкомісним: *poleczka, mazureczek* і більш нічого. А мідяні бики, в яких палили повстанців українських XVII-го століття, а дефензива, в якій палать повстанців XX-го століття, бач в характер поляка не входять.

Марильця перев'язує новоспеченого полковника шарфом—і ця ганчірочка сплутує бідного хахла дужче отих самих телягів. Закінчується знову усе «Славою»—тільки вже *Alla polacca*...

Антракт 5-ї дії... в усякім разі не кращий з усіх. Є тут основні моменти усієї дії—і заклик на герць і теми бою, але все те в малій силі. Бо й сама дія вийшла найслабшою з усіх, хоча й крила в собі найдраматичніші моменти.

«Місто Дубно в облозі. Запорозьке військо табором розташувалося на площі побіля мурів Дубна. На переді обозу намет наказного Тараса Бульби».

Сумні думи посідають наказного. «Сю ніч ляхи нас сплячих обійшли, а Січ без нас татари зруйнували; ось тепер ми тут у половині, бо друга рушила за хижаком в погоню». Тарас велить принести горілки, забуваючи, що по запорожському неписаному закону горілка під час походу була річчю забороненою. Гоголеві можна було того не знати, а вже Лисенкові й Старицькому годилося б і знати. Тим більше, що вся та сцена абсолютно зайва, написана тільки ради отих трьох знаменитих Гоголевих тостів. Правда, в темряві 90-х років, коли слово «Україна» було страшним, перспектива гукнути зі сцени.

А тепер—за Україну!

Хай пишає всім на славу!

а запорожці в червоних кунтушах щоб відгукнули громом.

Хай красує! Хай пишає;

Ворогів під ноги топче!

(ясно—хто вороги...) і потім у FF

За Вкраїну! За Вкраїну!

кажу, що це все було заманчиво, але нам здаються в опері ті всі тости й довга балаканина перед ними зайвими.

Далі Тарас, як наказний, видає повеління— за всяку ціну здобути місто, взявши його «на гард» (штурмом).

А котрі між вас зубаті—

Зачепить ляхів тих словом.

Зачепить їх уразливо,

Аби виманути в поле.

Запорожці розбігаються. До Тараса підходить Янкель і каже, що бачив Андрія у місті (характер мови Янкеля підкреслюється легенькими форшлягами—се делікатно...). Тарас думає, що Андрій попався в полон, переживає поневірку, але Янкель рисує зовсім іншу картину—і от наступає сильне місце. Янкель каже

Таки зараз, як протурять запорожців,

І весілля у їх буде—

Пан Андрій казав протурить.

Можна собі уявити яке вражіння мусіли справити такі слова на просту душу Тараса—і в музиці се прекрасно передано короткими $\frac{1}{16}$ на обривистих ударах баса. А вже фраза

Ох... яку тяженну каменюку
Він на мене скинув!...
Вона тисне і гнітить до долу
Мою сиву голову...

ця фраза прямо зворушує. А слідує *andante molto moderato* (четверть—70)—це єдина арія Тараса, де є Тарас. Схвильований до посліднього фібру своєї душі, але суворий і неприклонний—він усе віддав би, аби хтось запевнив його, що дійсність не є дійсність. Великим імпетом падає душевний крик.

О! Будь клята тричі година,
Що сплотив я сина
На позору, на догану вічну!
Вирву я чуприну свою чесну
Утечу від сорому людського
В темний ліс до сіроманця звіра.

Одного йому треба—правди, дізнатись правди. І з цими словами—«Правди! Правди! Я дізнаюсь правди» він біжить зі сцени. Ні, і ця сцена доказує, що драматичний елемент не був чужим Лисенкові¹⁾.

Далі йде прекрасна сцена «герця». Сонце сходить—ну, воно в усіх оркестрах і операх сходить однаково. А от далі—запорожці, оті зубаті, починають зачіпати ляхів. І такі єхидні звуки в аккомпаньяменті. Зверху неначе й лагідні, а всередині шорсткі та колючі, немов сарказм український. І на тлі цієї влучної, дотепної музики—занадто вже убого звучить старицьківське гостровуміє. Ради нього неварто було б і кріпосної брами одчиняти.

Але оперові ляхи думають інакше. Чуються удари гармат, а далі—«починається січа, б'ються лава на лаву, вискакують герцьовники». Картина битви. Що-ж про неї сказати? Мабуть битва—це щось таке, що не може бути змальоване людськими средствами. Не знаємо ми такого людського твору, де би сказали—змальовано в закінченню. Он Толстой, готовлячи матеріяли до «Війни й миру», побуваши на Бородинському полі, писав у листі: «Але ж бо й картину бою Бородинського я тепер нарисую!» А як прийшлося рисувати, то побачив що навіть на його палітрі, на палітрі Толстого нема потрібних фарб. Так і в музиці. Індивідуальними змогами не наповниш колективної простороні. Бій—це хаос.

От і в даній опері. Бій як бій, оперовий звичайно. А от слова у нього вставлено надаремно—вони до картини бою нічого не додають; а до того ще мають говоритися пошоптом, як от напр. передсмертна репліка Шила: «хай живе... славетна Україна.. поки... сонця»...

Тут і Гоголеві запитання «Гей панове! Чи є ще у вас у ладівницях порох? Не знемоглась лицарська ваша сила? Чи ще не гнутьса козаки?»



¹⁾ Кінцеве слово прав-ди і потім ще раз: «я дізнаюсь» прав-ди звучить не відоме Сусаниновське «Чуют правду». Це дрібниця, але коли одне слово чуєш на одних же і нотах, то се впадає в ухо.



А запорожці відповідають: «Ще батьку, є в нас порох, гожі наші шаблі, за нами постать, ворог утіка».

«Трублять сурми. Міська брама одчинилася, виступає свіже військо польське, на чолі його Андрій у лицарській одежі, в телягах із шарфом через плече. Починається знову січа. Андрій Бульбенко, наче буря, ринувсь у січу, руба, кришить запорожців на обидва боки» (далеко людські слова стоять від людських же понять! Це, бач, на оперовій сцені треба «кришити»-живих людей!)...

Тарас просить заманити сина до лісу. Як тут далі у Гоголя блискучо! От не пам'ятаєш слів, а мов живе перед очима сцена, як виринає з гурту десяток лицарів і один плашмя шаблею ображає Андрія... Нічого подібного, очевидно, неможна зробити на сучасній сцені, то все будуть натяки.

І нарешті—кульмінаційний пункт опери—стріча батька з сином. Страшне—«Стій!»... яке перериває зразу все, і шум битви, і гірлянду Андрієвого кохання, і стогін далекої матері на далекому хуторі. І думається що се місце буде кривавими якимись кострами горіти в партитурі—а воно ті ж самі чорні точки, крапочки та лінієчки. У живому виконанні на сцені це можна сильно проробити.

А що тепер чинить?

звучить при повнім мовчанні оркестри...

Так продавати? Зражувать своїх?

Ганьбити честь? Присягу? Віру?

Не ворущись!..

Я породив такого—я й убью.

Вистріл—і смерть козака

Ще кілька фраз Тараса над трупом сина—і опера властиво скінчилася. Те, що маємо далі, нічого вже до опери не додає. А далі є от що. «Надбігає конем» Остап і веде м'єлодраматичну сцену над трупом брата. (вона і в музиці м'єлодраматична, а в виконанні на першій виставі так і зовсім вийшла якась плаксива: козак, та ще типу Остапа, не буде розводити отакої чорної мерехлюндії). Фінал—це запорожці, засмучені смертю Андрія, який нараз став «першим лицарем», помщаються за нього тим, що штурмом здобувають місто. Сучасного режиссера той кінець не задовольняв—і було прироблено кінцеву сцену: високо в глибині сцени костер, на нім Тарас. За сценою—«Гей, гук мати гук»—то козаки на човнах їдуть Дністром. Тарас кричить їм оті відомі поради, але його вдарено колякою, стовп диму закрив борця. Козача пісня тихне, тихне вдалечині...

Що ж сказати про оперу в цілому? От переглянули ми її й побачили й хиби й достоїнства—який же буде загальний вивід?

Насамперед треба сказати, що до української опери треба підходити не з звичайно міркою. В той час як від опери вимагається тільки щоб вона була оперою від української опери вимагається ще й того, аби вона була українською, тоб-то не тільки була написана українською мовою в частині лібреттової а щоби вона була написана й українською музикою. Що се значить? Розробка тем народньої пісні? Ані трохи. Се так само як казали про український стиль—это будет большая хата что-ли? Або так само як тепер кажуть про український стиль в хореографії, що се має бути «гопачок». Ні, поняття національної творчости

ширше поняття народньої творчості. Шопен давав музику всесвітнього характеру—але то була польська музика. Гріг давав музику всесвітнього характеру, але то була музика норвежського народу.

Так от коли дивитися на «Т. Бульбу» як просто на оперу, то ми побачимо, що вона анічим не гірша десятків опер, які ставилися, ставляться й будуть, іще ставитися на наших сценах. Все, чого ми вимагаємо від опери, там єсть.

Але окрім того в ній єсть і ще щось далеко цінніше—се те, що вона українська опера. І другі композитори бралися за укр. сюжети, але ніхто не дав нам української опери. Бо то були чужі люди, і сюжет для них був тільки сюжет. «Ах як я люблю малоросійські галушки». А для Лисенка, сина свого народу, це було не те. Написав оперу він—а все свідоме українство боліло разом з ним заборонаю тої річі на сцені; а для несвідомого це й біль був неосвідомлений, але урон був, хоч яка-небудь баба, копаючи картоплю, того і не знала.

Січ запорожська, вибір кошового, бенькет козачий на далекому хуторі, перекупки на київському базарі, віковічна печаль матері-українки, спів дівчат підневільних, велике як гора горе батька-козака при свідомості зради сина—хто нам це все нарисув, хто нам покаже? Глінка? Сокальський? Римський-Корсаков? Чайковський? Футурянський? Яновський?.. Ніхто. А от Лисенко дав усе те на великій сцені, вивів із закутків милування домашнього і поставив перед великим світом.

Тяжили на нім. Правда, умови його віку, він не міг позбутися багатьох таких річей, яких ми легко позбуваємося тепер, але вік же й є віком—а в опері Лисенка є й те, що стоїть по-за віком. Он звичайні собі, «оперові» фрази—а чується в них щось своє. Які-небудь басові ходи—а чується, що то не генерал-бас у німецьких еполетах, а хохол-бас, отой що на весіллі смиком дьоргає по трьох струнах, та ще й не смиком, а так чорт-його зна чим.

І тому загальний вивід—се той, що ми маємо першу українську оперу¹⁾ і місце її буде там в українській музиці, де місце операм Глінки в музиці російській. Це що хто-небудь поховає оперу після першої ж вистави—це робиться тільки від великого ума й ні від чого більше. Коли почалася в 14 році війна—нараз Бетховен щез з концертів «русских» Але невже Бетховена можна викреслити з музики? Прийшла революція—стало неможливим ставити «Жизнь за царя». Але невже Глінку можна викреслити з російської музики? Ясно, що ні—й опера йде собі²⁾. Одіозний заголовок змінено на «Смерть Сусаніна»—ну й добре. Отже так само й тут. Коли б навіть ті, що брешуть на слона, і зробили так, що на де-який час, припустім, опера Лисенка мусіла би вмерти, то в кінцевім її безсмертю ми в усякім разі не сумніваємося, безсмертю, очевидно, в людському розумінню слова. Те, що будуть паралельно існувати й нові форми опери, Лисенківської праці не знищить ще на довгі—довгі роки.

На закінчення ще дві слові. Ми тут у Харкові, думаємо згідно з афішою, що оркестрував оперу Штейнберг. Воно трошки не так.

1) Може не першу хронологічно, бо «опери» Бажанського в Галичині появилися раніше, але тож не опери.

2) Цікаво, де-які російські історики кажуть, що весь цей факт із Сусаніним—легенда, А другі (Соловьев) кажуть, що Сусанін спасав Михайла не від поляків, а від своїх же бродячих елементів.

Оркестровку дав ще сам Лисенко. З неї I і II акти наслідники композитора передали в свій час «Дніпросоюзу» для виконання на концертних сценах. Землячки так відносилися до справи, що цей рукопис згинув без сліду. Зосталися тільки 3,4 і 5 акти та голоси окремих інструментів з оркестровки 1 і 2 актів.

Коли в 1918 р. виникла у Києві (антреприза Багрова) думка виставити «Більбу»—увесь той матеріал був переданий Штейнбергові для редакції. Отже таким чином Штейнберг не оркестрував річі, а тільки редагував Лисенківську оркестровку. Правда, ми не знаємо скільки праці вложив туди Штейнберг: часом зредагувати буває трудніше, ніж написати самому, але в усякій разі Футорянський, пишучи «своєю оркестровкою А. Штейнберг надав блідньому «аккомпаніментові» цінності фундаменту» і що—«ця фундаментальність мала значіння для оформлення твору в театрі» трохи розходилася з істиною. А вже назвати аккомпанімент Лисенка «блідньким» цілком неможна: де-які місця (напр. антракт до 3-ї дії), як це не парадоксально, звучать в роялі без порівняння краще, ніж в оркестрі.

На закінчення кілька слів про долю сюжету «Тарас Більба» серед інших композиторів, переважно російських.

З України російські композитори знали тільки Гоголя, й тому майже всі опери рос. композиторів наукр.-сюжети взяті виключно з гоголівських річей. Спецально пощастило «Тарасові Більбі». На цей сюжет писав ще Глінка (симфонію), але від того не зосталося майже ніяких слідів, бо що встиг написати композитор в Парижі ¹⁾, те спалив його дурнуватий прихвостень дон-Педро (Глінка десь видрав оцього іспанця чи португальця й возив його за собою всюди). А те що утворив композитор після повороту з-за кордону в Петербурзі, те й зовсім мабуть не було записане. І всі відомости про Глінкинського «Тараса Більбу» ми маємо від двох осіб, а власне В. Е. Енгельгардта й М. А. Балакірева, які стояли досить близько до Глінки в останній період його життя. Сі приятелі зберегли в пам'яті де-які уривки головних тем і програвали їх знайомим.

Стасов, бажаючи зберегти хоч се, попрохав Енгельгардта й Балакірева, записати що зосталося в їх пам'яті; вони це зробили ²⁾. Між иншим Енгельгардт писав так. «Глінка всего чаще игралъ намъ всѣмъ, знакомымъ, три отрывка мотивовъ. Первый назначался для изображенія «Степи», второй для изображенія «Сѣчи Запорожской», третій для «Сцены Любви» Андрія съ полькой. Бывало станеть Глінка играть одинъ изъ этихъ небольшихъ мотивовъ несколько разъ сряду и потомъ варьируетъ ихъ до бечконечности, иногда пустится въ фугато. Два изъ нихъ я помню хорошо.

«Більба съ сыновьями ѣдетъ въ степи. Валторны должнь были изображать (по словамъ Глинки) вѣтерокъ, а скрипка—колеблющійся ковыль.

«Глінка, бывало, напевае тѣму валторны: сжавъ губы и раздувъ щеки, онъ старается подражать тихому мѣдному звуку валторнъ и въ то-же время обѣими руками нѣжно перебираетъ бесчисленныя варіаціи, изображающія ковыль».

¹⁾ От, напр., що писав Глінка до К. А. Булгакова: «Вмѣсто Андалузіи я провелъ два года въ мѣстечкѣ Парижѣ (Глінка любивъ висловлюватися формами «шалун Бетховен» «мѣстечко Париж» і т. и.), гдѣ хотѣлъ было написать симфонію Украинскую Тарасъ Більба, но мнѣ не удалось» («Русскій Архивъ» за 1869 р.).

²⁾ Див. про те «Русскую Старину» за 1889 рік.

«Сцена любви Андрія съ полькой должна была изображаться посредством мотива съ польскимъ характеромъ: онъ былъ нѣчто вродѣ сладострастной мазурки въ $\frac{3}{4}$, но всего было на лицо лишь нѣсколько тактовъ. Этого мотива я болѣе не помню».

Глінка облишив думку писати на укр. сюжет, бо, як признавався в однім листі, чув що його тут забивають німецькі форми музики.

Щось затівав писати на тему «Тараса Бульби» й Серов. Він, як відомо, мав щось трохи спільного з укр.-музикою—гармонизував нар.-пісні, намагався писати оперу «Майская ночь или утопленница», навіть в ескизах написав уже 3 акти, але сам був незадоволений зі своєї роботи (помічав то впливи Глінки то німецьких клясиків) і облишив її. Се було в 50 році. Згодом Серов знова вернувся до думки дати щось на укр.-сюжет—се в роках 66—67, коли він, давши «Рогнеду», опинився нараз в становищі «безробітного». Сюжети товпилися у нього в голові й він не знав, за який взятися. З українських композитор мав на увазі «Гайдамаки», потім «Сава Чалий» і нарешті «Тарас Бульба»¹⁾. Але ні за один з тих сюжетів Серов не взявся й памятку по «Тарасі Бульбі» зосталося тільки його «Пляска запорожцев» (можливо, що й «Гопак» і «Гречаники» призначалися для використання в якійсь з опер). Ця пляска в оркестровій аранжировці виконувалася дуже часто на концертах²⁾. Може до речі тут буде згадати, що Серов іще раз вертався до українських сюжетів, хотючи писати комічно фантастичну оперу «Ночь на Рождество» після Гоголя.

Опера П. П. Сокальського «Осада Дубно» була задумана ще в 1876 р. й тоді-ж писалася під заголовком «Тарас Бульба». Закінчена була опера в 1879 році, але саме в цей час на імператорській сцені появилася опера Кюнера «Тарас Бульба»—і Сокальському довелося піти в кут. Тільки весною 1885 року С. сам повіз оперу до Петербургу, вже під зміненим заголовком «Осада Дубно». Дирекція прийняла оперу, але доручила зробити де-які скорочення. Тоді-ж С. узявся до видруку клявіра. Треба знати, що автор мав на думці дати три варьанти опери: короткий (прольог і три скорочені дії), повніший (теж саме, але в повнім виді) повний (уже на 4 дії). Оркестрову партитуру готовив Сокальський повно, бо скорочення, по його думці, можна було зробити завжди. Серед тих скорочень і застала його смерть. Виданий фірмою В. Бессель клявір був зроблений самим автором з повної оркестрової партитури. Отже в тім вигляді (видання 1884 року) опера представляється так.

Прольог Панна оповідає своїй служниці (Аглаї) про вражіння, яке на неї зробив козак. В цей момент появляється Андрій. Переляк (терцет), жарти панни, арьета Андрія. Нарешті панна (її звуть Урсула) велить козакові йти пріч. З-за куліс (із залі) чути звуки польонеза.

¹⁾ В однім з листів Серова до Стасова (від 4 падолиста 1843 року) читаємо: «Посылаю тебѣ «Тараса» (річ іде про повість Гоголя).

²⁾ Ю. Арнольд, пишучи статтю «Возможно-ль в музыкальном искусстве установление характеристически самостоятельной русской национальной школы и на каких данных должна таковая основываться» кидав докір «Русскому Музык. Обществу», що воно, між иншим, ігнорує твори Серова. К. Альбрехт доказав, що се не так, а зрештою навіть сама редакция журналу «Баян», де друкувалося то все, користаючи зі справоздання московського відділа ИРМО, установила, що між иншими річами виконувалася й «Пляска запорожцев» (у 8-му симфоничному зібранні 4 лютого 1872 р.) «Русская музыкальная газета» з 1915 р. ч. 31—32, даючи рецензію на літні концерти в Сестроріцькому курорті, дивується дирижерові, що він грав поруч «такія противуположныя пьесы как патетическая арія Юдифи и грубый Казацкій танец».

I дія—Бульбенки приїхали до дому. Радість, хори, танці. Роспалений згадками Бульба рішає їхати на Запоріжжя. Трівога й сум матері (називається Катерина). Квінтет і фінал з хором (мішаним). Всі уходять. Мати застається сама й виливає сум в поетичній пісні.

II дія—Січ Запорозьська, вибір кошового, бенкет. Приїздять козаки з України, оповідають про знущення поляків, про унію. Запорозці ганяються за жидами. Голосний фінал.

III дія—має дві картини. Перша картина—Дубно. Поляки знемогають від голоду. Молитва панни й релігійний хор за сценою. Люди виходять з костела, ксьондз радить терпеливо переносити нещастя й сподіватися визволення. Але нарід уже знемігся й мало слухає ксьондза. Та все ж поради ксьондза беруть верх, загальна молитва. Всі уходять.

Янкель (він вертівся весь час поміж народом) кличе Андрія—той входить разом з татаркою. Татарка пішла сказати панні, Андрій співає арію. Татарка вернулася й Андрій разом із нею йде до замку воеводи. На сцену вибігають євреї й скаржуться на утиски. А нарід скаржиться на ціни, встановлені євреями за хліб. Сварка¹⁾.

Друга картина—кімната панни. Стріча. Панна згадує старі часи й порівнює з сучасним горем. Арії. Дуєт. Обхоплена пристрастю панна йде назустріч Андрієвому кохання.

Четверта дія—діброва й поле перед Дубном. Янкель співає пісеньку про глупоту й поляків і українців. Входить Тарас. В задумі питає: «І де б же то дітися тому Андрієві»? Янкель оповідає, що бачив Андрія в Дубні серед польських лицарів. Тарас кидається на Янкеля, але той тікає, залишаючи Тараса в величчому неспокою.

Появляються запорозці, діляться на групи, прощаються один з одним: це одні з них уходять до дому на Січ обороняти її від татар, а другі застаються й вибірають собі наказним Тараса. Тарас має промову до козаків про святість товариства і каже, що за зраду є одна тільки кара—смерть. Хор се підтвержує (аріозо Бульби з хором).

Марш польських жовнірів, Андрій відділяється (аріозо). Він побачив всю глибину своєї зради й сам вважає, що з того один тільки вихід—смерть. Кидається в бій, але появляються панна і патер і стримують його (trio—один з найкращих номерів опери). Андрій виривається й біжить.

Шум битви за сценою. Стріча Тараса з сином, смерть Андрія, тихий сум Тараса, а потім—заклик до бою, до помсти, до штурму. Козаки йдуть на приступ, пожежа й серед того шуму кінчається опера.

Автор статті «Матеріали кь біографії П. П. Сокальського»²⁾ дає от яку характеристику опери. Драматична її сторона, каже, сконцентрована і цікавість все зростає, чим ближче підходимо до кінця. Композитор зупиняється на психічних моментах і аналізує їх за поміччу музики, виходить справжня драма, що захоплює душу. До рівноваги з нею приводиться й побутовість: драми вона не затіняє, а служить їй лише оправою.

Стиль усієї опери—серйозний, часом навіть героїчний. І от власне цей стиль, особливо його витриманість і повна відповідність музики

¹⁾ В невеличчій некрольозі вміщеній К. Бесселем в «Музыкальномъ Обзорѣніи» (1887 р. ч. 27) говорилося «Еврейський елемент у него весьма удачно введен в либретто и очень талантливо охарактеризован в музыке».

²⁾ Баян, рік 1889, ч. 12, ст. 93—94.

з текстом і сценою—це і єсть капітальні достоїнства опери «Осада Дубно». Бо маємо в ній характеристику не тільки різних національностей, що боролися «на почвѣ юга Россіи (южно-русьсь, поляки, євреї)», але й характеристику головних осіб—Тараса, Андрія й панни. Кожна з тих осіб зберігає свою музичну індивідуальність, кожда з них говорить властивою собі мовою.

Текст лібретто дає виразні фрази, бо ради тої виразности лібретист (він же і композитор) охоче жертвував і рифмою і віршом, вдаючися частенько до білого вірша й навіть до прози. Музика відмічається кольоритовістю: католицизмом віє від поляків, Україною й її піснями від запорожців. Декламація й речитативи природні й переведені більшою частею «в русском духѣ» (от тобі й кольоритовість! Г. Х.), Просодію слів тексту в речитативах согласовано з музикальними тонами й акцентами.

«Трудно приурочить оперу, о которой идет здесь речь, к какому либо из существующих музыкальных лагерей. К вагнеризму она не подходит і в «Осаде Дубно» постоянно преобладает сцена, люди, голоса над оркестром. К новаторскому кружку наших композиторов она также не подходит: стремления композитора направлены к простоте, ясности, удобопонятности музыки (вся опера, заметим мимоходом, разбита на номера). Нельзя также открыть подражания опере итальянской или немецкой: музыка «Осада Дубно» почти сплошь русская, исключая мест, где выступает на сцену польский мир или католицизм, изображенные в звуках европейской музыки. Словом опера «Осада Дубно»—вполне самобытное произведение. Она проводит самостоятельный стиль, вполне отвечающий сюжету, и по ясности будет доступна публике».

В згадуванім уже некролозі В. Бессель писав: «Сюжет Гоголя особенно привлекал Петра Петровича прежде всего потому, что он сам был южанин; в душе своей он был мелодист, но в смысле малорусском, т. е. мелодист простодушный, итальянский если можно так выразиться—менее взыскательный к характеристике мелодического рисунка, нежели к непосредственной певучести мелодической фразы. Эта черта его музыкальной натуры высказалась вполне в этой опере: она крайне мелодична, народна, певуча и не лишена характерности, особенно в номерах польских и малорусских».

До вистави розрішено було оперу ще в 1884 році, але—вистава все відкладалася, і смерть застала композитора все в приготуваннях до тої вистави. Помер П. Сокольський 30 марта 1887 року, минув рік—а опера ще не ставилася. Потім промайнула звістка по часописах, що опера «в переробленому виді-буде прийнятою до постановки на сцені Маріїнського театру—але вже в № 14 журналу «Баян» читаємо: «Мы слышали, что вопрос о постановке на Марининской сцене оперы покойного композитора П. Сокальского—«Осада Дубно»: решон окончательно и в отрицательном смысле»¹⁾.

В роковини смерті композитора в Одесі в помешканню музичних класів місцевого відділу ИРМО було відслужено панахиду по П. Сокальським, яко по почеснім членові О-ва. В актовій залі висіло два портрети

¹⁾ Тоді-ж було заарковано й другу оперу Сокальського на укр. сюжет—«Майська ніч». Окрім того тоді-ж були заарковані такі опери: «Кузнец Вакула» Соловєва (кращою визнано оперу Чайковського на той же сюжет п. з. «Черевички») і «Богдан Хмельницький» Щуровського.

композитора (один з тих портретів пожертвували школі наслідники); був вивішений також список творів композитора, подарованих покійним бувшому «Одесскому Музыкальному Обществу». Після панахиди відбувся концерт з творів покійного, причім між иншим було відспівано молитву й «Заздравний хор» з опери «Осада Дубно». Кореспондент «Музыкальнаго Обозрѣнія», пишучи про цей вечір, казав між иншим: «Чествованіе покійнаго талантливаго русскаго композитора совпало роковымъ образомъ съ рѣшеніемъ дирекціи Императорскихъ театровъ отказать въ постановкѣ оперы «Осада Дубно» (Тарасъ Бульба). Конечно, по мнѣнію нынѣшней дирекціи оперы такихъ авторовъ какъ Борисъ Шель заслуживаютъ болѣе вниманія нежели выдающе-талантливая «Хованщина» Мусорскаго или «Осада Дубно» Сокальскаго («Музыкальное Обозрѣніе», рік 1888, ч. 15, ст. 115).

Грецький консул в Одесі Г. Н. Вучина, довідовшись, що після покійного композитора зосталося багато невиданих творів, дав на їх видання 1200 рублів. Се дало можливість наслідникам розпочати друк основної праці Сокальського — «Русская народная музыка (великорусская и малорусская) в ея строеніи мелодическом и ритмическом и отличія ея от основы современной гармонической музыки», а також друк лібретто до опери «Осада Дубно» — «на малорусском языкѣ» п. з. — «Осада Дубно» — «опера у чотирехъ діяхъ и зъ прологомъ. Перероблено зъ Гоголевой поемы Тарасъ Бульба»¹⁾.

Сцени ж опера Сокальського так і не побачила, хоча музиканти про неї пам'ятали. Он в статті «Обозрѣніе осенняго музыкальнаго сезона» («Баянъ» рік 1890, ч. 9, ст. 126) автор, ведучи статтю в формі дьяльогу з антрепренером, між иншим каже: «Да, наконецъ, есть и такія оперы, которыя почти совсѣмъ свѣта не видѣли: вспомните «Осаду Дубно» Сокальскаго» і т. д.

Ще одна опера на той же сюжет — се опера Кюнера п. з. «Тарас Бульба». З цією так іще краще вийшло: її вже було прийнято на імператорську сцену, виготовлені декорації, пошиті костюми навіть ішла²⁾ — і нараз — «снята съ репертуара навсегда»... Чому такий суворий приговор — невідомо.

Отже з усіх опер на цей сюжет пощастило побачити імператорську сцену тільки одній — се опері Кашперова. В своїй роботі «Исторія русской оперы» Всеv. Чешихін говорить про Кашперова так.

«Владимір Никитичъ Кашперов (род. 1827, ум. 1894) профессор московской консерваторіи, ученик знаменитаго Дена³⁾. В Милане в 1859 г. шла его опера «Марія Тюдор». Ему еще принадлежат оперы — «Ріэнци» (1863), «Гроза» и «Тарас Бульба».

«Гроза» (на сюжет драмы Островского) шла в 1867 г. в С. Петербурге, «Тарас Бульба» шел в Москве в 1893 г. (без успеха). Кашперов известен, как автор «Грозы» — опера, которая неудовлетворяет повышенным после Глинки требованіям музыкальнаго націонализма, но с обще-европейской точки зренія представляет собой недурную, хотя и заурядную, оперу мелодическаго (на итальянскій лад) пошиба».

В. Чешихин помиляється, кажучи, що «Тарас Бульба» йшов у 1893 році. От іще в 1886 році читаємо в «Музыкальном Обозрѣніи» допис з Москви:

1) Транскрипція газети «Баян» (рік 1888 ч. 19, ст. 179).

2) В замітці про И. А. Мельникова згадується, що він мав у репертуарі 39 опер, між ними й «Т. Б.» Кюнера.

3) У Дена, як знаємо учився й Глінка Г. Х.

«А не сюрприз разве все эти слухи о предполагающихся новинках на нашей сцене? Чего ведь только не называют? И «Мефистофель» Бойто, и «Корделію» Соловьева, и «Тамару» Шеля, и «Тараса Бульбу» Кашперова (какія ведь все, неправда ли, много обещающія оперы»¹).

Успіху великого опера Кашперова не мала та і йшла, мабуть, тільки через те, що готові вже були декорації для Кюнерівського «Тараса» — не пропадати ж їм справді.

І нарешті треба згадати ще про «Тараса Бульбу» Траїліна. Опера йшла здебільшого на другорядних сценах, як от, напр., в опері «Попечительства о народной трезвости» (тоб-то «Народного Дома») у Москві. У справозданню за сезон 1914-15 читаємо, що «Тарас Бульба» Траїліна йшов аж 12 разів, тоб-то більше, ніж яка инша опера. («Черевички» йшли 2 рази, а «Кармен» 3 рази і т. д.; і тільки «Демон» та «Євгеній Онегін» по 11 разів). Рецензент «Русской музыкальной газеты» з жалем казав: «Опять приходится указывать на по з о р н о малое место, занимаемое операми Римскаго Корсакова, на не менее позорное отсутствие в репертуаре Мусгорскаго, на совершенно напрасное подчевание публики «Травиатой», «Каморрой», «Тарасом Бульбой», автор которого, очевидно серьезно считает ружье одним из музыкальных инструментов»²).

Взагалі сюжетові «Тараса Бульби» пощастило; й то не тільки тут, а й за кордоном. Колись скажемо про те більше, а тепер хіба згадаю, що ще в 80-х роках бельгійський композитор Леон Дюбуа написав ліричну драму в 4-х діях п. з. «Каїте» на сюжет «Тараса Бульби» (лібретто дали Куртьє й Доньє).

¹ Сем. Кругликов. Корреспонденція из Москвы (Музыкальное обозрѣніе р. 1886, ч. 2, ст. 14) Кашперова не долюблювало «Музыкальное обозрѣніе». Коли в Москві справлявся 50-літній ювілей «Жизни за царя», то підносилися вінки. Між иншим від себе особисто підніс вінок і П. Чайковскій — і от що писало з того приводу «Музыкальное обозрѣніе»: «Все были удивлены, что венок, лично подаваемый от себя г. Чайковским, вынес на сцену вместе с ним Кашперов. В одном из московских отчетов было даже по этому выражено недоумение и приблизительно в таких выражениях: «мы не знаем кого на празднике представлял г. Кашперов; среди поданных вѣнков не нашлось вѣнка от какого-либо общества гдѣ бы г. Кашперов был членом». Вскоре в ответ на это недоумение появилась в той же газете чья-то заметка, гласящая, что г. Кашперов не нуждается в том, чтобы представлять когонибудь, «онъ самъ—давній композиторъ, близкій человекъ къ покойному М. И. Глинкѣ, присутствовавший между прочим при послѣднихъ минутахъ его жизни; къ участию же въ торжестве приглашенъ былъ официально дирекціей театра». На заметку ответа почему-то не воспоследовало. И это жаль. Мне бы так хотелось, чтобы выразивший основательно свое недоумение хроникер печатно согласился бы со всеми доводами защитника г. Кашперова, а затем (напомнив про то обстоятельство, что Кашперов явился на чествование Глинки держась не за свой венок) присовокупил ко всем этим соображениям оправдывающим законное присутствие г. Кашперова на празднике Глинки, еще одно—де л и к а т н о с т ь г. Чайковскаго («Музыкальное Обозрѣніе» р. 1886, ч. 14, ст. 109, корреспонденция з Москви Сем. Кругликова).

² Н. Н. Фатовъ. Оперный сезон 1914-1915 г. въ Москвѣ («Русская Музыкальная газета», р. 1915, ч. 25-26, ст. 424-425).

Г. ПЕТРЕНКО

Замість міжнародного огляду.

КОНСЕРВАТИВНИЙ УРЯД В АНГЛІЇ

Доки так званий робітничий уряд Макдональда у своїй закордонній і внутрішній політиці йшов на налігачі в буржуазії, доки він, прикриваючись ім'ям англійського пролетаріату, робив справу англійських імперіалістів, допомагав спілці англо-американських банкірів накидати на Німеччину—в першу чергу на німецькі трудящі маси—петлю плану Давса,—доти англійська буржуазія не чіпала його, а навіть іноді похвалювала. Але-ж коли вона побачила, що Макдональд іноді буває примушений слухати й інших, ніж буржуазних вказівок, коли в такій важливій справі, як складання угоди з представниками робітничо-селянського уряду Радянської Спілки, Макдональд в самий рішучий момент послухав не англійських капіталістів, а радо чи не радо—мусив скоритися твердо висловленій волі широких мас робітників,—тоді доля уряду Макдональда була вирішена.

Буржуазія не могла допустити ще може дальшого поширеного впливу робітництва на уряд і позбавила «робітничий» уряд Макдональда своєї ласки.

Враз знайшлася й зачіпка: справа Кемпбеля.

Читач мабуть уже й забув, що то за справа, така дрібна вона є, коли взяти її з точки зору парламентарної боротьби й урядових криз, але власне ця справа була тією помаранчовою лушпайкою, на якій посковзнувся Макдональд зі своїм урядом. Вже підчас виборчої агітації цю справу ніхто не згадував, і після перемоги консерваторів на виборах про неї теж щось нічого не чути.

Зате виборча агітація сама, а особливо «фокус», якого встругнула консервативна партія за кілька день перед виборами—ми маємо на думці зфальшований «лист Зінов'єва»—показали, в чому саме полягала причина повалення уряду Макдональда.

Підписана Макдональдом угода з СРСР, коли-б була увійшла в силу й почалася переводитися в життя, принесла-б Англії певні користі, й це в першу чергу відбилося-б на певному поліпшенні стану робітників; ця угода прислужилася-б до тіснішого зв'язку широких робітничих мас Англії з революційним пролетаріатом Радянської Спілки, вона-б до краю підірвала останні рештки авторитету буржуазії, яка все ще хоче бути самотнім класом суспільства, що від нього залежить поліпшення стану трудящих мас,—ось чого злякалася англійська буржуазія, ось чому вона, щоб досягнути перемоги на виборах, пішла на незвичний навіть в умовах буржуазного парламентаризму шлях—на шахрайство.

На виборах англійській буржуазії повелося. Консервативна партія—представниця великого промислового капіталу дістала, навіть несподівано для самої себе, блискучу перемогу. В новій палаті депутатів консервативна партія має абсолютну більшість, яка встановлює, так би сказати, диктатуру імперіялізму в Англії.

Робітнича партія разом з ліберальною опинилися в опозиції, треба сказати досить слабенькій опозиції, бо ліберали вже в виборчій кампанії йшли разом із консерваторами, та й на перших засіданнях палати депутатів лідер лібералів Лойд Джордж дав зрозуміти, що він не так то вже дуже стоїть за те, щоб поривати добрі стосунки з консерваторами.

Отже справжню опозицію має творити робітнича партія. Але коли взяти під увагу її питому вагу в палаті (менше одної третини голосів), а особливо, коли цінувати її моральну силу на підставі виступу Макдональда з приводу тронної промови короля, то доводиться признати, що ця опозиція справді дуже слабенька. Не в палаті, отже, треба сподіватися наслідків боротьби англійського робітництва з буржуазією.

Тим часом консервативний уряд першими вже своїми вчинками показав, що він послідовно хоче повести Англію шляхом традиційної політики Великої Британської Імперії, надати політиці «давньої гордості й рішучості», як висловилася одна консервативна газета.

В першу чергу міністр закордонних справ консервативного кабінету—Чемберлен—заявив у своїй ноті до т. Раковського, що консервативний уряд не може, мовляв, пропонувати угоду з СРСР, підписану Макдональдом, на ратифікацію королеві й палаті. В другій ноті, з приводу «листа Зінов'єва, Чемберлен, досить глухо згадавши про сам «лист», довгу розвів балачку про комуністичну пропаганду й інші жажливі речі. Не будемо тут спинятися на питаннях, порушених цими нотами, перейдемо до інших «рішучих» заходів Чемберлена.

Події, що з особливою гостротою розвинулися в Єгипті саме підчас переходу влади до рук консерваторів, давали їм змогу виявити свою «рішучість» у повній мірі. На протязі останніх сорока років, відколи Єгипет є фактично під англійською окупацією, там ведеться національна боротьба проти цієї окупації. Для Англії Єгипет, помимо його економічної ваги, як продуцента бавовни, має надзвичайно велике значіння—стратегічне, відколи прокопано Суецький канал. І хоч останніми часами, після імперіялістичної війни, Англія, щоб як-будь заспокоїти національні домагання Єгипту, згодилася була на незалежність його, влада фактично була в руках англійських урядовців, або частини єгипетської буржуазії, яка пішла на угоду з Англією. Такий стан речей не задовольняв націоналістично настроєної дрібної буржуазії й інтелігенції, виразником настроїв якої є Загнул-Паша, і вона, користаючись анти-британськими настроями широких мас фелаків (селянства), виснажених війною й нелюдською експлоатацією, завзято бореться з окупантами. До цього треба додати ще й новий фактор, а саме—спроба англійців цілком витіснити єгиптян з Судану, якого Єгипет вважає й хоче мати за свою колонію. Англія хоче зміцнити свої позиції з двох причин. Раз, що Судан лежить саме на тому великому шляху, який сполучає південно-африканські англійські колонії з Єгиптом, а відціля через мало-азійські колонії аж до Індії. По-друге,

врожаї бавовни в Єгипті за останнє десятиріччя досить помітно зменшилися (з 381 тис. тон 1913—14 р. на 297 тис. тон 1920—21 р.), поширення площі засіву зв'язано з великими затратами на іригацію, бо Ніл, це основне джерело води на всьому своєму протязі в Єгипті не має приток. Далеко краще стоїть справа з плеканням бавовняних плантацій у Судані, де Ніл уже має досить значну систему приток. І англійський капітал уже почав там свою роботу. Вже зараз там працюють аж три великих акційних спілки, що будують системи штучного зрошування, закладають нові бавовняні плантації, провадять торгівлю бавовною. Треба ще зазначити, що безоглядна експлоатація водяних резервів Судану може нанести величезну шкоду сільському господарству Єгипта, зменшуючи відтягненням води на штучне зрошування природні розливи Нілу і тим найбільшше вдарити по бідних єгипетських хліборобах-фелахах, які провадять своє господарство на землі зрошуваній природними розливами Нілу. А до такої безоглядної експлоатації англійські капіталісти вже шикуються. Вже вироблено проєкта нових величезних іригаційних робіт у Судані, і лише на якийсь час затримується його виконання з огляду на гарячий протест Єгипту. Формально справа передана в спеціальну комісію, але-ж немає ніякого сумніву в тім, що комісія вирішить справу на користь англійському капіталові.

Все це спричиняється до того, що боротьба проти англійської окупації що раз, то більше загострюється. І хоч тепер, під джерелами англійських гармат, у Єгипті назовні прийшло до сякого-такого втихомирення, все-ж воно не може бути тривалим. Ненависть колоніальних рабів до експлоататорів-чужинців зростає, їх класова свідомість збуджується—і не заглушити цього гарматами!

З іншими колоніями в Індійському та Тихому океанах є Англії теж не мало клопоту. Щоб задержати своє панування над ними, щоб уберегти їх від наскоків інших імперіялістичних грабіжників, які, в той час, коли Англія багачко сил мусила покладати в імперіялістичній війні на європейському континенті, поволеньки зміцнювали свої флоти—це найкраще знаряддя до опанування колоній,—треба зміцнювати свої морські сили в далекосхідних водах. Охорону своїх далекосхідних колоній підчас війни Англія доручила була своєму тодішньому спільникові—Японії. Але коли Японія досить виразно виявила тенденцію замінити вікову гегемонію англійської флоти в далекосхідних водах, коли вона почала підготовляти за базу для своєї флоти Сінгапур—пункт надзвичайно важний стратегічно для панування над обома океанами, Англія дуже охолола до колишнього спільника, а це в великій мірі призвело навіть до зірвання спілки. Англійська буржуазія вирішила зробити Сінгапур базою для своєї флоти, для охорони британських інтересів у Індійському й Великому океанах. Один німецький журналіст у «Франкфуртер Цейтунг» пише з цього приводу:

«Жадне місце у стратегічному й географічному відношенні й як великий порт не надається ліпше для цієї мети, ніж Сінгапур. Положений при вході на шлях із Суматри, яким іде ціла світова торгівля з Далеким Сходом, і на межі сполучення Індійського океану з Тихим, Сінгапур, зі своїм величезним, оточеним островами рейдом, є найзручнішим пунктом, звідки досить сильною флотою можна охороняти Гонконг і східноазійські британські інтереси, Полінезійські острови, Австралію, Малайський архіпелаг і води, що обмивають Індію й Бірму».

З приходом до влади консервативного уряду, справа створення бази в Сінгапурі стала дуже актуальною. Очевидячки, здійснення цього плану може статися лише в порозумінні з Америкою, флота якої тепер зрівнялася з англійською. А що зараз англійський і американський імперіалізм спряглися разом у своєму поході до опанування цілим світом, то й у цій справі порозуміння не забракне.

Таким чином бачимо, що англійський консервативний уряд повів Англію стежками великобританського імперіалізму, об'єднавшись на цей раз із потужним американським фінансовим капіталом. Ця компанія намагається усувати зі свого шляху всякі перешкоди. А що найбільшу перешкоду імперіалізм убачає в розвитку міжнародного робітничого руху, в рості комунізму, то ясно, що дуже велику частину своєї уваги зверне він на боротьбу з комунізмом. Ознаки початку спільного походу світової буржуазії проти комуністичного руху вже є. По всіх країнах переслідують комуністів, прибирає нечувані ще досі форми. Сотками розстрілюють найкращих представників робітничого класу і передових борців за ідею міжнародного єднання пролетаріату, десятки тисяч їх сидять по в'язницях... Але є й інші ознаки вже більшої солідарності й класової єдності пролетаріату всіх країн. Зближення англійських тред-юніонів з революційним робітництвом Радянської Спілки є запорукою того, що проти єдиного фронту світової буржуазії стане єдиний фронт міжнародного пролетаріату. Перемога за останнім.

УРЯДОВА КРИЗА В НІМЕЧЧИНІ

Німеччина переживає вже шосту урядову кризу за останній рік. Але ця, здається, буде найтяжчою, і може поведе навіть до нових виборів.

Останній уряд, який склався був після підписання лондонського протоколу, щоб-то прийняття Німеччиною плану Давса, не мав більшості в райхстагу, а виходив із «середульних» партій—центра, демократів і німецької народної партії—при доброзичливій піддержці соціал-демократів. Ясна річ, що такий уряд, не маючи за собою постійної більшості, не міг переводити в життя з тією рішучістю й певністю плану Давса, як того хотілося-б і творцям плану і самій німецькій буржуазії, яка прийшла до переконання, що план Давса, хоч він і накладає непомірно важкий тягар на Німеччину, ляже цілим своїм тягарем на плечі трудящих мас, а їй—буржуазії—даватиме зиск. Через це райхстаг було розпущено, з надією, що вибори дадуть більшість саме тим партіям, які зацікавлені в переведенні плану Давса. Перш за все треба було знесилити рішучих противників плану—комуністів, які мало того, що виступали рішучо проти всяких заходів уряду, направлених до здійснення плану, але ще й дуже влучно розкривали перед пролетаріатом карти буржуазії та її посіпак—соціал-патріотів—що-до справжнього змісту й суті цих заходів. І всі партії дружною зусиллями, вживаючи всіх своїх партійних, а ще більше державних засобів боротьби,—а треба сказати, що в цій боротьбі соціал-патріоти грали першу скрипку,—завзялися на комуністів. Майже всіх визначних комуністів було позарештовувано й посажено до в'язниць, хто лишився на волі, мусив жити нелегально, було заборонено компартії провадити передвиборчу агітацію, одно слово—зроблено було все, щоб не допустити комуністів у райхстаг.

Проте результати виборів випали не так, як того бажалося буржуазії. Компартія, коли взяти під увагу всі ті перешкоди, які стояли перед нею в виборчій агітації, що майже всі її найбільш активні члени сиділи за ґратами в'язниць, одержала перемогу. Вона дістала 45 мандатів з 62, що їх мала в попередньому складі райхстагу. «Середульші» партії і соціал-патріоти трохи збільшили кількість мандатів але не в такій мірі, щоб створити якусь сталу більшість. Результати виборів дають ось який стан (числа в дужках показують кількість мандатів у попередньому складі райхстагу):

Компартія	45 (62)	Тевтони	14 (32)
Соц.-демократи	131 (100)	Баварська нар. партія	19 (16)
Центр	69 (65)	Господарська партія	17 (10)
Націоналісти	103 (96)	Земський союз	8 (10)
Німецька народня партія	51 (44)	Гановерська партія	4 (5)
Демократи	32 (28)	Разом	493 (472)

Отже, як бачимо, райхстаг склався так, що лише дві коаліції могли-б мати за собою більшість: це так звана велика коаліція з соц.-дем., центру, демократів і німецької народньої партії, або—буржуазний блок, у якому місце соц.-дем. мали-б заступити націоналісти. Та до створення жадної з цих коаліцій ще й досі не дійшло і немає майже жадних виглядів на те, щоб якась із комбінацій удалася. Німецька народня партія, представниця великого промислового і фінансового капіталу, ні за яку ціну не згодиться складати уряду разом із соц.-дем., а налягає на обов'язкову коаліцію з націоналістами; центр і демократи знов бояться тісно звязатися з націоналістами. Всі спроби створити якийсь коаліційний уряд розбилися, і ось уже скоро два тижні уряд є в стані кризи. Складання кабінету перенесено до скликання райхстагу, що має бути 5-го січня 1925 р., але трудно сподіватися, щоб і тоді щось далось зробити. Не є виключеною можливість розв'язання райхстагу і призначення нових виборів. Ілюзій про добродійний вплив план Давса на німецьку господарку й на поліпшення стану широких трудящих мас ще не розвіялися, тим більше, що соц.-дем. намагаються зо всіх сил ці ілюзії в робітництві підтримати. І можливо, що на якийсь час це поведеться, й кінець-кінцем буржуазія з допомогою проводирів з німецької соціал-демократії складе уряд, що стоїть на ґрунті виконання плану Давса. Але в той час, коли тягар плану Давса відчують на собі ті верстви суспільства, на які перекинула його буржуазія, — цеб-то в першу чергу німецьке робітництво—тоді цей уряд упаде, і вже справою самих трудящих мас Німеччини буде подбати про новий уряд.

КРИЗА ФАШИЗМУ В ІТАЛІЇ

Італійський фашизм на чолі зі своїм «вождем»—Мусоліні—за два роки свого панування цілком збанкрутував і хоч поволі ще, але певним кроком прямує до повного занепаду. Ситуація, що склалася для фашизму в Італії після вбивства Матеоті, з кожним днем погіршується, викриваючи абсолютний зміст фашизму і як ідеї співробітництва класів, і організаційно. В партії повний розвал з гори до низу. Половина найвидатніших провідників сидить по тюрмах за доказану незбитими фактами організацію

вбивства соціалістичного депутата Матеоті, решта, між ними й сам Мусоліні безпорадно шукають виходу з того критичного стану, в якому опинилися. Звістка, яку читаємо в газетах, про те, що сам «вождь» був завше першим інспіратором всіх фашистських насильств,—а ця звістка походить не від кого іншого, як колишнього найближчого співробітника Мусоліні, Чезаре Россі, що сидить тепер у тюрмі—яскраво доводить той факт, що для Мусоліні може найбільшу небезпеку уявляють тепер самі фашисти. Грунт хитається під ногами «вождя» і може найбільш характерною ознакою цього є те, що Мусоліні недавно вніс у палату законопроект про зміну фашистської виборчої системи і про повернення до старої. Це той Мусоліні, що заявляв колись, що не рахується з парламентаризмом, що погрожував скасувати навіть рештки його, завівши фашистську диктатуру. *Tempora mutantur!*