

М. Пущетин



Маким Рильський. 1955

АКАДЕМІЯ НАУК  
УКРАЇНСЬКОЇ РСР

\*

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,

ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ

ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ

ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

# МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ

\*

*Зібрання  
творів  
у двадцяти  
томах*

*Наука  
Критика  
Публіцистика  
Томи 12—18*

НАУКОВА ДУМКА

# МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ

\*

*Том п'ятнадцятий  
Мистецтвознавчі  
статті*

КИЇВ • 1986

Представлены статьи и исследования по искусствоведению,  
театро-, кино- и музыковедению.

Редакційна колегія:

Л. М. НОВИЧЕНКО  
(голова)  
В. А. БУРБЕЛА  
(секретар)  
Г. Д. ВЕРВЕС  
М. М. ГОРДІЙЧУК  
(заступник голови)  
О. І. ДЕЯ  
І. О. ДЗЕВЕРІН  
Д. В. ЗАТОНСЬКИЙ  
С. Д. ЗУБКОВ  
С. А. КРИЖАНІВСЬКИЙ  
(заступник голови)  
Н. С. КРУТІКОВА  
В. М. РИЛЬСЬКИЙ  
В. М. РУСАНІВСЬКИЙ  
А. А. ТРОСТЯНЕЦЬКИЙ

Упорядкування та примітки

Л. І. БАРАБАНА,  
Т. П. БУЛАТ

Редактор тому

М. М. ГОРДІЙЧУК

Редакція художньої літератури

4702590200-097  
Р М221(04)-86 передплатне

© Видавництво «Наукова думка», 1986,  
упорядкування, примітки

**ЗАГАЛЬНІ  
ПИТАННЯ  
МИСТЕЦТВО-  
ЗНАВСТВА**





## УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО ДО XXV РОКОВИЦІ УРСР

### ВІЙНА І ТВОРЧІСТЬ

Саме в ті дні, коли Радянська Україна із бурхливої весни з рясними дощами, з буйними грозами, з холодними іноді вітрами перейшла в пишне своє творче літо, саме в дні, коли «житом-пшеницею, як золотом» — кажучи Шевченковими словами — вкрилась рідна наша земля серед щасливих земель братерських, саме в дні, коли стояли ми на порозі величного святкування 25 роковин Радянської влади, здобувши невсидущою працею й боротьбою те, що, як чудова мрія, снилося віками, — саме в ці дні накопилася на поля наші чорна хвиля гітлерівських розбійників. Грізною супротивною хвилею встав проти неї багатонаціональний і єдиний своєю волею й силою радянський народ. Крізь нечувані труднощі, крізь найтяжчі випробування іде він до великої мети — очищення своїх ланів, сіл і міст від фашистського наброду, повного розгрому темної звірячої сили, що нахабно прагне поглинути весь світ.

І саме в цю многотрудну добу особливо відчувається, що й тоді, коли осквернено священну землю Шевченка і Зацьковецької<sup>1</sup> брудним чоботом цинічних, горилоподібних зайд, коли тяжкої наруги і муки смертельної зазнають брати наші й сестри, що підняли під ворожу нещадну руку, з найвищою напругою б'ється налите добром народне серце, найгарячішим полум'ям палає наша пісня, наша дума, цвіте, як неопалима купина, радянська паука, радянська література, радянське мистецтво — вся прекрасна наша культура.

В огні й бурі священної війни бережемо ми свої неопіненні скарби і те велике й глибоке, що дісталось нам у спадщину від «Слова о полку Ігоревім» і народних дум, від Сковороди і Котляревського, від Шевченка і Марка Вовчка, від Фranka і Лесі Українки, від Стефаніка і Коцюбинського, від Потебні<sup>2</sup>, Житецького<sup>3</sup>, Куліша<sup>4</sup>, Ко-

стомарова <sup>5</sup>, Лисенка <sup>6</sup>, Леонтовича <sup>7</sup>, — і те, що створили наші сучасники за цю чверть віку, яка переважає своєю значущістю всю багатовікову історію України. В огні й бурі Вітчизняної війни ні на хвилину не втихає наше правдиве слово, наша натхненна пісня, не перестають працювати для свого народу наші письменники, художники, архітектори, скульптори, композитори, артисти, працювати як продовжувачі славних традицій, як сміливі творці нових цінностей і, передовсім, як діяльні учасники самовідданої боротьби з фашистською гадиною.

### ШЛЯХ НАШОЇ КУЛЬТУРИ

Шлях, пройдений українською літературою і мистецтвом за незабутню цю чверть сторіччя, був нерівний, але він безупинно йшов угору. Перші дні позначені були у нас напруженою боротьбою течій і напрямів у всіх галузях мистецтва, музики, живопису, різьбярства, будівництва, сценічної вмілості. Молода радянська культура зустріла на Україні, зрозуміла річ, багато ворогів — від одвертих, цинічних контрреволюціонерів до хитрих пролаз, які, прикриваючись «найлівішими» формальними лозунгами і принципами, лили потай воду на колеса найгіршому націоналізмові. Чимало було і людей, охоплених сумнівами і непевністю, піддаваних різним впливам, хоч у суті своїй і чесних, вірних своєму народові. Побороти і розчавити перших, навести на вірний шлях інших — таке було завдання, і його виконало. Формалістичні викрути, як і просвітянський примітивізм, zostалися поза об'їздом радянського корабля. Здорове, на народній основі закладене, принципами соціалістичного реалізму визначене мистецтво запанувало всевладно у всіх ділянках.

Не хочеться і не треба називати імена тих, хто намагався примусити нашу літературу і мистецтво збочити з правдивого шляху, пригадувати назви тих численних «ізмів», що під усякими псевдореволюційними марками гуляли колись по нашій землі, втягуючи в свій оборот хитких і нерішучих і викривляючи ясну й чітку лінію радянської культури. Зате хочеться і треба сказати, що дні Великої Народної війни зустріли з єдиним почуттям і одностайною думкою такі не подібні одна до одної, різні віком і мистецькими уподобаннями творчі постаті, як Корнійчук і Кочерга, Папч і Яновський, Тичина і Сосюра, Ревуцький <sup>8</sup> і Лятошинський <sup>9</sup>. Кожен іде, як і йшов, своєю

дорогою, але всі ці дороги спрямовані до одної цілі — до тієї, до якої йде весь радянський народ: до розгрому фашистських полчищ; до дальшого процвітання нашої культури, нашого життя.

## ПОЕЗІЯ, ПРОЗА, ДРАМАТУРГІЯ

Література наша стояла, стоїть і стоятиме на стороні народних святинь. Разом з тим боролась вона, бореться і буде боротись за нові обрії, за нечувані форми, новидані лінії й фарби, за найглибше виявлення людської думки, людських страждань і радощів. Найяскравіший тому приклад поет Павло Тичина. Почавши свою діяльність іще до Жовтневої революції, він пережив разом з українським народом усі «його шляхи, його боління»<sup>10</sup> і здобув собі високе призначення на Радянській Україні, у всьому Радянському Союзі і широко поза ним. Тонко перетворюючи в своїй поетичній лабораторії усе успадковане нами від «Слова о полку Ігоревім», від Шевченка і Пушкіна, від народних дум і пісень, від класичної і новітньої поезії Заходу і Сходу, він разом з тим увесь час шукає свого, неповторного, єдиного, показав і показує зразки неперевершеної й цілком оригінальної майстерності. Кожна нова книжка Тичини — новий етап не тільки в особистій його творчості, а й у всій поезії радянській. Сміливістю, яскравістю і послідовністю свого розвитку нагадує він нам Володимира Маяковського, як нагадує його і бойовим духом своєї поезії, духом, що особливо виразно виявився серед воєнного грому, коли кожне слово Павла Тичини звучить, як бойова сурма. Від глибокого плачу над пожарищами пlynдрованої німцями та їх прихвоснями України — до вбивчого поєвисту сатиричного бича, скерованого проти Гітлера та його мерзенної банди, до громозвучних закликів на священну битву за волю, щастя і честь отчизни — такий діапазон творчості сьгоднішнього Павла Тичини.

А поруч з ним — «ніжний і тривожний»<sup>11</sup> Володимир Сосюра, лірик великої щирості й безпосередності, поет, що прекрасно оспівав колись незабутні дні громадянської війни, а тепер усю силу співучого свого дару віддає боротьбі з ненависним фашизмом. Поруч з ним — суворий, залюблений у монументальні форми Микола Бажан, що ...словом безсмертя окреслив в строгій і величній поемі життя палкого більшовика, вогняного трибуна революції Сергія Кірова<sup>12</sup>, а тепер, коли приклади славних предків

такі особливо дорогі нам, дав читачам рельєфно вирізьблений образ оборонця рідної землі Данила Галицького<sup>13</sup> і кинув у простір віще слово про животворний, визвольний вітер зі Сходу. Поруч з ним — вдумливий Леонід Первомайський<sup>14</sup>, співець героїчного комсомолу, що проголосив тепер устами воскреслого Тараса Бульби гасло всього народу нашого:

Хоч загину, а звільню Україну<sup>15</sup>  
Від неситих, лютих ворогів.

Багато інших поетів хотілося б іще назвати тут, поетів, що вірою й правдою служать своєму народові, — але особливо варто підкреслити, що нові якості знайшли в собі і на нові верховини сягли саме тепер ті молоді поети, що безпосередньо вже великим Жовтнем вирощені і викохані, — Андрій Малишко, Кость Герасименко<sup>16</sup>, Любомир Дмитерко<sup>17</sup>, Іван Гончаренко<sup>18</sup>, Іван Нехода<sup>19</sup>, Михайло Стельмах...

Непохитно стоїть на бойовому посту українська радянська проза — проза романтика Юрія Яновського, чий «Вершники» пролунали колись, як натхнення поема на славу борцям за прекрасне грядуще, а нинішні короткі новели схожі на вирвані з кров'ю й плоттю шматки нашої героїчної дійсності..., проза суворого Петра Панча, спостережливого друга нашої молоді Олександра Копиленка<sup>20</sup>; автора любовно написаної повісті про Коцюбинського, а нині пристрасної повісті про київські Золоті ворота і боротьбу за них Леопіда Смілянського<sup>21</sup>; проза захопленого співця щорівської епопеї, невтомного Семена Скляренка<sup>22</sup>; проза Натана Рибак<sup>23</sup>, що в попередніх своїх творах славив будівничі сили народу, дав сміливе трактування теми «Бальзак на Україні», а в наші дні в не опублікованому ще романі «Зброя з нами» малює, як кується й гартується в добу війни зброя проти гітлеризму; проза Олексія Кундзіча<sup>24</sup> і Андрія Головка, Костя Гордівника<sup>25</sup>, Юрія Смолича<sup>26</sup>, Івана Сенченка<sup>27</sup>. І знов-таки, як у поезії маємо образи великих предків наших Данила Галицького, Богдана Хмельницького, так у прозі Іван Ле працює й тепер над великим романом про героїчну добу Богдана Хмельницького.

Непосередньо бойову роль грає наша драматургія, передусім діяльність Олександра Корнійчука, кожен твір якого в часи мирного будівництва відбивав найактуальніші проблеми громадського життя, а теперішня творчість

уся спрямована до мобілізації народних сил на боротьбу і перемогу. Нові п'єси за цей час дали Іван Кочерга, Юрій Яновський, Володимир Суходольський<sup>28</sup> та інші, а чийми іменами тісно зв'язані для нас етапи розвитку радянського українського театру. Годиться побажати, щоб наші театральні колективи приділили належну увагу цим новим творам.

### ТЕАТР ВЕЛИКОЇ ДОБИ

Український театр за 25 років Радянської влади пройшов величезний шлях шукань і досягнень. Переборюючи спокуси трюкацтва й штукарства, за якими не раз таїлися ворожі тенденції, засвоївши демократичні принципи таких великих митців, як Кропивницький<sup>29</sup>, Заньковецька, Карпенко-Карий, Саксаганський<sup>30</sup>, Садовський<sup>31</sup>, Затирикевич-Карпинська<sup>32</sup>, Федір Левицький<sup>33</sup>, озброївшись новочасною європейською технікою, драматичний театр наш глибоко перейнявся світоглядом більшовизму і саме тому стає на рівні найкращих сучасних театрів. Імена Крушельницького<sup>34</sup>, Гната Юри<sup>35</sup>, Мар'яненка<sup>36</sup>, Бучми<sup>37</sup>, Ужвій<sup>38</sup>, Чистякової<sup>39</sup> і багатьох інших дорогі й рідні радянському глядачеві, як імена людей, що, даючи в своїй творчості яскраві образи минулого й сучасного, кличуть разом з тим до осіяного майбутнього. Радісно підкреслити, що всі основні наші театральні колективи живуть і ненастанно працюють в ім'я перемоги, що численні бригади наших акторів багато зробили й роблять безпосередньо на фронті, показуючи перед найдорожчим глядачем — червоном бійцем — зразки свого бойового мистецтва.

Те саме слід сказати і про український оперний театр, саме існування якого стало можливим тільки при Радянській владі і який за короткий, по суті, час свого існування домігся великих досягнень і в царині трактування класичних творів, і у втіленні на сцені музичних образів радянських майстрів — російських, грузинських і українських.

Цілком заслуженою народною любов'ю оточені імена Лютвиноенко-Вольгемут<sup>40</sup>, Паторжинського<sup>41</sup>, Зої Гайдай<sup>42</sup>, Наталі Захарченко<sup>43</sup>, Андрія Іванова<sup>44</sup>, Кипоренка-Даманського<sup>45</sup> та багатьох інших оперних артистів, імена таких майстрів балету, як Васильєва<sup>46</sup> і Соболь<sup>47</sup>. Більшість із названих і багато не названих тут митців,

поряд із молодшими, теж довгий час були на фронті, могутньою піснею своєю підбадьорюючи і звеселяючи серця славних наших воїнів.

## НА НИВІ МУЗИЧНІЙ

Пісня завжди була пайцирїшим виявом української душі. На основі народної пісні творили такі не подібні один до одного композитори наші, як Лисенко, Стеценко<sup>48</sup>, Леонтович. Пошану й любов до фольклорних багатств успадкували від них і Левко Ревуцький, чия симфонія позначає цілий період в розвитку радянського українського мистецтва, і майстер складних, іноді навіть ускладнених, полотен Лятошинський, і безпосередньо виростлий із пісні Данькевич<sup>49</sup>, і такі тонкі та вдумливі художники, може, особливо сильні там, де треба орудувати хоровими та інструментальними масами, як Вериківський<sup>50</sup>, Козицький<sup>51</sup>, досвідчений майстер хорової справи Берьовка<sup>52</sup>, і такий передовсім інтимний лірик, як передчасно померлий Косенко<sup>53</sup>. На здоровім народнім ґрунті засіяна, славними традиціями полита, високою сьогочасною технікою заскороджена, буває українська музична пива. Сьогодні може вона пишатися такими творами великих форм, як уже названа симфонія і фортепіанний концерт Ревуцького, як «Дума чорноморська» і «Ференджі» Яновського<sup>54</sup>, як балет «Лілея» і симфонія на народні теми Данькевича, як «Щорс» Лятошинського, як «Пан Каньовський», «Сотник», «Наймичка» Вериківського, «Невідомі солдати» Козицького, «Панцерник «Потьомкін» Чиника<sup>55</sup> та інші.

## МИСТЕЦТВО ПЕНЗЛЯ І РІЗЦЯ

Коли ми згадуємо наш прекрасний, наш незабутній, наш невмирущий Київ, то не можемо не згадати і однієї з пайкращих його нових будов — прекрасного білого будинку Верховної Ради, що так органічно вишикає із зелені хвилястих київських вулиць, символізуючи і втілюючи прекрасну радянську дійсність на Україні — над синім Славutoю-Дніпром. Автор цього будинку — Володимир Заболотний<sup>56</sup>. Само йому належить керівна роль серед українських архітекторів, художників, скульпторів, що перебувають тепер у тилу і що мають перед собою дві гармонійно поєднані мети: зберегти те прекрасне, що дісталось

пам у спадщину від століть, і створити нові художні цінності, відбиваючи насамперед усю велич нашої доби, усю красу радянської землі, увесь героїзм нашої боротьби, усю підлоту нашого ворога. Саме цій меті служить, кожен по-своєму, і Заболотний, і Шовкуненко<sup>57</sup>, і Трохименко<sup>58</sup>, і Шаронов<sup>59</sup>, і Шульга<sup>60</sup>, і Фрідман<sup>61</sup> — майстри, що дали за час війни чимало висококорисних мистецьких праць.



Фронт і тил у всьому нашому житті — одно. Це стосується, звичайно, і нашої літератури, і нашого мистецтва. І ті, хто кує зброю, і ті, хто б'ється отією зброєю, на один сніп жнуть, одній правді служать. Це — наша велика радянська, ленінська правда, це правда нашої праці, нашої творчості. Згинуть наші вороги, і хоч дорогою ціною діставеться нам перемога, хоч довго доведеться нашій країні лікувати свої тяжкі рани, та осіє, проте, землю батьків наших ізнову ця велика правда, мир і щастя увійдуть у наші хати, і голоси всіх митців зіллються тоді в одностайному гімні перемоги і радості.

## ПРО НАШІ МИСТЕЦЬКІ СПРАВИ

Колись, було, за моїх іще дитячих літ — тобто чималотакі роки тому назад — приїздить до нас у гості один великий приятель нашої сім'ї, людина розумна й бувала, паспіває мотиви із «Запорожця за Дунаєм» і все запевняє, що він особливо любить цей твір Артемовського<sup>1</sup>, — запевняє, чомусь-то сміючись. Сміялись на ті слова і мої старші брати, люди без музичної освіти, але музикальні з природи і досить наслухані в тогочасних операх. Вони й самі залюбки ходили на «Запорожця», особливо коли грав у ньому, скажімо, Саксаганський чи Садовський, — але й для них уже була ця опера Артемовського милим, чарівним уламком старовини, далеко вперед од якої пішла була тогочасна музика, і особливо прихильність до Карасєвих мелодій у того нашого приятеля здавалась їм симпатичною примхою гурмана.

Набігає мені цей спогад, коли я думаю про наші мистецькі справи, про репертуар наших артистів і театрів, і хочеться мені висловити деякі свої міркування з цього приводу саме в дні, коли вертаються наші театри, наші мистецькі заклади і сили на рідну українську землю, виволену з-під німецької кормити, і встає перед нами на всю височінь проблема добору й пропаганди художніх цінностей.

### 1

Оперна наша спадщина невелика. Проте ще в дореволюційні часи мали ми Лисєнка з його «Тарасом Бульбою», «Рівдяною піччю», «Утопленою» і багатьма іншими операми, не кажучи вже про такі твори того ж типу, що й «Запорожець за Дунаєм», як «Енеїда» і «Чорноморці», мали ми «Катерину» Аркаса<sup>2</sup> і оперні спроби західноукраїнських композиторів. І якщо в умовах царської



Росії, без своєї оперної сцени, мусили ми зректися поставлення великих оперних полотен, зокрема лисенківських (хоч і були окремі постановки «Різдвяної ночі», «Утопленої») і музикальну жаждоу нашого слухача доводилося задовольняти численними «драмами з співами і танцями», котрі, кінець кінцем, викристалізувались у цікаве, своєрідне і багате на фарби явище власне українського театру, — то чому ж тепер із нашої оперної спадщини тільки «Тарас Бульба» посів певне і більш-менш постійне місце на нашій сцені? (Не хочу згадувати про той опір, що не раз чинили і «Тарасові» деякі режисері-постановники хоч би в Києві, на моїх очах.) Чому занедбана поетична Лисенкова «Утоплена», яка — це приємно було мені почути недавно від такої висококультурної людини, як академік О. Богомолець<sup>3</sup>, — багатьма своїми сторонами ближча до народної стихії, до солодких чарів української ночі, до ліризму й гумору Миколи Гоголя, ніж будь-який з інших музичних творів на гоголівську тему? Чому не зацікавляться по-справжньому керівники наших театрів «Енеїдою», а посилаються на те, що, мовляв, сучасний глядач, не обізнаний з міфологією, її не зрозуміє? Аджє ставлять російські театри «Прекрасну Блену», зовсім — і цілком слушно — того нерозуміння не боячись. Чому «Катерина» Аркаса, хай і примітивна, і наївна, але глибоко зворушлива і дохідлива до людського серця, побачила протягом останніх років «світло рампи» тільки в Москві, в якомусь непрофесіональному колективі, з ініціативи Івана Козловського<sup>4</sup>? Чому зовсім забуті легкі й граціозні «Чорноморці»? Чому альфою і омегою українського оперного мистецтва і досі ніби вважаються справді прекрасні, справді талановиті, але не єдині ж такі і наївні навіть для другої половини ХІХ століття «Наталка Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм», причому «Наталку» рішуче зараховують до лисенківської спадщини, тим часом як великий композитор був лише одним із численних упорядників (правда, упорядником найталановитішим та найкультурнішим) тої музики до опери Котляревського, яку задовго перед його народженням створило кілька здібних делетантів?

Сталось так, що блискучі наступники Лисенка Стеценко і Леонтович залишили нам тільки окрушини спроб в оперному жанрі. З цього приводу доводиться гірко жаліти, бо вони, особливо позначений рисами геніальності Леонтович, могли розкрити і втілити нові, нечувані,

самобутні риси нашого національного мистецтва. Але ж за Стеценком і Леонтовичем услід прийшла в радянські часи ціла фаланга талановитих і високоосвічених митців, як Ревуцький, Вериківський, Лятошинський, Козицький, Данькевич і багато інших. Чи бачимо ж ми їх твори на нашій оперній сцені? Чи справедливо, що зійшли з кону такі речі, як «Золотий обруч» Лятошинського, як балет Вериківського «Пан Капшовський»? Що зроблено з оперою Козицького «Пан Жірдан», давно ухваленою до вистави? Чому справа з поставленням «Льодового побоїща» Таранова<sup>5</sup> замерзла справді, як лід? Чи не гірко здумати, що «Наймичка» Вериківського п'ять років пролежала у «портфелях» наших театральних керівників і лише 1943 року, в Іркутську, в умовах евакуації, була, нарешті, з успіхом виставлена? Чи не має якогось глибокого коріння в самій нашій мистецькій політиці той факт, що Левко Ревуцький, виявивши себе прекрасним майстром оперної форми при редагуванні «Тараса Бульби», де його перу належать цілі сцени і майже вся, по суті, увертюра (блискуче, як і вся опера, оркестрована Б. Лятошинським), і будучи чудовим симфоністом, досі не дав ні одного оперного твору?

Над цим усім треба замислитись. «Наталка» і «Запорожець» хай будуть і надалі нашою гордістю, нашою любов'ю, але треба пам'ятати, що це альфа, а ніяк не омега українського мистецтва. Спадщину нашу треба нильно переглянути і значно ширше, ніж це було досі, використати. До творчості наших радянських композиторів треба придивитись і прислухатися з незмірно більшою увагою, плекати її й стимулювати.

## 2

Колись за дореволюційних часів, у добу мертвої реакції, в київському Українському клубі відбулася своєрідна вечірка — пародія на вечори-концерти, уряджувані періодично в тому ж таки клубі. «Сіль» тої вечірки полягала в тому, що всі її учасники, виходячи один по одному, незалежно від свого голосу, амплуа і т. под., співали все ту саму пісню — пісню Одарки із «Запорожця за Дунаєм». Було дуже смішно. Апогею досяг той сміх, коли оголошено вихід «заїжджого славетного італійця», а на естраду вийшла огрядна Марія Старицька<sup>6</sup> і басом заревла: «Ой казала мені мати...»

Було смішно, але й ніяково. Люди самі з себе сміялись. А коли ж це було?

Український театр, українська музика розцвіла в промінні Великого Жовтця невиданим цвітом. Ми справедливо пишаємось такими іменами, як Литвиненко-Вольгемут, Донець<sup>7</sup>, Паторжинський, Ропська<sup>8</sup>, Кипоренко-Даманський, Зоя Гайдай, Андрій Іванов, Грицько<sup>9</sup>, Захарченко, Ірина Масленнікова<sup>10</sup>, Бем<sup>11</sup>, Лаптев<sup>12</sup>, Минаєв<sup>13</sup> і багато інших.

Робота наших театральних і концертних колективів у тилу і на фронтах Вітчизняної війни заслуговує найглибшої пошани. Але давню, смішну й сумну історію, тільки що переказану, згадую я, коли чую тепер ту саму Одарчину пісню — гарну й приємну, це само собою, буквально на кожному вечорі української музики, чую з уст наших артисток від найбільш, і то гідно, прославлених до найменш відомих, причому ці останні саме очим «безпрограшним» номером хочуть зірвати собі безсумнівні лаври.

Український народ, це відомо, і це можна сказати без усякої фальшивої скромності, є одним із наймузикальніших народів у світі. Він створив безліч пісень, а Лисенко, Стеценко, Леонтович, радянські композитори наші дали сотні й сотні обробок тих пісень. Романсова і ансамблева наша література, починаючи від дилетантських творів XVIII—XIX сторіч і по наші дні, — неозора, величезна. Чому ж такий убогий репертуар наших співаків, чому обертаються воли в колі якихось десятка-двох номерів, і то далеко не завжди виного гатунку? Чому майже не чуємо ми на наших концертах творів Ревуцького, Козичького, Дашкевича, Лятошинського, Вериківського, Штогаренка<sup>14</sup>, Фінаровського<sup>15</sup>, Мейгуса<sup>16</sup>, Віленського<sup>17</sup>, майже не чуємо чудових козацьких, чумацьких, побутових, любовних, жартівливих пісень нашого народу? А як почуємо випадково, то так і знаємо, що «біс» за таким номером доконче буде та ж таки Одарка або «Ой кум до куми залицявся». Де наша героїчна музика і пісня, в часи Вітчизняної війни створені? Чому наші піаністи, скрипалі, віолончелісти, учасники тріо і квартетів не знають чи принаймні зовсім не пропагують інструментальної спадщини того ж таки Лисенка, творів наших радянських українських композиторів? Щоправда, консерватизм у доборі речей характеризує не тільки українських концертних виконавців, але хіба від цього легше?

Я говорив про репертуар наших співаків і музикантів, про вашу оперу. Ці справи вимагають широкого громадського обговорення. Великий народ має право на велике мистецтво.

*1944 р.*

*P. S.* Прошу читачів звернути увагу на дату написання цієї статті. З того часу не тільки «води багато утекло», а й багато чого змінилося в нашому мистецтві на краще. Ці зміни — предмет для окремої статті. А проте.

*М. Р. 22 лютого 1961 р.*

## УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В ЧАСІ ВІЙНИ

Коріння української культури сягають далеко назад у віки до спільного джерела східнослов'янської культури. Це виявляє старинна слов'янська література: «Слово о полку Ігоревім», Софійський собор в Києві, народні пісні, то сумні, то веселі, які через сторіччя розказували про радість і страждання волелюбного українського народу. Але централістична політика царського уряду загнала нашу культуру в підпілля так, як деякі ріки примушені плисти під поверхнею землі.

Українська мова, як один з головних засобів національної культури, не була офіційно визнана і якщо не була цілком заборонена, то була постійно під загрозою обмеження. Сорокамільйонний народ, один з найбільших народів слов'янського світу, не мав шкіль на своїй рідній мові. Павлові Житецькому, визначному українському філологу, якого ім'я було б честю для літописів якого-небудь народу в світі, заборонено було бути головою кафедри в університеті з огляду на його відданість своїй рідній мові, і він був примушений залишитися учителем середніх шкіль через ціле своє життя. З цієї самої причини лінгвіст Михальчук<sup>1</sup> примушений був служити книговодом в броварпії. Наукові книжки, писані українською мовою, були заборонені.

Але, незважаючи на це все, світлі джерела народного мистецтва, хоч примушені були плисти під поверхнею землі, не висохли. Протягом 19 і з початком 20 сторіччя світова література збагатилась такими письменниками, як Тарас Шевченко, Леся Українка і Іван Франко, яких твори віддзеркалюють оригінальність української поезії, її міцні і нерозлучні зв'язки з культурою братнього російського народу і її тісну спільноту з європейською культурою.

Під Радянською владою український народ, ставши вільним і незалежним зі своїм власним громадським і культурним життям, швидко почав розвивати своє мистецтво і культуру поруч своїх російських братів, зберігаючи одночасно їхню оригінальність. Земля Богдана Хмельницького і Тараса Шевченка вкрилася густою сіткою шкіл, в яких навчання провадиться рідною мовою, дослідними інститутами, театрами, картинними галереями і музеями.

Академія наук сформована на основі вікових традицій і бажання знання. Українські вчені, як Богомолець, Патон<sup>2</sup>, Палладін<sup>3</sup>, Лисенко<sup>4</sup>, Калинович<sup>5</sup> і багато інших, поширили свою діяльність в різних галузях науки. В українській літературі ми знаходимо такі блискучі зразки поетів, як Тичина, Бажан, письменник Яновський, драматурги Корнійчук і Кочерга. Мистецькі таланти акторів Бучми, Крушельницького і актриси Ужвій, що розвинулись на сцені українського театру, і голоси Паторжинського і Литвиненко-Вольгемут, що їх чуємо в опері.

Фашисти хотіли знищити цей цвіт української культури. Захопивши тимчасово нашу територію, гітлерівці спалили папі книжки, знищили музеї і старинні пам'ятники, пробували замкнути наші школи. Але вони не могли зломити духу народу. Наші вчені, письменники, актори, артисти без огляду на те, чи були вони на фронті, чи дома, продовжували безвтомно працювати в ім'я безсмертності свого народу, своєї літератури і своєї науки. Тепер ми всі повернулися до визволеної України. Далеко на заході все ще ведеться бій, звір ще не загинув, але багровий жар наступаючої перемоги вже сяє на суворих обличчях наших безстрашних бійців.

А тут на землі звільненої і відновленої України ми, прапороносці культури, закотили свої рукави і почали трудити, але радісне завдання: відбудувати наш дім, де наша вільна пісня і поезія буде знову лунати, наші картини будуть жаріти всіма кольорами сонячних променів, нові сторінки будуть записані в літописах науки, героїзм нашого народу буде відображений на сценах наших театрів. Сьогодні ми стоїмо на порозі остаточної перемоги над фашистськими звірами, почувавши вже перший подих вітру, який принесе весну для людства по всьому світу. Радісно стає, коли знаєш, що береш участь в цій праці за щастя всіх свободолюбних народів.

## ПРАЗДНИК НАРОДНЫХ ТАЛАНТОВ

Олимпиада самодеятельного искусства, на днях закончившаяся в Киеве, была подлинным праздником. Это яркая демонстрация высокой талантливости нашего народа. Украинский народ — вдохновенный творец. Он творил, он шел и в самые тяжелые периоды своей жизни — и тогда, когда его землю топтал кованый сапог польской шляхты, и тогда, когда на его мирные села набегали грабительские ханские орды, и тогда, когда он изнемогал под тяжелым национальным и социальным гнетом царизма. Но во весь свой исполинский рост поднялся наш народ только после того, как вступил он, вслед за великим русским народом, на лучезарный путь Октября, только в условиях социализма.

Перед нами в эти незабываемые дни показывали пыльное цветение искусства люди всего воссоединенного в едином Советском государстве украинского народа. Знаменательной дате — 10-летию этого воссоединения — и была посвящена наша олимпиада.

Сколько красок, сколько тонов и мелодий! Хлеборобская Полтавщина и шахтерский Донбасс, Закарпатье, Киевщина и Житомирщина, Подолия и Херсонщина, Тернопольская и Черниговская области. Киев и Одесса, Львов и Харьков, село и город, живущие ныне единой жизнью, сверкали перед нами, как светлая живая радуга. Я не буду называть здесь отдельные коллективы и их исполнителей-солистов — лучшие из них будут удостоены наград и почетных грамот, о чем, полагаю, будет сказано в нашей прессе. Отмечу только, что в нашем самодеятельном искусстве видим мы качественно новые явления — такие, например, как хоровые коллективы колхозных звеньев, возглавляемые звеньевыми. Люди живут в труде и в песне, потому что ведь наш свободный советский социалистический труд сам прекрасен, как песня.

Нельзя без волнения слушать песню львоводок-колхозниц Житомирской области, текст которой составлен звеньевой Марией Самчук<sup>1</sup>, а музыка сочинена коллективом звена. Высокой радостью наполняется сердце, когда видишь вдохновенное творчество комсомольцев из западных областей Украины, когда выступает стройный, слаженный оркестр цимбалистов, которые после трудового дня сходятся со всех концов сельского района для своей работы в области искусства. Таких волнующих примеров много.

Люди всех профессий — хлеборобы и горняки, труженики тяжелой индустрии и карпатские пастухи, работники милиции и воины Советской Армии — песней, пляской, художественным чтением передают свою глубокую радость, свое счастье — счастье людей, живущих в стране построенного социализма, в стране, стоящей на защите мира во всем мире, стране, уверенной поступью идущей к вершинам коммунизма. Мы видим, как представители недавно воссоединенных с Советским Союзом областей учатся у своих старших советских братьев, как расцветает у них повеявшее, подлинно советское искусство. Это прекрасный, радующий факт.

Земной поклон талантливому народу Украины!

Хотелось бы, однако, отметить и некоторые недостатки в руководстве самодеятельными кружками. Речь пойдет о репертуаре наших коллективов и солистов. Он, скажем честно и прямо, беден. Он мало продуман. Бесконечное количество раз повторяются такие, сомнительной ценности номера, как пресловутая «Гандзя», «Тихесепький вечір» Стеценко, скажем, сам по себе хорош, но нельзя же почти к одному ему сводить наше классическое наследие! Очень мало представлен зачинатель украинской профессиональной музыки Лысенко, незаслуженно обойден замечательные, в частности, хоровые произведения того же Стеценко, Леонтовича и других мастеров прошлого.

А советская музыка? Романс тов. Сандлера<sup>2</sup>, которому исключительно посчастливилось на этой олимпиаде, мелодичен и приятен, хотя и не очень самостоятелен, — по весьма убого представлены, а то и совсем не представлены Ревуцкий, Вериковский, Козицкий, Штогаренко, Давыкевич, Мейтус, Лятошинский, Финаровский, Жданов<sup>3</sup>, плеяда таких молодых талантов, как Коломиец<sup>4</sup> и Дремлюга<sup>5</sup>... Несколько больше «повезло» гг. Веревке и Платону Майборде<sup>6</sup>, большим мастерам хорового искусства, — но только несколько больше.



Сказанное выше касается, конечно, и русской классической и современной музыки, и музыки других народов Советского Союза, а также творчества зарубежных народов. Ведь слова «дружба народов» неугасимыми буквами должны сиять на знамени самодеятельного искусства!

То же и о художественном слове. Прекрасно, конечно, что наши колхозники и рабочие, учителя и солдаты читают — проникновенно, с глубоким пониманием — великого поэта Владимира Маяковского. Радует и популярность талантливого юмориста и сатирика Степана Олейника<sup>7</sup>. Но руководителям самодеятельного искусства надо бы помнить и имена Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Шевченко, Леси Украинки, Франко, Коцюбинского, Стефаника, имена Тычины, Бажана, Малышко, Сосюры, Смолича, Остапа Вышпи, Яновского, Гончара, Тихонова, Симонова, Шолохова, Якуба Коласа<sup>8</sup>, Янки Купалы<sup>9</sup>, Чиковани<sup>10</sup>, Исаакяпа<sup>11</sup>, Гафура Гуляма<sup>12</sup>, Самеда Вургуня<sup>13</sup>...

А где в нашей самодеятельности классическая и советская драматургия? Почему мы не слышали со сцены ни одного слова Александра Корнейчука, Ивана Кочерги, Любомира Дмитерко?

Надеюсь, что руководители самодеятельного искусства не посетуют на меня за эти слова. Эти слова продиктованы чувством беспримесной любви к народному творчеству, горячим пожеланием новых успехов, новых достижений нашим вдохновенным работникам самодеятельного искусства.

## ОСНОВНІ РИСИ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

[Із статті]

Ми знаємо, яким благотворним був вплив передової російської культури, безпосередній вплив М. Чернишевського і М. Добролюбова як мислителів і К. Брюллова як художника на Т. Шевченка. Українські художники пізнішого часу росли й утверджувались на реалістичних і демократичних позиціях під впливом передвижників і, зокрема, І. Рєпіна<sup>1</sup>, а чимало з них були й безпосередніми учасниками знаменитих передвижних виставок. Про зв'язок М. Лисенка з передовою російською музичною культурою ми ще говоритимемо. Не менш тісним був, хоч і менше досліджений, зв'язок українського дожовтневого театру з театром російським, з високою культурою московських Малого і Художнього театрів.

Скрізь у цих випадках бачимо ми прояви тої історичної дружби російського і українського народів, що йде з глибини віків і що розвивалася всупереч волі царського уряду, згідно з волею народів.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції дружба народів нашої країни стала однією з найміцніших підвалин, на яких ґрунтується сила Радянського Союзу. І перед у цій дружбі веде великий російський народ. Російське мистецтво — проводир, як проводирем-народом в російський народ.

Український театр, українська музика, всі види образотворчого мистецтва квітнуть під життєдайним подихом російського театру, російської музики, російського образотворчого мистецтва, в пайтіснішому творчому взаємозв'язку. Це аж ніяк не веде до втрати українським мистецтвом, соціалістичним по змісту, його національної форми. Навпаки, це дає змогу якнайширше розгорнути саме національну форму при соціалістичному змісті.

Радісним світовідчуттям наповнені картини українських художників Т. Яблонської<sup>2</sup> «Хліб» і С. Григор'єва<sup>3</sup> «При-

йом до комсомолу». П'єса О. Корнійчука «Загибель ескадри» малює подію трагічну, проте глядач виходить із театру з просвітленою душею: ескадра загинула, але загинула вона в ім'я безсмертної ідеї, в ім'я торжества революції, в ім'я радянської вітчизни. Давні греки показували в своїх трагедіях людину як іграшку в руках жорстокої, неблаганної долі — мойри. Наші митці показують, як воля людського колективу, хоч іноді і з тяжкими жертвами, перетворює світ.

Наше мистецтво — радісне, життєстверджуюче мистецтво. Більше того, воно само — активний учасник життя. Передові прогресивні митці минулого, звичайно, стояли в конфлікті до владуючої, панівної верстви людства. Звідси — гнів, біль, плач, іноді розпач. Наші митці — діти радянського народу, повновладного господаря своєї землі і своєї долі. Звідси — ясність, сонце, безмежна світла далечінь. Гнів наших митців скерований проти агресорів, паліїв війни, проти залишків буржуазної свідомості — тих темних плям, які ще zostалися від дореволюційного минулого і дедалі більше зникають під радянським сонцем. У нашій пресі, в нашій критиці викрито і розбито «теорію» безконфліктності радянської драматургії, «теорію», що виникла, як будинок на піску. Нам потрібна гостра сатира, звернена не тільки проти мерзоти, капіталістичного світу, а й проти всього відсталого, рутинного, обивательського, міщанського, тим більше — антинародного і антирадянського, що, на жаль, іще трапляється на радянській землі і завдає їй великої шкоди. Така сатира і становить один із проявів саме радянського патріотизму. Комуністична партія не раз давала вказівки про потребу боротись засобами літератури, мистецтва проти негативних явищ у нашому житті. Про це ніби забули деякі горе-теоретики та й горе-практики драматургії. На це їм з усією гостротою вказано. Без конфлікту нема драматургічного твору, і конфлікти в творах радянської драматургії неминучі, оскільки вони реально існують в радянській дійсності. Це — конфлікти між представниками нового і посіями залишків старого. Говорити про цілковиту неіповість у нашій житті кар'єристів, підлабузників і т. д., на жаль, ще зарано. І радянська драматургія, радянська сатира повинна їх не покривати, а нещадно викривати. Але в центрі радянського мистецтва стоїть показ позитивного героя, показ нової, радянської людини, будівника комунізму. Гарячу любов мають наші митці до свого

народу, до всіх народів багатонаціонального Радянського Союзу, до всіх чесних людей світу, до свого уряду, до Комуністичної партії.

Саме мистецтво, яке служить одній з великих ідей нашого часу — радянському патріотизму, — перозривно зв'язане з дружбою народів:

— Не барися там довго, Миколо!<sup>4</sup>  
Він сказав: «Почекай, повернись.  
Там сьогодні в фашистській неволі  
Наша рідна сестра Білорусь».

Такий діалог закоханих одне в одного хлопця й дівчини маємо ми в українській пісні, створеній за часів Великої Вітчизняної війни. Хлопець іде воювати за братні країни, як за рідні. Оцей мотив єдності, дружби, братерства народів дуже поширений і в народній творчості, і в літературі, і в усіх видах мистецтва.

Як бачимо, радянський патріотизм українських трудящих має цілком протилежний вузько обмеженому лжепатріотизму українських буржуазних націоналістів з їх культом абстрактної «неньки України», України поза часом і простором, України без середусуспільної боротьби, з їх жалюгідною теорією «відрубності» української культури, з їх фальшивою любов'ю до України, за якою криється готовність продавати Україну, продавати народ тому капіталістичному покупцеві, який більше заплатить.

Україна, яку ми любимо, — це радянська Україна, країна, де переміг соціалізм, країна, що йде до комунізму разом з усіма країнами Радянського Союзу, певід'ємною частиною якого вона є.

Найтісніше братерство, найміцніша дружба єднає народ український з великим російським народом. Дружба ця, це братерство ідуть із далекої давнини. Їм присвячено такі п'єси, як «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, «Навіки разом» Л. Дмитерка, що виставляються і на українській, і на російській сценах. Кінокартина «Богдан Хмельницький», за сценарієм О. Корнійчука, поставлена Ігорем Савченком<sup>5</sup>, з російським актором М. Мордвиновим<sup>6</sup> у головній ролі, по справедливості користується великим успіхом у радянського глядача...

Хвилюючий момент із життя Шевченка, якому стільки дало спілкування з передовими діячами російської культури, показує український радянський художник Г. Меліхов<sup>7</sup> у картині «Молодий Шевченко у Брюллова». Ідеєю дружби російського та українського народів, ідеєю благо-

творного впливу передових діячів російської культури пройнятий і кінофільм «Тарас Шевченко», поставлений за власним сценарієм Ігорем Савченком з молодим артистом С. Бондарчуком<sup>8</sup> у головній ролі. Шкода тільки, що постаті Чернишевського і Добролюбова вийшли у фільмі не досить виразними і що подекуди автор-постановник допустився т[ак] з[ваних] «домислів», а то й вимислів, без яких можна було обійтись. Можливо, що це треба поставити на карб не тільки І. Савченкові, а й тим людям, що довершували фільм по його смерті. Велику увагу приділено в фільмі і дружбі Шевченка з поляками-революціонерами. Українських націоналістів типу Куліша викрито в фільмі з належною гостротою.

Звичайно, на всю широчінь і глибочінь розгорнулася дружба народів тільки після Великої Жовтневої соціалістичної революції, тільки за радянського ладу. Дружбі цій присвячено багато художніх творів. Ось кілька прикладів із музики: «Орлина сім'я» Л. Ревуцького на текст М. Рильського, «Привіт Москві» А. Філіпенка<sup>9</sup> (текст П. Воронька), «Поема про дружбу» Я. Цегляра<sup>10</sup> (текст О. Ющенка<sup>11</sup>), побудоване на українських, російських і грузинських темах тріо «Дружба» А. Штогаренка (текст грузинського поета С. Чіковані). Радянським патріотизмом пройнята велика композиція С. Жданова «Сталінград». В основу її покладено відому пісню «Есть на Волге утес». Це надає творові виразного характеру народності. Ряд музичних творів, зокрема творів А. Штогаренка, присвячено столиці Радянського Союзу — Москві.

Наші митці приділяють найпильнішу увагу темам, присвяченим підготовчому періоду до Великої Жовтневої соціалістичної революції, Великому Жовтню та боротьбі з іноземними інтервентами у громадянській та Великій Вітчизняній війні. Досить назвати такі п'єси російських радянських драматургів, як «Человек с ружьем» М. Погодіна<sup>12</sup>, «На берегу Невы» і «Любовь Яровая» К. Треньова<sup>13</sup>, «Разлом» Б. Лавреньова<sup>14</sup>, «Из искры» грузинського драматурга Шалви Дадіані<sup>15</sup>, п'єси українських драматургів — «Загибель ескадри», «Правда», «Фронт» О. Корнійчука, «Генерал Ватутін» Л. Дмитерка та ін. Напе мистецтво не тільки відображує життя, але й активно втручається в нього. Прикладом може бути «Фронт». У цій п'єсі автор, користуючись засобами драматургічного письма, засобами театру, одверто виступив проти рутини,

шаблонності та зарозумілості у військовій справі — за сміливість, за ініціативу, за висування молодих сил. П'єса відіграла велику громадську роль, це глибоко патріотичний твір.

«Любовь Яровая» К. Треньова йде на сцені краківського Польського театру. Де в чому — в змалюванні російського побуту, скажімо, — вистава ця має огріхи, спричинені недостатньою обізнаністю. Але який справива вона вплив на публіку, що, до речі, складалася переважно з робітництва!

І чудно думати, що вистава ця відбувається недалеко від похмурого Вавеля<sup>16</sup> з гробницями королів та єпископів, у місті, яке недавно ще було оплотом реакції, обскурантизму, клерикалізму. Телер це промислове місто з великою кількістю робітничого населення.

«Любовь Яровая» — твір оптимістичний; ми вже відзначали цю характерну рису нашої драматургії. П'єса стала дійвою учасницею побудови соціалізму в Польщі. Взагалі драматургія російських класиків та п'єси радянських драматургів, зокрема О. Корнійчука, посідають значне місце в репертуарі польського театру, як і в репертуарі інших театрів країн народної демократії.

Митці наші аж ніяк не цураються минулого, не одвертають очей від історичних тем. Цілком природно, одначе, що головну свою увагу вони приділяють сучасності, в якій дедалі більше пробиваються парості майбутнього. Соціалістична праця, любов до батьківщини, риси нової людини — людини соціалізму, що впевнено, під проводом партії, йде до верховин комунізму, — ось провідна тема радянського, отже, й українського радянського мистецтва.

Сучасність нашу показує український радянський художник А. Різниченко<sup>17</sup>, ілюструючи твори О. Корнійчука, О. Гончара, Ю. Збанацького та інших письменників. Гідний уваги той факт, що А. Різниченко був першим ілюстратором творів М. Островського. Живописні портрети видатних людей нашої країни дає ряд художників, серед них — О. Шовкуненко, скульптурні портрети — ряд скульпторів, серед них — О. Ковальов<sup>18</sup>. Про його портрет Героя Соціалістичної Праці Олени Хобти<sup>19</sup> хочеться зробити одне зауваження. Олена Хобта, як відомо, людина немолода і не відзначається фізичною вродою. Аматорам зовнішньої краси тут нема чого робити. Але О. Ковальов знайшов і показав риси внутрішньої краси, риси характеру передової людини колгоспного села, і твір його

справляє велике враження. Чудесно змалювала радість праці — вільної, радянської праці — Т. Яблонська у своєму полотні «Хліб». Взагалі, творча соціалістична праця становить одну із центральних тем нашого мистецтва у всіх його галузях. Передовики промисловості, сільського господарства, культури зображені в численних портретах, картинах, скульптурних роботах. Голоси їх лунають зі сцени наших театрів, гарячі сторінки присвятили їм поети й прозаїки. І все-таки саме робітничому життю, саме людям нашої промисловості не досить ще приділяють уваги письменники, художники, композитори.

Досі ми говорили про тематику нашого мистецтва. Які ж його характерні стильові ознаки, який його творчий метод, перспективи та завдання?

Важко дати вичерпну відповідь на ці запитання. Спиримось, однак, на деяких моментах. Передусім — про наше ставлення до мистецтва минулого, до класичної спадщини.

Всім відомо, як високо оцінювали Маркс і Енгельс творчість давніх греків, Шекспіра<sup>20</sup>, Рембрандта<sup>21</sup>. Всі знають ленінську настанову: все передове, життєво правдиве, створене попередніми поколіннями, увиходить до скарбниці робітничого класу, до скарбниці соціалістичного суспільства. Класики марксизму-ленінізму не раз відзначали неув'ядність справді великих творів мистецтва. При цьому завжди треба пам'ятати: ми беремо із спадщини лише справді народне, прогресивне і відкидаємо все реакційне, антинародне.

В. І. Ленін гаряче протестував проти новаторства заради новаторства і підкреслював потребу засвоєння класичної спадщини. За свідченням О. М. Горького<sup>22</sup>, він високо оцінював сонату Бетховена «Appassionata», говорив, що ладен слухати цю «дивовижну пелюдську музику» щодня.

Про революційний характер громадсько-музичної діяльності Бетховена<sup>23</sup> нема чого й розводитись: це загальновідоме.

Любов до всього передового, що було в минулому, до великих людей минулого є одним із проявів нашого радянського патріотизму. Ця любов широко виявляється в творчості наших митців. Так, один з найстаріших художників України І. Іжакевич<sup>24</sup> невтомно ілюструє твори І. Котляревського і Т. Шевченка, М. Деревус<sup>25</sup> дав серію ілюстрацій до українських народних дум, до творів

М. Гоголя, художньо оформляє книжку «Вінок Пушкіну», де зібрано присвячені Пушкіну вірші українських і російських поетів та поетів інших народів Радянського Союзу. Скульптор П. Мовчун<sup>26</sup> створює портрет В. Белінського, О. Олійник<sup>27</sup> і М. Вронський<sup>28</sup> — пам'ятник Т. Шевченкові для Канади, М. Лисенко<sup>29</sup> ліпить композицію «Пушкін з нянею», В. Касіян<sup>30</sup> дає офорт «Чайковський па Україні».

Дружба народів сягає за межі Радянського Союзу, і це теж знаходить відбиток у мистецтві. Зворушливій дружбі великих поетів — російського і польського — присвячують свої композиції скульптори М. Лисенко і О. Ковальов; обидва по-своєму трактують ту сцену, що описана в додатку до III частини поеми А. Міцкевича «Поминок» («Dziady»). Це розмова Пушкіна і Міцкевича біля пам'ятника Петрові Першому в Петербурзі. Таких прикладів можна навести багато.

Звичайно, ми маємо тут справу з творами різної художньої вартості, маємо зразки різних манер, витвори різних індивідуальностей, але основна ідея, що надихає ці твори, ясна. Це — ідея любові до класичної спадщини, ідея любові до батьківщини, одвічна дружба народів, яка на всю широчінь могла розгорнутись і таки розгорнулася тільки після Великого Жовтня.

Коли говорити про засвоєння класичної спадщини, то слід нагадати, що безпосередній учень М. Лисенка — Л. Ревуцький багато чим завдячує своєму вчителю, який, у свою чергу, розвиває традиції своїх учителів «кучкістів»<sup>31</sup>, зокрема М. Римського-Корсакова<sup>32</sup>. Серйозне і плідне студіювання симфонічних творів російських композиторів, передовсім М. Римського-Корсакова і П. Чайковського<sup>33</sup>, позначилося на 2-й симфонії Л. Ревуцького — попри всю її своєрідність. Творчо застосовують і розвивають класичну спадщину і С. Людкевич<sup>34</sup>, і П. Коцицький, і М. Вериківський, і Б. Лятошинський, і А. Штогаренко, і К. Данькевич, і Ю. Мейтус, і багато інших радянських українських композиторів. В окремих випадках, як бачимо це, скажімо, в Б. Лятошинським, звернення до навколишнього життя та до класики допомагає нашим композиторам переборювати залишки формалістичних захоплень.

Нелегко назвати ім'я більш сміливого новатора в театральному мистецтві, ніж К. Станіславський<sup>35</sup>. А проте від послідовно підкреслював зв'язок своєї «системи» ак-



торської вмілості з реалістичними принципами М. Щепкіна<sup>36</sup>, глибокий вплив, який мала на нього гра акторів «Дому Щепкіна» — Малого театру в Москві. Великі українські артисти М. Заньковецька, М. Кропивницький, П. Саксаганський та М. Садовський продовжували й розвивали традиції Щепкіна та Соленика<sup>37</sup>. В свою чергу, радянські українські артисти творчо — це слово слід раз у раз підкреслювати, — «у душі нових потреб нашої великої епохи», — використовують спадщину своїх попередників.

Бдливо вірний метод мистецтва, що дає якнайширшу змогу розвиватися творчим індивідуальностям, — це метод життєвої правди, реалізм. І саме розвиток реалізму в українському мистецтві йде під безпосереднім впливом братнього мистецтва російського. Ми знаємо висловлювання Т. Шевченка, зокрема його висловлювання в «Журнале», де великий український поет, не вживаючи самого слова «реалізм», настійно закликав до нього<sup>38</sup>. Ми знаємо, як Т. Шевченко висміював Корнеліуса<sup>39</sup>, Гессе<sup>40</sup> та інших «світил мюнхенської школи» з їх «довгими неживими мадоннами, оточеними готичними худючими херувимами». Відомо, що Тарас Григорович дуже високо ставив російського реаліста П. Федотова<sup>41</sup>, а в оцінці картини А. Іванова<sup>42</sup> розійшовся з оцінкою, яку дав цій картині улюблений його вчитель К. Брюллов; в підтвердження своєї оцінки він посилався на великого реаліста М. Гоголя.

Якщо критичний реалізм, скажімо, в ХІХ ст. стояв у конфлікті до тогочасного ладу і бичував його, що було для свого часу прогресивним явищем, то наш реалізм, реалізм соціалістичний, стверджує радянський лад і відбиває риси нового в людині доби соціалізму. Це не виключає, а, навпаки, вимагає сатиричного змалювання негативних явищ у житті.

Наші література та мистецтво, напоспі гарячою любов'ю до народу, до соціалістичної Батьківщини, — глибоко ідейні, глибоко тенденційні в тому розумінні слова, в якому вживали це слово класики марксизму-ленінізму.

Ф. Енгельс відзначив, що «батько трагедії Есхіл»<sup>43</sup> та «батько комедії Арістофан»<sup>44</sup> були великими тенденційними поетами<sup>45</sup>. Те ж саме він говорив і про Данте<sup>46</sup> та Сервантеса<sup>47</sup>, а головну цінність «Лукавства і любові» вбачав у тому, що твір Ф. Шіллера<sup>48</sup> був «першою німецькою політико-тенденційною драмою». Переходячи на

український ґрунт, скажемо з певністю, що і Т. Шевченко, і І. Франко, і М. Коцюбинський, і Леся Українка, і В. Стефаник — письменники тенденційні. Зрозуміло, що тенденційною є вся наша література, тенденційним є все наше мистецтво. Це — зброя.

Завдання побудови комунізму в нашій країні пов'язане з завданням комуністичного виховання трудящих, а комуністичне виховання народу — безпосереднє завдання наших письменників, наших митців. Звідси зовсім ясно випливає і потреба партійності літератури, партійності мистецтва. Вчення про партійність літератури, як відомо, проголосив і блискуче розвинув В. І. Ленін.

Ще одна невід'ємна риса радянського мистецтва: народність. Вона виявляється і в безпосередньому використанні зразків народної творчості, як це бачимо, скажімо, в творах художниці О. Кузьмицької<sup>49</sup>, і в безпосередньому цитуванні народної пісні чи творчому її засвоєнні і переосмисленні, як помічаємо — те й те — майже у всіх наших композиторів. Взаємовплив народного мистецтва і мистецтва професіонального не підлягає ніякому сумніву. Благотворність цього взаємовпливу теж цілком очевидна. Однак деякі митці і критики не приділяють належної уваги цьому процесові.

Народність повинна виявлятися у показі життя народу, праці народу, прагнень народу, і в приступності творів широким масам.

Автор цих рядків був свідком, як столичний симфонічний оркестр виконував симфонію Чайковського в селі Кам'янці<sup>50</sup>, де збирались колись декабристи, де бував і Пушкін, де довгий час жив Чайковський. Симфонія виконувалась під відкритим небом, слухачами були кам'янські колгоспники. Як уважно слухали вони, як добре ухопили суть геніального твору, а не формальні його ознаки!

Справжнє мистецтво — завжди народне. Якщо й далі користуватись прикладами з музики, треба нагадати, що і Бетховен, і Ліст<sup>51</sup>, і Шопен, і Чайковський, і Глінка<sup>52</sup>, і Римський-Корсаков, і Лисенко, і Леонтович коріння своєї творчості мають саме в народному ґрунті. Без цього ґрунту їхні обдарування не могли б розцвісти. Наше радянське мистецтво — передовсім мистецтво народне.

Належить ще раз підкреслити взаємовплив і взаємозбагачення національних культур народів Радянського Союзу, що розвиваються саме під знаком життєдайної дружби. Російська музика — і класична, і сучасна — по-

сідає палезжне їй почесно, провідне місце в репертуарі наших театрів, капел, концертних естрад. Обмін культурними цінностями виявляється в улаштуванні художніх виставок та декад національного мистецтва і літератури в столиці нашої Батьківщини Москві. Кращі українські митці добре відомі за межами республіки. Так само знають на Україні і твори російських, білоруських, грузинських, вірменських, азербайджанських, таджицьких майстрів, хоча тут потрібна ще більш поглиблена робота.

Служачи високій ідеї комунізму, вірне ідеям радянського патріотизму і дружби народів, послуговуючись методом соціалістичного реалізму, ведене Комуністичною партією, національне формою і соціалістичне змістом, росте й ростиме радянське українське мистецтво.

## КРАСА

Недавно в одному товаристві йшла розмова про шляхи розвитку радянського мистецтва (включаючи в це поняття і літературу). Розмовляли літературознавці, мистецтвознавці, письменники, художники, композитори. Хтось раптом вимовив слово «краса». Всі якось аж стрепенулись. Ми справді ніби забули це слово, ніби забули, що обов'язковою ознакою роману, поеми, музичного твору, картини, статуї є те, що вони, висловлюючи й виявляючи передові ідеї свого часу, стоячи на службі народу, повинні бути красиві. Отже, зайшла гаряча мова про красу. Ми зраділи, згадавши відомі слова Маркса про те, що людина творить за законами краси<sup>1</sup>. Всі ми зійшлись на тому, що часто творам палого мистецтва бракує саме цього першоелемента, чому вони й лишають байдужими читачів, слухачів, глядачів, — а критики-професіонали ще й досі, хоч і присягаючись у своєму зреченні вульгарного соціологізму, мало, проте, приділяють у своїх статтях місця естетичній оцінці мистецьких явищ. А як і приділяють, то виявляють інколи не дуже розвинений чи притуплений смак.

Естетичні оцінки. Смак. Я знаю, що оперую хисткими словами, що розуміння краси міняється в залежності від історичних і соціальних умов і т. ін. Це так. Ми пам'ятаємо, одначе, яку високу оцінку давали Маркс і Енгельс творам античного мистецтва, стверджуючи, що вони являють собою до певної міри неперевершену порму для всіх епох і народів<sup>2</sup>. Ми знаємо донесені до нас Горьким слова Леніна про бетховенівську сонату «Appassionata»: «Нічого не знаю кращого, ніж «Appassionata», готовий слухати її щодня. Дивовижна, нелюдська музика. Я завжди з гордістю, може, й наївною, думаю: от які чудеса можуть робити люди!» \* Ми всі читали висловлювання про мистецтво, про красу мистецтва на сторінках Гете<sup>3</sup>, Лессінга<sup>4</sup>,

\* «Ленин о культуре и искусстве», Москва, «Искусство», 1956, стор. 517.

Дідро<sup>5</sup>, Пушкіна, Гоголя, Бєліньського, Шевченка, Франка, Щепкіна, Саксаганського. Різні люди, різні імена, різні епохи, а отже, безперечно, є в них і спільний якийсь критерій в оцінках великого й прекрасного!

Всі, кому довелося одвідати Дрезденську галерею і бачити її пайкоштovníшу перлину — «Сікстинську мадонну», — всі, хто спостерігав людей, що дивилися на цю картину Рафаєля<sup>6</sup>, помітили одне: у глядачів різного віку і різних професій різні викликала вона почуття, різні думки. Проте нікого вона не залишила байдужим, і особливе хвилювання світилось у всіх очах.

Це ж їй, Сікстинській мадонні, присвятив Іван Франко сонет, що починається словами: «Хто смів сказати, що не богиня ти?..» В цьому сонеті читаємо такі слова:

Так, ти богиня! М а т и \*, райська роже ?,  
О глянь на мене з свої висоти!  
Бач, я, що в небесах не міг п а й т и  
Богів, — перед тобою клонюся тоже.

Кінчається сонет такими рядками:

І час прийде, коли весь світ покине  
Богів і духів, лиш тебе, богиня,  
Чтять буде вічно — тут, на полотні.

Думаю, що не зайшов у суперечку з великим нашим поетом, коли на його сонет озався своїм, який починається словами: «О, хто сказав, що не людина ти!» Мені здається, що Франко, вживаючи умовного терміна «богиня», мав на оці саме людську величматері сина, якого вона несе на руках, передчуваючи майбутні його муки. Для нас Сікстинська мадонна, розуміється, давно втратила будь-яке релігійне значення. Радянська молодь, яка дивилася на неї в Москві, звичайно, просто й не знає євангельської легенди про Ісуса і бачить у Мадонні саме земну й прекрасну матір-страдницю, рідну сестру Шевченкової Марії, і Шевченкової Катерини, і Шевченкової наймички...

Я кілька разів підкреслював слово «людина», «людське». Паріжним каменем радянської естетики, гадаю, можна вважати те, що вона розглядає мистецтво як людську творчість, про людей і для людей.

Про людей... Для людей... Цього не треба розуміти надто простолінійно, бо тоді можна дійти, приміром, до заперечення пейзажу в образотворчому мистецтві чи лірики в поезії. Дехто й доходив...

\* Тут і далі рядка моя.— М. Р.

Пейзажі у Левітана<sup>8</sup> чи Васильківського<sup>9</sup>, хай на них і не видно людських постатей, все-таки — про людей, про одне з найбагатородніших людських почуттів — любов до батьківщини. Полонези, мазурки, прелюдії Шопена<sup>10</sup> становлять у своїй цілості болюче схвильовану розповідь про трагедію Польщі, трагедію польського народу. Пушкінське «Я вас любил...» чи Шевченкове «Сонце заходить, гори чорніють...» — це не тільки ліричні визнання, не тільки вияви особистих почуттів, але й великі узагальнення. Ми наочно бачимо в цих двох поезіях, до яких верховин може сягати щире й чисте людське серце.

Не треба надто простолінійно розуміти і знамениту формулу Чернишевського: «Прекрасне — це життя», бо годі можна скотитись до грубого натуралізму, до байдужого, ремісницького копіювання життя без усякого відбору фактів та ідейного їх осмислення. На прикрі явища натуралізму в нашому живопису вказував щедавно в одній розмові художник М. Дергус, і вказував, здається мені, вірно. Натуралізм — такий же ворог реалізму, як і символізм (розуміючи це слово як ідейну мистецьку течію), як різні форми сучасного буржуазного декадансу.

Наше мистецтво — це мистецтво, присвячене красивій і здоровій людині, людині-творцеві, людині-працівникові, її радощам, її болям, її боротьбі. Ніхто не буде перечити, що в основі нашої естетики лежить праця, скажу точніше — соціалістична праця, тобто праця гуртова, розумна, красива, натхненна. Однак й тут ми подекуди доходимо до крайнощів, і саме крайнощів натуралістичного порядку. Згадаймо, наприклад, численних «доярок» на полотнах деяких наших художників. Праця доярки — почесна й гідна слави праця, це ясно. Але чому знаходяться митці, які обдаровують своїх «доярок» якимись незграбними неоконкретними посталями, плоскими, тупими, нецікавими обличчями? Невже вони не бачать навкруг себе прекрасних, одухотворених, освітлених думкою й почуттям облич наших дівчат і жінок, не бачать їх природної грації й пластичності рухів?

Погруддя Олени Хобти, виконане скульптором О. Ковальовим, — велике досягнення майстра. Він зумів показати засобами свого мистецтва — а це було дуже нелегко — в н у т р і ш н ю к р а с у радянської жінки-трудівниці. Однак, на мою гадку, слід би було, взагалі кажучи, нашим художникам звернути увагу й на зовнішню, фізичну красу «натури» — на ту зовнішню красу, яка у наших людей,

будівників комунізму, гармонійно поєднується з красою внутрішньою. От у самого Ковальова є голівка молодого хлопця — яке ж вродливе, привабливе обличчя — і яка в ньому світиться чиста й мисляча душа!

Ми часто говоримо про **н а р о д н і с т ь** мистецтва, говоримо взагалі вірно. Зроблю, проте, кілька зауважень. Передовсім, нам треба повернути слову «народність» і те значення, яке мало воно колись в російській та українській мовах і яке зберегла досі польська мова, де слово *narodowy* означає і народний, і національний. Ідеться, отже, про **н а ц і о н а л ь н и й** характер мистецтва, про збагачення національної культури, яка, за вченням класиків марксизму-ленінізму, не тільки не стоїть на заваді міжнародним, інтернаціональним зв'язкам, а, навпаки, всіляко сприяє їм і зміцнює їх. Однак передовсім народність мистецтва, народність літератури — це ідейна співзвучність художнього твору з думами й прагненнями трудового народу, яка ґрунтується звичайно на глибокому знанні народного життя, та й більше — на участі в цьому житті.

Як розуміти національний характер у радянському мистецтві? Це — тема для великої розмови, питання, на яке я не здатен самотужки відповісти. Обмежусь кількома міркуваннями.

Звичайно, «не той тепер Миргород, Хорол-річка не та». Радянська Україна — це вже не країна «тихих верб», вишневих садочків і т. ін., хоч, признаємось, і тихі верби, і вишневі садочки в ній таки є, та й не такі це вже погані, загалом беручи, речі. Але, скажімо, пейзаж Нової Каховки — це вже зовсім не той наддніпряцький пейзаж, який спостерігали і яким милувались наші батьки та й ми самі не так давно. Це пейзаж нової, соціалістичної України. А все-таки це український пейзаж, освітлений **у к р а ї н с ь к и м** південним гарячим сонцем, отілений українським ласкавим, а часом і грізним небом, лямований українською кучерявою травою, оточений тими самими «тихими вербами». Він має свої барви, свої лінії й тони. Їх треба уміти знайти й віддати. Пригадую дніпрогесівський цикл О. Шовкуненка — це індустріальні пейзажі, так, але художникові вдалося зберегти той загальний колорит, що дає змогу глядачеві сказати: це нова Україна, але це **У к р а ї н а!** А от зустрічаються часом на наших виставках пейзажі, інколи й дуже талановиті, а проте не знаєш, які

закутки якої країни на них змальовано! Може, Україна, а може й Аргентина.

У літературі, у кіномистецтві яскравим прикладом того, як може автор зберегти національний характер і разом з тим віддати нові думки й нові почуття нової людини, можуть бути твори Остапа Вишні і Олександра Довженка.

Коли ми говоримо про народність літератури, малярства, скульптури, музики, то наголошуємо часто на зв'язку їх з народною творчістю, з фольклором. Знову-таки цей зв'язок не треба розуміти надто спрощено. Справа, звичайно, не в «цитатах», не в «стилізації», не в безпосередньому наслідуванні народної пісні, народного орнаменту і т. д. Ми любимо повторювати слова Глинки, що музику, мовляв, творить народ, а композитори лише аранжують її. Але це ж було сказане в полемічному запалі, це було загострення тої думки, яку потім любив розвивати Горький: народ — творець усіх матеріальних і духовних цінностей. Проте тільки обдарований геніальною творчою силою могутній і пидвидуум Глинки міг створити «Івана Сусаніна» на народній основі. У нас Друга симфонія Л. Ревуцького — яскравий приклад такої індивідуальної творчості на народній основі.

Лев Толстой із тою молодечею гостротою й сміливістю, які зберіг до глибокої старості, поставив якось пісню «Вниз по матушке по Волге» вище від Дев'ятої симфонії Бетховена. Це — данина захопленню прекрасним російським фольклором, але саме протиставлення — неправомірне. Навіщо протиставляти народну творчість, тобто творчість могутніх індивідуальностей безіменних складачів пісень, билин, дум, казок, професійній творчості, тобто творчості відомих нам на ім'я авторів? Хіба, кінець кінцем, той самий Глинка, той самий Толстой, хіба Чайковський, Лисенко, Сметана<sup>11</sup>, Шопен, Леонтович, Пушкін, Шевченко, Франко — не народ, не найкращі діти свого народу? І коли б, скажімо, невідомий автор пісні «Ой не шуми, луже...» дістав свого часу належну освіту і потрапив у сприятливі обставини, то чи не мали б ми в його особі другого Шевченка чи другого Лисенка?

У нашій радянській країні дедалі зближуються і взаємозбагачуються народна й професійна творчість. Наші письменники, наші митці — діти трудового народу, плоть од плоті і кість од кості його. І ми вірямо, що наша література, наше мистецтво течуть вірним річищем і дадуть вичвіти нечуваної сили й краси.



## СОВЕТСКАЯ УКРАИНА И ЕЕ КУЛЬТУРА

Дорогие друзья!

Я буду говорить о большой стране и о великом народе — об Украинской Советской Социалистической Республике и украинском народе. Страна наша и наш народ мало известны, к сожалению, в Европе, в частности во Франции. Между тем те огромные политические, экономические, социальные сдвиги, которые произошли на когда-то подневольной, порабощенной царским правительством земле, культурные достижения украинского народа, безусловно, достойны внимания наших благожелательных соотечественников.

Мне придется предварить свое выступление небольшим историческим экскурсом.

Три великих восточнославянских народа — русский (великорусский), украинский и белорусский уходят своими историческими корнями в Древнюю Русь, названную по своему политическому центру Киевской. На протяжении веков они сложились в самостоятельные этнические единицы со своим языком, своей самобытной культурой. Формирование украинской народности относится примерно к 14—15 вв., окончательная кристаллизация украинской нации с общим языком, общей территорией, общей экономической базой, общими культурными традициями определяется в XVIII столетии. Народный украинский язык, будучи единым в главных чертах, имеет много диалектов и говоров. В основе украинского литературного языка лежит полтавско-киевский диалект.

Западноукраинские земли — Галичина, Буковина, Закарпатье — долгое время были оторгнуты от находившейся в составе Российской империи, а после Октябрьской социалистической революции вошедшей в Союз Советских Социалистических Республик так называемой Надднепррянской Украины. Они находились под властью инозем-

ных захватчиков — польских, венгерских, румынских помещиков и капиталистов. Многие годы жили они под владичеством Австро-Венгрии, впоследствии самая значительная их часть томилась под игом панской Польши. Только в годы, предшествовавшие второй мировой войне, западноукраинские земли воссоединились с землями восточноукраинскими в едином государстве, входящем в состав Советского Союза.

Обратимся, однако, к далекому прошлому, без знания которого, невозможно понимание современности.

Чрезвычайно важным в истории Украины моментом было воссоединение ее с Россией. Воссоединение это произошло в результате освободительной крестьянско-казацкой войны 1648—1654 гг. против поработившей Украину феодальной Польши. Восставшие народные силы возглавлял в этой войне гетман Богдан Хмельницкий<sup>1</sup>, главную роль играло в ней военное сословие Украины — казачество. Центром казачества была Запорожская Сечь — военная организация, сложившаяся в середине XVI века в низовьях Днепра. Запорожское казачество формировалось в основном из украинских крестьян и городской бедноты, уходивших от тяжелого социального и национального гнета на вольные земли и построивших на днепровских островах свои укрепления. Казачество вело постоянную борьбу против турецко-татарской агрессии. Польское правительство старалось использовать казаков для своих целей, но между широкими казацкими массами и польской правящей верхушкой происходили постоянные конфликты, которые высшее свое выражение нашли в войне 1648—1654 годов.

Провозглашенное в 1654 году воссоединение Украины с Россией было заключительным аккордом многолетнего народного движения против социального и национального гнета, от которого задыхался украинский народ под владичеством Польши. На протяжении столетий украинский народ тянулся к народу русскому, брату своему по крови, по условиям исторического развития, по религии. Воссоединение с Россией, провозглашенное в 1654 году в городе Переяславе, было выражением воли широких трудящихся масс и прогрессивной части командной верхушки казачества («старшины»).

Воссоединение это было, бесспорно, прогрессивным явлением в жизни украинского народа. Оно спасло Украину от поглощения ее панской Польшей или султанской Тур-

цией. Оно ввело Украину в состав Российского государства, государства с более прогрессивными, чем в Польше, формами социально-политической жизни, в которой все больше распадалась феодальная система и зарождались и крепились буржуазные силы и отношения, все шире развивались промышленность и торговля. Оно дало возможность трудящимся массам украинского народа вместе с трудящимися массами народа русского бороться против самодержавия, против социального и национального гнета, что и привело в конце концов к Великой Октябрьской революции. В этой революции первым вслед за русским народом восстал против царской власти, против помещиков и капиталистов украинский народ. Воссоединение это — речь идет, конечно, о тех землях, которые вошли в сферу Российского государства — освободило народ от насильственной колонизации.

Результатом воссоединения было тесное культурное сближение двух великих народов, которое выразилось во взаимном благотворном влиянии. Украина дала много культурных деятелей братской России — достаточно назвать в музыке Бортнянского<sup>2</sup> и Березовского<sup>3</sup>, в живописи Левицкого<sup>4</sup> и Боровиковского<sup>5</sup>, в литературе Капниста<sup>6</sup>, Богдановича<sup>7</sup>, Нарезного<sup>8</sup>, гениального Гоголя. С другой стороны, украинская культура развивалась под светлыми идейными лучами Ломоносова, Радищева, Новикова<sup>9</sup>, декабристов, позже — Герцена, еще далее — Белинского, Чернышевского и Добролюбова. Не говорю уже о значении для новой украинской литературы литературы русской, литературы Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Лермонтова, Щедрина, Льва Толстого, Достоевского, Островского, Некрасова.

Но следует помнить, что наряду с этими положительными и прогрессивными явлениями существовали и такие отрицательные, регрессивные явления, как колонизаторская политика царского правительства, как все более жестокое, особенно со времен Екатерины II, закрепощение украинского крестьянства, как стремление депационализировать, русифицировать украинское население, лишить его каких бы то ни было прав на свою самобытную политическую и культурную жизнь. Следует помнить, что украинская культура претерпевала жестокое преследование со стороны царского правительства, со стороны реакционных кругов русского общества. Это дошло в конце концов до таких уродливых явлений, как полное запрещение

ние каких бы то ни было школ с украинским языком преподавания, до неслыханных гонений на украинское печатное слово, на украинский театр и т. д.

Все это надо помнить, говоря о развитии украинского народа и его культуры до Октябрьской революции.

Тем не менее в те тяжелые, упрежденные в невозвратное прошлое времена украинский народ жил, боролся, творил. Он по праву гордился своей песней, гордился именами великого поэта Тараса Шевченко, таких замечательных писателей, как Леся Украинка, Панас Мирный, Михаил Коцюбинский, таких артистов, как Заньковецкая, Кропивницкий, Садовский, Саксаганский, таких крупных композиторов и собирателей народного творчества, как Николай Лысенко, таких ученых, как филолог Потебня...

На западноукраинских землях, паходившихся под владычеством Австро-Венгрии, в то же время выдвинулись такие культурные деятели, как поэт и прозаик Федькович<sup>10</sup>, как великий ученый, поэт, прозаик, драматург Иван Франко, как беллетристы Стефаник, Мартович<sup>11</sup>, Черемшина<sup>12</sup>, Кобылянская<sup>13</sup>...

Но только после Октябрьской революции 1917 года, только пройдя сквозь бури гражданской войны и борьбы с иноземными интервентами, в которых украинский народ сражался плечом к плечу с великим русским народом, со всеми народами бывшей царской России, выпрямилась Украина во весь рост и задышала полной грудью.

Украинская Советская Социалистическая Республика, входящая в состав Советского Союза, — суверенное государство с мощной индустрией, с передовым сельским хозяйством, с могучей культурой. Численность ее населения по последним данным составляет 43 миллиона.

Рабочие заводов, фабрик, шахт, труженики полей, объединенные в сельскохозяйственные артели — колхозы, совершают у нас трудовые подвиги, основанные на ясном сознании того, что они — подлинные хозяева своей родной земли. Социалистическое соревнование между промышленными предприятиями и колхозами как внутри республики, так и с промышленными предприятиями в колхозами других республик Советского Союза отнюдь не носит характер конкуренции, имеющей единственной целью наживу. Это — благородное соперничество во имя общего дела, во имя увеличения народного благосостояния. Никаких «профессиональных секретов» при этом ни у

кого нет. Опытные мастера охотно делятся своими достижениями с менее опытными, с молодежью.

Сказанное касается, конечно, не одной только Советской Украины, но и всех республик Советского Союза.

Одним из важнейших достижений Великой Октябрьской революции, которая смела с лица нашей родной земли социальное неравенство, было установление полного равенства национальностей, которое вылилось в прекрасную и радостную форму — ленинскую дружбу народов.

В тридцатые годы на Днестре сооружалась одна из первых гидроэлектростанций Советского Союза — Днепрогес. В работах принимали участие наряду с украинцами и русские, и белоруссы, и представители других народов СССР. То же видели мы и при создании цехов Новокраматорского машиностроительного завода, Харьковского тракторного, и на грандиозном строительстве Каховской гидроэлектростанции на Днестре, и создании нового моря — Каховского, которому посвятил свой поэтический сценарий «Поэма о море» безвременно умерший замечательный писатель и кинорежиссер Александр Довженко.

Одним из основных залогов нашей победы в войне против фашистского нашествия было непоколебимое братство народов Советского Союза. Окрыляемые чувством этого братства, украинцы грудью защищали Ленинград, Сталинград, Минск, русские, белоруссы, грузины, армяне, таджики с беззаветной отвагой сражались за Киев, казахи целовали, как родную, освобожденную украинскую землю.

А разве может забыть народ Украины ту помощь, которую получил он от иных республик в последние годы! Враги еще огрызались под стенами Ленинграда, а рабочие ленинградского завода «Электросила», преодолевая трудности блокады, изготовляли турбогенераторы для электростанций Украины...

Помощь русского народа и других народов-братьев в послевоенном восстановлении сельского хозяйства и промышленности на Украине никогда не будет забыта народом украинским.

Мы, украинцы, любим свою прекрасную родную землю, мы гордимся нашим певучим языком, нашей высокоразвитой наукой, литературой, искусством, мы гордимся достижениями нашего народного хозяйства во всех областях. Но мы знаем, что счастье нашего народа и светлое грядущее, которое ожидает его, возможно только при тесном единении со всеми народами Советского Союза.

Как работник культурного фронта я хочу поговорить о том, что мне ближе всего, — о развитии литературы, искусства, науки на Украине, превратившейся из отсталой страны в страну передовую, страну сплошной грамотности, страну, достигшую высокого развития во всех областях народного хозяйства и духовной жизни. Речь моя носит поневоле общий и несколько поверхностный характер — тема, которую я избрал, необъятна.

Недавно пришлось мне быть на одном дневном спектакле в Киевском украинском оперном театре. Шла опера Бородина<sup>14</sup> «Князь Игорь». Представление давалось специально для колхозников одного из крупных колхозов Киевщины. Крестьяне, задолго до спектакля приехавшие на автомашинах к зданию театра, заполнили зрительный зал. Они были по-праздничному одеты и по-праздничному настроены. Меня тронула та напряженная, почти благоговейная тишина, которая пастушила в зале при первых звуках оркестра. Все большое и сложное произведение Бородина было прослушано с глубоким вниманием, а в антрактах я, находясь среди зрителей, слышал замечания об исполнении оперы; некоторые из них поражали меня своей меткостью.

Не раз бывал я на выездных концертах наших исполнительских ансамблей, оркестров и капелл, и меня поражали то внимание и понимание, с каким слушали крестьянские и рабочие аудитории произведения Бетховена, Гайдна<sup>15</sup>, 4-ю симфонию Чайковского, героическую увертюру Лысенко к опере «Тарас Бульба», произведения советских украинских композиторов — Леоптовича, Ревуцкого, Косенко, Козицкого, Вериковского, Данькевича, Веревки...

Широкие массы трудового народа Украины не только охотно слушают то, что им «преподносят». Они и требуют. Несколько лет тому назад крестьяне села Каменки, где бывал и вел вольнолюбивые разговоры с будущими декабристами Пушкин, где жил и творил Чайковский, опубликовали в нашей прессе письмо к украинским поэтам и композиторам. В этом письме они призывали своих адресатов создавать новые песни о новой, современной жизни, призывали твердо и настоятельно. Письмо не осталось без ответа: за последние годы нашими поэтами и композиторами создан ряд песен, которые широко пошли в народ и подчас уже записываются нашими фольклористами как народные.

Ежегодно происходящие у нас районные, областные, республиканские олимпиады самодеятельного искусства демонстрируют перед слушателями и народные песни — старые и современные, которые создаются буквально каждый день, каждый час, — и творения классиков, и современную украинскую, русскую, белорусскую, грузинскую, армянскую музыку.

В репертуаре рабочих и крестьянских кружков видим мы не только пьесы с близкой им тематикой, не только произведения украинских драматургов Карпенко-Карого, Кропивницкого, Старицкого, Корнейчука, Кочерги, но подчас и «Ромео и Джульетту» Шекспира, и «Каменного гостя» Пушкина, и философские драмы Леси Украинки.

Я коснулся только одной стороны духовной жизни трудового народа Советской Украины — искусства.

Но ведь то же происходит и в других областях жизни. Колхозники и колхозницы — специалисты по выращиванию сахарной свеклы или кукурузы — выступают с докладами перед студенческой аудиторией, перед сотрудниками Академии наук УССР, делясь с ними своим практическим опытом и внося этим новое в агрономическую науку. Вчерашний слесарь, сохраняющий и поныне дружеские и живые связи со своими бывшими товарищами по делу, баллотируется сегодня в действительные члены Академии наук. Это — ничего не удивляющие у нас явления.

Что касается литературы, классической и современной, то спрос на нее среди народа поистине огромен. Количество издаваемых книг и тиражи их, показавшиеся бы неслыханными, фантастическими в дореволюционное время, растут из года в год. И все же эти тиражи не удовлетворяют нас, и сплошь и рядом книгу того или иного любимого писателя, только что изданную, еще пахнущую типографской краской, «днем с огнем» не сыщешь в наших магазинах. А я-то ведь помню еще время, когда один прогрессивный украинский интеллигент мечтательно говорил: «Вот бы каждый месяц издавать по книжечке!» А и книжечки-то выходили маленькие, обкарненные и изувеченные царской цензурой, и тиражи-то их были смехотворно крохотные, и продавать-то их приходилось чуть не из-под полы!

Имена советских украинских поэтов Павла Тычины, Василия Чумака<sup>16</sup>, Владимира Сосюры, Миколы Бажана, Андрея Малышко, Александра Гаврилюка<sup>17</sup>, Миколы На-

гибеды<sup>18</sup>, Шлатона Воронько, прозаиков Андрея Головки, Петра Панча, Александра Копылепко, Юрия Смолича, Юрия Яновского, Ивана Ле, Натана Рыбака, Степана Тудора<sup>19</sup>, Петра Козлапока<sup>20</sup>, Олесья Гончара, Михайла Стельмаха, драматургов Ивана Кочерги, Александра Корнейчука, Ивана Микитейко<sup>21</sup>, Миколы Кулиша<sup>22</sup>, драматурга и памфлетиста Ярослава Галана известны у нас каждому школьнику, каждому грамотному рабочему и колхознику. А неграмотных у нас нет.

Писатели часто у нас выступают в клубах заводов, фабрик, колхозов. Их всегда встречают радостно, с любовью, но и с большой взыскательностью. Самую строгую, по-товарищески справедливую критику приходится выслушивать нам из уст именно людей труда. Тут иногда вспыхивают и искры того мягкого, добродушного, а подчас и убийственного юмора, который составляет, как известно, одну из черт украинского национального характера...

Было когда-то такое понятие: «писатель из народа»... Теперь у нас это понятие отпало. Наши писатели могут о себе сказать словами русской революционной песни: «Вышли мы все из парода». Приток новых сил, идущих в литературу из сел, из заводов, из шахт, растет с каждым годом, и это движение поистине прекрасно.

Я еще помню дни, когда на Украине, в условиях царской империи, не было ни одной даже низшей школы на родном языке. Теперь земля наша покрыта колоссальной сетью низших, средних и высших учебных заведений с обучением на украинском языке, теперь она гордится тремя своими академиями — Академией наук, Академией сельскохозяйственных наук и Академией строительства и архитектуры.

Не так далеки от нас годы, когда единственной формой, в которой могла проявляться украинская национальная мысль, была исключительно художественная литература, и то обставленная целым рядом цензурных рогаток и преград. Какая бы то ни была научная или публицистическая литература, были под категорическим запретом, о выходе украинских газет нельзя было и думать. Только революция 1905-го года принесла некоторые, весьма ограниченные облегчения украинскому слову... И только могучее дыхание Октябрьской революции 1917-го года развеяло этот страшный кошмар...

Трудно поверить, что был период, когда украинскому театру, представленному такими блестящими именами,



как имена Кропивницкого, Зальковецкой, Садовского, Саксаганского, запрещено было играть... на Украине. Он с успехом выступал в других городах царской России, он стяжал лавры в Петербурге, но въезд в Киев был ему категорически возбранен. Было время, когда украинскому хору под управлением композитора Лысенко запрещалось петь песни на родном языке.

Ныне мы имеем целый ряд оперных и драматических театров, которые составляют гордость всего Советского Союза, имена наших блестящих оперных и драматических артистов известны далеко за пределами СССР. Весьма значительны достижения украинской музыки и изобразительных искусств.

Говоря о расцвете национальной культуры в УССР, мы, конечно, должны помнить, что культура эта развивается в условиях глубочайшего уважения к культуре братского русского народа и всех других народов Советского Союза, в живом и постоянном общении с ними, в постоянном обмене ценностями. Теснейшие исторические связи наши с русским народом, народом Ленина и Плеханова, Сеченова<sup>23</sup> и Павлова<sup>24</sup>, Пушкина и Толстого, Глинки и Чайковского, Репина и Серова<sup>25</sup>, не только не угрожают самобытному развитию нашей культуры, а, наоборот, способствуют ему, обогащая наш духовный опыт. Мы помним, что великие учителя наши — Тарас Шевченко и Иван Франко — были страстными и убежденными поборниками дружбы с великим русским народом и передовыми его представителями.

Тяга к культуре, к литературе у трудящихся масс Советской Украины поистине огромна. Глубокий интерес проявляют наши читатели не только к произведениям украинских и русских писателей и писателей других народов Советского Союза, классических и современных, но и к книгам зарубежных писателей. На украинском языке звучат творения Шекспира, Данте, Гете, Гейне<sup>26</sup>, Шиллера, Байрона<sup>27</sup>, Бомарше<sup>28</sup>, Гюго<sup>29</sup>, Вольтера<sup>30</sup>, Бальзака<sup>31</sup>, Флобера<sup>32</sup>, Мопассана<sup>33</sup>, Золя<sup>34</sup>, Мериме<sup>35</sup>, Анатоля Франса<sup>36</sup>, Верхарна<sup>37</sup> и многих-многих других. Из современной французской литературы переводятся на украинский язык и публикуются книги Барбюса<sup>38</sup>, Роже Вайяна<sup>39</sup>, Жюль Валлеса<sup>40</sup>, Сартра<sup>41</sup>, Арагона<sup>42</sup>, Андре Стюда<sup>43</sup>.

Все же надо признаться, что старая французская литература у нас представлена и известна лучше, чем литера-

тура нынешнего дня. Сказанное касается зарубежной литературы вообще. Об этом настойчиво говорят сами читатели — рабочие, крестьяне, представители трудовой интеллигенции — в ответах на анкеты, рассылаемые нашими издательствами, на читательских конференциях, в прессе. Мы должны лучше знать друг друга. Всемерное укрепление культурных связей, обмен культурными ценностями не только обогатят наш духовный опыт. Они сослужат огромную службу и великому делу единения всех честных людей земного шара в борьбе за мир во всем мире, в борьбе за прогресс человечества, за мирный, красивый, разумный созидательный труд.

## НАРОДЖЕНІ В БОЯХ

Бойцы поминают минувшіє дні!  
И битвы, где вместе рубились они.

Ці слова в певному і досить вузькому розумінні могли б прикласти до себе і ми, робітники літератури та мистецтва, згадуючи дні становлення Радянської влади на Україні і боротьби за неї, отже, й дні становлення радянського українського мистецтва та літератури і боротьби за них. Цікаво було б написати історію цієї боротьби, але я не берусь за це з багатьох причин, передовсім — за браком відповідного фактичного матеріалу. А згадати нам, «бійцям», «що разом рубались», є про що.

Радянська література, радянське мистецтво народились, як і все наше радянське життя, в огні і в бурі. Звичайно, у нас на Україні багато процесів у літературному й мистецькому житті спільні були з такими ж процесами у Москві, в Ленінграді, по інших містах нашої країни, але було й своє, як-то кажуть, специфічне.

Знов-таки не маю наміру давати докладний історичний аналіз явищ і подій, яких ми, старші віком, були свідками і учасниками. Зауважу тільки, що процеси ці були набагато складніші, ніж воно здається деяким нашим літературознавцям і мистецтвознавцям.

От, приміром, так звані дискусії перших років революції та й пізніших часів, дискусії, в яких схрепувалися пшпаги найрізноманітніших напрямів та угруповань, часом дуже короткочасних, а інколи й досить тривалих, таких іноді, що їх відгуки лунають явно чи приховано і в наші дні... Були вони корисні загалом чи загалом шкідливі, ці дискусії?

Думаю, що загалом тут говорити не можна. Але, не бажаючи тут повторювати загальновідому гадку, що, мовляв, у суперечках народжується істина, зауважу, все-таки, що без суперечок, без боротьби думок істина народиться і посісти своє належне місце не може.

Очевидна ж річ, що свого часу «бунт» Маяковського проти загальновизнаних авторитетів, проти Пушкіна і Рафаеля, був історично виправданим і відіграв позитивну роль у боротьбі проти епігонів, проти тих, хто кликав дивитись тільки назад, орієнтуватись лише на класиків минулого. Але вже знамените «Ювілейне» того ж Маяковського показало, як дивився дозрілий Маяковський на велику спадщину минулого, ту спадщину, яка була, за визначенням В. І. Леніна, скарбом, що його повним володарем є трудовий народ, будівник соціалізму.

У нас були «ниспровергатели» різного типу й різних характерів. Коли Михайло Семенко<sup>2</sup>, наприклад, заявив: «Я палю свій Кобзар» і назвав «Кобзарем» свою власну книжку поезій, то це сприймалося, як блюзнірство. Це і було блюзнірством. Але з особистих розмов із Семенком я переконався, що він добре знав і любив Шевченка. Що ж це було? Наслідування молодого Маяковського? Почасті, може, й так. Проте й інше: це була,— ну, бравада, звісно, до того ще й вкрай нетактовна,— але це був і фехтувальний випадок проти буржуазно-націоналістичних «обожувачів» і підспівувачів, фальсифікаторів Шевченка, «бронзувальників»<sup>3</sup>, за висловом Бой-Желенського, з якими, розуміється, не по дорозі було молодій радянській літературі. Звичайно, ця література не могла брати на своє озброєння і вірші типу семенківського «Попеділок, вівторок...» і т. д., бо якщо поезіями такого типу «епатували» буржуа, поети, скажімо, капіталістичної Франції чи й Росії, то кого, власне, треба було «епатувати», вражати, скандалізувати в молодій Радянській країні? Невже робітників, селян, чесну трудову інтелігенцію? І у того ж Семенка тепер, перечитуючи його, ви знайдете щиро й сердечну лірику, знайдете прості й пропикливі вірші, присвячені Великому Жовтню, великим ділам радянського народу.

Один з найвидатніших художників України<sup>4</sup>, та й Радянського Союзу, в колишній, молодечій своїй статті пристрасно доводив непотрібність і неминучу загибель оперного мистецтва в таких формах, яких воно набуло здавна, закликав винести дію на площі, ввести в неї величезні маси народу і т. ін. Що ж! Знову-таки це був протест проти шаблонів, трафаретів, «вампуки» і т. ін. Був він корисний свого часу? Йй-богу, був.

У словесних боях двадцятих років викувались і зміцніли принципи реалістичної літератури і реалістичного

мистецтва, причому реалізм незабаром здобув собі почесний титул, що означає нову, вищу якість: соціалістичний. Титул, що не зв'язує, як думають деякі сучасні «ліваки» на Заході та — дуже рідко — і у нас, але таки з о б о в' я з у є.

Соціалістичний реалізм — це передовсім погляд уперед, це передовсім служіння народові, це передовсім партійність. Отже, коли Бойчук<sup>5</sup> та «бойчукісти» тягли наше образотворче мистецтво до наслідування безживних візантійських зразків, то будували вони свою будову на піску, і будова цілком природно розвалилася.

Проте, скажу ще раз, стремління вперед ніяк не означає забуття того, що дали минулі віки і колишні генії. Сприймання минулого — доконечна умова розквіту мистецтва й літератури в сучасному і дальшого зростання їх у майбутньому. Але це сприйняття повинне бути творчим. Чайковський кликав «назад до Моцарта», проте це не був заклик до механічного копіювання моцартівських прийомів, до збіднення сучасної оркестрової палітри і т. ін. Це був заклик до простоти, ясності, чистоти, народності, тобто до тих якостей, якими геніальний Моцарт<sup>6</sup> живе і житиме в пам'яті людства.

Ці гадки напливли на мене, коли я почав розмішляти про сорокаріччя нашої поезії, прози, драматургії, музики, театру, живопису, графіки, скульптури, кіно... Народжені під грім зброї в буквальному і переносному розумінні слова, усвідомивши свій метод, метод соціалістичного реалізму, що дає якнайширший простір для розвитку індивідуальних характеристик, стилів, манер, приходять вони до сорокової річниці з немалими, правду скажемо, здобутками. А йшли складними шляхами. І різними. От візьмемо дорогого всім нам Олександра Довженка. Хіба шлях цього великого майстра був рівний, як бита дорога, від «Сумки дшкур'єра» через «Арсенал», «Звенигору», «Щорса» і аж до «Поеми про море», екранізацію якої автором урвала передчасна смерть Олександра Петровича? Звичайно, ні. Та битой дороги Довженко й не шукав. Але одна ідея пронизувала всю його творчість. Ця ідея — народність, служіння народові, віра в народ, віра в людину, любов до людини. Ця ідея — комунізм.

І під знаком цієї безсмертної ідеї розвивалися і розвиваються наше мистецтво, наша література, окремих досягнень яких я не хочу називати хоч би тому, що досягнуте сьогодні, безперечно, буде перевершеним завтра.

Зазначу тільки одне явище, яке не може не тішити всіх нас: приплив молодих сил. Ми бачимо його, при-міром, у нашому оперному театрі, в наших драматичних колективах, у нашій літературі, де мало не щодня з'являю-ться нові надійні імена, ми бачимо його на виставках наших художників, ми засвідчуємо його на олімпіадах са-модіяльного мистецтва. С к р і з ь.

Після історичного XX з'їзду Комуністичної партії різ-ко пішла вгору лінія народного господарства, лінія на-родного добробуту. І чи має когось дивувати, що те саме піднесення вгору бачимо ми одночасно і в усіх галузях культури? А чи могло б бути інакше?

І я звертаюсь до нашого мистецтва, до нашої літера-тури — до пісні нашої — з таким словом:

З народного напившись джерсла,  
Як із Дніпра бере веселка воду,  
О, рідна пісню, знову ти прийшла  
До матері й до батька — до народу.

Співай йому, що мінить лик землі,  
Що справедливості несе закони,  
Хай сяє мир у тебе на чолі,  
Але готова будь до оборони!

О пісню! Від народу кров і плоть  
Ти узяла, щоб лиш йому служити.  
Тебе ніхто не може побороть,  
Бо вільний дух твій правдою повитий.

## НАРОД ІДЕ НА ДЕКАДУ

Декада української літератури і мистецтва в Москві буде, безперечно, великим святом не тільки для українського народу, але і для братнього народу російського, і для всіх народів Радянського Союзу.

Це вже такі у нас, радянських людей, вдача і звичай — радіти успіхам один одного.

Я так упевнено говорю про успіхи тому, що не маю сумніву в великих досягненнях української літератури, українського мистецтва, з якими вони приходять до порога 43-ї річниці Жовтня. Але я добре усвідомлюю, що декада буде і суворим іспитом.

Вимоги, які ми ставимо перед нашими поетами, драматургами, прозаїками, артистами, художниками, скульпторами, композиторами, музикантами, все збільшуються. І це не повинно бентежити справжніх творчих працівників, а, навпаки, має надихати і окрилювати їх. Наш суддя — народ. Перед таким суддею радісно звітувати.

Кожен з нас, письменників старшого покоління, одержує багато листів від читачів, від початкуючих літераторів. В читацьких відгуках нерідко знаходимо ми, поряд з визнанням більших чи менших наших заслуг (що, зрозуміло, приємно), такі вказівки на наші недоліки, хиби і недоробки, над якими часом доводиться серйозно задуматись. А в досвідах початкуючих, серед численних незграбних спроб наслідування, інколи натикаєшся на ще несміливий, але, безперечно, свіжий струмінь, подібний чистому лісовому джерелу, що пробивається серед торішнього листу. І це невимовно радує. Ці свіжі струмені — чудове свідчення творчих сил нашого народу, який у великому трудовому подвигі творить кришталеву будову комунізму, де на повну потужність розвинулись творчі індивідуальності і з усією красою заіскрились творчі колективи...

Подвиг пароду, який буде комунізм, все більше і більше приваблює увагу наших письменників, наших працівників мистецтва. Це не означає, звісно, що вони зовсім відвернулися від минулого. Минуле в мистецтві (включаючи сюди і літературу), якщо воно взяте під кутом зору нинішнього дня і з проєкцією в день завтрашній, не лише закопне, воно необхідне. Адже під кутом зору сучасності, відкриваючи завісу майбутнього і борючись за це майбутнє, писав Шевченко своїх «Неофітів», свою «Марію», Франко — свого «Мойсея», свої роздуми на старі мотиви, Леся Українка — свої глибокодумні драматичні поеми на сюжети з древньогрецького, древньоримського і староіспанського життя. Адже про нинішній день, про нашу прекрасну дружбу народів, про наш високий радянський патріотизм думали Микола Бажан, створюючи «Данила Галицького», Іван Кочерга, пишучи «Ярослава Мудрого», Олександр Корнійчук у своєму «Богдані Хмельницькому», Петро Панч в романі «Гомоніла Україна».

Я не беру тут під захист історичну тему, та вона й не потребує захисту. Хочу, однак, зауважити, що саме поняття «історична тема» потребує уточнення. Для моїх ровесників Жовтнева революція, громадянська війна, боротьба з інтервентами, праця і труднощі перших п'ятирічок — це сучасність, хоч і вчорашня. Для молодших людей — це історія, яку їм доконче треба знати і вірно уявляти. Для ще молодших і друга світова війна — вже минуле, навіть не їх минуле, а минуле батьків і старших братів. А в сьогоднішній священній боротьбі за мир в усьому світі знання того, чим була для людства ця війна, — необхідне, це — могутня зброя...

І все ж... І все ж письменник, художник пензля, скульптор у першу чергу повинен уважно дивитися «окрест себя», як говорив Радіщев, повинен найуважніше придивлятися до того життя, яке кипить навколо нього, до мало часом помітних паростків і бруньок, з яких розвинеться і розквітне наше променисте майбутнє. Придивляться — і цього мало. Письменник, художник повинен бути учасником життя. Йому не годиться, не дозволено стояти «над сутячкою»<sup>1</sup>. І нема ніякого сумніву, що ті літературні твори, з якими ми йдемо до Декади, ті художні виставки, театральні вистави, концерти, які ми покажемо в Москві, продемонструють саме найуважніше відношення до сьогоднішнього дня, активну участь наших працівників культури в усіх галузях життя...



Читацькі конференції, зустрічі з трудовою інтелігенцією, студентською молоддю, з робітниками і інженерами підприємств Москви дадуть, безперечно, дуже багато і тим, хто буде виступати, і тим, хто буде слухати і обговорювати прочитане й почуте. Театри наші, наші художні колективи і окремі виконавці виступлять перед найвимогливішими у світі, але і глибоко справедливими і щиро приязними глядачами і слухачами. І це, безперечно, буде поштовхом до дальшого розквіту нашого мистецтва.

Дуже важливою стороною наступної Декади я вважаю те, що на ній буде представлена наша кінематографія, яка зробила за останні роки дуже серйозні і дуже відповідальні кроки.

Не менш радує мене і те, що на Декаді будуть гідно представлені наші вокально-танцювальні і музичні самодіяльні колективи і солісти-непрофесіонали. Це — живе свідчення незгасаючої і нев'янучої творчої могутності нашого народу.

Декілька місяців тому я з групою товаришів їздив по Житомирській області. Ми побували в багатьох містах і селах, між іншим і у Новоград-Волинську — колишньому Звягелі, — де народилась Леся Українка, де пройшли її дитячі роки і де жителі святобливо шанують пам'ять великої своєї землячки.

Нам пощастило бути на концерті місцевого самодіяльного ансамблю пісні і танцю — саме пощастило. Інакше, як щастям, не назвеш те відчуття молодості, свіжості, натхнення, яким повіяло на нас в той вечір зі сцени, звідки лунали чудові українські пісні в упевненому, палкому і разом з тим граціозно-стриманому виконанні, де знімався і виблискував вихор то завзято-веселого, то ніжно-томливого українського танцю.

На цьому концерті виконувались і твори відомих композиторів, дожовтневих і сучасних, і народні мелодії. І ніякого, звичайно, протиріччя і розладу між «професійною» і народною музикою не відчувалось. Все це було в справжньому розумінні слова народне і все стояло на дуже високому естетичному рівні.

Так буває, зрозуміло, не скрізь. Доводилось мені чути і такі виступи самодіяльності, де люди, не маючи, очевидно, хорошого художнього керівництва, з найкращими намірами, але з досить жалюгідними наслідками механічно копіюють голоси і манеру відомих артистів, переважно з патефонних пластинок або ж радіопередач, причому

копіюють не завжди гідні наслідування зразки, копіюють невміло, грубо і плоско.

Але там, в Новоград-Волинську, як і в інших місцях Житомирщини, як і в Тернополі, де я літом минулого року мав задоволення познайомитися з роботою чудового Надзбручанського ансамблю народної музики під художнім керівництвом В. Зуляка<sup>2</sup>, як і в рідній моїй Романівці, де записував колись пісні незабутній М. В. Лисенко і де й тепер вражали моїх друзів дзвінкі та злагожені голоси дівчат і жінок, які зібралися в тісне коло і співали для себе, і в багатьох інших місцях нашої Радянської України зачаровувало і радувало народне мистецтво, яке так просто і природно ввібрало в себе все найкраще, що дає мистецтво професійне. Нічого й говорити, що за нашого часу особливо яскраво виявляється в професійному мистецтві (куди я включаю і літературу) благотворний вплив народної пісні, народної музики, народного слова...

Я згадую свою подорож на зелену Буковину. Там, біля Чернівців, у селі Задубрівці були ми свідками зворушливої зустрічі народного кобзаря Єгора Мовчача<sup>3</sup> з народною поетесою Параскою Амбросій<sup>4</sup>. Незрячий бандурист, який зберіг в своїй манері традиції знаменитого Остапа Вересая<sup>5</sup>, а в репертуарі — старовинні думи, які виконує він поряд із сучасними і навіть злободенними піснями (автором деяких із них є він сам), і поетеса-селянка, яка прилучилася до «великої» літератури, зустрілися, як давні друзі, як люди, що разом роблять одну велику справу. Та так воно дійсно і є.

Такі спогади й думки виникають у мене тепер, коли я пишу статтю з таким відповідальним заголовком: народ їде на Декаду. Я вже сказав: на наступну Декаду української літератури і мистецтва в Москві їдуть наші відомі письменники, театри, концертні колективи і окремі виконавці. Художники і скульптори покажуть там свої нові роботи. Будуть продемонстровані кращі досягнення української кінематографії. Їдуть і самодіяльні ансамблі — не в такій, можливо, кількості, як було б бажано. Але в цілому формула мені уявляється вірною: їде народ. Адже наші артисти опери, балету, драми, співаки, музиканти, композитори, художники, скульптори, поети, прозаїки, драматурги — плоть від плоті і кість від кісті нашого трудового народу. Разом з народом вони вершать великий подвиг, здійснюючи найпрекраснішу мрію людства — побудову комуністичного суспільства. У нас нема літерату-

ри, нема мистецтва для «верхів» і «низів». Наша література, наше мистецтво справді народні в найвищому значенні цього слова.

Чи все у нас в літературі, в мистецтві безсуперечне і бездоганне? Звичайно, ні! Але основні творчі наші сили течуть по вірному річищу, і виступ українського народу у всесоюзній столиці, в рідній усім нам Москві, зустрине, я певен, не лише гостинний прийом, а й заслужене визнання.

Лише декілька днів тому я був у Києві на виставці народного мистецтва і художньої промисловості УРСР, яка вже «згорталась» перед подорожжю. Організатори цієї виставки, працівники Музею українського мистецтва, везуть її в Москву. Виставка ця вразила мене не тільки чудовими зразками народної кераміки, різьби по дереву, декоративних панно, скляних виробів, килимів, вишивок, гобеленів і т. д., але й зримими паростками того нового в народному, ніби б то консервативному, мистецтві, про що цікаво говорить український мистецтвознавець Б. С. Бутник-Сіверський<sup>6</sup> в статті «Творіння золотих рук» («Літературна газета», 13 вересня 1960 р.). Говорячи про чудесний барельєф роботи закарпатського селянина Івана Барни<sup>7</sup>, де зображено народного повстанця XVIII ст. Олексу Довбуша<sup>8</sup>, автор статті зауважує «Не помилюся, коли скажу, що це є народження української радянської народної монументальної скульптури на Закарпатті».

Подібні нові явища відзначає г. Бутник-Сіверський і в круглій дерев'яній різьбі, і в інших видах народного мистецтва, в роботах майстрів західних областей України, Києва, Полтавської області і т. д. Він упевнено заявляє: «Такого твору, як складна композиція братів Юрія і Мирона Амбіцьких<sup>9</sup> «На водосій», ще не бачила (точніше сказати, не дала.— *М. Р.*) наша професіональна скульптура».

Може здатися дивним, що я, літератор за професією, говорячи про майбутній наш всесоюзний творчий звіт, так багато місця відводжу народному мистецтву. Але я вже не раз висловлювався про те, що всі справді великі світові твори виростили на ґрунті народної казки, народної пісні, народного слова. Думка ця не нова. Особливо виразно висловив її на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників Максим Горький. І тут мені хочеться нагадати цікавий епізод. Надаю слово Івану Волошину<sup>10</sup>, який опублікував у 8 і 9 номерах львівського журналу

«Жовтень»<sup>11</sup> цікаву статтю «Великий художник» (про народне мистецтво). Ось що пише т. Волошин:

«Я пригадую одну подію, зв'язану з іменем Максима Горького, з його діяльністю на культурному фронті (ще задовго до другої світової війни).

Олексію Максимовичу стало відомо, що норвезький письменник Кнут Гамсун<sup>12</sup> паплюжив мистецтво Країни Рад. Олексій Максимович глибоко переживав образу за свою Батьківщину і її талановитий народ. За порадою Максима Горького майстри російського містечка Палеха<sup>13</sup> послали Кнуту Гамсуну скриньку своєї роботи — з малюнком на тему якоїсь казки, з пародною орнаментикою і написом (на внутрішньому боці кришки): «Кнуту Гамсуну, який твердить, що у Росії немає мистецтва».

Я не можу дослужно навести відповідь норвезького письменника. Але добре пам'ятаю те відчуття гордості, яке пройняло мене, коли цю відповідь читав.

Письменник Гамсун був дуже засоромлений і захоплений водночас. Про скриньку він сказав, що нічого прекраснішого від неї бачити йому не доводилося».

Народ — творець, і могутність його творчості покорає. Ця могутність став безмежною в нашій країні, де з кожним днем усе більше стираються грані між розумовим трудом і трудом фізичним, між селом і містом, між професійним і народним мистецтвом.

Наступна Декада — не тільки велике свято, але й суворий іспит. Ми щасливі, що судитимуть нас вимогливі, але справедливі і приязні судді — наші брати. Часто кажуть, що письменники наші ще в боргу перед народом. Борг цей — необплатний, але ми горді свідомістю, що все, що ми робимо, — іноді ще спотикаючись, — ми робимо в ім'я народу і для народу. Я певен, що це почуття властиве і представникам усіх видів творчої зброї, які їдуть на Декаду.

Декада, якої всі ми чекаємо з таким радісним хвилюванням, буде яскравим свідченням непорушної і палкої дружби народів Радянського Союзу, народів-творців, які всде тверда і любляча рука Комуністичної партії в неозорі далі повного людського щастя.

# ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО



## ВІД ПЕРЕКЛАДАЧА

Одну з поданих тут драм В. Гюго, а саме «Король ба-  
виться», переклав я свого часу на замовлення театру  
«Березіль»<sup>1</sup>, що й виставив її вперше року, либонь,  
1927—1928-го. В погодженні з режисурою зужив я для  
свої роботи білого п'ятистопового ямбу замість паристо-  
римованих рядків, якими написано оригінал. За директи-  
вами тієї ж таки режисури деякі місця в драмі я був  
викинув. Потім, коли накреслилась можливість мій пере-  
клад друкувати, я пропущені місця, звичайно, вставив,  
а також переглянув та пошліфував і всю річ. Зовсім  
природно, що тим же самим розміром слугувався я, й пе-  
рекладаючи «Ернані»: чудно було б бачити в одній книж-  
ці дві драми Гюго, писані одним розміром, а перекладе-  
ні — двома. Охоче прийму закиди й докори за порушення  
чи не основного у теперішніх перекладачів-віршників  
принципу, а втім, мушу сказати, що на мою користь про-  
мовляє кілька мотивів. Перше — п'ятистоповий білий ямб  
став за традиційний у нашій (як і в російській) віршован-  
ій драмі (Старицький, Леся Українка).

Друге — такий відхід од розміру оригіналу, продикто-  
ваний певними міркуваннями естетичними, бачимо і в не-  
давніх, порівнюючи, перекладах, і то у майстрів неабия-  
ких (див. «Мазепу» Ю. Словацького<sup>2</sup> в перекладі  
М. Зерова<sup>3</sup> і передмову до нього). Третє — можливо, що  
саме відійшовши від однієї риси оригіналу, мені потала-  
нило краще віддати інші стильові його властивості,—  
саме тому, що обрана форма вільніша, ніж будь-яка.

## СЛОВО ПЕРЕКЛАДАЧА

Метерлінк<sup>1</sup> один з найвидатніших драматургів початку нашого сторіччя. «Синій птах», по суті, не так п'єса для дітей, як п'єса про дітей. В цьому інтерес її поставити в ТЮГ. На цьому творі безперечно лежить печать ідеалістичного мислення Метерлінка. Отже, зрозуміло, що ставити п'єсу без купюрів для наших дітей не варт. З другого боку, ще більше не варт переробляти цей високохудожній твір. З творами такого масштабу можливий єдиний спосіб — це спосіб скорочень. На цей шлях ТЮГ і став.

Практика МХАТ дала багато цінних вказівок щодо подачі окремих фраз, бо часто-густо прекрасно оформлена звукова фраза на сцені не дає бажаного ефекту.

Основне, до чого прагнув перекладач<sup>2</sup>, — це дати максимальну простоту вислову. Для цього сам текст Метерлінка дає якнайбільші можливості. Деякої солодкуватості окремих місць перекладач всіляко намагався уникнути. Переклад зроблено з оригіналу, причім текст скорегований тим матеріалом, що має в своєму розпорядженні МХАТ, переклад якого, так би мовити, освячений традиціями.



## ТЕАТР СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ

Расцвет дореволюционного украинского театра относится к последней четверти прошлого столетия, когда этот театр сыграл положительную роль в общественной жизни. Позже рассказывали об анекдотическом генерале, воскликнувшем будто бы в дни февральской революции: «Кто мог думать, что Заньковецкая и Кропивницкий разрушат царский трон?» В этой нелепой фразе сказалось отношение правящих классов России к украинскому театру, который прежде всего был театром глубоко демократическим. Основу его репертуара составляли пьесы из крестьянской жизни.

Однако идеология трех крупнейших драматургов того времени — Ивана Карпенко-Карого (Тобилевича), Марка Кропивницкого и Михайла Старицкого<sup>1</sup> — была идеологией либералов, мелких буржуа. На сцене показывали сусальный пейзаж «доброе старое время», что в конце концов привело украинский дореволюционный театр в тупик.

Отдельные робкие попытки, в частности попытка труппы Садовского, обновить репертуар, вводя в него пьесы европейских и русских драматургов, не дали сколько-нибудь ощутимых результатов: рост и революционное движение рабочего класса, призванного коренным образом изменить лицо страны, ускользнули от внимания украинского драматургии. И все же положительная роль украинского дореволюционного театра неоспорима. Такие пьесы, как «Глитай, або ж Павук» («Кулак, или Паук») Кропивницкого, «Бурлака», «Хозяин», «Сто тысяч» и «Наймичка» Карпенко-Карого, сделали больше того, чего от них ожидали сами писатели. Они показали галерею отвратительных сельских кулаков, старшин, писарей, показали и угнетенную бедноту, среди которой время от времени стихийно вспыхивал протест.

Впечатляющей силе театра способствовали первоклассные его актеры — Заньковецкая, Кропивницкий, братья Тобилевичи, Затыркевич-Карпинская, Федор Левицкий, Любовь Линицкая<sup>2</sup>, Анна Борисоглебская<sup>3</sup> и другие.

Дореволюционный украинский театр был в основном театром драматическим. Но в нем были элементы и оперы, и балета: он ставил и такие вещи, как «Наталка-Полтавка» и «Запорожец за Дунаем». Песни и пляски, щедро вводимые драматургами в их пьесы, дали возможность развернуться блестящим способностям Садовского, Саксаганского, Заньковецкой, Кропивницкого и многих других артистов. Задушевные украинские песни чаровали слушателей, но эти песни и пляски, неумеренно и часто неуместно культивировавшиеся худшими театрами той поры (наряду с пошлой мелодрамой и грубым балаганом), характеризуют явления так называемой «малороссийщины», вызвавшей в свое время известную пародию «Кривого зеркала»<sup>4</sup>.

Некоторые труппы, в первую очередь Садовского, пытались особо выделить постановки оперного характера, увеличив оркестр и хор, приглашая профессиональных певцов и т. д. Кстати сказать, из этой труппы вышел ряд крупнейших представителей советской оперной сцены, в том числе народная артистка Союза, орденоносец Мария Ивановна Литвиненко-Вольгемут. Однако старому украинскому театру было не под силу создать оперное искусство. Дифференциация театра, создание самостоятельных оперы и балета стали возможными только при Советской власти как результат мудрой ленинской политики, как результат культурного и экономического расцвета страны.

Имена таких драматургов, как Корнейчук, Микитенко, Кочерга, Первомайский, известны всему Союзу, их пьесы являются неотъемлемой составной частью общесоюзного театрального репертуара. Революционная насыщенность, художественная сила их произведений не подлежит сомнению. Вместе с тем репертуар украинского театра обогащен и лучшими образцами классической и современной драматургии народов Советского Союза и западноевропейской. Укрепили театральные коллективы: Киевский театр имени Франко, Харьковский театр имени Шевченко. Артисты Ужвий, Борисоглебская, Крушельницкий, Бучма, Гнат Юра и многие другие пользуются широкой и заслуженной популярностью у советского зрителя. Метод со-

циалистического реализма, близость к живой, героической нашей действительности — таковы черты современного украинского драматического театра.

Создание театра украинской оперы и балета прошло не без трудностей. Кое-кто пытался пустить в ход утверждения о бедности и некультурности украинского языка, об отсутствии кадров и т. п. Все эти измышления вдребезги были разбиты действительностью. В репертуаре советского украинского оперного театра мы видим и классику (Россини<sup>5</sup>, Верди<sup>6</sup>, Вагнер<sup>7</sup>, Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский, Сметана, Лысенко и другие), и современные оперы советских и западноевропейских композиторов. Именами таких артистов, как М. И. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрусенко<sup>8</sup>, М. И. Донец, И. С. Паторжинский, Кипоренко-Даманский и другие, справедливо гордится украинская сцена. Успех Киевского оперного театра во время гастролей в Москве, любовное внимание к нему партии, высокие награды и звания, присвоенные советским правительством ряду его деятелей, — все это говорит о большом мастерстве этого театрального коллектива, о его работе глубокой социальной значимости.

Государственный украинский ордена Ленина театр оперы и балета привозит в Ленинград пять спектаклей: «Тихий Дон» Дзержинского<sup>9</sup>, «Проданная невеста» чешского композитора Сметаны, «Наталка Полтавка» Лысенко—Йориша<sup>10</sup>, «Запорожец за Дунаем» Артемовского—Йориша и «Тарас Бульба» Лысенко—Ревуцкого. Первые две вряд ли нуждаются в особой рекомендации и комментариях. Поговорим о трех последних.

«Наталка Полтавка», текст которой принадлежит Ивану Котляревскому, а музыка, отчасти сочиненная дилетантами начала XIX века, а отчасти составленная из народных песен (впоследствии упорядоченная и дополненная украинским композитором Н. В. Лысенко), была популярнейшей пьесой украинского дореволюционного театра. Этому способствовали ее подкупающая искренность и простота, мастерство драматического построения, блестящий язык, мелодические напевы, то окрашенные в задушевно-грустные тона, то ярко-комические, и весь ее демократический характер. Как оперное произведение она не могла, однако, удовлетворить советского зрителя и слушателя. Это — лирико-комическая опера с разговорами, рассчитанная на небольшой оркестр, небольшой хор, маловалифицированные вокальные силы. Поднять

ее на уровень настоящего оперного спектакля, не лишив основного характера и стиля, — такова была задача, поставленная перед композитором В. Я. Йоришем, постановщиком В. Д. Манзием<sup>11</sup> и литератором М. Рыльским.

Первый проделал колоссальную работу по редакции прежних музыкальных номеров, по созданию своей увертюры и инструментовки. Второй дал общий сценарный план. Пишущему эти строки пришлось, с одной стороны, сделать некоторые осторожные сокращения, а с другой — ввести несколько персонажей, отчасти только упоминаемых у Котляревского, отчасти совсем новых, пришлось ввести ряд массовых сцен. Ясно, что постоянной нашей заботой было сохранение стилевого единства оперы.

Тем же лицам принадлежит и редакция лирико-комической оперы (на наш взгляд, скорее оперетты) «Запорожец за Дунаем» Семена Гулака-Артемовского. Здесь своеобразно сказалось влияние итальянского оперного стиля с украинской народной стихией. Яркий юмор — характернейшая черта произведения Гулака-Артемовского — дал в свое время возможность создать прекрасные сценические образы таким актерам, как Кропивницкий, Саксаганский, Садовский.

«Тарас Бульба» Лысенко — первая монументальная украинская опера, не увидавшая света рампы при жизни композитора и поставленная на сцене после пролетарской революции. Либретто ее написал поэт и драматург М. П. Старицкий. Это блестящее, сильное произведение. Недостатком его, однако, являлось то, что оно акцентировало личную трагедию гоголевского Андрия, а не основную тему Гоголя — героическую борьбу украинского казачества с польским панством. И в музыкальном отношении в опере, наряду с блестящими страницами, были места недоработанные. Оркестровка Лысенко до нас не дошла, а та оркестровка, в которой «Тарас Бульба» шел до сих пор, нас не удовлетворяла. Вот почему комитет по делам искусств при Совпаркоме УССР поручил композиторам Л. Н. Ревуцкому и Б. Н. Лятошинскому, постановщику И. М. Лапицкому<sup>12</sup> и автору этой статьи заново пересмотреть, отредактировать и дополнить материал Старицкого — Лысенко. Делали мы это со всем надлежащим уважением к нашему классическому наследию. Основной акцент мы сделали на борьбе казачества с польским панством, на ярких представителях этой борьбы — Тарасе и сыне его Остапе. Не упущены из виду и эле-

менты борьбы внутри самого казачества, которое не было, конечно, однородным ни в социальном отношении, ни в своих чаяниях и стремлениях, как это утверждали националисты. Общая музыкальная редакция оперы и дополнения принадлежат тов. Ревуцкому, оркестровка — тов. Лятошинскому, общий сценарный план — тов. Ляницкому, я обработал текст и внес в него некоторые дополнения.

Желая успеха орденоносному оперному театру Украины в его ленинградских гастролях, мы надеемся, что в ближайшем будущем он создаст и включит в свой репертуар полноценную украинскую советскую оперу.

## КОРИФЕЙ УКРАИНСКОГО ТЕАТРА

Это было зимой 1924—[19]22 года. Я учительствовал в родном своем селе. Там был, как водится, любительский кружок, в котором я, будучи, по-видимому, вполне бездарен как актер, но любя пыль кулис и суетолюку репетиций, подобно чеховскому маляру Редьке, исполнял роль какой-то помеси завлита с суфлером.

Особенно горячее участие в спектаклях принимал крестьянин, живший от нас километров за 7—8, человек, несомненно, яркого сценического дарования. В лютые январские морозы приезжал он аккуратно на репетиции, верхом на лошади, в коротком кожаном. И всегда за пазухой у этого человека лежала одна книжка, подаренная мною,— «Як я працюю над роллю».<sup>1</sup> Панаса Карповича Саксаганского. И всегда при имени Саксаганского, которого соседу нашему привелось не раз видеть на сцене, лицо его озарялось лучистой улыбкой.

Это милое воспоминание пришло мне в голову в связи с празднованием 80-летия выдающегося украинского актера. Оно кажется мне уместным. Народный артист всю жизнь играл для народа и нашел пламенный отклик в сердце народа. Демократизм Панаса Карповича, демократизм того дореволюционного украинского театра, одним из самых блестящих создателей которого он является, не подлежит никакому сомнению.

Но — и это хочется сразу же подчеркнуть — никогда не подлаживался Саксаганский под чьи-либо вкусы, всегда был он строг к себе, к своему искусству, всегда готов был пожертвовать внешним эффектом во имя жизненной правды.

Приведу один пример, к сожалению, со слов очевидцев, так как самому мне в «Савве Чалом»<sup>2</sup> не посчастливилось видеть славного юбиляра. Исполнял он в названной трагедии Карпенко-Карого роль гайдамацкого «ва-

тажка» Гната Голого. Вот Гнат Голый вместе со своими товарищами гайдамаками врывается в дом бывшего своего друга, изменника Саввы Чалого, чтобы свершить над ним акт возмездия. На пороге он срывает с головы шапку, волосы в беспорядке падают на лоб. Эффектная, впечатляющая сцена. Но... до того ли было в такой момент Гнату Голому, чтобы по правилам вежливости снимать при входе в комнату свой головной убор? По-видимому, нет. И Саксаганский в процессе дальнейшей работы над ролью снимает эту деталь. Он входит и свершает свое дело, не снимая шапки. Так менее эффектно, но более убедительно.

Возможно, что история этой детали мною передана не точно. Важно отметить эту черту — стремление к жизненной правде — и другую, не менее существенную: неустанную работу взыскательного художника над своим творением уже и после того, как оно признано зрителями совершенным. Тот, кто видывал Саксаганского на сцене, помнит, как все новые и новые линии и тона привносил артист в созданные им образы.

Разнообразие сценического гения Саксаганского почитине изумительно.

Вот перед нами добродушный, всегда полупьяный, «мандровский дядя» Шкварковский в «Чумаках» — образ, в котором явно чувствуются черты Турчиновского<sup>3</sup>, этого украинского Жерома Куаньяра<sup>4</sup>, оставившего нам драгоценные воспоминания. Он сидит за столом у богатого чумака, пьет хозяйскую наливку, льстиво называя ее «мальвазией дорогой», философствует о том, как «рыбка малая плывет в море великое и злые акулы поглощают ее...». Он поднял рюмку, но не донес до рта — и вдруг словно тихое веяние пронеслось по театру: «Стоить явір над водою...» И вы понимаете: под оболочкой этого беспутного забуддыги бьется нежное, любящее сердце... Но песня оборвалась так же внезапно, как и началась. Снова — забуддыга «пиво́риза»...

А вот парубок — весельчак Иван Непокрытый («Дай сердцу волю, заведе в неволю») <sup>5</sup> — беззаботный гуляка, свершающий дело великого самопожертвования. Какой силой, какой искренностью, какой любовью звенел голос Панаса Карповича в знаменитом его монологе, обращенном к «горшкам и рогачам»!

И рядом — самодовольный, глупый, хвастливый Харько Ледачий («Паливода») <sup>6</sup>, и хитроумный, на всякую

подлость готовый писарь в «Бурлаке»<sup>7</sup>, и ревниво бергущий свою «дворянскую честь» мелкопоместный панок Шпонька («Як ковбаса та чарка...») <sup>8</sup>, и «кожумяцкий лев» Голохвостый («За двома зайцями») <sup>9</sup>, и добродушный, шамкающий Пенснжка («Мартын Боруля») <sup>10</sup>, и великодушный пьяный Кабиця («Чорноморці») <sup>11</sup>, чья песня «Ой запив козак...» так глубоко западала в душу, и полный искрящегося юмора образ Карася («Запорожец за Дунаєм») <sup>12</sup>, и роли Возного и Выборного, попеременно, с одинаковым блеском игранные юбиляром. Глубочайший, может быть, образ Саксаганского — образ, чем-то сродный с тенью Доп Кихота <sup>13</sup> — Копач Бонаventura в «Ста тисячах» <sup>14</sup>.

Встает в моей памяти и другая вереница образов. Запорожец Тарас в «Бондаривне» <sup>15</sup> — рыцарственно-прекрасный, светлый, мягкий в своем счастье, страшный в своем беспредельном гневе, как герои шевченковских «Гайдамаков», старый Бондарь в той же пьесе, проходящий изумительную гамму от идиллического семейного счастья до шекспировски сильного восклицания: «Коня!», украинский мещанин во дворянстве Мартын Боруля, Иван в «Суєте» <sup>16</sup> — роль, несомненно написанная для Саксаганского и о Саксаганском.

Те близорукие поклонники Саксаганского, которые наградили его ярлыком комика и только комика, должны вспомнить такие его творения, как Юлиан в пьесе «Лиха іскра поле спалить — сама щезне» <sup>17</sup>, Гнат в «Безталанной» <sup>18</sup>, Франц в «Разбойниках» <sup>19</sup> Шиллера — первая и, к сожалению, последняя роль, в которой наш дорогой юбиляр показал, чем мог бы он быть как исполнитель ролей в пьесах мировой драматургии.

Как украинское небо, как украинские сады, как украинская песня, прекрасен дар великого украинского артиста Саксаганского. Пишу эти слова с уверенностью, что их радостно подхватит вся наша лучезарная Советская Украина.



## ПРО ВЕЛИКОГО АРТИСТА

Колись я писав декілька поезій, чи, як мені тоді здавалось, поему «Зимова трилогія». Чернетки поеми загубилися, і шкодую я за тим досить помірковано. Але деяких сторінок і рядків таки жаль. Пригадую одне місце: бажаючи дати образ юнацького пристрасного щастя, я написав такий рядок: «Марія, сонце, Саксаганський». Це значить: любов, життя, мистецтво. Через усе моє свідоме життя проходить ім'я Панаса Карповича Саксаганського як символ радісного, розумного, високого мистецтва.

Ви сидите в переповненому людьми залі, в тій живій трепетній тиші, яка наелектризовує глядача — будь то Белінський чи Шевченко або й рядова, нічим не визначна, а тільки з гарячим живим серцем людина. На сцені жінка Карпа<sup>1</sup> порядкує, прибирає в кімнаті: ждуть гостей. Раптом за дверима лагідний, спокійний, глибокий голос: «Можна до вас на постой?» — і входить він, відслужений військовий писар і майбутній артист Іван Барильченко<sup>2</sup>. З цієї хвилини ви в його полоні. Чи підтримує він завзято миску з варениками, щоб добре поїняло їх розтоплене масло, чи веселить батька, братів, сусідів незмушеним своїм гумором, чи пабиває цигарки — та так набиває, що хочеться в антракті побігти за куліси і попросити одну — закурити, — чи виголошує знамениту промову про театр, чи співає своє неповторне «Ой, що ж бо то за ворон...», — скрізь і щохвилини держить він вас під своєю владою, цей чарівний, простий незвичайний чоловік. І не легко дасться вам збагнути, що це артист грає роль, що кожна фраза і кожен жест, кожен погляд і кожна мізансцена продумані, пропущені крізь горнило вибагливої самокритики, що все це — плоди високої вмілості, сполученої з надзвичайним талантом.

Наступного вечора перед вами на сцені хвастовитий, нерозумний, шекспірівськими густими мазками намальова-

ний, доїжджачий Харко Ледачий<sup>3</sup>,— як соковито бреше він про ведмедя, якого нібито задавив власними руками! Потім раптом принадний лиходій Юліан («Лиха іскра»), у мене й досі йде мороз поза спиною від його вигуку «Чорти з залізними гаками»; хоробрий запорожець Тарас («Бондарівна»); старий Бондар у тій же п'єсі (як трагічно-безсило гукав він: «Коня!» після викрадення улюбленої дочки); потім — безмежно добродушний Карась розказує про «злу січу з арнаутами»; і раптом чесний, прямодушний, величний у своїй простоті борець за правду бурлака Опанас<sup>4</sup> потрясає вам серце своїм монологом в останній дії: «Голово моя...»

Про широчінь діапазону Панаса Карповича говорилося не раз, і ті, хто наліплював на його ім'я ярличок «український артист-комік», прикро помиляються, як і звичайно це бувало з наліплювачами ярликів.

Комік — тільки комік. Побачили б ви цього «тільки коміка» Саксаганського в ролі Франца Моора в шіллерівських «Розбійниках», почули б його перший диявольський монолог про «переляк» і страшний монолог в останній дії, де, оголошуючи війну людям, природі, богові, Франц перед очима глядача піби фізично росте, набував якихось нелюдських, надлюдських розмірів...

Я шкодую, що не бачив Панаса Карповича в ролі Гната Голого («Сава Чалий»), в ролі Гната в «Безталанній», ті ж, хто бачив, не можуть забути цих образів і навіть крізь їх оповідання (а розповідати про гру актора так трудно, майже неможливо) мені ясно видяться постаті напівдикого, але благородного по натурі і певного в своїй правоті гайдамаки — і слабовільного, хисткого, нещасного чоловіка Софії та коханця Варки...

«Комік — тільки комік...» А от грає Саксаганський справді-таки комічну постать гультя-ковака Кабиці («Чорноморці»). Щирий, ясний, легкий сміх сповнює залу. Кожне слово, кожний жест, кожний погляд — усе це перлини справжнього, непідробленого гумору... Кабиця підходить до дверей, за якими, на його думку, сплять його наречена і мати. Прислухається... Пауза... «Сопуть»,— проголошує він раптом урочисто, радісно, самозадоволено, з такою п'яною добродушністю і ситістю в горлі, що навіть найпохмуріший мізантроп зайшовся б безжурним реготом... «Чи не торорохнуть мені в двері?» (цитую по пам'яті)<sup>5</sup>,— радиться він із своїм п'яним, як

ніч, товарищем — і знову хвиля нестримного сміху перекочується по залу...

І от Кабиця на сцені сам. Замислився. Сів на диванчик, вийняв пляшку, чарку, витирає її полою жупана — пеквально, серйозно — і раптом лється широка, як чорноморський степ, пісня: «Ой запив козак...»

Скільки задушевності вклав Панас Карпович у звертання до друга, козацького коня: «Ой коню, мій коню, де ж ми будем почувати, хто нам буде постіль слати?..» І далі — гірке, розпачливе: «Переночуємо, коню, в чистім полі при дорозі та й на лютому морозі...» От тобі і «тільки комік»!

Не раз вказувалось, що Саксаганський — «актор техніки». Коли під цим розуміти повне володіння секретами майстерності, то це вірно. Сам Панас Карпович не раз висловлював думку, що артист повинен володіти своїм матеріалом, розпоряджатись і орудувати сценічними засобами незалежно від того, чи осінило його «натхнення». І це вміння бути володарем над своїм матеріалом завжди відрізняло Саксаганського від багатьох талановитих його товаришів, які раз у раз залежали від пресловутого нутра, сьогодні граючи так, а завтра інакше, сьогодні погано, завтра — так собі, післязавтра — прекрасно. Бували, звичайно, і в Панаса Карповича моменти піднесення і хвилини спаду, але ніколи він не міг «провалити роль», бо всі ролі були в нього завжди до кінця зроблені. І це зовсім не порок: це високий зразок для артистів.

Хто чув у виконанні Саксаганського знамениту розповідь Шпозьки про хортів («Як ковбаса та чарка»), той пам'ятає, що вона йшла буквально по нотах, але ніякої птучності і неурядоводібності в тому глядач ніколи не вбачав. Прослухавши кілька раз міркування Голохвостого про лаврську дзвіницю («За двома зайцями»), можна добрати, що весь ефект полягає в незрівнянно майстерній зміні інтонацій. І що ж з того? Хіба ми менше шануємо Пушкіна або Шевченка, помітивши, як по-господарському орудують вони римою, ритмом, звуком, епітетом?

Саксаганський ніколи не був рабом раз знайденої форми. Граючи безміч раз одну й ту ж роль, він завжди знаходить нові й нові тони і відтінки, нові барви і лінії. Розказують, що, граючи Гната Голого, артист у моторошній сцені вбивства Сави, увійшовши в хату, зривав із себе шапку, і дико розкуйовджене волосся справляло незабутній зовнішній ефект. Але потім вимогливий художник

зрікся цього ефекту, бо в таку хвилину Гнатові було не до того, щоб, згідно з етикетом, знімати головне убрання. Подібних прикладів можна навести чимало.

Висловлювали жаль, що Панас Карпович, в силу історичних умов, майже не виступав у ролях світового репертуару. До цього жалю можна тільки приєднатись. Але, безперечно, в тому репертуарі, яким йому доводилось обмежуватися, він не раз широким злетом вибивався за рамки, поставлені автором. Досить пригадати хоч би такі ролі, як Копача у «Ста тисячах» — цієї сумішки Санчо Панси і дон Кіхота; Мартина Борулі в одноіменній комедії — цього українського «міщанина у дворянстві», писаря у «Бурлаці»... А хіба не цілу епоху малював артист в епізодичній, по суті, ролі Шкварковського («Чумаки»).

Проминула молодість з її захопленнями, з її свіжістю сприймання, але мені знову хочеться в кінці своєї замітки написати слова з юнацької чистосердечної поеми:

«Марія, сонце, Саксаганський...»

## ПАНАС САКСАГАНСЬКИЙ

Першим словом, першим рухом, першою появою на сцені він брав вас у полон.

Пам'ятаєте — в «Казаках» Толстого Оленін уперше в житті бачить, під'їздячи на місце своєї служби, гори. І, от — чи хтось говорить йому щось, чи спогад якийсь промайне, чи людина стріпється, чи сум закрадеться, — на все, як відповідь, один всевладний лунає рефрен: «а гори ...» Так бувало і тут: грають хороші артисти, лунають влучні й дотепні слова, смішать несподівані ситуації, рвуть серце страждання людей на сцені, а в глибині виринає й виринає одно: «а Саксаганський ...»

Панас Карпович — це видно було і з його режисерської роботи, видно це і з свідчень його товаришів, і з його власних висловлювань — любив і по-справжньому цінував хороший акторський ансамбль. Але так уже воно виходить, що, власне, гра його завжди вирізнялася з-поміж гри інших своїм окремішнім яскравим сяйвом. Ансамблю це, розуміється, не псувало, але накладало на весь спектакль певний колорит. «А Саксаганський ...» В тім-то й річ, що не тільки не псувала чародійна індивідуальність Саксаганського ансамблю, а навпаки: гра Панаса Карповича підтягала й інших артистів, держала їх у стані високої творчої напруги ... «А Саксаганський!» — така підсвідома думка давала натхнення і малозначним робітникам сцени і робила їх у ті хвилини значними.

Мені розказував один актор, що колись йому довелось у «Розбійниках» Шіллера грати роль слуги. У сцені з Францом — Саксаганським він відчув, що ралтом почав грати свою дрібну роль з якимось особливим піднесенням, так, як міг грати тільки з таким партнером. Подібні речі оповідали й сучасники Мочалова <sup>1</sup>.

Я назвав ім'я «Мочалов». На українській сцені були великі артисти «мочаловського» типу. Це були люди, що одну й ту саму сцену могли сьогодні грати так собі, завтра — геніально, позавтра — тільки добре. Саксаганський до цього типу не належав. Він не покладався ніколи сам і іншим не радив покладатись тільки на талант, хоч і вважав талант за неминучу основу творчого успіху, тільки на натхнення, хоч і давав зправки високонатхненної гри. Глибоке обдумування ролі в цілому, широкі й пильні розроблення окремих деталей, рис і штрихів образу, підкорення його загальному толу п'єси, уникання непотрібних зовнішніх ефектів в ім'я «логіки образу» (до речі, це був улюблений термін небіжчика). Жодного непродуманого руху, випадкового жесту, невиправданої модуляції голосу ... Точно зроблена роль — це була в нього канва, по якій, уже почувавши себе цілком вільним, повновладним господарем, вишивав творчий геній свої барвисті увори.

Один з прикладів гребування дешевими зовнішніми ефектами пригадується мені. Грав Саксаганський роль Печериці в «Крути, та не перекручай»<sup>2</sup>. Там є така сцена: Печериця підкрадається до хазяйської шафи і жадливо п'є горілку чарку за чаркою. Раптом чується чиясь хода. Зляканий Печериця швидко ставить карафку на місце і йде геть з місця злочину... Середній актор не промгнув би тут змоги посмішити публіку ходою сп'янілої людини, «виписуючи вензелі» і т. ін. А Саксаганський переходив через усю сцену рівно, і тільки поред самими дверима ледве помітно заточувався — і зараз же зникав за дверима... А в залі глядачів щоразу — вибух сміху, оплески. Це, як кажуть, до х о д и л о.

Я, на жаль, не бачив Панаса Карповича в ролі Гната Голого в «Саві Чалому». Очевидці ж оповідали мені так: у страшній сцені, коли Гнат Голий з товаришами входять до Сави Чалого, щоб «смерті предати» його за зраду, артист увіходив, скидаючи шапку, і спинявся перед Чалим з дико розкуйовдженою головою. Це, кажуть, було моторошне видовище. Але пізніше Саксаганський зрікся цього ефекту: хіба до того було Гнатові в таку хвилину, щоб, згідно з етикетом, знімати шапку? І він залишався в шапці, і «логіка образу» від цього, розуміється, виграла.

Саксаганський-артист працював нонастанно. Його акуратність у ставленні до роботи ввійшла в прислів'я. Коли

другий велетень українського театру, брат Панаса Карповича і по крові, і по сцені — Микола Садовський — іноді, покладаючись на свій величезний досвід і колосальний темперамент, дозволив собі «грати під суфлера» або імпровізувати слова ролі, то Саксаганський, як правило, завжди точно знав не тільки свою роль, а і всю п'єсу. Я сам колись помітив, як він тихесенько, заміняючи невірного суфлера і рятуючи артистку та й увесь сценічний момент, підказував слова Наталці Полтавці. Нехай мені не говорять, що покійник, мовляв, стільки разів грав у «Наталці», що це й не диво. Грала ж у небагатьох тоді п'єсах українського репертуару й інші актори безліч разів, — а хто з них знав тільки-но свої ролі так твердо, як знав цілі п'єси Панас Карпович? А хіба не пам'ятав він од слова до слова цілих трагедій Шекспіра? Звісно, це свідчить про великий дар пам'яті, — але свідчить і про велику роботу артиста.

Всі, хто грав з небіжчиком разом чи бував у нього за даштунками, пам'ятають: великий артист, неподібно до багатьох «зпаменитостей», завжди приходив до театру першим, намагався уникати всяких сторонніх розмов і вражень, довго й старанно (і надзвичайно майстерно) гримувався, намагався заздалегідь відкинути «всякое земное попечение», ув і т и в р о л ь. Цей високий приклад, як і приклад Станіславського, чії творчі принципи (про це вже говорено в деяких статтях) багато спільного мають з принципом Саксаганського, — цей високий приклад годиться пам'ятати й нашим сучасникам.

Відомо, що діапазон Панаса Карпович мав неосяжний і що всі намагання визначити його «амплуа» приречені на цілковиту невдачу. Мені навіть трохи соромно перед молодшими сучасниками признатися в своєму щасті: я бачив багато разів Саксаганського на сцені, а їм доводиться тільки чути й читати про нього, великого майстра й творця. І бачив я його в найрівноманітніших ролях. Живо плетеницею переходять перед очима дурний, самовпевнений, брехливий боягуз Харко («Паливода»); нестримний фантаст, шукач «кладів» Копач Бонавентура («Сто тисяч»); розгульний козак Кабиця — ах, як дивовижно, неповторно лунала у виконанні Панаса Карповича після «Ой залив козак!» — Кабиця, чудесна суміш наївного егоїзму і широкої добродушності («Чорноморці»); знаменитий у своїм сердечнім лукавстві й чисто запорозькій мальовничості Карась («Запорожець за Дунаєм»);

наскрізь зіпсований, огидний Печериця («Крути, та не перекручуй»); вічно п'яний, хитромудрий і підлий писар («Бурлака»); без кінця принадний мандрований дяк Шкварковський, в образі якого і авторові «Чумаків» Карпенку-Карому, і великому артистові прекрасно вдалося відтворити риси історичного Турчиновського, цього українського Жерома Куаньяра; спокусливий, з чорною душею Юліан («Лиха іскра»); гордий, одважний рицар Тарас («Бондарівна»); похилий літами, але непоклінний душею Бондар (у тій же п'єсі). А Іван у «Суеті» з його ласкавою душею, з його прагненням високого мистецтва! Ця роль була написана для Саксаганського і певною мірою про Саксаганського, і знаменитий монолог його про театр лунав із кону як власне кредо незабутнього митця. А «хитрий, як лис» Виборний у «Наталці Полтавці», а «завзятий юриста» Возний у ній же! І, нарешті, хоч я перелічив тільки частину тих образів, які павіки благодотворним завісом зацали мені в душу, — нарешті, страшний, хмарний Франц Моор у «Розбійниках». Мені досі робиться моторошно, коли я згадую останній монолог Франца — Саксаганського, монолог, в якому Франц викликав на про все — людей, світ, бога, — ніби фізично виростав у незмірну демонічну постать на очах глядача ...

Справедливо нарікають на бідність репертуару революційного українського театру, на те, що найбільші його працівники не могли грати в творах світових класиків. Звісно, жаль, гіркий жаль, що не бачили ми Заньковецької — Катерини («Гроза»<sup>3</sup>), Заньковецької — Офелії<sup>4</sup>, Садовського — Макбета<sup>5</sup>, Саксаганського — Отелло<sup>6</sup> чи Саксаганського ж Фальстафа<sup>7</sup>. Але зміли ці артисти і в тім колі, яке їм було відступлене, підіймались на верховини вселюдських узагальнень, і Копач Бонавентура у змалюванні Саксаганського — не просто дивак, шукач небувалих скарбів, а й людина, душа якої горить непогасним огнем певної, нехай і химерної, ідеї. Недурно ж згадують при імені Копача — Саксаганського невмирущий образ Дон Кіхота ...

Я зріс у сім'ї, де ім'я Панаса Карповича згадувалося завжди з особливою пошаною. Мої старші брати, коли я був ще зовсім малий, бігали вечорами, зірвавши з кашкетів гімназичні кокарди, дивитись «крамольну українську трупу», що грала тоді в театрі Бергопье<sup>8</sup> (тепер там Театр російської драми), і приносили юний захват, повів прекрасного, високого мистецтва, як повів весняного вітру,



повів молодого поля привносить іноді людина в міську кімнату. Цим повівом не раз довелось, на щастя й на радість, дихати й мені, — і тепер, коли вся наша вольна й велика радянська сім'я провела на останній спочив Панаса Саксаганського, коли наш буйно розквітлий театр, по-творчому підхопивши заповіти небіжчика, щодень розкриває перед нами пові світлі обрії, хочеться й мені покласти на могилу незабутнього митця свою скромну квітку.

## ПРИСТРАСНИЙ ХУДОЖНИК

У постаті Амвросія Бучми найбільше чарує гармонійне поєднання рис художника-творця з рисами пристрасної людини. Ніяк не можна сказати, що Бучма в своїх образах одпоманітний, що він повторюється, але скрізь бачить уважний глядач ту саму сильну індивідуальність, яка то викликає в серці біль різким сатиричним рисунком, то підносить серце догори високим трагічним пафосом, то веселить тонким невимушеним гумором. Амвросій Максиміліанович — майстер високої техніки, але він ніколи, як-то кажуть, не «бере» самою технікою, йому властиве те, що звуть давнім та незамінним словом «натхнення».

«У мене кожний дюйм — король», — казав про себе шеєсвірівський Лір<sup>1</sup>. Перефразовуючи це речення, Бучма міг би сказати про себе: у мене кожний дюйм — художник.

Я особисто, маючи радість бути приятелем Амвросія Максиміліановича, не раз милувався оцією артистичністю його вдачі не тільки в театрі, а й у дружній розмові — про знайомих людей, про громадські події, про чари природи, про спільну нашу пристрасність — полювання.

А проте дозволю собі в урочистий день п'ятдесятиріччя звернутися до нашого майстра з деякою претензією чи, вірніше, побажанням, сказати йому: ти, друже, дав нам багато, дай же нам ще більше! Ми ждемо, ми вправі ждати Бучми — Гамлета<sup>2</sup>, Бучми — Ліра, Бучми — дон Жуана<sup>3</sup> в прекрасній драмі великої Лесі Українки.

Тисну тобі руку, дорогий Бронеку, в глибокій вірі, що це побажання — не марне.

## НЕЗАБУТНЄ

(Сторінка спогадів)

В тому, як називають імена корифеїв дореволюційного українського театру, часто криється деяка домішка кривди. Справді, чом би в тому раз назавжди усталеному списку не пазвати хоч би іноді прекрасного коміка Федора Левицького, або Загорського<sup>1</sup>, або Ліницьку? Розмови про братів Саксаганських і Садовського частенько переходять у суперечку, що пагадує знамените: хто вищий — Пушкін чи Лермонтов. Але її, незрівнянну, називають завжди понад усіма, і суперечка може бути хіба тільки про те, хто більше знав її, хто більше любив її, хто більше нею захоплювався. Вона полощала всі серця, вона корила всі уяви, і хто хоч раз бачив її, а тепер згадує про неї, у того серце стискається, як від журавлиного крику в небі.

Я бачив Заньковецьку не багато разів і вже на покоті її віку. А сам я тоді тільки починав жити, тобто мислити, багато чого не розумів, минав інколи такі речі й видовища, про які й не здогадувався, що більше їх не побачу і що втрачаю я дорогоцінні пагоди. Мабуть, чимало чого не побачив я і в Марії Костянтинівні, але не міг не бачити трьох її рис, бо бачили їх буквально всі. Ці три риси — безмежна простота, надлюдська щирість і той пещорний чар, що примушував глядачів не тільки милуватись нею, плескати їй у долоні, любити її, але й закохуватись у неї, закохуватися в найвищому розумінні слова.

Ишли «Чорноморці». Вона грала веселу молодичцю Цвіркунку. Саксаганський — п'яного, розгульного, але в істоті благородного козака Кабицю. Від цих двох постатей не можна було одвести ока. За ходом дії Цвіркунка-Заньковецька тапцювала, веселістю своєю заражаючи і всіх акторів, усіх хористів на сцені і всіх глядачів у залі. «На ніжки дивись, на ніжки!» — у захваті шепнув мені старший брат. Ті ніжки в червоних чобітках пурхали по сцені, як два легкі, червоні метелики. Це була сама

грація, сам огонь, сама радість життя... А після вистави, затримавшись з одяганням, стояли ми недалеко від дверей за куліси. І от бачимо: виходить звідти невелика блаженська бабуся, ведена по під руки двома струпкими дівчатами, і ледве пересуває ноги... «Дивись! Це Заньковецька!» — сказав мені брат.

Маючи безмежний акторський діапазон, була вона передовсім великою трагічною артисткою. Але в той сумний день<sup>2</sup>, коли ми йшли за труною артистки, що давно вже зійшла з театрального кону і доживала в тихій самоті, уявилась вона мені саме такою, як того вечора, — у веселому танці, огонь, грація, невмируща молодість...

*9 жовтня 1944 р.*

## МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ

(До 40-річчя з дня смерті)

Історія знає приклади зворушливої творчої дружби, ціложиттєвого побратимства. Всесвітній зразок такого побратимства — дружба і спільна робота Маркса і Енгельса. У нас, на українському небі, світяться подвійні зорі[...] Панаса Мирного та Івана Білика<sup>1</sup> (братів і по крові), Миколи Лисенка і Михайла Старицького. Але якщо Лисенка і сьогодні добре знає наша широка громадськість, то про Старицького доводиться нагадувати, як нагадуємо ми про талановитих і інтересних, але, на жаль, призабутих Свидницького<sup>2</sup>, Манжуру<sup>3</sup>, Щоголева<sup>4</sup> тощо.

До речі, справа нового видання творів цих і таких людей — справа обов'язку і честі наших видавництв. За одну з перших ластівок у цій діяльній треба вважати підготовану Укрвпдавком збірку поезій Володимира Самійленка<sup>5</sup>. Треба читачам нашим дати до рук і том вибраних творів Михайла Старицького, чий голос багато в чому перегукується з нашою героїчною добою.

Два невтомні женці на суміжних нивах — Старицький і Лисенко — не однакове збирали збіжжя, але весь час допомагали вони один одному в роботі, не раз удвох, спільно, складали снопи в струнку полукіпки, і лан, де працювали вони, називався «нова українська культура», а сила, що керувала їхніми серпами, звалася «любов до батьківщини».

Саме бажання якнайбільше зробити для нашої культури в усіх її ділянках навіяло оту різносторонність діяльності Старицького, якою він нагадує Куліша, Грінченка<sup>6</sup>, Франка, Ковиського<sup>7</sup>, а глибокий патріотизм пронизує і освітлює все, що написав і що зробив він у житті. Поет, перекладач, драматург, керівник театральної трупи і режисер, автор низки історичних романів, чудовий — за свідченням сучасників — читець-декламатор, доброзичливий і уважний друг і вчитель літературної молоді, творець текстів для перших українських опер у справжньому розумінні цього слова, Михайло Петрович завжди і

скрізь був вірний собі і вірний тій ниві, про яку сказав  
чи у прегарному своєму вірші:

Гей ти, ниво, твого гону  
Від Карпатів аж до Дону! <sup>8</sup>

Ці слова особливо звучать у дні, коли остаточно збли-  
жається до нас повернення з-під ворожої кормиги наших  
спокоєвничих земель...

Патріотичний вогонь таких його п'єс, як «Богдап  
Хмельницький», «Оборопа Буші», «Остання піч», здатен  
огрівати наші серця і нині, і про це треба подумати на-  
шим театрам. І романи його — як-от «Перед бурею» — на-  
лежать до тої нашої спадщини, котра може і має стано-  
вити здорову духовну поживу для нашої молоді. А Ста-  
рицький-поет, безпосередній учитель і натхненник гені-  
альної Лесі Українки, поет, що одважно плив супроти  
дрібної, але пастирливої хвилі шевченківських елігонів,  
які розмінювали безсмертне золото «Кобзаря» на притерті  
мідяки псевдонародної пісенної тривіальності, поет, що,  
як мало хто з наших попередників, культивував на нашому  
полі некрасовські традиції, годеві не тільки поваги на-  
шого читача, а й пальної уваги.

Поруч із Старицьким-поетом стоїть Старицький-пере-  
кладач. Шекспір, Міцкевич, Пушкін, Байрон, Некрасов,  
Сирокомля <sup>9</sup>, Андерсен <sup>10</sup>, Крилов і багато інших поетів  
світової слави були об'єктами його глумачницької праці.  
Нам чудно тепер подумати, що сама думка про переклад  
«Гамлета» українською мовою здавалася сучасникам Ми-  
хайла Петровича — не тільки ворогам українського на-  
ціонально-визвольного руху, а й учасникам його — надто  
«дерзновенною» і навіть неприпустимою. А це таки було!  
Не хто інший, як український (і російський) письменник  
Данило Мордовець <sup>11</sup> у пресі підпірав, а може, навіть  
і сам пустив у світ брехливу вигадку, віби знамениту  
фразу Гамлета «Бути чи не бути, от де питання!» Ста-  
рицький переклав: «Бути чи не бути, от в чім заковика!»  
(Насправді це місце у Старицького перекладено так: «Жи-  
ти чи не жити? Ось в чім річ!») Не хто інший, як колиш-  
ній друг Шевченка Микола Костомаров, що писав украї-  
нські поезії під псевдонімом «Ієремія Галка», а як істо-  
рик України становить і нині недосяжний взірець, писав  
взагалі про перекладання класичної спадщини україн-  
ською мовою: «Лучше оставитъ всех Байропов, Мицкеви-  
чей etc. в покое и не прибегать к насильственной

ковке слов и выражений, которые народу непонятны, да и самые произведения, ради которых они куются, просто-людину непонятны и пока не пужны»<sup>12</sup>.

Я підкреслив слова «насильственная ковка». Це саме був той пункт, за який особливо болюче і несправедливо били Михайла Петровича.

Костомаров, чоловік високої освіченості, та й інші його сучасники не могли не знати, що в процесі створення літературної мови неминучий момент «ковальства», тобто впливання слів у ширшому змісті, ніж у народньому вжитку, і створення нових слів — для нових понять — згідно з законами мови. Але те, на що мали право, скажімо, Ломоносов та Пушкін, здавалося їм, тим друзям — не кажу вже про ворогів — непрощеним злочином, коли брався до нього Старицький. Тут уже не тільки чудно, але й смішно (а тоді було й страшно!) помислити, які бурі зчинились навколо кожного нового вірша чи перекладу Старицького, навколо таких звичних тепер для нас слів, як «мрія», «темрява», «сутінь», «привабний», «знадливий», «паруга», «байдужість», «невимовний», «учта» і т. д. — слів, з яких частина взята була безпосередньо з народних уст і тільки невідомими zostавались пуристам-критикам, а інші «сковані» були із пиронародних елементів за допомогою цілком поправно вжитих суфіксів і префіксів! Старицький як реформатор мови — це тема, що чекає ще свого сумлінного дослідника.

Не було, може, після Шевченка українського письменника, котрий так глибоко розумів і так палко обстоював ідею єднання слов'янських народів, як Михайло Старицький. Його блискучі переклади сербських народних дум і пісень зробили багато для зміцнення дружби двох кривно зв'язаних народів. Рідні по духу й характеру «Песням западных славян» Пушкіна, вони якоюсь мірою навіяли незрівнянну «Віду-посестру» Лесі Українки. Але і в оригінальній віршовій творчості Старицького лунають не раз ноти закликів авторів до боротьби з іноземними загарбниками. І коли виступі ціх рядків захотілося привітати віршем 1-й Всеслов'янський мітинг<sup>13</sup> у Москві, то епіграфом до свого звернення поставив він слова Михайла Старицького: «До броні, слов'яни, до броні!»<sup>14</sup> Цими прекрасними словами в дні очищення слов'янських земель від гітлерівської погани і хочу я закінчити свою замітку про нашого дорогого Михайла Петровича Старицького, патріота і піонера.

## ИВАН КАРПЕНКО-КАРЫЙ

Украина отмечает столетие со дня рождения крупнейшего драматурга, чудесного актера и талантливого деятеля Ивана Тобилевича.

Изумительной была эта семья — дети Карпа Адамовича Тобилевича. Из одного гнезда три орла вылетели в лазурь украинского неба — Иван Карпенко-Карый, Микола Садовский, Панас Саксаганский. С этими именами связана история нового украинского театра.

Украинский театр, расцвет которого видим мы в последнюю четверть XIX столетия, был театром поистине народным, и одним из самых выдающихся корифеев его был Иван Тобилевич (Карпенко-Карый).

Творчество трех драматургов определяло в основном репертуар дореволюционного украинского театра — Михайло Старицкий, Марко Кропивницкий и Иван Тобилевич. Если Старицкому свойственно стремление к романтизму, к мелодраме, к патетике (особенно в исторических пьесах), к сценическим эффектам; если драматургия Кропивницкого стояла на значительно низшем уровне, чем его сценические образы (этим я не хочу зачеркнуть, конечно, литературных заслуг автора «Глитая»<sup>1</sup> и «По ревизии»<sup>2</sup>), то Карпенко-актер и Карпенко-драматург гармонически дополняли друг друга в простом и суровом реализме.

Мне не привелось видеть Карпенко-Карого на сцене. Видевшие его свидетельствуют, что это был очень тонкий, очень умный, очень скупой на внешние эффекты актер. Эти качества сказались и на его драматургии, почти целиком посвященной современной ему жизни на Украине.

Тобилевич-драматург дебютировал драмой «Бурлак». Эта пьеса о селянине-правдолюбце, о борьбе его с миро-



едом-старшиной и писарем написапа с подкупающей искренностью и простотой.

В историческом жанре, в таких вещах, как «Бондаривна» и «Лыха искра», драматург пользуется общепринятыми красками и приемами, и только в трагедии «Савва Чалый», построенной на сюжете народной песни о человеке, который изменил своему народу и понес за это тяжкую кару, и в комедии «Паливода XVIII столетия», дающей яркое гротескное изображение жизни панов и «подпанков» на Правобережной Украине, Тобилевич говорит свое повое слово.

Но не в исторических пьесах, а в пьесах из современной жизни показал Тобилевич всю мощь своего таланта. Несомненно, многое он заимствовал от Островского, но больше совершенно самобытного, своего, оригинального, глубоко национального. Такие комедии, как «Мартин Боруля», «Сто тысяч» и «Хозяин», являются вершиной творчества Карпенко-Карого. Экономические проблемы, классовая борьба в пореформенной деревне, рост кулачества — вот что лежит в основе большинства пьес этого рода. Такие фигуры, как стяжатель Калитка («Сто тысяч»), скряга помещик Пузырь («Хозяин»), неутомимый искатель кладов Бонаventura («Сто тысяч»), вылеплены с изумительной рельефностью и силой, их не постыдились бы признать своими Мольер и Островский. Очень жаль, что пьесы Карпенко-Карого ставились до сих пор только на украинской сцене. «Хозяин», к примеру, так и просится на сцену Московского Малого театра. Думается, что теперь, когда на русской сцене готовится появление «Лесной песни» Леси Украинки, настало время и выхода на эту сцену героев Карпенко-Карого.

Украинский театр после Великой Октябрьской революции пошел по новым, невиданным, радостным путям. В репертуаре его мы видим и мировую классику, и Гоголя, и Островского, и современных советских драматургов. Но лучшие пьесы Карпенко-Карого были, есть и будут неотъемлемой и драгоценной составной частью репертуара наших столичных и периферийных театров.

## ПРОЕКЦІЯ В СУЧАСНЕ

Кожна нова п'єса Івана Кочерги відкриває нову сторінку мистецтва. Кочерга — драматург-мислитель, драматург-новатор. Він дивиться на життя своїми очима, а це й означає — художник.

Коли я думаю про «Ярослава Мудрого», я згадую найвищі зразки поетичної драматургії — Пушкіна, Шекспіра, Олексія Толстого, Шіллера, Месі Українки.

Можливо, що історичний Ярослав був не такий, яким його малює тов. Кочерга. Навіть напевне. Але це — постать мудрого політика, проводиря, для відображення якого дає всі підстави історія. П'єса Кочерги — проекція минулого в сучасне, а тільки такі твори на історичні теми живі й життєдайні.

Драматична посма Кочерги проблемна, як і всі твори цього блискучого драматурга. Втілення її в сценічних образах<sup>1</sup> — велика заслуга театру імені Т. Шевченка.

## ПРО П'ЕСИ ІВАНА КОЧЕРГИ

Іван Кочерга належить до художників слова, що не ходять, не хочуть і не вміють ходити уторованими стежками. Є в його великому й кількісно, і якісно доробку речі найрізноманітніших драматургічних жанрів: і водевілі, чи то жарти, і ліричні та філософські комедії, і драматизовані казки, і драматичні поеми, з котрих деякі разом з тим аж просяться під назву «трагедія» («Ярослав Мудрий»), і феєрії («Марко в пеклі»), і драми з сучасного життя, для яких характерні гострі сюжетні ситуації та підкреслена проблемність, і т. д. Проте скрізь ми бачимо «цесобщее выражение» авторового обличчя, скрізь пізнаємо його почерк. Так само, приміром, — у Миколи Гоголя і сонячно безжурні «Всчєра на хуторє близ Дикацьки», і героїчний «Тарас Бульба», і процизані вбивчою сатирою «Мертвые души» об'єднані рядом спільних рис, із яких, можливо, провідна — гіперболізм.

Кочерга своєрідний і в манері письма, і в виборі теми. Він, поряд із сучасними, любить теми історичні, але бере серед них те, чого не торкали інші руки: з минулого Київської землі він обирає таке маловідоме нам життя міських цеховиків та боротьбу їх проти литовських загарбників-феодалів («Свіччине весілля»); серед історичних образів Київської Русі спиняється на могутній, але обійденій художньою літературою постаті Ярослава Мудрого; підходить зовсім з іншого боку, ніж Шевченко в «Гайдамаках», до освітлення Коліївщини та Коднянської трагедії («Алмазне жорно»). Те саме бачимо і з творами, що малюють ближче нам життя: на тлі бурхливих подій громадянської війни розгортає він глибоку філософію часу («Майстри часу», в первісній назві «Годинникар і курка»); в п'єсі з наших передвоєнних днів «Підеш — не вернешся» гостро ставить проблему простору; в усіх

творах, присвячених сьогодепшоеті, наполегливо шукає не спостережених іще рис нової людини... Таких прикладів можна навести багато — стільки, власне, скільки єсть у Кочерги творів, бо хоч подибуємо серед них і певні невдачі, але кожен із них — свідоме намагання протоптати свою дорогу по неходженому ґрунті або своїм світлом освітити мальоване іншими.

У передмові до «Ярослава Мудрого» автор кидає зауваження, що поет і драматург — це «по суті... синоніми, бо кожен справжній драматург є поет». Коли це вірно взагалі, то особливо вірно в застосуванні до самого Кочерги. Не кажу вже про те, що не раз виступає він перед нами як поет у вужчому розумінні слова, як віршиник, не тільки пересипаючи свої писання вставними віршамі-піснями («Алмазне жорно»), але й подаючи деякі речі поспіль віршованими («Свіччине весілля», до якого дуже пасує також давніша назва — «Пісня про Свічку», «Ярослав Мудрий»). Але ж і п'єси, писані технічно прозою, раз у раз овіяні у Кочерги топким повівом поетичності, що дається бачити в їх образній системі, в їх емоціональній забарвленості, в їх мові та характерах. «Фею гіркокого мигдалю», скажімо, легко уявити собі написаною в формі романтичної поеми.

Разом із тим ні одна з п'єс Кочерги не є так званою «п'єсою для читання»: він драматург передовсім, він завжди думає про театр, сцену, актора, живе втілення образів, він надає великого значення обстановці, в якій відбувається дія, найдрібнішим аксесуарам... (Зазначу, до речі, що ці риси притаманні й драматургії Лесі Українки, з якою має чимало спільного Іван Кочерга і легенду про «несценічність» багатьох творів якої давно пора розвіяти.) Оригінальний і самобутній, Кочерга прекрасно знає драматургічні закони, вимоги сцени, секрет побудови діалогу, і хоч іноді філософування його героїв призводить до їх риторики, що затримує дію, не можна, проте, не дивуватись майстерності автора в компонованні сюжету, інколи дуже складного, але завжди кінець кінцем стрункого й логічного.

Кладучи в основу твору певну ідею і носіями її обираючи головних персонажів, Кочерга часто вдається до методу переплетення кількох сюжетних ліній, які підсилюють головну. Так, у п'єсі «Алмазне жорно» бачимо лінії: Стеся — Хмарний — Ружинський; Дубровський — Вілько-мірська; Ілько — Брагінська; Цвікліс — Лія. Однак ці лі-

нії раз у раз перетинаються і зливаються кінець кінцем в одне річище. За аналогією з музикою ми можемо назвати це явище драматургічним поліфонізмом.

За традиціями великих драматургів світу, як Шекспір, Гюго, Пушкін, Кочерга любить заплітати в трагічну тканину гострокомічні елементи (Пшепюрковський в «Алмазному жорні», Свічкогас в «Ярославі Мудрому», низка комічних персонажів і сцен у «Свіччиному весіллі»). Це, розуміється, тільки посилює трагічний ефект.

Загалом кажучи, Іван Кочерга полюбляє густі, яскраві фарби, сильні тони, контрасти, напруженість дії і піднесеність мови, останнє іноді призводить і до мелодраматизму (Лія в «Алмазному жорні»). Це — драматург-романтик, творчість якого вся, проте, побудована на реалістичному сприйманні життя. Заглядаючи в найдальшу давнину, він завжди залишається гостро сучасним. Про це мова буде ще далі, тут зауважу тільки, що ця риса знов-таки ріднить Кочергу з Лесею Українкою, «екзотизм» якої так вражав її сучасників.

Два ще слова про мову Івана Кочерги. Мова — одно з головніших, коли не найголовніших із знарядь кожного драматурга для характеристики персонажів і доби. Кочерга користується цим знаряддям дуже вміло. Це особливо стосується його історичних п'єс, а саме про них, як уже помітив читач, я говорю тут найбільше, бо три п'єси, представлені у цій книжці, належать саме до названого жанру. Мова в історичній п'єсі таїть у собі дві небезпеки: небезпеку зайвої архаїзації і небезпеку зайвої модернізації. Неперевершений зразок обережного використання архаїки і разом з тим прекрасного відбиття повію епохи маємо в мові «Бориса Годунова» Пушкіна. Ідучи за цим високим взірцем, хоч, може, подекуди й перебільшено милуючись стародавніми словами і зворотами, Кочерга влучно віддає в своїх творах колорит доби. Досить такого прикладу із «Алмазного жорна». Говорить Дубровський, суддя житомирський, звертаючись до гайдамаки Василя Хмарного:

«Василію Хмарний! Суд його королівської милості розглянув твою справу і зважив усі твої вчинки і злії експедиції. Ти, здається, людина письменна, і сам розумієш, що вини твої суть гордовиті. Ти грабував замки, скарби й маєтки панські, зрушаючи спокій посполитий, не маючи жодної цноти, ти починив великі крив-

ди і шкоди, підданих панських на бунти гайдамацькі і ребелії підмовляв». І далі:

«За всі ці вчинки і фортельні експеси винен ти смерті».

Можливо, фаховий історик мови і знайшов би тут що закинути авторові, але в усякому разі «мірні речей» тут додержано.

А ось як відповідає судді Василь Хмарний, на чьому боці, звичайно, всі симпатії драматурга:

«Не тіште себе думкою, пане Дубровський, що ви чините суд над нами. Не суд — а розправу, бо не злочинців ви караєте, а весь народ, який відважився сказати вам, що він не бидло, а має вільну душу...»

Маєте сокиру, пане Дубровський, стинайте голови, стинайте, коли зможете стяти їх цілому народові. Але живий народ, і не вмере Україна, і не буде вам хлопом вільний одважний народ».

Тут уже не бачимо ніякої стилізації, це — зовсім сучасна наша мова (хіба минувши такі слова, як «бидло» і «хлоп»). Автор не бачив тут потреби архаїзувати й стилізувати — і досяг свого ефекту найпростішими засобами, отже, мав цілковиту рацію.

Мова творів Кочерги — цікаве поле для досліджень, і воно жде своїх плугатарів.

Як уже сказано вище, всі три п'єси Івана Кочерги, зібрані в цій книжці, за жапровою відзнакою — історичні п'єси. При цьому остання з них — «Ярослав Мудрий» — має собі за центрального героя одну із найяскравіших постатей Київської Русі, а основні особи перших двох («Свіччине весілля» та «Алмазне жорно») — це персонажі, вигадані автором, що діють на конкретному історичному тлі. Для змалювання доби, для змалювання історичного тла автор старанно вивчив історичний матеріал, і хоч не виявляє він тут (і це добре!) такого замилювання в археологічних подробицях, яке виявив, скажімо, Флобер у своїй «Саламбо», проте любить мальовничі деталі та ясні барви, що віддають подих епохи. Зрозуміти цей «подих» помагає Кочерзі не тільки добре знання джерел, але й творча іптуїція.

У драматичній поемі «Свіччине весілля» бачимо ми справді барвисту картину міського ремісничого побуту на початку XVI сторіччя в Києві, бачимо цю картину і ві-

римо їй, а тим часом для її створення мало було самого знання джерел: чимало довелось у г а д у в а т и.

Драма «Алмазне жорно» піби вся панюсна густими ви-парами крові, що лилася задля покарання повсталого люду в Кодні (одна з пайтрагічніших сторінок української історії). У ній виразними рисами змалювано і польське панство на Україні, і повсталих проти нього селян, причому такі постаті повстанців, як Василь Хмарний чи Прокіп Скрыга, виростають на очах у глядача на легендарних велетнів, не тратячи разом з тим художньої правдоподібності. Вони, ці постаті, живе втілення народного правого гніву, подане в піднесених, пісенних тонах, а пісня, за народною приказкою, це — п р а в д а.

Щодо фігур із панського кола, то бачимо тут і знайомі нам традиційні, як-от, приміром, пан Пшеніурковський, що дечим нагадує нам сенкевичівського Заглобу<sup>1</sup>, або «демопічний» пан Ружинський, і складніші образи, як-от суддя Дубровський. А втім, треба визнати, що, намагаючись показати в Дубровському якісь риси «благородства» та «великодушності», автор, проте, мало чого досягає: Дубровський так і залишається катом трудового українського народу, автором кривавих вироків, що їх здійснює в Кодні регіментор Стемпковський.

Чарівний образ української дівчини бачимо ми тут в особі Стесі, навколо особистої долі котрої обертається драма. Справедливо зауважила тов. С. Старинкевич<sup>2</sup> («Драматургія Івана Кочерги», К., 1947), що жіночі постаті, може, найбільше удаються Іванові Кочерзі. Найбільшою верховини сягав серед них прекрасна й тілом, і душею Меланка («Світчине весілля»). Тут, може, до речі буде нагадати відомий факт, що найкращі риси народу поети залюбки втілюють у жіночих образах (Гретхен<sup>3</sup> у Гете, Татьяна у Пушкіна, Зося<sup>4</sup> у Міцкевича, майже всі героїні Шевченка)...

## ОСТРОВСЬКИЙ І СУЧАСНІСТЬ

Слова «театр» і «Островський» нерозривно пов'язані. Одне не можна мислити без другого. Ім'я Островського витає не тільки над фронтоном одного з найкращих у світі театрів — московського Малого, — але й над усіма театрами Радянського Союзу. Коли вірмени зовуть класика своєї драматургії Сундукяна <sup>1</sup> вірменським Островським, а українці назву українського Островського ладні додавати до прізвища Карпенка-Карого, то цим вони ніяк не заперечують індивідуальної своєрідності і національної самобутності своїх улюблених драматургів, а лише підкреслюють ту їх рису, яка споріднює їх з Островським і яка найкраще віддається одним словом: **н а р о д н і с т ь**.

Річ не тільки в тому, що як Островський соковитими, повними барвами малював здебільшого «темне царство», вживаючи знаменитого добролюбовського вислову, російського купецтва, так малював Сундукян «темне царство» купецтва вірменського, а Карпенко-Карий — «темне царство» «хазяйствених мужичків», Пузирів і Калиток. Річ у тому, що «темне царство», мальоване ними, — це темне царство визиску, експлуатації людини людиною, знущання людини з людини, це — стара царська Росія в цілому, це — старий світ, де так прагнули хоч би «луча света», променю світла, кажучи за тим же Добролюбовим, гарячі серця, які, незважаючи на задушливу навколишню атмосферу, не зовсім укрились порохом чи взялися двілля. І коли позитивні ідеали Островського і Карпенка-Карого досить невизначні і не дуже далекосяглі, звідки й походить певна блідість позитивних персонажів, — згадаймо хоч би Мелузова в «Талантах и поклонниках», Калиновича в «Хазяїні», — коли жаданий «промінь світла в темному царстві» зміг побачити Добролюбов саме в трагічній, приреченій на загибель Катерині в «Грозе»; коли Аполлон



Григор'єв<sup>2</sup> і яке з ним намагалися бачити не тільки в таких кородивих «правдолюбцях», як Любим Торцов<sup>3</sup>, а і в самому «темному царстві» якусь свою красу і правду, — то сам драматург у сатиричному змалюванні страшного тодішнього світу був нещадний і власне цією нещадністю заслужив собі безсмертя.

Пам'ятаю, ще дуже молодим хлопцем я бачив у московському Малому театрі «Свої люди — сочтемся»<sup>4</sup>. Хтось із глядачів-«старожилів» доводив, що Островський застарів, незрозумілий для сучасної публіки, яка не бачила в житті таких купців, такого по б у т у, та й актори, мовляв, уже не ті, вони знають і віддають характери й побут купецтва з чужого, так би сказати, голосу, без особистих спостережень. Звичайно, коли б Островський був тільки «бытописателем», побутописцем, то такі міркування мали б свою рацію. Але в тому-то й справа, що значення Островського набагато ширше й глибше.

Недавно довелось мені почути інтересну доповідь про великого драматурга, яку проголосив Олександр Іванович Білецький<sup>5</sup>. Центральна думка доповіді здавалась мені дуже влучною. Олександр Іванович казав, що такого світу, як той, що малює Островський, розуміється, тепер нема. Де нема? У нас, в Радянському Союзі. А навколо? Звичайно, ні в Нью-Йорку чи в Чикаго, ні на туманних берегах Темзи ви не побачите «Кіт Кітича»<sup>6</sup> в підд'ювці, з окладистою бородою — тамешні Кіт Кітичі носять смокінги та візитки, а підборіддя їх ретельно виголені найкращими парикмахерами, але ж суть їхня та сама. Це впевненість, що їх ніхто «не обидит», бо вони самі можуть кожного скривдити, це цілковите нехтування гідністю людини, це ідеал доллара чи фунта стерлінгів, який, по суті, нічим не відрізняється від ідеалу «делкового» і «господина купона». А до таких витончених речей, як лінчування, цькування негрів собаками, затоцлювання в океані — через конкуренцію — пшениці, систематична купівля голосів під час виборів тощо, — Кіт Кітичі Островського навіть додуматись не могли.

Звісно, що для радянської молодої людини незрозумілі, чи, в кожному разі, зовсім чужі такі поняття, як купець або, скажімо, сваха чи безприданниця. Так само чужі, як чуже їй поняття покритки — один із улюблених образів нашого Шевченка. Але в тій боротьбі, яку ведемо ми, більшовики, із старим світом во ім'я світу нового, в змаганні двох сил, яке точиться нині по всій землі і яке

неминуче кінчиться перемогою ідеалів комунізму, — драматургія Островського являє сильну і гостру зброю. От чому так люблять автора «Грози» радянський глядач і радянський читач, от чому всі театри багатонаціонального Радянського Союзу неодмінно мають у своєму репертуарі п'єси Островського, от чому суспільство всіх радянських республік так урочисто святкує 125-річчя з дня народження великого російського драматурга.

Ще Гончаров сказав, що Островський, прийшовши вслід за Фонвізіним, Грибоедовим і Гоголем, ствердив існування російського національного театру. Зв'язок Островського з попередниками не викликає сумніву. Скажімо для прикладу: численні «свахи» Островського — рідні дочки чи влучки Фекли Іванівни з «Жепитьби» Гоголя, а на придуркуватій постаті Бальзамілова лежить відблиск і славетного Митрофанушки, і безсмертного Івана Олександровича Хлестакова. Таких прикладів можна назвати чимало, але вони ніяк не накладають тіні на творчу самобутність Островського, а тільки свідчать про спадкоємність традиції у роботі великого драматурга. В цьому зв'язку варто, на мою думку, назвати ще одного, не названого Гончаровим, попередника Островського — геніального російського драматурга Олександра Пушкіна. Я певен, що можна знайти нитки, які в'яжуть, приміром, історичні п'єси Островського з «Борисом Годуновим», зокрема з такою соковитою побутово-психологічною картиною, як сцена в корчмі.

Цікаво замислитись також над зв'язком Островського з наступниками. Я гадаю, що «темне царство» новітнього купецтва, так блискуче змальоване зачинателем радянської літератури Горьким, має в своїх падрах чимало родичів з персонажами Островського. Я навіть намілююсь припустити, що Чехов — з його цілком свідомим і неастигним новаторством в драматургії — багато в чому повертав російський театр від ремісничого печива таких драматургів, як Віктор Кривов<sup>7</sup>, до простоти і життєвості Островського і що «Власть тьми»<sup>8</sup> та «Живой труп»<sup>9</sup> виникли як геніальне продовження традицій того ж таки Островського.

Коли з'явилась «Лісова пісня» Лесі Українки, то дехто порівнював цей шедевр із «Затопленим дзвоном» Гауптмана<sup>10</sup>. Проте схожість між цими двома творами — тільки зовнішня, а внутрішньо «Лісова пісня» набагато більше споріднена із «Весняною казкою» Островського, і коли

вже шукати сестри для чарівної Мавки, то це буде далеко швидше ніжна Снігуронька, ніж примхлива Раутенделейн<sup>11</sup>. Думка про спорідненість цих двох архітворів слов'янської драматургії варта того, щоб її розгорнути в спеціальний дослід.

Річ безперечно, що і на нашій радянській драматургії позначився благотворний вплив великого реаліста Островського, — тільки ж на зміну критичному реалізмові минулого прийшов могутній соціалістичний реалізм, і папі драматурга, на всю силу борючись із «темним царством» капіталістичного світу, разом з тим на всю силу стверджують світле царство нашої соціалістичної дійсності і нашого комуністичного майбутнього.

Сьогодні ми — мистецтвознавці, фольклористи, етнографи — вшановуємо пам'ять Островського. Для кожного з нас є в доробку славетного драматурга великий пожиток. Коли для етнографів та фольклористів цілі сторінки, десятки й сотні сторінок Островського можуть правити за справжні документи, то постать Островського в образотворчому мистецтві, втілення сюжетів його в музикаль-них творах, поєдинок таких двох велетнів російської музики, як Римський-Корсаков і Чайковський, в інтерпретації «Снігуроньки» являють тему для пильних дослідів. Не кажу вже про театрознавців, непастанний інтерес яких до Островського не потребує пояснень. Але ми зібрались тут не тільки як наукові робітники, ми зібрались і як радянські громадяни, для котрих ім'я Островського — дороге й незабутнє ім'я. Ми, українці, кажемо про великого сина великого російського народу — наш Островський — так само, як росіяни, білоруси, вірмени, грузини, євреї кажуть про геніального поета української землі — наш Шевченко. Вічна ж папа і слава пам'яті Олександра Миколайовича Островського!

## А. В. ЛУНАЧАРСЬКИЙ ПРО ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЮ

Людей, які знали Анатолія Васильовича Луначарського<sup>1</sup>, захоплювали і поволяли в ньому дивна ерудиція, широчінь інтересів, чутливість до всіх явищ мистецтва, любов до людської творчості і до людини.

Як літературний критик Луначарський належав до блискучої плеяди критиків ХІХ ст.— плеяди Белінського, Черняшевського, Добролюбова, Писарєва. По відношенню до мистецтва у нього є спільні риси із Стасовим<sup>2</sup>. Пристрасність публіцистичних висловлювань Луначарського піднімається до традицій Герцена. Блиск викладу разом з науковістю змісту ріднить кращі його роботи з дослідженнями і монографіями кращих представників російської науки.

Молодший сучасник Плеханова<sup>3</sup>, А. В. Луначарський знаходився в довголітніх особистих стосунках з великим Леніним, він жив і творив уже в нову, революційну епоху. Тому при окремих помилках і хибах, іноді досить тривалих, при помітній суперечливості, спірності, а іноді і явній невірності деяких оцінок і міркувань, Луначарський в аналізі багатьох фактів мистецтва стояв на ґрунті марксистсько-ленінської ідеології. В сполученні з тонким естетичним смаком це давало прекрасні наслідки.

Луначарський не просто любив театр, літературу, музику, образотворчі мистецтва, він був закоханий в них. Але йому глибоко чужою була горезвісна теорія «мистецтво для мистецтва». Луначарський завжди розумів і розглядав мистецтво як високе служіння людині, людству, народу, народам. Він міг підпадати іноді під вплив філософів-ідеалістів, але справжніми, дійсними його учителями були Маркс, Енгельс, Ленін.

Видання, яке рецензується, відкривається заміткою О. Й. Дейча<sup>4</sup> «Від упорядника» і його ж ґрунтовною статтею «Луначарський і театр». Вступна стаття глибо-

ко амальовує розумний і моральний образ людини, яка рано стала на шлях професіонального революціонера, полум'яного більшовика, невтомного діяча мистецтв — літературознавця і мистецтвознавця, першого народного комісара освіти молоді Радянської республіки.

В двотомнику зібрані статті про російський дореволюційний театр, про радянський театр і про театр зарубіжний. Розподіл статей по розділах адається мені продуманим і вдалим.

У статтях першого розділу («Російський дореволюційний театр») відчувається найглибше пошана Луначарського до традицій реалізму, яка і надихала його на захист таких прекрасних твердинь російського мистецтва, як Великий і Малий театри в Москві, як московський Художній від нападок «ліваків», пролеткультівців, з одного боку, і формалістів, «штукарів» — з другого. Можна сміливо сказати, що ці театри зберегли в недоторканості свої традиції і разом з тим поновляли, революціонізували творчу практику (в першу чергу репертуарною лінією) завдяки діяльності Луначарського, який знаходив міцну опору для багатьох своїх починань у В. І. Леніна.

Імена Грибєєдова, Островського, Чехова, Горького, Федотової<sup>5</sup>, Шаляпіна<sup>6</sup>, Римського-Корсакова були для Анатолія Васильовича дорогими іменами — іменами людей, які відстоювали найзаповітніший його творчий принцип — принцип реалістичного мистецтва. Заклик Луначарського «назад до Островського» якраз і визначав не консервативні спрямування, а бажання зберегти кращі традиції передового російського театру. Схилання перед ними сполучалось у Анатолія Васильовича з глибшою, я б сказав, трепетною, увагою до всього нового в мистецтві.

Що це так, свідчать статті другого розділу — «Радянський театр». Діяльність Художнього і Малеого театрів в нових, післяжовтневих умовах, творчість нових театральних колективів і молодих радянських драматургів, — всі явища радянського театального життя знаходять в особі Луначарського проникливого тлумача, а всі діячі театру — мудрого порадника.

Велике значення мають для нас статті, де Луначарський гостро критикує Мейєрхольда<sup>7</sup> за його формалістичні викрутаси (хоча і визнає талант цього неабиякого режисера). Подібне ставлення бачимо ми у Анатолія Васильовича також і до Таїрова<sup>8</sup> і до керованого ним Камерного театру<sup>9</sup>.

Жодне хоч якоюсь мірою помітне явище театральної культури не проходить мимо уваги Луначарського. Любоно слідкує він за появою на радянській сцені п'єс драматургів К. Треньова, Б. Ромашова<sup>10</sup>, В. Кірпона<sup>11</sup>, Л. Леонова<sup>12</sup>, Вс. Іванова<sup>13</sup>. Дуже характерне для Луначарського його вельми доброзичливе ставлення до «Містері-буфф» Маяковського. Одному з своїх відзивів про цей твір Анатолій Васильович дає назву «Комуністична вистава».

Полум'яний російський патріот і разом з тим справжній інтернаціоналіст, Луначарський розумів особливості розвитку молодого багатонаціонального радянської культури, з інтересом і співчутливо стежив за розвитком національних театрів. Про це свідчать такі його статті, вміщені до рецензованого видання, як, наприклад, «Про театр Русгавелі», «Гості з України»...

Другий том видання присвячено зарубіжному, головним чином західноєвропейському, театру, чудовим знавцем якого був Анатолій Васильович, що довгі роки провів за кордоном і вільно володів мовами. Висловлювання про Сальвіні<sup>14</sup> і Рашель<sup>15</sup>, про Россі<sup>16</sup> і про Антуана<sup>17</sup>, про Мупе-Сюлі<sup>18</sup> і Моїсі<sup>19</sup>, про драматургію Шекспіра, Мольєра, Ібсена<sup>20</sup>, Метерлінка розкривають широту знаць людини, яка чудово знайома з західноєвропейською культурою. Луначарський безмежно цінив її безперечні світові досягнення і в той же час критично, іноді різко критично, ставився до її нездорових ухилів. Статті цього тому пристрасні, як пристрасне все написане Луначарським.

Але ж я не можу не сказати павіть і в цій короткій статті про помилки і хибні погляди Луначарського, які приводили його іноді до таких необачних кроків, як опублікування в 1908—1911 роках двотомної праці «Релігія і соціалізм», «богошукацькі» і «богобудівничі» тенденції якої викликали різку критику Леніна.

Не раз В. І. Леніну доводилось виправляти серйозні помилки Луначарського<sup>21</sup>. Всі пам'ятають, що так було, наприклад, під час з'їзду Пролеткульту<sup>22</sup>. «Промову, яку я виголосив на з'їзді, — зізнався Луначарський, — я відредагував досить ухильно і примирливо. Володимир Іллічу передали цю промову в ще м'якшій редакції. Він покликав мене до себе і «розніс».

Життя народу, історія внесли багато своїх істотних поправок в окремі міркування А. В. Луначарського. І в

тих матеріалах, які опубліковані в двотомнику, далеко не в усім ми можемо нині погодитись. Прикладом тому хоча б стаття «Ревізор» Гоголя — Мейерхольда», де дуже наполегливо Луначарський стверджував, що «історія відзначить цю виставу». Паскрізь формалістична, трюмацька вистава виявилася зовсім непотрібною народові. Цього не бачив Луначарський, цілком захоплений «новизною» і «смільвістю»...

Перечитуючи двотомник, бачиш ту складну боротьбу, яку доводилося вести Луначарському, бачиш і ті помилки, протиріччя, які втручались в його творчість. І разом з тим виразно бачиш квітучу, діяльну натуру Луначарського, властиві йому живу різносторонність, талант...

...Коли я писав ці рядки, по радію передавали музику Моцарта. Щось моцартівське, пушкінське було в Анатолії Васильовичеві Луначарському, пристрасному життєлюбці, людині величезного таланту, який поставив цей талант на службу народові.

## МОСКОВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ МАЛИЙ ТЕАТР

Для серця кожної радянської людини лунає, як особливо дороге, як особливо рідне, як особливо чарівне, ім'я столиці нашого Союзу, цитаделі передового людства — Москва. У кожного з нас із цим іменем злиті найтепліші спомини, найглибші переживання, найзадушевніші мрії. Москва — серце й мозок нашої землі, Москва — центр радянського мистецтва, найвищого, найпередовішого, найбагатшого в світі. І кого з вас, товариші, коли ми приїздимо срібно-рожевого, дзвінкого зимового вечора до Москви, не тягне ніби невідомою, а по суті, зовсім зрозумілою силою до двох будинків — до того будинку, перед яким у скромній задумливій позі сидить великий російський драматург Островський, і до того, над яким неаримо витають тіні геніальних художників-новаторів Станіславського та Немировича-Данченка<sup>1</sup>? Кого не тягне туди, де безсмертною правдою пролунало колись слово Гоголя і Островського, і туди, де зорі нового мистецтва засвічено руками Горького і Чехова?

МХАТ і Московський Малий театр — два найкращі театри в світі. Їх нерідко протиставляють. Для цього протиставлення є свої мотиви, але в цілому його прийняти не можна. Погодьмося передовсім, що обидва вони — театри правди. У творчих манерах подавання цієї правди вони розходились, але мета була, по суті, одна. А в наші дні, в дні побудованого соціалізму, і творчі манери зійшлися в одному могутньому й широкому потоці, ім'я якому — соціалістичний реалізм.

Малий театр називають часто театром традиції. Знов-таки для цього є підстави. Але тут варто пригадати слова геніальної артистки Марії Миколаївни Ермолової<sup>2</sup>, звернені до керівника Малого театру Олександра Івановича Южина<sup>3</sup>:



«Мне кажется, что у некоторых слово «традиция» смешивается со словом «рутина»<sup>4</sup>, почему иногда и относятся к ним (до традицій.— *М. Р.*) полупрезрительно. Но Ваши статьи совершенно разъясняют, что такое традиции Малого театра и что они со словом «рутина» ничего общего не имеют».

Малый театр зовуть — і справедливо — домом Щепкіна. А Щепкін — артист, що «перший був у театрі нетеатральним» — це ж власне живе втілення боротьби з класичною, чи псевдокласичною традицією, з традицією умовності і неправди. Він припис до театру традицію життєвої правди — хто з нас буде заперечувати проти такої традиції?

Коли говорять про дружбу Гоголя з Щепкіним і про вплив першого на другого, то треба пам'ятати, що вплив був обоюстороннім. Гоголь розкрив своїм «Ревізором» певдані обрії реалістичного мистецтва. Гоголь в «Замечаниях для господ актеров» і в інших висловлюваннях та порадах з приводу постановки п'єси розгорнув цілу систему надзвичайно важливих мистецьких принципів, із яких основним була простота — це так; Щепкін особисто здійснив ці принципи на сцені — теж вірно. Але коли Гоголь почав заперечувати, ніби його чиновники в «Ревізорі» — це людські «разбушевавшися страсти», то Щепкін одповів: «После моей смерти переделывайте их хоть в козлов, а сейчас я вам Держиморду не уступлю». Так Щепкін борюся проти Гоголя — за Гоголя.

Сучасник розповідає, що коли Щепкіну захоплено плескав увесь театр, то один з присутніх бував раз у раз незадоволений з гри Щепкіна — сам Михайло Семенович. Це розповідають і про багатьох інших визначних акторів Малого театру, що весь час працювали над роллю, не задовольняючись досягненим, і працювали завжди в напрямку наближення до життєвої правди. Це було служіння традиції, але ніяк не рутині. Про працю над собою і над театральною молоддю — скажімо, Ленського<sup>5</sup>, Южина, Єрмоловой — існує ціла література. І коли про геніального, та неврівноваженого Мочалова говорено іноді, що він спирається на пресловуте «нутро», то й над цим, звичайно, треба ще серйозно помірковувати. Дійсно великі мистецькі образи — а таким, безперечно, був мочаловський образ Гамлета, що викликав безмежно захоплені відзиви Віссаріона Белінського, — не досягаються, не можуть бути досягнені самим тільки «нутром».

Вірність традиції цілком не виключає буйного розквіту індивідуальностей, і Пров Садовський<sup>6</sup> приносить на сцену зовсім нові тони, барви й прийоми, ніж були вони у Щепкіна, а трагічні образи, створені за наших уже днів Остужевим<sup>7</sup>, зовсім відмінні від тих, які творив Южин.

Театр жетгевої правди. Таким був Малий театр від днів Щепкіна, таким він залишається й по наші дні, пилючись «стариками» — Яблочкіною<sup>8</sup>, Рижовою<sup>9</sup>, Турчаніновою<sup>10</sup>, Пашенною<sup>11</sup>, Остужевим, Яковлевим<sup>12</sup> — і маючи в своєму складі ціле гроно блискучих, дозрілих уже молодших майстрів і талановитої молоді.

Розвиток Малого театру як театру реалістичного ішов паралельно з подібними ж процесами в російській культурі — з музикальною творчістю так званої «могучої кучки», з ідейно-художньою діяльністю «передвижників», із дальшим зростанням російської літератури. Саме беручи явища в такій їх спорідненості і твердо пам'ятаючи про їх нерозривний зв'язок із змінами в суспільному житті, із неухильним розвитком громадської думки, ми можемо зрозуміти всю їх закономірність. Я говоритиму далі про щільний зв'язок Малого театру з суспільним життям, з громадською думкою, а поки що дозволю собі ще спинитись на поставленому раніше питанні: Малий театр і МХАТ, або Щепкін і Станіславський.

З якою пошаною й любов'ю говорив Станіславський про акторів Малого театру, яку велику роль у формуванні його особистого мистецького світогляду відіграли вистави цього театру! Він, Станіславський, разом з Немировичем-Данченком згуртувавши круг себе фалангу талановитих артистів нового типу, з новими прагненнями, виступив на бій проти віджилих театральних форм.

Але ж виступили вони обидва проти рутини, проти пошлятини, а зовсім не проти високих принципів сценічного реалізму. Ясно знов-таки, що коли в центрі творчої уваги Малого театру стояла драматургія Гоголя, Островського, Сухово-Кобиліна<sup>13</sup>, то авторами, які визначили обличчя Художнього театру, були Антон Павлович Чехов і Олексій Максимович Горький. Отже, я й не думаю ставити знак рівності між творчими методами цих двох театрів. А проте хіба ж не тягнуться ланки внутрішньої спорідненості від Гоголя, скажімо, та Островського до Чехова і Горького? І так само від Щепкіна до Станіславського! І зовсім не дивно почути з уст діячів Малого театру, що

так звана «система Станіславського» є, по суті, геніальним продовженням і розвиненням системи Щепкіна.

Олексієві Максимовичу Горькому, з постановки п'єси якого («Старик», 1919 р.) і починається, власне, поворот Малого театру до сучасності, належать такі знаменні слова: «Трудно измѣрить, учесть и представить в конкретных данных<sup>14</sup> то глубокое духовное влияние, которое оказывал и оказывает Малый театр. Вместе с Московским университетом ему принадлежит крупная, выдающаяся роль в истории умственного развития русского общества,— и будущий историк Малого театра, несомненно, засвидетельствует, что эта роль выполнялась им безукоризненно».

Це глибоко вірно. Великі й визначні актори Малого театру завжди вчилися у життя. Але їх театр разом з тим завжди був і школою життя. В цьому його значення, яке важко переоцінити. Саме тому він тісно зв'язаний не тільки з іменем Гоголя, але й з іменем Герцена та Бєлінського, того Бєлінського, чиї дифірамби театрові взагалі виникли саме на ґрунті захоплення Московським Малим, на ґрунті захоплення, зокрема, натхненною грою Мочалова. Малий театр, ставлячи п'єси Островського, нещадно бичував царство тіт тітичів, «темне царство», звірячу суть якого геніально викрив Добролюбов. В цьому велика історична заслуга Малого театру.

«Ревізор» чи «Ліс» — побутові п'єси, але ж разом з цим вони становлять собою і грізні, вбивчі сатири! Те саме можна сказати і про талановиті п'єси Сухово-Кобиліна. Але була в Малому театрі і інша течія, романтико-героїчна, яку представляли в ньому геніальна трагічна актриса Єрмолова, блискучий і вдумливий Южин, представляє півні високоталановитий Остужев. Постановка п'єси Лоне де Вега<sup>15</sup> «Овече джерело» з участю Єрмолової викликала колись бурю захоплення серед радикально настроєної молоді, і постановка ця не була випадковою для Малого театру. Шіллерову Жанну д'Арк<sup>16</sup> у трактовці тої ж Єрмолової сучасники розуміли як народну героїню, як борця проти гніту, проти іноземних нападників.

Кількість таких прикладів можна помножити, і вони свідчать про вірність Малого театру народові, вірність передовим ідеям людства.

Ясно, що після Великої Жовтневої соціалістичної революції, радісно зустрівши нового глядача, глядача-трудівника, Малий театр повернувся обличчям до нової, радянської дійсності, до нового, радянського мистецтва.

Перші кроки, зрозуміло, були не зовсім рішучі. Але вже постаповка п'єси Треньова «Любовь Яровая» показала, що театр найшов вірну путь. Актори старшого покоління, виховані на Острівському, знайшли вірні фарби і правдиві інтонації для змалювання нових людей, борців за побудування соціалістичного суспільства. Це була велика перемога, і відтоді п'єси радянських драматургів — Ромашова, Гусєва<sup>17</sup>, Леонова, Корнійчука, Погодіна, Симонова<sup>18</sup> та ін. входять в репертуар театру, даючи змогу акторам «щепкінського дому» виявляти все нові й нові сторони своїх талантів, служачи народові в його боротьбі і в його великій творчій роботі. Не зрікаючися малювати «на науку людям» темне царство минулого, Малий театр усе більше й більше малює світле царство сучасного, і саме тут йому приходить на допомогу той новий творчий метод, про який я говорив раніше, — метод соціалістичного реалізму.

На своїй довголітній славній путі Малий Московський театр не раз зустрічався з театром українським, з його діячами, і про ці зустрічі я хочу сказати кілька слів.

Ще безсмертний Щепкін виступав і в ролях українського репертуару (в п'єсах Котляревського) — як до вступу свого в Малий театр, так і потім. Між іншим, у ролі Михайла Чупрупа («Москаль-чарівник» Котляревського) виступав він уже старим, у ті незабутні дні, коли приїхав у Нижній до друга свого Шевченка. Можливо, що саме в ролях із п'єс Котляревського розгорнулися частково ті риси Щепкіна, яким важко було розгорнутися у п'єсах класичного і псевдокласичного репертуару, — простота, правдивість, демократизм.

У 40—50 рр. минулого сторіччя гастролювали на Україні Мочалов, Живокіні<sup>19</sup>, Самойлов<sup>20</sup>. Двоє останніх грали разом з великим українським актором, якого хотів залучити Гоголь до першої постанови «Ревізора» на роль Хлестакова, — Карпом Солеником. Вони виступали в одних виставах, і це — одно із свідчень спілкування двох братніх культур. Раніше Соленик виступав у Вознесенську разом із Щепкінім.

Цікаво відзначити також, що п'єси Котляревського («Москаль-чарівник»), Квітки-Основ'яненка («Шельменко», «Дворянські вибори») ішли на сцені Малого театру в ті ж самі 40—50 рр.

Особливо знаменним здається нам такий факт: 1877 року, тобто через рік після ганебного царського ука-

зу<sup>21</sup> про заборону «всех сценических представлений на малороссийском наречии», у Малому театрі в бенефіс Гликерії Миколаївни Федотової, поставлений був «Назар Стодоля» Шевченка<sup>22</sup>. Характерним і відзначеним тогочасною пресою явищем було й те, що поруч із «Назаром Стодолею» Федотова обрала для бенефісу твори великих російських письменників — «Нам'яний гість» Пушкіна і «Провінціалку» Тургенева.

Про зв'язки таких найвидатніших діячів українського дореволюційного театру, як Заньковецька, Кропивницький, Саксаганський з діячами Московського Малого, про обопільну любов їх і пошану відомо чимало фактів. Ми знаємо, як глибоко поважали і любили одна одну геніальні артистки Ермолова і Заньковецька... Тут я наведу один важливий і зворушливий документ — поздоровлення Заньковецькій від Малого театру в день її 40-річного ювілею, 1922 року:

«Киев. Государственный народный театр. Юбилейный комитет. Заньковецкой.

Сорок лет Вы были олицетворением красоты и поэзии Украины. Сорок лет Вы лили слезы и скорбели душой о своей прекрасной родине — связанной, задавленной. Теперь она свободна... Вместе с ней мы радостно провозглашаем славу великой артистке Украины Марии Константиновне Заньковецкой.

Гос[ударственный] акад[емический] Мал[ый] театр».

В наші дні зв'язки Московського Малого театру з українським мистецтвом поглибилися і зміцнилися. Одним із улюблених авторів колективу «щепкінського дому» є талановитий радянський український драматург О. Є. Корнійчук. На 1939 рік припадає вистава його героїчного «Богдана Хмельницького», 1940 р. театр дав блискучу виставу гострої його комедії «В степах України», 1942 р. показав епохальну п'єсу «Фронт».

Хай живе, цвіте і всіма барвами сяє Московський Академічний Малий театр, театр життєвої правди, театр, гідний великого російського народу, театр, гідний нашої великої доби. Хвала йому і слава!

## МОСКОВСЬКИЙ ХУДОЖНИЙ

Це було за моїх молодих літ — не пам'ятаю, якого року і навіть у яку пору року<sup>1</sup>. Я йшов улицею вечірнього Києва. Раптом почув гомін — якийсь особливий, підвесений і разом з тим стриманий гомін. Підійшов ближче — черга людей, переважно молоді. Спитався, чого чекають. Виявилось, люди стояли по квитки до театру. «Художники приїхали!» — з блискучими очима пояснила мені якась дівчина. Саме так — художниками, а не художественниками, як було б правильніше граматично й логічно, назвала вона артистів Московського театру. І це було зворушливо, і в цьому почувалась трепетна любов, якою тоді, за темних днів реакції, оточений був театр, що ніс людям чеховську ніжність, і тривогу, і великий гнів Горького, ніс життєву правду, служіння якій завжди було його гордим девізом.

Ясна річ, і це визнавали самі основоположники театру, що саме Горький визначив його громадську лінію, а животворна буря Жовтня влила в нього вогонь високої революційності, палаючи яким став він справді радянським, справді народним, справді всесоюзним театром. Але треба визнати, що й драматургія того письменника, з яким багато років жив МХАТ у творчому взаємовпливі, не раз відкриваючи авторові такі сторінки його творчості, які він сам не зовсім ясно бачив (згадаймо постановку «Вишневого сада»), — драматургія Чехова будила в серці глядача прекрасний неспокій, зненависть до николаївської дійсності і жадебу зламати, розтрощити цю дійсність. Побачивши на сцені Художнього театру «Три сестри», один глядач заявив:

«Коли я йшов із театру додому, то кулаки мої стискалися до болю, і в темряві мені ввижалась потвора, котрій, хоч би й ціною своєї смерті, треба завдати нищівний удар».

От які настрої будила одна із чеховських вистав «художників»! І не закреслюючи того, що були в житті театру хвилини, коли він збочував із своєї рівної й широкої дороги, підпадаючи під отруйний вплив андрєєвського символізму<sup>2</sup>, запливаючи в хоробливі тумани Метерлінка і викликаючи справедливе обурення Горького втіленням на сцені глибоко реакційних «Вісів» Достоєвського<sup>3</sup>, — повинні ми твердо пам'ятати, що основна лінія театру була чиста і вела людей вперед, що на фронті театру незримо написані були слова: народ і правда.

Театр, як відомо, відкрив свою діяльність постановкою п'єси, що довгі роки лежала під забороною царської цензури, — трагедії О. К. Толстого<sup>4</sup> «Царь Федор Иоаннович». І саме про цю п'єсу, де головна особа — цар, навколо якого іде боротьба боярських угруповань, К. С. Станіславський сказав: «В «Царе Федоре» главное действующее лицо — народ, страдающий народ». Всі, хто бачив цей чудовий спектакль (мені пощастило бачити його, і роль Федора грав незабутній перший її виконавець — Москвін<sup>5</sup>, що вже на схилі віку щоразу особливо хвилювався саме перед виходом у ролі Федора), погодяться, що цю думку Станіславського театр блискуче виправдав. Річ не тільки в надзвичайно майстерних «народних сценах», а в тому, що вся вистава підпорядкована була одній ідеї, вся вона говорила про народ, страждущий народ.

Велика Жовтнева соціалістична революція окрилила театр до нових, небачених піднесень, у творчій дружбі з радянськими драматургами, серед яких ми з законною гордістю називаємо Олександра Корнійчука, став він боїовим, революційним театром... Але як для Маяковського, за його визнанням, не було й не могло бути питання, «прийняти чи не прийняти» революцію, так не було і не могло бути цього питання і для Художнього театру в цілому, бо це ж був театр не тільки заперечення старих театральних форм, але й заперечення старої дійсності.

Мені раз у житті припало щастя розмовляти з К. С. Станіславським<sup>6</sup>. Уже будучи тяжко хворим, не виходячи із кімнати, Костянтин Сергійович перечув, що я працюю над текстом опери з часів громадянської війни. Відомо, що музикальним театром, оперою Станіславський цікавився все життя, і хто бачив такі постановки створеного ним оперного театру, як «Євгеній Онегін», погодиться, що й тут сказав гевіальний творець своє нове сло-

во, вплив якого на всю радянську театральну культуру безперечний. Ясна річ, що створення опери з радянською тематикою дуже близьке серцю Костянтина Сергійовича. Він сказав, що хотів би поговорити зі мною, але через хворобу не може прийняти мене у себе, а тому просить потелефонувати йому. Я це, звичайно, зробив, і розмова відбулася. Власне, це була не розмова, а натхненна лекція про те, як треба писати оперні тексти. Єдиним слухачем лекції був я, і дуже шкодую, що не міг її записати, а зрадлива пам'ять не зберегла її. Добре пам'ятаю, проте, одне дуже характерне місце. Костянтин Сергійович сказав приблизно так: «Ви пишете п'єсу з часів громадянської війни. Зрозуміло, що в ній будуть батальні картини. Моя порада: не показуйте їх на сцені, це завжди виходить смішно. Коли ви хочете змалювати битву, то зробіть так: на сцені стоїть пагорб; перед тим пагорбом стоїть, ближче до глядачів, жінка; за пагорбом іде бій, у якому бере участь син цієї жінки, і вона дивиться в ту сторону. Зробіть так, щоб своєю поведінкою, своїм голосом, своїм обличчям жінка ця показала глядачеві, що робиться там, за пагорбом». Порада дуже целегка для виконання, але дуже глибока і дуже характерна для творчої практики мхатівців.

Любов до правди і сполучена з нею ненастанна праця над собою високою мірою властива працівникам цього найкращого в світі театру. З цього приводу пригадую один випадок із дорогим серцю кожної радянської людини, незабутнім Василем Івановичем Качаловим. Це було в Москві, під час Великої Вітчизняної війни. По радію передавались вірші радянських поетів. Одним із читців був Качалов. Влаштовано було дві передачі — для Москви і на всесоюзну мережу. Між передачами була півгодинна перерва. Під час перерви Качалов підійшов до поета, який теж брав участь у передачах і поезію якого читав і Василь Іванович. «Вам подобається моє читання вашого вірша?» — спитав він. Поет, якому в тім читанні дещо здавалось штучним і холоднуватим, одповів:

— Уже одне те, що читали мій вірш ви, Василю Івановичу, робить мене щасливим.

— Е, не кажіть так! — усміхаючись, промовив Качалов. — Коли б ви тільки чули, як лайв мене за мої помилки в декламації його творів Валерій Яковлевич Брюсов!

За хвилину він додав:



— Ну, ви тут покуріть, а я вийду на вулицю, погуляю трошки по морозцю...

Одягся й вийшов. Коли він вернувся і читав той самий вірш у другій передачі, то автор не пізнав ні свого твору, ні артиста: стільки вогню, щирості, правдивості влив він у своє читання! Виявляється, не просто «погуляти по морозцю» ходив Качалов, а продумати, переусвідомити, удосконалити на самоті свою трактовку тільки-но читаної поезії!

Згадується мені вечір у кімнаті московського готелю, теж під час війни. Ми, кілька поклонників Качалова, — був серед них і грузинський поет Симон Чіковані, для якого, за власним визнанням, вечір той залишився як дорогий спомин, — запросили Василя Івановича по вечеряти з нами. Він приїхав, попередивши, що неадужає і може побути з нами «тільки півгодинки». Вечеряли, точилася звичайна розмова. Кожен мріяв, щоб Качалов прочитав що-небудь, але ніхто, розуміється, не наважувався попросити про це недужого артиста. Раптом він сам зовсім просто сказав:

— Ну, я почну з Пушкіна.

І почав читати. Читав Пушкіна, монологи з п'єс, розмову Сатіна й Барона із «На дні» Горького, радянських поетів... Читав не «півгодинки», а цілу ніч, і читав так, як ніколи не чули ми того ні на концертній естраді, ні по радіо... Уже вранці, як сонце за нашими вікнами осяяло прекрасні вежі Кремля, сталась дивовижна річ. Я згадав один маловідомий вірш Блока і подумав: «от коли б він прочитав цей вірш!..» — і в ту ж хвилину Василь Іванович промовив:

— На прощання прочитаю вам один маловідомий вірш Блока! — і прочитав саме те, про що я думав!

Це була моя остання зустріч із цією людиною геніального обдарування, великої простоти і глибокої — мені особливо приємно написати ці слова — любові до поезії.

За воєнних років МХАТ був евакуйований до Саратова, де й продовжував свою роботу. Там, між іншим, показував він «Три сестри» в новій постановці Неміровича-Данченка. Декому здавалось: війна — і «Три сестри»! Яке це далеке одне від одного! Далекє — вірно. Але розкриваючи сторінку того тяжкого минулого, що несказанною тугою повило навіки серце замолоду нестримно веселого «Антоші Чехонте», театр ніби говорив глядачеві: дивись, яке тьмяне, яке сіре, яке печальне було життя на нашій

прекрасній землі — і подумай, яким світлим, яким яскравим, яким радісним зробили його більшовики! На це світло, на цю яскравість, на цю радість наступає темна ворожа сила — борися з нею до останньої краплі крові, пережми її! А болючий зойк — «в Москву, в Москву!» — звучав зовсім по-новому, торкав у серці струпи нестримно гарячої любові до нашої сьгоднішньої Москви, над якою витає геній Левіна [...] і на велич та красу якої досягли тоді криваві руки пімецьких варварів.

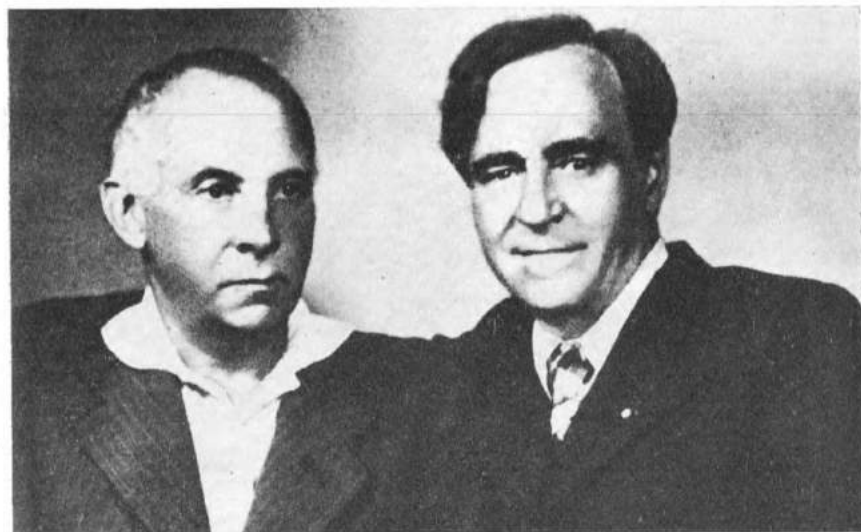
Мені довелося двічі побувати в Саратові на всеукраїнських радіомітингах, голоси яких переносили по ефіру високий гнів і світлу віру в перемогу нашим братам, що боролись за радянський прапор на тимчасово поневоленій нашій землі. Від Всесоюзної спілки письменників виступав на одному з цих мітингів Валентин Катаєв<sup>7</sup>, чия драматургічна робота тісно пов'язана з МХАТ. Удвох з ним побували ми в гостях у мхатівців молодшого призову — Ліванова<sup>8</sup>, Топоркова<sup>9</sup>, Петкера<sup>10</sup>, — і там мені впала в око характерна риса цих невтомних трудівників театру: під час товариської розмови вони весь час імпровізували невеличкі сценки, тут же, на місці, вигадуючи сюжети для них і, так би мовити, на ходу створюючи чудесні «мхатівські» типи... Я подумав тоді: оце справді учні Станіславського з його знаменитою «системою», що так геніально підбиває підсумки досвіду великих артистів світу і розкриває безкінечні перспективи мистецтву, справді учні його соратника, невтомного шукача й відкривача нових мистецьких обривів Немировича-Данченка!

Після одного з мітингів відбувся в залі Саратовської консерваторії концерт української музики. В першому ряду глядачів сидів Іван Михайлович Москвін. Не можна було без хвилювання дивитись, як сприймав він виконувана на естраді. Коли М. І. Литвиненко-Вольгемут і І. С. Паторжинський співали прекрасний у своїй наївності дует із «Запорожця за Дунаєм», то Іван Михайлович аж підтанцював на стільці і навіть тихенько підспівував... Така була в дієї людини чисто мхатівська любов до мистецтва в усіх його проявах!

Любов до мистецтва, любов до літератури... Тільки вона допомогла МХАТ здійснити такі велетенські завдання, як показ на сцені найгеніальніших у світі не драматичних, а розповідних творів — «Мертвих душ» Гоголя, «Анна Кареніна» і «Воскресіння» Толстого. Найвеличніша в світі література — література російська, і найкращий у



Олександр Корнійчук, Максим Рильський, Гнат Юра, Амвросій Бучма, Наталія Ужвій, Іваш Паторжинський. Київ. 1946



Максим Рильський і Михайло Микіша. Київ. 1946



Максим Рильський і Олександр Ковальов. Київ, 1947



Максим Рильський і Платон Майборода. Початок 50-х років

світі театр — Московський Художній — це нерозривно зв'язані друзі, це дві зорі-супутниці, що освітлюють путь усім народам Радянського Союзу, усім передовим людям світу!

Слава МХАТ безсмертна, як безсмертен народ, що породив його Я приєдную свій голос до прославленого хору, що лунає в дні п'ятдесятиріччя Московського Художнього театру по всій землі. Я низько клоню чоло перед його невсипущими й натхненними працівниками і бажаю їм осягнення нових, невиданих, сліпучо-осяйних верховин!

## НА ВЕЧОРІ ІРАКЛІЯ АНДРОНИКОВА <sup>1</sup>

Іраклій Андроников обрав собі дуже цікавий і своєрідний жанр. Він аве його усними оповіданнями.

Андроников — улюбленець літературних кіл Москви. Товка спостережливість і неабиякий артистичний талант дають йому змогу чудесно малювати, я б сказав, мовно-мімічні, портрети стріваних ним людей. Не можна, приміром, забути, як Іраклій Андроников передавав чути ним, а може, й уявлену розмову Василя Івановича Качалова з Олексієм Миколайовичем Толстим. Без усякого перебільшення, без шаржу показав Іраклій Луарсабович характеря двох великих представників російської культури, блиск їх обдарованості й розуму, а разом з тим і деякі властиві всім людям, чуднуваті риси, що у таких велетнів, як Толстой і Качалов, тільки прикрашають, теплюють, я б сказав, їх особисту чарівність.

Любить зображати (ніяк не копіювати) Іраклій Андроников і живих своїх сучасників — письменників, артистів тощо — і часто робить це в присутності самих зображуваних. Такі словесно-мімічні зарисовки раз у раз бувають забарвлені добродушним гумором.

Добре відомий Іраклій Андроников і як літературознавець, що спеціальний інтерес приділяє життю і творчості Лермонтова. Вечір 3-го квітня в Колонному залі Української філармонії, де вперше виступав Іраклій Луарсабович перед киянами, він відкрив власне розповіддю про свої розшуки в галузі лермонтознавства, а саме про надавичайно кропітку свою роботу для розшифрування «таємниці Н. Ф. І.». Під цими ініціалами крилась людина, в яку закоханий був молодий Лермонтов, образ якої з пристрасстю й болем змалював він у драмі «Странний человек». Розшуки Андроникова, що привели його не тільки до з'ясування того, хто саме була Н. Ф. І., а й до

знайдення не відомих досі поезій Лермонтова, нам відомі: Андроников опублікував їх історію.

Усця розповідь про ці розшуки не могла не зачарувати слухачів і глядачів: перед ними пройшла ціла галерея людей, з якими стикався допитливий учений, в усій їх своєрідності, а часом і старомодності, перед ними війнуло подихом давніх часів. Разом з тим побачили слухачі, яких блискучих результатів може досягти сучасний радянський дослідник, озброєний належними знаннями і тією наполегливістю, яку народжує лише справжня любов до предмета вивчення.

У другому відділі побачили ми постать одного з найвизначніших радянських артистів Остужева, почули в інтерпретації Андроникова його висловлювання про таких видатних митців, як Шаляпін, Сальвіні. Познайомив нас Андроников і з своїми фронтовими враженнями, яскраво і з великою теплотою показавши образ радянського генерала Чанчібадзе<sup>2</sup>, полководця нового типу...

Вечір мав цілком заслужений великий успіх у публіки, серед якої було багато представників науки, мистецтва, літератури.

## ЛЕСЯ УКРАИНКА И ЕЕ «ЛЕСНАЯ ПЕСНЯ»

Великая украинская поэтесса Лесья Украинка (Лариса Косач) прожила недолгую (1871—1913), но полную внутреннего напряжения жизнь. С детства больная тяжелой болезнью (костный туберкулез), она всю свою неукротимую волю отдала творчеству, поразительно насыщенному образами и мыслями, поразительно целеустремленному. Нежная и хрупкая, она изумляла современников своим неслыхаемым и несокрушимым мужеством, своим волевым величием. Избрав девизом «*Contra spem spero*» («Вопреки надежде надеюсь»), написав на своем знамени «умру — не сдамся», она этому девизу, этому знамени была верна до конца.

В наследии Леси Украинки мы видим и лирические стихотворения, и поэмы; и прозу, и драматические поэмы, драмы, диалоги и т. п. Драматургия Леси Украинки носит черты огромного своеобразия и самостоятельности мысли. Поэтесса часто обращалась к библейским мотивам, но всегда давала им совершенно неожиданную трактовку. Она черпала сюжеты из древнеевропейской, древнеримской, древнегреческой жизни, из испанского средневековья, но всюду и всегда откликалась на самые животрепещущие вопросы окружающей ее действительности. Ее влекли к себе мировые темы, традиционные образы, но неизменно в разработке этих тем, в освещении этих образов была оригинальной, говорила новое, неожиданное слово. В стихотворении «Забытая тень» Лесья Украинка обращает свой взор не на прославленную Данте идеальную возлюбленную его Беатриче, а на безызвестную жену поэта, которая делила с ним его горькую скитальческую жизнь. В драме «Каменный хозяин» поэтесса развенчивает привлекательный, правда, образ дон Жуана, к которому обращалось столько поэтов мира, показывая правдивую победу над ним волевым и честолюбивым дон-



ны Анны и создавая пленительную и скорбную фигуру Долорес, беззаветно верной своей любви и своему долгу. Если искать аналогий в мировой литературе, то ближе всего к драматургии Леси Украинки стоят по своему характеру так называемые маленькие трагедии Пушкина.

Особое место среди драм Леси Украинки занимает «драма-феерия» «Лесная песня». По типу своему «Лесная песня» примыкает к таким произведениям, как «Потонувший колокол» Гауптмана, «Балладина» Словацкого. Идя дальше вглубь веков, можно было бы назвать «Бурю» и «Сон в летнюю ночь» Шекспира<sup>1</sup>. В драме наряду с реальными людьми действуют фантастические, вымышленные народной мифологией или демонологией существа — леший, русалка, мавка (лесная русалка), водяной и т. п. Но главная движущая сила в пьесе — природа, природа Украины, родной автору лесной Волыни. «Драма-феерия» Леси Украинки — восторженный гимн природе с ее увядающей прелестью, с ее то нежными, то яркими красками, с ее то грозными, то ласковыми голосами, с ее мощной и непобедимой жизнью...

Еще в юные свои годы поэтесса писала:

Я в детстве на твоём, природа, лоне<sup>2</sup>  
И радости и горе изливала,  
Я матерью тебя всем сердцем величала,  
Сложив перед тобой признательно ладони.

(Пер. Н. Чуковского)

А в зрелые годы, незадолго до кончины, писала Лесья по поводу работы над «Лесной песней» в письме к матери:

«Я просто вспомнила наши леса и затосковала по ним. А кроме того, я издавна «держала в уме» свою мавку, еще с тех пор, как ты в Жаборице<sup>3</sup> рассказывала мне что-то о мавках, когда мы шли в каком-то лесу с маленькими, но очень густыми деревьями. Потом я в Колодяжном<sup>4</sup> в лунную ночь бегала одна в лес (из вас этого никто не знал) и там ожидала, чтобы мне привиделась мавка...» Эта мавка — лесная русалка — не появилась, конечно, тогда в лесу перед маленькой будущей поэтессой, но она возникла позже в ее воображении и стала центральной фигурой ее драмы, как олицетворение красоты и чистоты нетронутой природы.

Сюжет «Лесной песни» построен на трагической любви Мавки и крестьянского парня Лукаша. Лукаш — художественная натура, он в душе поэт и музыкант, его

влечет к себе прелестная, почти воздушная лесная русалка... Но их чистую, благоуханную любовь разрушают эгоистические, собственнические, низменно-практические силы, воплощенные в образах матери Лукаша и грубо земной Калины. Добродушный дядя Лукаша, Лев, является в драме другом природы и носителем народной мудрости. Однако, это драма не о противоречии между «идеальным» и земным миром, между «гармонической» природой и людьми с их страстями и повседневной борьбой. Это драма о могуществе и бессмертии природы, о могуществе и бессмертии красоты, нашедшей себе отражение в бесхитростных народных мелодиях, которые играет Лукаш на свирели. Кстати сказать, мелодии эти были записаны самой Лесей Украинкой на Волыни и приложены ею к драме.

Мавка в конце пьесы умирает... нет, она замирает вместе со всей окованной зимой природой, замирает, чтобы вновь, весной проснуться и ожидать... Трагический финал поэтической Лесиной сказки пронизан глубоким жизнеутверждающим оптимизмом. А вся «драма-феерия» полна неизъяснимого очарования, от нее веет запахом лесов, задушевностью и страстностью украинской народной песни...

## ВІДЗИВ ПРО КНИГУ О. К. БАБИШКІНА<sup>1</sup> «ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ»

Ми не можемо поскаржитись на бідність у нас літератури про Лесю Українку. Якщо за життя великої поетеси не раз доводилось їй стрічатись із нерозумінням її геніальної творчості, з холодністю чи байдужістю сучасників, серед яких, власне, тільки Іван Франко з дійсно глибокою проникливістю привітав перші її поетичні збірки і визначив височінь її хисту та силу громадського голосу, то в радянському літературознавстві бачимо ряд серйозних праць про автора «Лісової пісні», серед яких назовемо книжки й статті М. Бажана, О. Білецького, А. Гозенпуда<sup>2</sup>, О. Дейча, М. Драй-Хмари<sup>3</sup>, М. Зерова, А. Каспрука<sup>4</sup>... Не вперше звертається до творчості Лесі Українки і автор рецензованої книги О. К. Бабишкін. Але саме ця книга є, по суті, першим систематичним, послідовним і всебічним оглядом усієї драматургічної спадщини Лесі Українки. Слід відразу ж сказати, що Олег Кіндратович, з належним критицизмом, але й із потрібною увагою та повагою використовуючи здобутки попередників, дав справді цінну й потрібну монографію про ту сторону Лесиної діяльності, яку справедливо вважають верховиною її творчого доробку.

Назви розділів книги О. К. Бабишкіна, що визначають основні етапи й періоди драматургічної творчості Лесі Українки, можна загалом визнати влучними. Деякий сумнів у мене викликає тільки назва розділу V — «Драматургія великих сподівань», де йдеться про такі складні і справді-бо не безхмарно-оптимістичні речі, як «Лісова пісня», «Адвокат Мартіан», «Камінний господар», «Оргія». Ця назва здається мені трохи неясною й нечіткою. Я волів би сказати: «Драматургія великих узагальнень», «великих проблем» або щось подібне...

У вступі автор дає цікаві і обгрунтовані міркування про світогляд поетеси (до чого вертається і в передостанньому розділі — «Питання методу і стилю»), про погляди

її на сучасну драматургію, основні риси її та завдання, притягаючи для цього критичні та публіцистичні статті, листування і т. ін. Вступ написано з добрим знанням предмета, з розумінням і відчуттям епохи. Можливо, правда, що варто було ту ширшу картину сучасного Лесі Українці суспільного і літературного життя, яку дав автор аж у передостанньому розділі, перенести сюди, але це вже справа композиції...

На стор. 7-й читаємо:

«У творчому розвитку Лесі Українки як письменниці й філософа була історична (підкреслення мос.—*М. Р.*) необхідність звернутися до драматургії, бо саме ця галузь літератури найбільше відповідала її потребі розкрити історичні суперечності доби, роздоріжжя й кращі сподівання інтелігенції, яка кінець кінцем відбивала прагнення і сподівання самих трудящих мас». Загалом це вірно, але і в самого Олега Кіндратовича тут є натяк не тільки на історичну необхідність звернутися до драматургії, а й на психологічну потребу самої поетеси, драматурга в самій своїй творчій суті.

У розділі «Перші драми Лесі Українки» автор велику увагу приділяє драмі «Блакитна троянда», причому не можна тут не додати тенденції, так би мовити, «реабілітувати» цю драму перед очима радянських читачів. Не можна не погодитись із автором, коли він говорить про несправедливе, байдуже упереджене і навіть вороже ставлення деяких сучасників Лесі Українки до першого її драматичного твору. Але, погравши, як-то кажуть, руку на серце, годіться все ж таки визнати, що в «Блакитній троянці» справді обмаль ознак, за якими можна було б передбачити майбутнього автора «Лісової пісні» й «Камінного господаря». Написана не без видимого впливу п'єс Ібсена та Гаудмана (про що говорить і тов. Бабишкін), «Блакитна троянда» — перша, по суті, українська психологічна драма з «інтелігентського життя» — була, безперечно, значним етапом у розвитку української драматургії, але не була таким етапом у творчому зростанні геніальної поетеси. Це був не її шлях, і вона тим шляхом не пішла.

У підрозділі «На шляхах до драматичної поеми» цілковитого схвалення заслуговують гадки автора про зародження драматургії Лесі Українки в її ліриці, в розмовах з читачами, друзями, у монологах, діалогах і т. ін. Проте здається мені, що автор у різних місцях своїй кни-

ги трохи зловживає визначенням Лесі Українки «як лірика *rag exellence*» \*. Визначення це йде ще від Франка, який бачив основну рису Лесиного хисту в ліриці, — на підставі перших її поетичних збірок. Сама книга О. К. Бабишкіна наочно свідчить, що основною рисою Лесиного генія було драматургічне сприймання світу, найгострішою зброєю в її руках — драма. Цілком справедливо зауважує автор на стор. 59-й, що від «Одержимої» в драматургії Лесі Українки бере початок послідовне і всебічне розвінчання реакційної суті християнства. Варто лише додати, що Лесина оцінка історичної ролі християнства ніяк не була на перешкоді змалюванню симпатичних і благородних постатей первісних християн. Наочні докази цього бачимо ми і у відповідних місцях рецензованої книги.

У підрозділі про «Кассандру» тов. Бабишкін дає досконалий аналіз цієї, за висловом О. І. Білецького, «трагедії правди», з тонкими і влучними зауваженнями, як наприклад: «Гелен не тільки антитеза до Кассандри, але й паралель до Луки з п'єси Горького «На дні». Думку цю розвиває автор з належною переконливістю.

На стор. 77-й тов. Бабишкін слушно застерігає: «Даремно було б шукати безпосередні аналогії між «Кассандрою» і сучасною поетесі дійсністю». Ми знаємо, що дехто з наших літературознавців таки вдався до таких аналогій. Але далі читаємо: «Однак такі аналогії можливі й закономірні в думках та ідеях (підкреслення мое. — *М. Р.*), закладених у цій драматичній поемі». Далі автор розвиває цю думку, на яку ми охоче пристаємо.

Саме в такому дусі трактує О. Бабишкін і далі проблему зв'язку творів Лесі Українки на стародавні теми і сюжети з сучасним їй суспільним життям. На стор. 82-й, приміром, він каже:

«У біблій можна знайти численні фактичні відповідники тим поєвавленням, про які розповідається в драматичній поемі Лесі Українки «Вавилонський полон». Але суть драматичної поєми не в історичній вірогідності, а в історичних паралелях до становища українського народу напередодні революції 1905—1907 років. Під біблійною оболонкою розповіді про вавилонський полон виявляється життєвий і сучасний поетесі громадський зміст».

Це так, звичайно, проте мені вже доводилось відзначати, що Лєся Українка, як великий художник, надава-

\* Переважно (*франц.*). — *Ред.*

ла-таки неабиякого зпачення «історичній вірогідності», пильно вивчаючи джерела, радячись із такими знавцями, як А. Кримський<sup>5</sup> і т. ін. Не можна не бачити і естетичного замишування старовиною в тій самій «Насандрі», у «Камінному господарі» і т. ін. Крім того, не скрізь так легко розшифрувати у Лесі Українці перегук із її сучасністю, як це робиться щодо драматичної поеми «Вавілонський полон». В багатьох випадках вірніше буде бачити загальну більш чи менш приховану «проекцію в сучасність...» Я можу тільки підписатись під одними словами Олега Кіндратовича з приводу етюда чи діалогу «Три хвилини»:

«Грубою помилкою є будь-яка спроба побачити за постантями Жірондиста і Монтаньяра виразників політичної програми певних партій, що брали участь у революції 1905—1907 років. Серед таких спроб рішуче заперечення викликає і завершена в своїй вульгарно-соціологічній суті тенденція А. Музички<sup>6</sup> витлумачити механістично-матеріалістичні погляди Монтаньяра як марксистські. «Три хвилини»,— пише А. Музичка,— це соціально-філософський твір, це гімн марксизму-ленінізму<sup>7</sup>, це величний образ революціонера-більшовика, це одночасно найжорстокіша сатира на меншовика». Розгляд твору Лесі Українки не дає жодних підстав для таких тверджень, побудованих на одному бездоказовому пафосі».

Перепрошую за довгу і, так би мовити, подвійну цитату, але вона здається мені потрібною. Завершена в своїй вульгарно-соціологічній суті тенденція — краще не скажеш. Я додав би, що ця мірка, з якою підходить, керуючись найкращими намірами, шановний А. Музичка і до інших творів Лесі Українки, не тільки вульгарно-соціологічна, але й антиісторична.

О. К. Бабишкін у вступі, і в передостанньому розділі, і в багатьох інших місцях своєї книги показує, як Лесю Українкою дедалі більше проймався марксистський світоглядом, — але ніде він не розглядає Лесині твори з древньогрецького, древньоримського, древньоєгипетського, давньоіспанського життя як просто собі маскарад, як наряджання сучасників у личини давніх євреїв, чи там римлян, або іспанців, як прозорі й прямолінійні «іноскання», та й годі...

Однак коли з приводу драматичної поеми «В катакомбах» автор твердить, що вістрі цього твору скероване не тільки проти історичного християнства, а й проти су-

часного Лесі толстовства, проти толстовської оцінки християнства первісних віків, то це знаходить собі підпору не тільки в самій драматичній поемі, а і у власних висловлюваннях поетеси.

Мені приємно було прочитати у книзі тов. Бабишкіна спокійний і продуманий підрозділ про драму «Бояривя», що не належить, звісно, до шедеврів Лесі Українки, та й не була нею самою остаточно опрацьована, але з приводу якої було сказано в нашому літературознавстві чимало несправедливого.

Значну увагу приділяє Олег Кіндратович драмі «Руфін і Присцилла», яку високо цінувала сама Леся Українка і про художню силу якої можна, проте, мати різні гадки, а найдокладніше розглядає, певна річ, вершинні Лесині твори — «Адвоката Мартіана», «Камінного господаря», «Лісову пісню», «Оргію»...

Варто відзначити ту пильність, з якою автор досліджує роботу Лесі Українки над своїми творами, її чернетки, варіанти і т. ін.

Тов. Бабишкін має добре око спостерігача літературних явищ і вміння узагальнювати, тому дуже цікавими виходять у нього паралелі, наприклад, зіставлення «Лісової пісні» з Олесеvim «Над Дніпром» (яке б варто було розгорнути ширше), Лесиного «Камінного господаря» з її ж такою ранньою «Осіньною казкою», «У пущі» — з *Intermezzo* Кодоубинського, постаті скульптора Річарда — з Іваном Франком і т. ін.

Як зразок вдумливого історичного аналізу наведу таке місце з підрозділу про «Кассандру»:

«Як і перші свої драматичні твори, Леся Українка витримує «Кассандру» в цілому на контрасті трьох основних барв: чорної, білої та червоної, причому червона контрастує з чорною або доповнює білу. Кольори надають додаткових рис для характеристики дійових осіб. Ось кілька таких кольорових характеристик.

Гелена пряде «и у р п у р н у вовну на золотій кужілці»; на поясі в неї висить «кругле срібне свічадо». Нитка з кужілки — червона. «Червоно взута білая нога» Гелени ступила на Троянську землю, й, на думки Паріса наступила її «червона сандалія». Червоний колір — як символ кохання — асоціюється з червоною кров'ю, пролитою через Гелену в Троянській війні. (Пропускаю кілька рядків.— *М. Р.*)

Поліксена — «в білому убранні, червоні стрічки й червоні квітки в косах». Посидання білого кольору вбрання з червоними квітами й стрічками підкреслює її становище нареченої. Після смерті брата, коли розвіялася мрія про шлюб з Ахіллесом, її «червоно-білі барви змінюються на чорний колір жалобного вбрання...» (стор. 75—76).

Подекуди, однак, Олег Кіндратович захоплюється отакими кольоровими характеристиками, і тоді вони виходять не дуже переконливо. Як приклад наведу міркування з приводу авторської ремарки про обстановку кімнати в хаті Гоцинянської (в «Блакитній троянді»):

«Ремарка — «загальний тон убрання хати темно-червоний» — вказує на суперечність, яка неминуче постане між задумами, підкресленими заголовком твору, і дійсним перебігом подій» (стор. 10).

Це, сказав би я, надто вже перетончено.

Ми звикли говорити, що інтерес і любов Лесі Українки до української народної творчості найбільший вияв свій знайшли в «Лісовій пісні», що повів пісенного та казкового фольклору дається бачити в її ліриці та в поемах. Це й справедливо. Але варті уваги ті міркування, які висловлює тов. Бабишкін з приводу фольклорних елементів у драматичній поемі «Осіпня казка». Не викликає заперечень і кишута ним думка, що поетеса в цьому творі могла користуватись та таки й користувалась фольклорними джерелами інших народів.

Дозволю собі кілька окремих зауважень. На стор. 64-й читаємо:

«В «Одержимій» поетеса вжила п'ятистопний неримований ямб з ненаголошеним закінченням. Цей розмір створює враження вільної розмови, не обтяженої й не дисциплінованої римами та стріфічною побудовою вірша. Там, де поетесі особливо важливо наголосити якусь думку, жіноче закінчення рядка зникає і наголос припадає на останній склад. Від «Одержимої» таке ритмічне оформлення віршів стає звичайним у драматичних поемах Лесі Українки».

Простіше було сказати, що, починаючи з «Одержимої», Леся Українка вдається до традиційного в російській (від часів Пушкіна) і українській (Старицький) драматургії білого п'ятистопного ямба. В «Одержимій» справді більше жіночих закінчень, ніж чоловічих, але чи це потребує такого складного пояснення, до якого вдається Олег Кіндратович, — я не певен.



Додам іще, що Леся Українка доволі часто збивається з п'ятистопного ямба на шестистопний, як це ми раз у раз бачимо у сучасних російських та українських поетів і як це надзвичайно рідко, всього кілька разів, зустрічається у Пушкіна.

Не зовсім продуманим здається мені таке місце на стор. 137:

«Засуджуючи великодержавницьку політику царату і згубний вплив її на частину трудящих, Леся Українка своїм діалогом «В дому роботи, в країні неволі...» боролася і проти буржуазно-націоналістичного дурману, до якого не лишилися байдужими деякі групи трудящих, проти царської тюрми народів, за дружбу між народами. Цей твір ще раз засвідчав вірність Лесі Українки принципам матеріалістичної естетики». Подив викликає у мене, власне, останнє речення цього уступу. При чому тут матеріалістична естетика? Чи, може, тут стався якийсь друкарський недогляд?

На стор. 328—329 тов. Бабишкін наводить таке висловлювання сестри Лесі Українки, Ольги Косач-Кривинюк:

«В Лесиній «Лісовій пісні» нема ні одного персонажа, ні одного повір'я, ні одної мелодії<sup>8</sup>, щоб були мені незнайомі,— все те мої давні знайомі поліські, все те я чула і знала ще в Колодязному. Для мене нема паймспного сумніву, що здогади різних літературознавців про те, під яким впливом Леся написала свою «Лісову пісню» (тут фігурує і Гоголь, і Гауптман, і навіть Римський-Корсаков), зовсім марні, бо написала вона її, як каже в листі до матері, тому, що затужила за рідними волинськими лісами і за всіма тими істотами, що ними заселяла ті ліси уява старих і молодих волянків-поліщуків, Лесиних приятелів дитячих і юнацьких днів».

Все це дуже добре, підпирається воно і відомим листом Лесі Українки до матері, який, мабуть, нема потреби тут цитувати,— а проте, на мою думку, «рівні літературознавці» мали-таки повне право розглядати «Лісову пісню» в одному ряді і з «Затопленим дзвоном» Гауптмана, і скажімо, «Спігуронькою» Островського, і іншими драмами-фєвріями, драмами-казками, фантастичними п'єсами на народній основі, які передували появі «Лісової пісні». Навіть найгеніальніші поетичні твори не виникають без певного зв'язку з загальнолітературним процесом. Мікшевич пише в епілозі до «Пана Тадеуша», що цей його

твір — наслідок уявної мандрівки «в край дитячих літ». Це так, але читаючи Міцкевичеву поему, ми ясно відчуваємо, що автор знав і Гомера<sup>9</sup>, і Гете, і польських своїх попередників... і в цьому нема нічого привизливого для геніального поета.

Зовсім уже дрібниця. На стор. 331-й тов. Бабишкін заявляє, що Лесина казка «Про велета» (у «Триптиху») написана бездоганним віршем. Чому саме цей твір Лесі Українки удостоївся такої високої похвали? Чи справді його віршова форма якась незвичайна серед Лесиного добробку?

У двох чи трьох місцях книги потрапив я на не зовсім точні віршові цитати. Гадаю, що на цьому недогляді не варто спинятися, бо загалом тов. Бабишкін уважно ставиться до цитованих текстів.

При розгляді окремих драматичних творів Лесі Українки, починаючи з «Блакитної троянди», автор весь час підкреслює, що Леся не мислила свою драматургію як лише п'єси «для читання», що вона завжди прагнула бачити свої твори на сцені. Останній розділ книги цілком присвячений «сценічному життю» творів Лесі Українки. Розділ, сказати правду, досить сумний, особливо в тій частині, де йдеться про дожовтєві часи. Я гадаю, що геніальна поетеса ще жде свого театру. Цю гадку поділяє і Олег Кіндратович Бабишкін...

[ПЕРЕДМОВА  
ДО «ПОВІСТІ ПРО НАРОДНОГО АРТИСТА»  
Ю. МАРТИЧА <sup>1</sup>]

Книга Юхима Мартича про Панаса Карповича Саксаганського належить до того жанру, що називають художньою біографією. Цей жанр у нас не дуже поширений, а втім, він не тільки цілком законний, але й дуже потрібний для поширення і поглиблення знань читацького загалу про видатних наших діячів у галузі громадської роботи, науки, літератури, мистецтва.

Ю. Мартич довгий час вивчав матеріали книжні, журнальні, газетні, архівні; багато помогли йому й особисті зустрічі та розмови з людьми, що бачили на сцені і в житті Панаса Карповича, зокрема з дружиною великого артиста, яка з виключною любов'ю зберігає все, що стосується його пам'яті, і навіть всі речі в квартирі на вул. Ждаановського (колись Жилианській), усі картини, портрети, меблі тощо залишаються розташованими в тому порядку, як це було за життя небіжчика.

Артистична сім'я Тобілевичів — явище виключне: Іван (по сцені Карпенко-Карий) ширше відомий як драматург, Микола (Садовський) та Панас (Саксаганський) і рано померла сестра їх — Марія (Садовська-Барілотті<sup>2</sup>) — це були артисти першорядні в повному розумінні слова, і то не тільки драматичні актори, а й прекрасні співаки (Садовський уславився ще й надзвичайно майстерним виконанням українського танцю, як про це, між іншим, згадав в своїй книзі «З минулого українського театру» І. О. Мар'яненко). Разом і на чолі з М. Л. Кропивницьким, разом з геніальною М. К. Заньковецькою, під нестерпними утичками царських урядовців та цькуванням з боку реакційних сил російського суспільства, але в якнайтіснішому братанні з передовими російськими громадськими, театральними, літературними, науковими діячами створила ця фаланга блискучих майстрів справді народний, справді демократичний український театр. Мені здається тільки,

що назва «театр корифеїв», яку прикладають іноді до цього театру, трохи умовна. Справді, названі вище митці були зорями першої величини, але, скажімо для прикладу, і такі актори, як Любов Ліницька, Гаяна Борисоглібська чи Федір Левицький, могли б бути окрасою будь-якої сцени,— а тим часом їх до списку корифеїв звичайно не вносять. У дореволюційному театрі українському довгий час працював такий прекрасний артист, як Іван Мар'яненко, що становить нині гордість театру радянського, з ним зв'язані початки сценічної роботи Гната Юри, Амвросія Бучми, Бориса Романицького<sup>3</sup>, Марії Литвиненко-Вольгемут та, власне, і всіх наших акторів старшого покоління. Переїнявши всі кращі передові традиції своїх славних попередників і оволодівши методом соціалістичного реалізму, артисти українського радянського театру — знов-таки у якнайбільшій дружбі з діячами радянського російського драматичного театру — піднесли театральне мистецтво на новий, вищий ідейно-художній рівень.

Ю. Мартич чималу увагу приділяє дитячим і юнацьким рокам Саксаганського, оточенню, в якому він зростав, постатям його батьків. Сільське, селянське оточення багато сприяло тому досконалomu званню народного життя, яким завжди відзначалися усі Івана Карпенка-Карого і гра його та його братів на сцені (це, звичайно, стосується і Кропивницького, і Заньковецької). Щодо батьків, то можна твердити, що певною мірою свою обдарованість успадкували Іван, Панас, Микола і Марія саме від них. Батько Тобілевичів був людиною інтересної вдачі, прекрасний оповідач і жартівник; мати чудово виконувала народні пісні.

У дальшому викладі автор раз у раз спинається на творчих зв'язках Саксаганського, на загальному процесі розвитку українського театру, старається знайти — і знаходить, по-моєму, — пояснення тих розходжень між Заньковецькою, Саксаганським і Садовським, які до цього часу пояснювались інколи надто поверхово, «діловими» мотивами та рисами особистого характеру.

Цілком доречно велику увагу приділяє Ю. Мартич зв'язкам українського дожовтневого театру з театром російським, дружбі наших великих артистів з артистами Малого Московського та МХАТу, — це була дружба на ґрунті спільного творчого методу, спільних ідейних позицій, на приятелюванні Саксаганського з такими славет-



Михайло Царьов, Олександр Гундарев та Максим Рильський.  
Москва. 1955



Максим Рильський та Іван Козловський. Голосіїв. 1961



Давид Ойстрах, Максим Рильський та Георгій Свиридов  
у Свердловському залі Кремля після вручення Ленінських премій  
Москва. 8 червня 1960 р.



Дмитро Гнатюк, Наталія Ужвій, Максим Рильський і Зоя Гайдай.  
Березень 1960 р.

ними митцями російськими, як Давидов<sup>4</sup>, Варламов<sup>5</sup>, Правдін<sup>6</sup>, яких сам покійний артист називав своїми «особистими близькими друзями». З іншого боку, ми знаємо, як цілували й любили український театр Толстой, Чехов, Чайковський, Горький, Савіна<sup>7</sup>, Москвін, Качалов. Відоме нам і висловлювання Станіславського (лист до академіка Кримського, написаний року 1911-го). Там читаємо: «Такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський — блискуча плеяда майстрів<sup>8</sup> української сцени, — ввійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва й нічим не поступаються перед знаменитостями Щепкіним, Мочаловим, Соловцовим<sup>9</sup>, Недсліним<sup>10</sup>». Останніх двох назвав, помосму, геніальний режисер і артист, щоб підкреслити тісний контакт українського і російського театру на Україні, — про цей контакт досі ще мало було сказано, а існування його — безперечно.

Немає сумніву, що традиції основоположника російського реалістичного театру Михайла Семеновича Щепкіна лягли в основу творчості і Малого театру, який часто і називають Домом Щепкіна, і МХАТу, і Кропивницького, і Заньковецької, і братів Тобілевичів, і інших їх товаришів. Треба додати, що той же Щепкін, як і Карпо Соленик, стоїть безпосередньо при джерелах українського театру як виконавець ролей у п'єсах передусім Котляревського. Коли згадати, як вдумливо, тонко, філігранно обробляючи деталі і разом з великою натхненною простою грав Саксаганський, — то не можна, пам'ятаючи, звичайно, про його колосальну творчу індивідуальність, не назвати його артистом щепкінської школи.

Мені не довелося бачити на сцені Карпенка-Карого. Кажуть люди, що це був актор виключної скромності і простоти, що й давало недалекоглядним критикам підставу вважати його тільки «корисним» актором. Садовський був митець величезного «мочаловського» творчого темпераменту, який іноді у нього, як і у Мочалова, так би сказати, затихав, і тоді бачив глядач лише звичайну хорошу гру. Саксаганський був рівніший у своєму блиску, у повноті сценічного життя. Віп ніколи не спирався тільки на натхнення, опрацьовував з надзвичайною пильністю ролі; але це зовсім не означає, що він був артистом без натхнення, холодним майстром зовнішніх ефектів, як це розповідають сучасники про Каратигіна<sup>11</sup>. Артист необмеженого діапазону, він потрясав серця в трагічних ролях

Гната Голого («Сава Чалий» Карпенка-Карого), Франца Моора («Розбійники» Шіллера), Тараса й Бондаря («Бондарівна» Карпенка-Карого), примушував від серця сміятися з добродушного Солопія Черевика («Сорочинський ярмарок») <sup>12</sup>, обурювався — крізь «видимий світові сміх» — з підлості Печериці («Крути, та не перекручуй» Старицького) або писаря («Бурлака» Карпенка-Карого), з пошлості Голохвостого («За двома зайцями» Старицького), широкими мазками малював такі неподібні один до одного образи Івана Барильченка («Суєта» Карпенка-Карого), Карася («Запорожець за Дунаєм» Артемовського), Возного й Виборного («Наталка Полтавка»), Кабиці («Чорноморці»), дяка Шкварковського («Чумаки» Карпенка-Карого) і т. ін. — і ніде не переступав межі художності, ніде не знижувався до «загравання» з публікою, до зовнішніх ефектів, які порушували б «логіку образу» (улюблений його вислів). Він давав поради молодим акторам, як працювати над роллю, але доточував з усмішкою, що ніякі поради не допоможуть, коли у людини нема таланту. Про його власний талант, на жаль, ніякі спогади тих, хто його бачив, не можуть дати уяви.

З теплотою малює Ю. Мартич останні роки життя Панааса Карповича — після Великого Жовтня, — коли він, оточений виключною любов'ю і увагою Комуністичної партії, радянського уряду, радянського народу, глибоко в серце приймав цю любов і увагу, ніби освітлений весь промінням нової дійсності. Життя Саксаганського було не тільки блискучою творчою епопеєю, але й високим громадським подвигом.

Книга Ю. Мартича — художня біографія. Як автор такої саме книги, Ю. Мартич, безперечно, має право на вірогідний творчий домисел, якого, звісно, ніколи не треба плутати з невірогідним домислом.

Мені здається, що в цілому автор дав вірний образ великого артиста й режисера, правдиво змалював добу і оточення, в яких він жив. Не сумніваюсь, що книга ця знайде собі широке коло читачів.



## НАВІКИ РАЗОМ

Спільна історична доля двох великих слов'янських народів — російського та українського — позначилася і на всьому багатоміковому розвитку їх культури. Благотворний вплив, наприклад, російської літератури на літературу українську не підлягає ніякому сумніву. Безпосередній ідейний зв'язок Шевченка з Чернишевським і Добролюбовим, безмежна пошана великого поета до Герцена, Щедріна, Гоголя, палка любов його до творчості Пушкіна і Лермонтова відомі всім. Чудовий приклад високої творчої дружби бачимо ми в велетенських постатях Горького і Коцюбинського. Вчителем основоположника української професійної музики М. В. Лисенка був Римський-Корсаков. Чайковський був його другом. Великий Рєпін, російські «передвижники» підтримували найтісніші зв'язки з українськими художниками.

При цьому треба пам'ятати, що коли мова йде про культурні зв'язки, то законно впливає питання про взаємовпливи. І такі взаємовпливи між російською та українською культурою, безперечно, були.

У книжці, яка лежить перед читачем, мова йде про зв'язки театральні. Зв'язки ці були найтіснішими.

Геніальний основоположник реалізму на російській сцені Михайло Семенович Щепкін грав в українському репертуарі, у п'єсах Котляревського, тісною дружбою зв'язаний був із Шевченком, приятелював з рядом українських акторів. Варто, може, згадати, що Котляревський брав активну участь у викупі Щепкіна з кріпацтва, — подібно до того, як про викуп Шевченка дбали передові діячі російської культури. Це — яскравий зразок справжньої дружби, справжнього братерства.

Я не буду наводити інших зразків, бо книжка М. Йосипонка<sup>1</sup> саме і говорить про творчу дружбу російського та українського театрів. А скільки рогаток ставив цій

дружбі царський уряд, якими помиями обливали дореволюційний український театр чорпосотенні писаки! Але передові люди російської культури, російського театру завжди і незмінно простягали приятні руки до передових людей української культури, українського театру. Лев Толстой і Антон Чехов захоплювались патхненною грою Марії Заньковецької — тієї Заньковецької, що так гаряче мріяла грати на українській сцені в російському репертуарі, зокрема в репертуарі Островського.

Коли читаєш біографії і спомини великих наших акторів минулого, то скрізь і завжди бачиш, як у своїй боротьбі за справді народне, справді реалістичне мистецтво орієнтувались вони саме на російську театральну культуру, па блискучих акторів московських Малого і Художнього, петербурзького Александринського театрів.

Довгочасна безглузда заборона ставити на українській сцені перекладні п'єси, зокрема п'єси російської класики, дуже тяжко відчувалася передовими артистами дожовтневого українського театру. Ця заборона не давала змоги розгорнути на всю широчінь крила таким митцям, як Марія Заньковецька і Папас Саксаганський. Така подія, скажімо, як постановка «Ревізора» в театрі Садовського, відразу підняла театр на новий щабель. Можна тільки уявити собі, яку блискучу галерею образів створила б Заньковецька у творах Островського, до яких верховиш піднісся б її трагічний геній у «Власті тьми» Толстого, якими невиявленими гранями свого дару заблищав би Саксаганський в п'єсах Гоголя, Островського, Сухово-Кобиліна.

Проте і в неймовірно тяжких умовах царського ладу відзначався своєю народністю, своєю простотою, своєю правдою український театр в особі кращих його представників.

Повним цвітом розцвіла дружба народів колишньої царської Росії, дружба українського народу з народом російським під благодотворним сонцем Жовтня. Те, до чого стихійно тягся народ у день вікопомної Переяславської Ради, те, що тільки неясно мріялось великим поетам минулого — Пушкіну, Міцкевичу, Шевченкові, — стало дійсністю. Дружба народів у Радянській країні — не мрія, не прагнення, не декларація, а жива дійсність. Вона проникає у всі ділянки життя, вона патхенниця наша і в науці, і в літературі, і в мистецтві, і в промисловості, і в сільському господарстві.

Нема що й казати, які міцні, нерозривні зв'язки лучать український і російський радянські театри. Грибодов, Гоголь, Островський, Горький зажили на нашій сцені по-новому. Творчість таких наших художників сцени, як Ужвій, Чистякова, Мар'яненко, Бучма, Шумський<sup>2</sup>, Гнат Юра та багато інших, розвивалася під впливом російського радянського театру, традицій Щелкіна, Прова Садовського, Єрмолової, традицій Московського Художнього театру. Кращі наші театральні колективи — театр ім. Франка в Києві, ім. Шевченка в Харкові, ім. Заньковецької у Львові — перебувають у ненастанній творчій дружбі з МХАТом, з Малим театром.

Це їх збагачує, це їх окриляє.

Так — павіки разом і на трудовій ниві, і на ратному полі. Навіки разом у творенні прекрасної нової культури, соціалістичної змістом і національної формою. Навіки разом — на нескінченному шляху до осяйного комуністичного майбутнього!

## МАРІЯ ЗАЇКОВЕЦЬКА

(До 20-річчя з дня смерті)

«Визначення «видатна артистка» для Марії Костянтинівни Зацьковецької не точне. Ті, хто бачив її, хто мав щастя знатися з нею, сприймали її як світлий геній справжнього народного мистецтва»,— справедливо писав про геніальну українську актрису І. С. Козловський<sup>1</sup>.

Марія Зацьковецька стоїть в одному ряду з найвидатнішими представницями світового сценічного мистецтва — Ермолową, Стрепетовою<sup>2</sup>, Елеонорою Дузе<sup>3</sup>.

Збереглись захоплені відгуки про Зацьковецьку, що належать Станіславському, Немировичу-Данченку, Комісаржевській<sup>4</sup>, Яблочкіній, товаришам артистки по сцені — Саксаганському і Садовському, а також молодшим її сучасникам і в тій чи іншій мірі учням — І. О. Мар'яненку, Б. В. Романицькому, Г. П. Юрі, В. С. Васильку<sup>5</sup> та ін. Захоплений відгук про гастролі Зацьковецької в Грузії дає грузинський драматург Шалва Дадіані.

Полум'яними панувальниками Зацьковецької були Л. М. Толстой, А. П. Чехов, І. Ю. Рєпін, П. І. Чайковський.

Нестеров залишив нам портрет Зацьковецької в одній з найчудовіших її ролей — Харитини в драмі І. К. Тобілевича «Наймичка». Портрет цей, на якому з виключною силою передано вираз найглибшої людської скорботи, зберігається в Уфимському музеї. Годі й говорити, як високо цінували Зацьковецьку передові діячі української культури — І. Я. Франко, М. В. Лисенко, драматурги М. Л. Кропивницький, І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий), М. П. Старицький, Панас Мирний. Драматурги писали навіть ролі, а то й цілі п'єси спеціально для Марії Костянтинівни, що, звичайно, цілком закономірно й бере свій початок в давніх традиціях світової драматургії, в творчій практиці таких майстрів, як Островський і Тургенєв.

Важко, навіть неможливо описати, передати словами, в чому полягала сила мистецтва Заньковецької, як і взагалі передати враження від гри того чи іншого великого артиста. Кажуть: простота, щирість, правдивість, глибока пристрасність... Так, звичайно, але ж ці якості невіддільні взагалі від справжнього великого мистецтва. Кажуть: народність — і це, мабуть, найважливіше, найвірніше визначення. Заньковецька була справді народною артисткою не тільки тому, що майже весь її репертуар становили ролі жінок з трудового народу, переважно селянок, не тільки тому, що вона була «печальницею горя народного», виразницею страждань жінки, замученої і змученої умовами капіталістичного суспільства, але й тому, що гра її якось особливо «доходила» до «простих» глядачів, до «гальорки», «райка», що вона потрясала не тільки висококультурних сучасників артистки, але й селян, і робітників, і революційно настроєну студентську молодь, які бачили в створених нею образах більше, ніж звичайний показ людських страждань, але й гнівний протест проти старого укладу життя. Саме це більш за все ріднило її з Єрмоловою і Стрететовою...

Я кажу про Заньковецьку як виконавицю драматичних і трагічних ролей. Ці ролі — Харитини («Наймичка» Тобілевича), Олени («Глитай, або ж Павук» Кропивницького), Зіньки («Дві сім'ї» Кропивницького), Софії («Безтаданна» Тобілевича), Катрі («Не судилось» Старицького), Наталі («Лімерівна» Панаса Мирного) — в першу чергу принесли артистці її величезну славу. Але чудово вдавалися Марії Костянтинівні і ролі веселої «молодиці» Івги Цвіркунки в «Чорноморцях» (музика Лисенка, текст Старицького), і простодушної матері в «Суеті» Тобілевича, і щиро та беззавітно люблячих Паталки («Наталка Полтавка» Котляревського) і Галі («Назар Стодоля» Шевченка), і полум'яної циганки Ази (однойменна п'єса Старицького). Хто хоч раз чув її спів, то задушевно-смутий, то запально-веселий, завжди овіяний чарами народної пісенної манери, хто бачив, як проноситься, майже літає вона в огненному танці, той ніколи цього не забуде.

Мені пощастило не раз бачити Заньковецьку на сцені — на жаль, уже на схилі літ, на заході творчої діяльності. І пригадується такий епізод. Ішли «Чорноморці». Заньковецька грала роль меткої, веселої, лукавої, напівп'яної молодички Івги у п'єсі, поновленій в її репертуарі після тривалої перерви. Це викликало побоювання і

глядачів, і товаришів-акторів, яким здавалося, що роль ця вже не під силу Марії Костянтинівні. Та побоювання були даремні.

Марія Костянтинівна все життя своє віддала українському народному театру. Вона була не тільки чудовою актрисою, не тільки розумною вихователькою театральної молоді, але й громадською діячкою, яка послідовно боролася за реалізм і демократизм у театрі й бачила могутню опору своїх принципів в особі передових представників російської сцени. Велике враження справила в свій час доповідь Заньковецької на I Всеросійському з'їзді сценічних діячів 1898 р. в Москві. В доповіді цієї з граничною ясністю були висловлені благородні погляди на драматургію і театр, які поділяли з Марією Костянтинівною її блискучі соратники М. М. Кропивницький, М. К. Садовський, І. К. Карпенко-Карий, М. П. Старицький, П. К. Саксаганський, Г. А. Затиркевич-Карпінська...

В останні роки життя Заньковецька не виступала на сцені, але живо цікавилась театром, роботою товаришів, новими п'єсами... Оточена любовною увагою народу, Комуністичної партії, Радянського уряду, який першу її удостоїв звання Народної артистки республіки (1922 р.), згасла ця яскрава зоря українського театру. Згасла, але її сяйво ніколи не померкне в серці народу.

## О ДРАМАТУРГИИ ЛЕСИ УКРАИНКИ

Литературное наследство Леси Украинки весьма разнообразно по жанровым признакам и вместе с тем удивительно целостно по мировоззрению, по основным своим идеям, по общему тону. Лирик, драматург, прозаик, переводчик, литературовед, критик, фольклорист, историк, публицист, Леся Украинка всегда оставалась верной себе, верной заветной своей цели — служению народу.

Говоря о лирике Леси Украинки, всегда подчеркивают ту черту, которую первым отметил Иван Франко, — мужество. Это правильно, разумеется. Воспитанная на традициях свободолюбивой русской литературы, на творчестве Пушкина, Лермонтова, Некрасова, на статьях Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, на гениальном «Кобзаре» Шевченко, прекрасно ознакомленная с мировой литературой, начиная с Гомера и античных трагиков, восприимчивая бунтарские устремления Байрона, Гюго, Гейне, Мицкевича, близкая к марксистским кружкам своего времени, внимательная читательница и переводчица Маркса и Энгельса, единомышленница Коцюбинского, Грабовского, Франко, Леся Украинка была в первую очередь гражданским поэтом, поэтом борьбы за свободу, права и честь народа. Чуждая национальной ограниченности, рано и ясно провозгласившая девиз солидарности трудящихся всех стран, яркая ненавистница социального гнета и национальной несправедливости, эта хрупкая, больная женщина обладала неукротимым боевым темпераментом, она всегда и всюду была не идущим ни на какие сделки и компромиссы борцом и воином.

Но в сердце этого сурового борца, этого воина, этого бесстрашного рыцаря правды жила и большая женственная нежность, жила трогательная любовь к людям и природе. Это надо помнить, чтобы образ великой поэтессы не вышел в нашем представлении односторонним.

Черты, свойственные лирике Леси Украинки и ее поэмам, самое яркое выражение нашли в ее драматургии.

Не раз говорилось уже, что во многих лирических стихотворениях и поэмах Леси ясно видны зерна драматического действия; многие стихотворные вещи ее, не будучи формально драмами, являются монологами и диалогами, построенными на той же основе, на которой построена и вся драматургия Леси Украинки,— на борьбе идей и страстей, идей в первую очередь. С другой стороны, и это также отметил еще тот же Иван Франко, в чисто драматических произведениях Леси Украинки всегда ощутима бурная лирическая струя. Кстати сказать, только немногие свои вещи назвала Лесья Украинка драмами, да и то иногда с уточнениями — фантастическая драма («Осенняя сказка»), драма-феерия («Лесная песня»), большинство же ее произведений, относимых нами к драматургии, имеют подзаголовки — драматическая поэма, диалог и т. под. Часто, впрочем, автор вовсе не ставил никаких подзаголовков.

Часто, и вполне справедливо, сопоставляют эти произведения Леси Украинки с «маленькими трагедиями Пушкина», явившимися в свое время совершенно новым, весьма емким при предельной сжатости литературным жанром.

Борьба идей в драматургии Леси Украинки всегда предстает перед нами, как борьба людей. Ее герои — не отвлеченные носители тех или иных мыслей, а живые, конкретные, типичные образы. О необходимости типичного в искусстве, противопоставляя его фотографированию, определенно высказывался автор «Каменного хозяина».

Философская углубленность драматических произведений Леси Украинки восходит к античным трагикам — Эсхилу, Софоклу<sup>1</sup>, Эврипиду<sup>2</sup>. Вместе с тем Лесья Украинка всегда чрезвычайно живо и остро воспринимала современность, откликалась на волнующие события дня. Только глухие и слепые в эстетическом и идейном отношении современники великой поэтессы могли не замечать в ее пьесах горячего биения живой жизни.

Много было толков о так называемом «экзотизме» Леси Украинки, о том, что темы для своих произведений брала она из древнегреческой и древнеримской жизни, из жизни христиан первых веков, писала о древнем Египте, Вавилоне, североамериканских пустынях и т. д. До некото-



рой степени правы те, кто утверждает, что действие своих пьес переносила Лесья Украинка в отдаленные эпохи и чужие страны, рядила своих героев в «экзотические» костюмы по целзурным соображениям. Но этим дело, на наш взгляд, не исчерпывается. Достаточно внимательно прочитать ремарки Леси хотя бы к драмам «Руффин и Присцилла» и драматической поэме «Адвокат Мартиан», достаточно вспомнить, с какой тщательностью описывает повтесса бытовые черты давней Испании в «Каменном хозяине», чтобы признать, что она находила прямое эстетическое наслаждение в воспроизведении жизни, такой далекой по внешним признакам от современности. Такое же наслаждение, несомненно, испытывал Пушкин, создавая «Скупого рыцаря», «Сцены из рыцарских времен», «Каменного гостя».

Сверх того, тут действовал тот закон, в силу которого великие поэты Гете, Шиллер, Мидкевич, Словацкий, Пушкин, Шевченко обращали свои взоры к далеким векам, к прошлому, подчас к выдуманному, условному, фантастическому («Баллада» и «Лилла Венета» Словацкого, к примеру). Это открывало широкий простор для художественно-философских обобщений. «Сказка о золотом петушке» Пушкина, нашедшая гениального истолкователя в лице Римского-Корсакова, написана на фантастический сюжет, а вместе с тем являлась она и для эпохи Пушкина, и для эпохи Римского-Корсакова грозным обвинительным актом против царского самодержавия.

«В пуще» Леси Украинки — это, несомненно, отражение борьбы драматурга с современным ей косным буржуазным обществом, с либералами, «народовцами», националистами разных мастей и т. п. В адвокате Мартиане (одноименная драматическая поэма) нельзя не видеть глубоко волнующий образ человека долга, принужденного скрывать свои действия, российского подпольщика-революционера. «На поле крови» — бичующее разоблачение изменников и ренегатов, направленное против той части интеллигенции, которая в дни реакции, после поражения революции 1905 года, склонна была «красивыми словами» оправдывать вероломство и предательство (к примеру, Леонид Андреев с его «Иудой из Кариота»).

Такая проекция в современность ощущается во всех драматических произведениях Леси Украинки.

Тяга Леси Украинки к так называемым «мировым сюжетам», самым ярким выражением которой была драма

«Каменный хозяин», общеизвестна. Следует, однако, подчеркнуть, что Лесья только тогда приступала к обработке этих сюжетов, когда чувствовала настоятельную необходимость в их переосмыслении, в новой их трактовке. В этом смысле особенно показателен «Каменный хозяин». Дон Жуан Леси Украинки, конечно, ближе к пушкинскому дону Жуану, чем к мольеровскому. Однако если мы вместе с простодушной донной Анной готовы поверить словам пушкинского героя —

Вас полюбя, люблю я добродетель,—  
И в первый раз смиренно перед ней  
Дрожащие колена преклоню,—

то сенатор де Марантье, маркиз де Тенорио Леси Украинки, натура обаятельная, но и весьма противоречивая, в конечном счете глубоко эгоистичная, такого доверия ни у нас, ни у далеко не простодушной Лесиной донны Анны не вызывает. Еще дальше отстоит Лесин дон Жуан от дон Жуана Алексея Толстого.

Донна Анна — волевая, умная и остроумная, беспредельно честолюбивая героиня Леси Украинки — совершенно не похожа на своих предшественников. Она побеждает дон Жуана, но для того, чтобы вместе с ним погибнуть, сделав его соучастником своих честолюбивых замыслов. И уже совсем новое лицо, новый образ, созданный всецело творческой мыслью Леси Украинки, — мужественно-саможертвенная Долорес, в которой выражен высокий нравственный идеал автора.

Особняком стоит в драматургии Леси Украинки высокопоэтическая «драма-феерия» «Лесная песня». Это — восторженный гимн природе родной поэтессе Воыни, гимн чистой любви, воплощением которой является Мавка, гимн цельному человеку, образ которого мы видим в лице добродушного дяди Льва. Вся овеянная чарами народной поэзии, «драма-феерия» эта не может не привлекать не только читателей, но и деятелей театра.

Однако мы редко видим «Лесную песню» на сцене, сверх того ряд постановок ее следует признать неудачными.

Здесь мы сталкиваемся с вопросом о так называемой «сценичности». Очень сложный вопрос. «Сценичность» — вещь весьма условная. Всем ведь известна история чеховской «Чайки», долгое время до своего торжества на сцене Московского Художественного театра считавшейся «не-

сценичной». Даже гениальный «Борис Годунов» Пушкина так и не вошел прочно в репертуар наших театров, а уж там ли нет всех элементов «сценичности», каковы напряженное действие, яркость характеристик, резкость контрастов и т. п.!

Наши театры должны внимательно и по-новому прочесть и «Лесную песню», и «Оргию», и «Каменного хозяина», и «Руфина и Присциллу», и «Адвоката Мартина», должны вспомнить высказывания современников о Станиславском, гениально просто игравшем роль доктора Штокмана<sup>3</sup> в тоже ведь не очень сценичной драме Ибсена, о Шаляпине, потрясающе певшем партию Сальери в опере Римского-Корсакова, должны подумать о том, что сущность «Гамлета» вовсе ведь не в его «сценичности», — не говоря уже о хрониках Шекспира.

Воплощать драматические образы Леси Украинки — образы, за которыми стоят животрепещущие глубокие идеи, — задача, разумеется, нелегкая. Тем она почетнее.

## «ГАМЛЕТ» У ВИКОНАННІ СЕРГІЯ БАЛАШОВА <sup>1</sup>

Цілий вечір перед вами одна людина — і ця людина і датський принц Гамлет, і вітчим його король Клавдій, і королева Гертруда, і «лукавий царедворець» Полоній, і палкий Лаерт, і інші персонажі безсмертної трагедії Шекспіра. Найменше пощастило прекрасному й зворушливому образу Офелії: її майже нема у своєрідній виставі С. Балашова, хоч до неї, незримої, і звертається принц із своїми гіркими й ніжними словами, хоч з приводу її смерті і говорить він знамениту свою тираду про «сорок тисяч братів».

Одягнений в умовно-гамлетівський костюм, на фоні дуже вдало підбраної музики (Чайковський, Ліст, Бах, Гуно <sup>2</sup>), артист Балашов уміло й тактовно «обігрує» предмети, і в залежності від того, що в нього у руках — шпага, королівський посох, хрест і т. д., — глядач із чуйною увагою згадує, хто перед ним: чи принц, чи королева, чи король.

Артист читає, вірніше, грає без натисків, без штучного піднесення, в благородній простій манері. Проте хотілось би подекуди більшої рельєфності, яскравості: це ж бо Шекспір! Сказане стосується, зокрема, знаменитого монологу «бути чи не бути...».

У сцені з мандрівними акторами один із них, як відомо, читає уривок, про який Гамлет висловлює міркування щодо природи акторського мистецтва взагалі, щодо адекватності хвилюватися з приводу далеких виконавцеві образів («Що він Гекубі? Що йому Гекуба?»). Балашов читає цей уривок добре, природно, а мені здається, що його, по задуму Шекспіра, треба було б читати погано, фальшиво... Адже саме після цієї декламації йдуть уславлені поради Гамлета, де він застерігає проти всякого надміру, фальшивої екзальтації, нещатурального пафосу та ін. і закликає до простоти і натуральності...

У тлумаченні одного з найскладніших образів світової драматургії, образу Гамлета, С. Балашов відійшов од поширеної здавна традиції, за якою Гамлета вважали слабовільним, нерішучим (звідси пішло навіть слівце «гамлетизам»), і схиляється більше до погляду на нещасного датського принца як на людину сильну й вольову, якій, однак, нелегко взяти на себе роль ката, хоч ідеться і про справедливу помсту злочинному королеві. У словах Гамлета про те, що весь світ тюрма, а Данія — тюрма найгірша, — у цих словах, коли їх промовляє Балашов, ясно відчувається, що Гамлет — людина нового часу, нового суспільства супроти темного феодального середньовіччя, із пут якого він хоче вирватись.

Удаваність Гамлетового божевілля показує артист дохідливо й тонко.

Артист Сергій Балашов має виразне обличчя, хорошу міміку, і ці риси, поряд із багатством інтонацій, дають йому змогу намалювати колоритну постать Полонія. Шкода, що випала та сцена, де Полоній догідливо підхоплює Гамлетові порівняння хмари з різними предметами: воно дуже характеристичне.

Публіка уважно й співчутливо стежила за перипетіями Шекспірової трагедії у виконанні одного митця. І це дає, між іншим, підставу висловити (не вперше) докір на адресу наших театральних колективів: чому вони, і навіть такі першорядні, як театр імені Франка в Києві, театр імені Шевченка в Харкові, театр імені Запорожецької у Львові, дуже скупно, майже зовсім не знайомлять глядачів Радянської України із спадщиною одного з найбільших геніїв світової драматургії. Заньківчани колись, іще під режисурою П. К. Саксаганського, ставили «Отелло» — а тепер? Чому радянська українська сцена не показує ні «Макбета», ні «Гамлета», ні інших шекспірівських п'єс? І це в той час, коли, скажімо, у Вірменії регулярно відбуваються шекспірівські декади. Я вірю в радянський український театр, у талановитих його акторів і режисерів, я вірю, що мій докір не залишиться без відгуку — відгуку ділом\*.

1955

---

\* Прошу звернути увагу на дату написання цієї замітки. Проте гадаю, що й досі наші театри недостатню увагу приділяють Шекспірові. — *М. Р., 1962.*

## [ПРО ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО]

«Люди вирають, ідеї вічні». Такими словами увінчується одна із п'єс Івана Карповича Тобілевича — Карпенка-Карого. Це — вияв глибокої віри самого автора. Справа йде не про непорупність, застиглість якихось одвічних ідей. Така думка була, звичайно, чужа глибокому реалістові, авторові «Хазяїна» і «Ста тисяч». У цьому афористичному вислові найбільший український драматург дожовтневого часу хотів сказати, що потяг людей до свободи, щастя, краси, неастанний розвиток думки — запорука безсмертя не окремої людської одиниці, а людськості.

Карпенко-Карий фізично помер давно. Твори його живуть і житимуть. І то не тільки самі його п'єси конкретно. П'єси його не сходять зі сцени і професіонального, і самодіяльного театру. Це прекрасно. Але варто подумати і над тим, що відгуки карпенківської драматургії чуємо ми і в комедіях та драмах Корнійчука, і в «Алмазному жорпі» та «Феї гіркої мигдалю» Кочерги, і в усьому кращому, що маємо ми нині в радянському українському театрі.

За моїх дитячих літ найбільшої популярності серед селян рідного мені села мали «Кобзар» Шевченка і драми та комедії Тобілевича. Над Шевченковою «Катериною» плакали дівчата. «Мартин Боруля» і «Сто тисяч» викликали гіркий сміх, вбивчо-саркастичні сцени «Хазяїна» будили гнівне обурення проти експлуатації та експлуаторів, благородний образ Панаса в «Бурлаці» осявав очі світлою вірою.

Коли Горький жив на Україні<sup>1</sup> в Мануйлівці, то він читав селянам Шевченка і ставив у гуртку amatorів «Мартина Борулю», де, як відомо, сам грав роль Націєвського.

Карпенко-Карий не був таким послідовним і полум'яним революціонером, як Тарас Шевченко. Одначе добре відомо, що він виховувався на творах російських революціонерів-демократів, гарячу любов і пошану до яких пропіс крізь усе життя, що в своїй ненаситній боротьбі проти царства калиток і пузирів він ішов слідом за великим викривателем «темного царства» Кітів Кітичів — Островським, залишаючись, проте, цілком самобутнім і своєрідним.

Прогресивне значення творчості і діяльності Карпенка-Карого не підлягає сумніву, як сумніву не підлягає і прогресивне значення українського дожовтневого театру, театру справді народного. Кропивницький, Карпенко-Карий, Старицький, Заньковецька, Садовський, Саксаганський були не тільки визначними драматургами і блискучими акторами, але й чесними передовими громадянами, які добре розуміли свою громадську місію і самовіддано виконували її.

Гоголь, великий Гоголь узяв собі за девіз слово «правда». Під цим девізом розвивалась велика російська література дожовтневої доби, під цим девізом росла і міцніла і українська література, література Шевченка і Франка, Лесі Українки і Карпенка-Карого. Ми можемо знайти малозначущі чи бліді сторінки в драматургії Тобілевича. Але нема в нього такої сторінки, про яку можна було б сказати: тут автор розійшовся з життєвою правдою. Навіть у явно невдалій п'єсі, навійній фальшивою і невірною думкою про корисність діяльності «артільного батька» Левицького<sup>2</sup>, — діяльності, всю плиткість і хибність якої викрив В. І. Ленін, — навіть у п'єсі «Понад Дніпром» Карпенко-Карий залишається вірним собі в соковитому, колоритному, правдивому змалюванні тогочасного села з його класовим розшаруванням, з його жорстокою внутрішньою війною. Мирон Серпокрил — надумана і ідеалізована постать, а проте автор наділив її такими живими, конкретними рисами, що ми ладні повірити в її реальність. Я шкодую, що не бачив у цій ролі великого Саксаганського. Кажуть, що він, граючи Мирона, підкреслював у цьому образі саме його людяність, теплоту, звичайне, «натуральне», кажучи улюбленим висловом самого Карпенка-Карого.

Правдивість і простота. Мало є драматургів у світі, до творчості яких можна було б прикласти ці слова з таким правом, як до творчості Карпенка-Карого. Якщо

додати до цього ще глибоке знання життя, прекрасне розуміння заковів сцени і великий талант скупими мазками малювати людські стосунки і людську психологію, то стане зрозумілим, чому твори Тобілевича держаться і будуть держатись на нашій радянській сцені.

Іван Карпович був щасливий, що його персонажі втілювали в театрі такі колосальні артисти, як Кропивницький, Саксаганський, Садовський, Заньковецька, такі блискучі майстри, як Федір Левицький і Любов Ліницька. Образами, які створила Марія Заньковецька в п'єсах Карпенка-Карого і Кропивницького, захоплювались Лев Толстой і Антон Чехов. У цьому розумінні творче щастя Карпенка-Карого можна порівняти з творчим щастям того ж таки Островського.

Однак цілої монографії, а може й не одної, заслуговує тема «Карпенко-Карий на радянській сцені». Ми беремо із класичної спадщини все живе, все прогресивне, все світле. І ми засвоюємо його творчо. Постаті Мартина Боруді і Терентія Пузиря, втілені Гнатом Юрою і Амвросієм Бучмою, мають, безперечно, такі нові риси, яких не було у великих їх попередників. Це — образи, створені радянськими акторами. У мистецтві, як, зрештою, і у всіх ділянках людської діяльності, стояти на місці значить іти назад.

Ми йдемо вперед. Ми йдемо, керовані партією, до прекрасних берегів комуністичного суспільства. І з гордістю несемо ми з собою кращі здобутки минулого, а отже, несемо і творчість великого драматурга, поборника правди і простоти на сцені — Івана Карпенка-Карого.



## ПРО «ТЕАТРАЛЬНІ ЗГАДКИ» М. САДОВСЬКОГО

Микола Садовський (Микола Карпович Тобілевич) (1856—1933) — один із членів на диво талановитої сім'ї Тобілевичів, що дала світові, крім самого Садовського, прекрасного драматурга та актора Івана Карпенка-Карого, великого артиста необмеженого творчого діапазону Панаса Саксаганського, за молодих літ померлу чудову актрису й співачку Марію Садовську-Барілотті. Разом зі старшим товаришем своїм Марком Кропивницьким стоїть Садовський біля джерел доживтневого українського театру, того театру, який інколи називають досить неясним терміном «театр корифеїв» і який у певному розумінні заслужовує на назву «народний театр». Вірніше, Кропивницький і Садовський є, по суті, основоположниками цього театру, про заснування якого, де в чому розходяться із Кропивницьким, що також залишив нам свої спомини, розказує Микола Карпович на початку своєї книжки.

Микола Садовський був передовсім актором могутньої творчої індивідуальності. Гравши замолоду ролі переважно «перших коханців», створив він і ряд ролей героїчного та трагічного характеру, намалював і чимало образів у так званому характерному амплуа. Не будучи таким різностороннім майстром, як молодший брат його Саксаганський, і безперечно поступаючись йому комічним хистом, грав, проте, Садовський і ролі суто комічні. Хто бачив його, приміром, у ролі Голохвостого («За двома зайцями» Старицького), той не міг разом із іншими глядачами не сміятися від щирого серця з цього «образованого» парикмахера, не відчувати в цій кумедній постаті поряд з гумористичними і гостро сатиричних рис.

Частенько доводиться стрічати в літературі протиставлення Саксаганського як митця, що до найменших деталей і тонкощів, «філігранно» опрацьовував свої ролі,

Садовському, який будімото був стихійним, «внутряним» актором. Тому, мовляв, перший ніколи, незалежно від настрою, не міг «зіпсувати» роль, а другий грав «по-мочаловськи» нерівно, ішов, куди вело натхнення, і іноді «провалював» ті місця, в яких напередодні потрясав слухачів. У цьому протиставленні є велика частка істини, але не вся істина. Річ у тому, що не тільки гра Саксаганського, а й гра Садовського була, розуміється, до кінця й глибоко продуманою, хоч у другого й не так одшліфована до дрібниць, як у першого. І той, і той ніде не зраджували вірності психологічного рисунка, «логіки типу», за улюбленим висловом Саксаганського.

Проте хто бачив Миколу й Панаса в одній і тій самій ролі, приміром, у ролі Карася («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), бурлаки Опанаса («Бурлака» Карпенка-Карого), Івана («Суєта» Карпенка-Карого), той не міг не відчутти глибокої різниці в характерах і манерах двох великих артистів. У Карасі Саксаганського на першому плані були гумористичні, комічні риси, своєрідна грація й мальовничість; Садовський наголошував на героїчних рисах цього бравого, хоч і схильного до чарчини козарлюги, воїна й патріота. Важко було віддати пальму першості Бурлаці-Садовському чи Бурлаці-Саксаганському, проте Садовський рельєфніше малював героїчний образ сільського борця за правду, а Саксаганський вів роль у м'якших, ліричніших тонах, підкреслюючи людяність Опанаса. Коли брати після повернення Садовського з еміграції (куди потрапив він у роки громадянської війни під впливом націоналістичних українських кіл) і після довгої неприязні один проти одного виступали на сцені в одному віку перед радянським громадянством разом, то вернулися до давнього розподілу ролей: Садовський грав Опанаса, а Саксаганський — Писаря.

Особливо цікаво було співставити Саксаганського і Садовського в «Суєті». Тут Панас Карпович ясно горував над Миколою Карповичем. Роль Івана, яку писав Карпенко-Карий не тільки прямо для Панаса, а й значною мірою про Панаса, виходила у Саксаганського опуклішою, простішою, розмаїтішою, в ній з надзвичайною виразністю показував актор артистичність природи Івана.

Протягом свого довгого театрального життя Садовський зіграв при відомій обмеженості тодішнього українського репертуару і при довготривалій забороні ставити на українській сцені перекладні п'єси багатьох ролей, з яких

назовемо лише кілька: Назар («Назар Стодоля» Т. Шевченка), Тарас («Бондарівна» Карпенка-Карого), Самрось («Дві сім'ї» Кропивницького), Богдан («Богдан Хмельницький» Старицького), Сава Чалий (однойменна трагедія Карпенка-Карого), Іван («Суєта» і «Житейське море» Карпенка-Карого), Опанас (назвавий уже «Бурлака»), Дмитро («Не судилось»), Командор («Камінний господар» Лесі Українки), Городничий («Ревізор» Гоголя), Вишневецький («Доходное место» Островського — «Тепленьке місце» в перекладі Садовського), Возвода («Маєца» Словацького). У драматичних і трагічних ролях Садовський захоплював могутністю свого темпераменту, величезною простотою і щирістю. Ніколи не забуду Садовського-Сави («Сава Чалий»), особливо в останньому акті трагедії, де Сава — зрадник народу — передчуває наближення неминучої покари. Треба було чути тоді голос Садовського, бачити гру його обличчя, в якій відбивався передсмертний жах.

Роль Командора в геніальній драмі Лесі Українки свідчила, чим міг бути Садовський у світовому трагедійному репертуарі, в драматургії Шекспіра, Шіллера, Пушкіна...

Мені не довелося бачити Садовського в «Ревізорі», але маємо свідчення, з яких видно, що це був один із найцікавіших і найкolorитніших сквозників-дмухановських того часу... Роль Городничого показує, до речі, значно більшу широчінь акторського діапазону Садовського, ніж про це звичайно говориться.

Великий слід залишив по собі Садовський як театраль-но-громадський діяч, як режисер виразно реалістичного напрямку, багато в чому споріднений у своїй діяльності з Московським Художнім театром, як фундатор першого в царській Росії постійного українського театру в Києві. Слід відзначити невтомну боротьбу Садовського за поширення репертуару, внаслідок якої — за деякого «послаблення» з боку царського уряду після 1905 року — з'явилися на українській сцені такі перекладні п'єси, як «Надія» Гейрманса<sup>1</sup>, «Зачароване коло» Ріделя<sup>2</sup>, «Моральність пані Дульської» Запольської<sup>3</sup>, «Никандр Безпачний» (вільний переклад «Горької судьбини» Писемського<sup>4</sup>, зроблений Садовським), «Тепленьке місце» («Доходное место») Островського і «Ревізор» Гоголя в перекладах Садовського. Це останнє показує, до речі, що Микола Карпович не чужий був і літературним інтересам.

Він залишив досить цікаві спогади про російсько-турецьку війну 1877—1878 рр., у якій був учасником, і переклад «Тараса Бульби» Гоголя.

Вертаючись до театральної діяльності Садовського, треба відзначити, що він заклав перші підвалини української опери, поставивши в своїй трупі, де було чимало хороших співаків (сам він був чудесний співак, особливо виконавець народних пісень), непоганий хор і більшменш порядний оркестр, такі речі, як «Утоплена» Лисенка, «Гальяка» Монюшка<sup>5</sup>, «Продана наречена» Сметани.

Не слід, однак, замовчувати темних рис Садовського як театрального діяча, громадянина й людини. Бували періоди, іноді й не короткі, коли підпадав він під націоналістичні впливи, що й призвело його до хибного кроку — емігрування за кордон в перші роки Жовтневої революції, — кроку, в якому він, повернувшись до Радянської країни, гірко каявся. В часи реакції (після революції 1905 року) на сцені театру, яким керував Садовський, з'явилися націоналістичні, антиреалістичні, декадентські твори. Певною мірою поступився тут Садовський перед смаками реакційної частини українського суспільства. Годиться, проте, підкреслити, що в цьому репертуарі, зокрема в п'єсах Винниченка<sup>6</sup>, сам Садовський не виступав.

«Згадки» Садовського малюють одну з цікавих сторінок історії українського театру. На жаль, автор майже не приділяє (в протилежність таким мемуарним творам, як «Мое життя в мистецтві» Станіславського) уваги творчим принципам і питанням суто мистецького порядку. Він здебільшого малює боротьбу українського театру в умовах царської Росії, боротьбу з цензурою, з царськими урядовцями та адміністраторами, боротьбу, по суті, за існування. Чимало місця в мемуарах Миколи Садовського займають чисто побутові риси, життя тодішніх українських акторів, умови роботи українських труп.

Годиться пам'ятати, читаючи «Згадки», що в своїх розповідях про стосунки з Кропивницьким, Карпенком-Карим, Саксаганським, в характеристиках таких постатей, як Драгомиров<sup>7</sup> або Суворін<sup>8</sup>, Садовський часто впадає в суб'єктивізм і порушує історичні перспективи.

Маючи на оці масово-популярний характер видання і те, що Садовський, будучи класичним актором, ніяк не був письменником-класиком, видавництво знайшло мож-

ливим і потрібним зробити в книжці певначні скорочення, випустивши місця, що дали б сучасному читачеві хибні уявлення про деякі сторони дореволюційного суспільного життя та, кінець кінцем, і про громадську роль та значення самого Миколи Садовського.

Нема сумніву, що «Згадки» Садовського з цікавістю прочитає не тільки наша театральна молодь, а й усі, хто цікавиться історією українського театру, ширше — історією української культури.

## МАЙСТЕР ВИСОКОЇ ПРАВДИ

Дехто називав його «українським Кокленом»<sup>1</sup>. Це взагалі досить укорінена звичка: прекрасний кравид на Україні — «українська Швейцарія»; з'явився своєрідний майстер короткого оповідання в російській літературі, Антон Чехов — «російський Мопассан»; соковито-реалістичними фарбами живописує сучасне йому село з панами і підпанками, з бурлаками, наймитами, бідарями і калитками та пузирями Карпенко-Карий — масте «українського Островського».

Звичка, правду сказати, не дуже корисна. Часом від неї віє і якимось самоприниженням.

«Український Коклен». Коклен (старший), видатний французький актор, як відомо, наполягав на тому, що головне в сценічній грі — техніка, ряд свідомих прийомів при абсолютній внутрішній холодності. Отже, повна протилежність не тільки препрославленому «внутру», скажімо, Мочалова, але й системі Станіславського з властивим їй вживанням в образ.

Розуміється, актор ніколи не повинен утратити почуття самоконтролю, не повинен забувати до кінця, що він грає. Загальновідома істина: завдання актора викликати сльози, а не плакати самому. Проте кому в нас не доводилось бачити, як артисти, і великі артисти, буквально плакали на сцені. Не сумніваюсь, однак, що й тоді їх не покидало відчуття театру, відчуття партнера, відчуття глядачів. Інакше-бо, «перевтілюючись» до краю, актор міг би збити своїх товаришів, забути слова ролі, взагалі наробити на сцені несосвітених дурниць.

Техніка у Саксаганського була досконала, тонка й в я ш л і ф у в а н а роками, почуття самоконтролю мав він дуже сильне. У нього був звичай вивчати напам'ять не тільки свою роль, а й усі ролі п'єси. І я бачив якось, як старий уже Саксаганський — Виборний пошепки підказу-

вав недосвідченій чи зніяковілій Наталці слова, що не заважало йому в ту ж хвилину переключатися в образ Макогоненка і вести діалог так, ніби нічого й не сталося. Та навіть саме своє суфлірування провів тоді Панас Карпович так, ніби він, Виборний, щось тихо говорив не артистці, а таки Наталці, ніби так і треба за п'есою.

І проте, по-перше, хто пам'ятав великого артиста, той не може не пригадати, що й він, актор, який ніколи не міг «зіпсувати» роль, грав часом з більшим, а часом з меншим піднесенням, що й йому були відомі хвилини «мочаловського» раптового натхнення.

Син Саксаганського, покійний Петро Панасович Тобілевич<sup>2</sup>, розказував мені про особливу зосередженість, яка опановувала Панаса Карповича перед виконанням драматичних чи трагічних ролей. Тоді не варто було до нього й «підступати»: він весь був заглиблений у себе, в той образ, який йому треба було показати глядачеві. А перед комічними ролями ніби навмисне розважався розмовами, анекдотами, на які був великий мастак. Можливо, що це був теж спосіб настроюватися на комічний лад. Ну і, звісно, цілковита впевненість у собі.

Пам'ятаю, за студентських своїх років зайшов я до артистичної убиральні Саксаганського перед виставою «Паливода». Панас Карпович сидів перед дзеркалом і гримувався для ролі Харка Ледачого. Взагалі він, незрівнянний майстер гриму, не зловживав ним, обмежувався найхарактернішими, найтиповішими рисами і в гримі, як і в грі, не допускався комікування. Але в ролі дожджачого, якого, здається, автор анонімної дореволюційної книжки «Корифеи украинской сцены»<sup>3</sup> знову-таки назвав хто зна чи з достатніми підставами «українським Фальстафом»,— в цій ролі наклеював собі артист кумедного носа-картоплину, звичайно, в повному погодженні з усім образом. І от, надаючи носові потрібної форми, Панас Карпович вів з присутніми в убиральні людьми невимушену й цікаву розмову на загальнолітературні й театральні теми. Пам'ятаю, що «Паливоду» назвав він тоді «фарсом» і запрошував прийти на якусь іншу, «серйозну» п'есу Карпенка-Карого. Тоді й зайшла розмова про постановку «Отелло» у зальківчан, яку здійснював, як режисер, Панас Карпович. Сам він, похилий віком, у виставі не грав, а роль венеціанського мавра, про яку мріяв усе життя, доручив своєму учневі Романицькому. Не пам'ятаю вже, що говорив тоді старий артист, але

міркування про трагедію геніального драматурга не заважали йому м'яшкорити свій ніс, вірніше ніс Харка, пильно вдивляючись у дзеркало... І незабаром вийшов на сцену живісінький Харко Ледачий, так наче й не ця людина кілька хвилин тому розмовляла про речі, які й не снилися валькувату, боягузливому, вічно напідпитку доїжджа-чому...

Зазначу в дужках, що визначення комедії Карпенка-Карого «Паливода XVIII століття» як «фарсу», причому в голосі Саксаганського відчувалася якась легка зневага, навряд чи справедливе \*. Ця написана на мандрівний сюжет п'єса, при фарсовій справді загостреності деяких ситуацій, являє собою яскраву картину епохи, блискучий ряд історично виразних постатей, становить собою, так би мовити, наочну ілюстрацію до історії нашої країни...

Саксаганський давав гротесковий образ Харка, оскільки гротесковим він є у самого автора комедії. «Осерйознювати» його не було ніяких причин.

Тут пригадуються різні трактовки постаті Возного в «Наталці Полтавці». О. О. Русов <sup>5</sup> надрукував колись у «Киевской старине» <sup>6</sup> статтю «Какая роль Возного в «Наталке Полтавке». Він доводив, що це цілком серйозний образ, що коли б п'єсу перекладено було, скажімо, на італійську мову, при чому утратилось би і «те-то як його» і інші особливості мішаної канцелярсько-полтавської говірки Тетерваковського, то читачам би і на думку не спало, що це постать комічна. Справді, закоханий, який добровільно відступається від коханої дівчини, котру любить інший і котра любить іншого, — це ж великодушна, благодородна людина, мало не герой! І Русов радив грати Возного в зовсім поважних тонах, уникаючи комізму. Так і грав його здібний і розумний актор, покійний Лазар Васильович Шевченко <sup>7</sup>. І виходило... пуднувати. Інакше й не могло вийти. Комізм постаті Возного випливав із самого задуму Котляревського, він позначився і на мові цього персонажа (особливості якої, до речі, хороший перекладач хоч би й на італійську повинен був би якось передати), і на ситуаціях, в які він потрапляє, і в ремарках автора, наприклад: «Возний міркує собі на думці, і смішні міни перебігають йому по обличчі» \*\*.

\* Як свідчить у своїх сломьянах Софія Тобілевич, так дивився на «Паливоду» й сам автор.— М. Р.

\*\* У Котляревського ремарки даю по-російськи.— М. Р.



А разом з тим Возному — цьому, за характеристикою бурлаки Миколи, «юристі завзятому і хапунові такому, що і з рідного батька злупити!» — не чужі і серйозні інтереси, і певний патріотизм. Міркування його про п'єсу Шаховського<sup>8</sup> «Казак-стихотворець», яку не названо в «опері» Котляревського, але названо її персонажів, що й давало вірний ключ тогочасним освіченим глядачам,— ці міркування Возного були, безперечно, відбиттям думок самого автора, наприклад: «Великая неправда виставлена пред очі публичності». За сіє малоросійська літопись вправі припозвать сочинигеля позвом к отвіту<sup>9</sup>.

Саксаганський добре віддавав цю двоїстість, чи, сказати, складність образу Возного. Він з великою повагою й гідністю проголошував наведені та й інші слова, в яких піддавав історичній критиці п'єсу Шаховського. Але в інших місцях, де Котляревський сам давав артистові простір для комічної, гумористичної, сатиричної характеристик, де виступали на перший план і химерна, нібито «вчена» мова Тетерваковського, і його розумування про «взяточек — сиріч винуждений подарочок», і його хвалькуваті заяви про «чин преважний», який він нібито має,— Саксаганський вільно розпускав крила своєму дарові смішати, і публіка справді сміялась від щирого серця. А останню промову свою, звернену до «ветхої деньми» Терпелихи, до «доброго Петра» і «бойкої Наталки», виголонував Возний-Саксаганський у зворушливих тонах, які могли викликати й сльози... у всякому разі, не сміх...

Не сміх, а жаль викликали і слова Харка Ледачого про те, що його побито. Це місце порівнював покійний Іван Антонович Кочерга з подібною сценою Расплюєва в «Одруженні Кречинського»<sup>10</sup>. Так само співчуттям виповнювалась душа глядача, коли Мартин Боруля у виконанні Саксаганського кидав у розтоплену піч папери, які мали довести його дворянство. Ця коміко-трагічна сцена будила не сміх, а світлий усміх. Широкими й вільними мазками малював Саксаганський постать Копача Бонавентури в «Ста тисячах», цього фантаста і «практика», що поєднував у собі риси дон Кіхота і Санча Панси. Охоплений, як і Калитка, жадобою розбагатіти, він вносив у свої мрії про клади своєрідну романтику, видно було, що для нього не так важливо знайти той клад, як шукати його. І якщо навіть у постать скупого й жадібного до грошей чи, вірніше, до «земельки» Калитки, ім'я якого стало у нас називним, Карпенко-Карий вносив елементи

поезії хліборобської праці, то Бонавентура і у автора комедії, і у виконанні Саксаганського являв стільки рис добродушності, ясної любові до людей, природного гумору, що його не можна було не полюбити.

До ролей, з якими не можна пов'язати звичних термінів — драматична, трагічна, комічна, — належала роль Івана в «Суєті». Драматичною і, по правді сказати, не дуже глибокою стала ця роль у продовженні «Суєти» — в «Житейському морі». А тут ми бачили і в п'єсі Карпенка-Карого, і в грі Саксаганського просто талановиту людину на роздоріжжі, живу людину, яка шукає свого шляху і кінець кінцем його знаходить. Щоб потім розчаруватись у нім, а разом з тим зберегти свідомість величчї цього шляху. З першої ж фрази, зверненої Іваном до його братової Явдохи — «можна до вас на постоя» — глядач переймався повною вірою, що перед ним не «позитивний» чи «негативний» герой, а справді-таки жива людина, Іван Барильченко, прототипом для якого до певного ступеня був сам виконавець ролі, Панас Тобілевич, принаймні я, юний тоді, належав до таких глядачів. Та круг мене були й люди старші віком і багатші досвідом, і їх охоплювало, вони самі признавались, те саме почуття. Гранична простота, з якою проводив цю роль Саксаганський, пригадалась мені, коли я побачив Карено-Качалова в п'єсі Гамсуна «Віля брами царства» на сцені Московського Художнього театру. Цією ж висотою простоти, що захоплювала дух, вразив мене колись Варламов — не пригадую вже навіть, у якій п'єсі. Ця ж простота великою мірою властива була і незабутньому напкому Амвросієві Бучмі, особливо в ролі Миколи Задорожного («Украдене щастя»).

Є в «Суєті» одно місце, де Іван говорить про сцену, про театр, про призначення. Це — пристрасний монолог, вірніше — промова, бо ж Іван звертається до братів та інших присутніх. Промову цю написав Карпенко-Карий у піднесених, патетичних тонах, як звичайно не говорять у житті. По суті, це висловлення думок самого драматурга, вкладене в уста героя (як монологи й промови Чацького або Альсеста<sup>11</sup>).

«Сцена ж мій кумир, театр — священний храм для мене... Комедію нам дайте, комедію, що бичує сатирою страшною всіх і сміхом через сльози сміється над пороками і заставляє людей, мимо їх волі, соромитись своїх лихих учинків!..» — говорить Іван, звертаючись до брата Карца і вчителя Деміда (III дія). Але Саксаганський —

Іван звертався не до них, а до глядачів, до громадськості. Він ставав на авансцені і проголошував палкі свої слова в публіку. Це було порушенням «правдоподібності», але внутрішньо це якраз і було правдивим. Промова Івана призначалась саме для звернення до глядачів, до діячів театру, до молодих початкуючих акторів, до загалу. Садовський виголошував це місце ролі, схвильовано ходячи по сцені, і в цьому була своя, життєва правда. Але правда мистецтва була, здається мені, на боці Саксаганського.

Передчуваю крики обурення: як? протиставляти правду життя правді мистецтва? Думаю, що протиставляти дійсно не слід. Але зіставляти — можна. Сценічна коробка, в якій протягом якихось трьох годин відбувається те, на що в житті потребуються цілі роки; монологи, що промовляються вголос, — тоді як насправді це здебільшого гадки людини, яка думає мовчки; віршована мова Мольєра<sup>12</sup> чи Грибовдова, Шекспіра чи Пушкіна, Корнеля<sup>13</sup> чи Гюго, Словацького чи Лесі Українки — тоді як насправді ми розуміємо, що люди в житті розмовляють прозою; хор і вісники в античній трагедії... Та скільки ж тих прекрасних умовностей, які суперечать життєвій правді — беручи це слово, підкреслюю, в прямому, грубом у розумінні — і які цілком відповідають правді мистецтва! Не кажу вже про оперу, цю суцільну умовність.

Саксаганський прекрасно розумів правду мистецтва як сконденсованого, згущеного віддзеркалення життя, коли говорив у своїх статтях і зверненнях до театральної молоді про логіку образу, про відбирання найяскравіших типових рис, про помилковість портретування окремих осіб і т. ін. Він наводив приклад своєї роботи над роллю Пенъонжка в «Мартині Борулі»: спочатку це була точнісінька копія із знайомого братам Тобілевичам старенького панка. Всі сміялись, особливо ті, хто знав особисто оригінал. Але це не була ще висока правда мистецтва. І Саксаганський відкинув усі зайві портретні деталі, залишив тільки типове, загальнохарактерне — і вийшов той знаменитий Пенъонжка, яким захоплювались найтонші тогочасні цінителі театрального мистецтва.

Типове було в основі образу Бонавентури, а вийшло так, що в манерах, у поведінці, навіть в одязі Копача — Саксаганського я й мої брати побачили ніби портрет одного нашого сільського знайомого, якого ніколи не бачив та про якого й не знав Панас Карпович. Типове Саксаганського було характерним, узагальнене було індивідуаль-

ним, висока правда мистецтва зливалася з високою правдою життя. Гадаю, що тут нема суперечності з тим, що я раніше сказав про ці речі.

У тій самій ролі Івана в «Суеті» Саксаганський вдався, однак, до інтонаційного, так би сказати, портретування чи копіювання. Це було в розмові з сестрою Василюю, де Іван порівнював себе та її з старцем, що протягає руку до перехожих із одиоманітним: «Дайте мені! Дайте мені!» Актор вимовляв ці слова якось особливо гугнявим голосом: «Дайди мені! Дайди мені!» Брати мої казали, що був у Києві жебрак, який точнісінько так просив милостині. Саксаганський, отже, копіював його. Для чого це було йому потрібне? Протягом усієї п'єси показується, що у відставного писаря Івана Барильченка таїться великий артистичний талант, який виявляється досі тільки в жартах, у наслідуванні солов'їного співу за юнацьких літ, про що згадує, сміючись, Іванів батько, який введений був в оману тим трьохканням, в імітації цвіркунового сюрчання в театрі на поганій виставі і т. ін. Саксаганський своїм «дайди мені» показував якраз цю здатність і охоту імітувати, передражняючи старця, своєрідна прохацька манера якого, треба думати, відома була і Василю. У Василю, яких я бачив на сцені, ця імітація не викликала, на жаль, належної реакції. Серйозно настроєна і трохи ображена Василю тут повинна була зайтись несподіваним сміхом... принаймні усміхнутись.

Повною мірою виявлялась артистична талановитість Івана аж тоді, коли він співав з братами знамениту свою пісню «Ой що ж бо то й за ворон...». Тут уже не було імітації, тут було натхнення, захоплення, високий порив... Звідси — одностайне: іди на сцену. І Іван, після довгих вагань, пройшовши, як строковий робітник, курс «робочої дисципліни», зважився і пішов на сцену. А співав ту пісню Саксаганського так, як умів співати тільки він.

Античні трагіки уникали убивств і самогубств на сцені: про них звичайно сповіщали публіку гінці, вісники, хор. Шекспір, як відомо, не боявся крові на сцені, фінали його драм були буквально засіяні трупами («Гамлет», «Король Лір» і т. ін.). І древні, і Шекспір, а за ним і Гюго, і Словацький мали свою рацію. Канону не слід робити ні з чого. А проте з фіналів двох п'єс Чехова мені подобається більше не фінал «Іванова», де Іванов «одбігає вбік і застрілюється», а фінал «Чайки», де доктор Дорн в удаваним спокоєм каже, коли почувся револьверний по-

стріл: «Це, мабуть, у моїй похідній аптеці щось лопнуло», — а потім, вийшовши і зараз же вернувшись, заспокоює всіх: «Так і є. Лопнула склянка з сфіром», — і лише в кінці, гортаючи якийсь журнал, відводить Тригоріна набік і каже тихенько: «Виведіть куди-небудь відси Ірину Миколаївну. Річ у тому, що Костянтин Гаврилович застрілвся».

Так чи інакше, а з цих двох однаково правомірних шляхів Саксаганський для самогубства Франца Моора в «Розбійниках» — єдиного образу з так званого світового репертуару, який пощастило йому аж на спаді життя виконати, — обрав другий шлях. Охоплений несвітським жахом, майже збожеволівши, Франц — Саксаганський зривав шнурок із старовинного високого крісла і вішався на його спинці так, що глядачам не було видно \*. Звичайно, в такому рішенні Саксаганський не був самотнім, давала до того підстави і сама п'єса. Але те, що Саксаганський проводив цю сцену саме так, а не інакше, було ознакою великого такту артиста, такту, особливо потрібного в такій перенасиченій усякими жахами речі, як юнацька трагедія Шіллера.

Це зовсім не означає, що Саксаганський взагалі був майстром приглушених, пригущених, матових тонів. Навпаки, райдужна яскравість його палітри просто засліпляла. Досить згадати — говорю тільки про те, що сам бачив — уже названого Харка в «Паливоді», Виборного в «Наталці Полтавці», Печерицю в комедії «Крути, та не перекручай» Старицького, Кабицю в «Чорноморцях» Старицького — Лисенка, Шпоську в «Як ковбаса та чарка» того ж Старицького, звабливого злочинця Юліана в «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» Карпепка-Карого, запорожця Тараса і старого Бондаря в його ж «Бондарівні», гетьмана Ханенка в його ж «Гандзі», писаря і бурлаку Опанаса в драмі «Бурлака», Голохвостого в комедії Старицького (за Нечуєм-Левицьким) «За двома зайцями», Карася в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського... Я зумисне в безладді назвав кілька ролей найрізноманітнішого характеру, не бажаючи вдаватись в загальноприйняті міркування про надзвичайну широчінь артистичного діапазону Панаса Карповича.

---

\* У Шіллера тут ремарка: «Зриває золотий шнур з капелюха і задушується». — *М. Р.*

Скільки мальовничості, живописності, колоритності було в постаті Івана Карася, як подавав її Саксаганський! В сцені, де він розказує султанові, що він «і бачив, і не бачив» того ж таки султана, Саксаганський, як-то кажуть, пластикою своїх рухів, мімікою, самою позою аж просився, як-то кажуть, на полотно. Голохвостого грав він, вживаючи малярських термінів, самими чистими фарбами, широкими комедійними мазками, що сполучались із найтоншою розробкою деталей, аж до витирання сірників об підшву модного черевика, аж до «обитрування» шикарного складаного циліндра-шапокляка, надітого задля парадного «случаю» в фінальній сцені комедії. Це була дуже промовиста дрібниця. Юліан у виконанні Саксаганського був лиходій із благородними, красивими манерами, з воркітливим голосом, який не міг не надити до себе жіноцтво... Кабиця Саксаганського був і гульцям, і жартівником, і людиною широкої козацької вдачі, яка так чудесно вилилась у задушевній його пісні «Ой запив козак...». Величезна була відстань між цією піснею і, скажімо, веселенькою, підморгливою пісенькою «По дорозі жук-жук...» або добродушно-п'яним «Сопуть!» біля дверей нароченої... хоч насправді ніхто там не сопів, бо нікого й не було... Звернення Івана Непокритого («Дай серцю волю...» Кропивницького) до кочерг і рогаців у найтрагічніший і найвеличнійший момент його життя — момент самозречення задля друга — було сповнене найтеплішого ліризму, повитого серпанком гумору... А гумор той виливався на всю широчінь у парубочькій пісні Івана вулиці («Як схопилась метелиця...»)... Тарас — Саксаганський у «Бондарівні» доходив до верховин людського гніву, до пафосу правої помсти, і був гідним суперником незрівняного в таких ролях Садовського. Де треба було, Саксаганський вдавався до найрізкіших штрихів, як-от, наприклад, одчайдушний, майже нелюдський крик у фіналі «Лихої іскри» — «Чорти з залізними гаками!»

Разом з тим Саксаганському, як мало кому з великих артистів, властиве було відчуття отого «ледве-ледве», «чуть-чуть», яке за визначенням Брюллова, і становить суть мистецтва. Я вже писав колись, як проводив Панас Карпович сцену с'явління Печериці в «Крути, та не перекручуй», коли одним тільки порухом ніг на виході, легким заточуванням він викликав гомеричний регіт глядачів... У першій дії «Чумаків» Карпенка-Карого буквально грала непероршна спина Саксаганського — Шкварков-

ського, якою повернений він був до глядачів, — грала саме своєю непорушністю. Ви відразу впізнавали мандрованого дяка і впевнені були, що коли він повернеться до вас обличчям, то це буде саме те обличчя, яке ви уявили, бачивши тільки спину. В тих самих «Чумаках» Саксаганський, наливши чарку «мальвазії дорогої», тобто просто горілки, раптом тоненьким голосом заспівував «Стоїть явір над водою», — і так же раптово уривав, щоб перехилити чарчину, єдину потішницю в його многострадному мандрівницькому житті... Паузи Саксаганського, його зміни інтонацій, якими він підготовляв «комічний удар», були верховиною майстерності, ніяк не нижчої від справедливо прославленої майстерності мхатівських пауз.

Саксаганський був артист, великий у дрібницях і великий у найширших і найглибших узагальненнях. Разом з Кропивницьким, Заньковецькою, Садовським, Затиркевич-Карницькою, Карпенком-Карим, Загорським, Лівницькою, Борисоглібською, Федором Левицьким, Мар'яненком він створив те, що можна назвати школою українського дореволюційного театру і що справді стало школою для нашого радянського українського реалістичного театру, для нового покоління акторів, які принесли на сцену нове, комуністичне розуміння світу. У творчому схрещенні славних традицій минулого із сміливим розсуванням меж, шуканням незаних мистецьких обривів — запорука дальшого розвитку і розквіту нашого театру.

*27 червня 1958 р.*

*Білорусія, берег озера Нароч*

## ПЕРЕДМОВА ДО КНИГИ М. ЙОСИПЕНКА «МАРКО ЛУКИЧ КРОПИВНИЦЬКИЙ»

Перед читачем перший монографічний огляд життя й багатосторонньої діяльності Марка Лукича Кропивницького, актора, режисера, драматурга, основоположника нового українського театру дожовтневої доби. Імена Кропивницького, Заньковецької, Карпенка-Карого, Садовського, Саксаганського, Садовської-Барілотті, Затиркевич-Карпівської, Борисоглібської, Левицького, Лівицької, Мар'яненка ясними зорями сяють на темному небі дореволюційної Росії, як імена не тільки великих художників сцени, але й свідомих громадських діячів, борців за демократичну українську культуру, гнану й переслідувану царським урядом та його прислужниками. Тим часом всебічної й докладної оцінки їх творчості, їх громадського значення, зробленої з позицій марксистсько-ленінської методології, радянська громадськість довгий час не мала. По газетах і журналах кінця XIX — початку XX століття розкидано багато рецензій про український театр та його діячів, рецензій іноді злопыхательських, іноді доброзичливих, іноді витриманих у тонах безоглядного, а тому й мало переконливого дифірамба. Силу таких велетнів української сцени, як Заньковецька, Кропивницький, Садовський та молодші їх товариші, засвідчує те, що високу оцінку дав їм свого часу навіть реакціонер, ворог українського національно-визвольного руху Суворін, який зібрав свої відзиви про гастролі «малоросів» у Петербурзі (1886—1893 рр.) в книжці під надто промовистою назвою «Хохлы и хохлушки». З гордістю згадуємо ми, що грою наших «корифеїв», передовсім геніальної Заньковецької, захоплювались Лев Толстой, Чехов, Бунін<sup>1</sup>, Панас Мирний, Станіславський, Немирович-Данченко і багато інших великих і видатних діячів російської та української культури, однак дарма було б шукати у них аналізу художніх



особливостей цієї гри, аналізу характерних рис українського театру.

Книжка, що вийшла в Києві 1901 року — «Корифей української сцени», — дає ряд цікавих відомостей про Кропивницького, Старицького, Лисенка, Заньковецьку, братів Тобілевичів, Затиркевич-Карпинську, але загалом позначена отим дифірамічним топом, про який сказано вище. Корисна книга Ол. Киселя<sup>2</sup> («Український театр», 1925 р.) має оглядовий і надто стислий характер. Не можна не відзначити тут праць П. Руліна<sup>3</sup>, що, безумовно, в пригоді стають радянському історикові театру. Не підлягає сумніву цінність статей, рецензій, споминів такого ентузіаста театру, як покійний Всеволод Чаговець<sup>4</sup> (див. його книгу «Життя і сцена», 1956 р.).

Але, повторюю, серйозних монографічних дослідів у цій галузі маємо поки що дуже мало. Назову книгу проф. Дуриліна про Заньковецьку, Богдана Тобілевича<sup>5</sup> про Саксаганського.

Один із найвидатніших українських дореволюційних драматургів, могутній артист, блискучий режисер, учитель не одного покоління наших акторів, творчий продовжувач сценічних традицій Щепкіна, Соленика, Дрейсіга<sup>6</sup> Марко Кропивницький, давно, розуміється, заслуговує на книгу, в якій були б докладно освітлені його кипуче й багато в чому нещасливе життя і його напрочуд багатогранна творчість. Справді, напрочуд багатогранна: це був актор якнайширшого діапазону, від Отелло до Стецька в «Сватанні на Гончарівці», від Балтуса<sup>7</sup> до виконавця (і автора) жартівливих куплетів; це був чудовий співак і читець, талановитий композитор, художник (сам малював декорації до своїх вистав), режисер, близький своїми принципами до Станіславського і разом з тим дуже своєрідний, драматург, чия творчість у кращих своїх виявах не тільки становить одну з найзначніших сторінок в історії української дожовтневої літератури та українського дожовтневого театру, але й посідає значне місце в репертуарі театру радянського.

Микола Йосипенко поставив перед собою нелегке завдання: намалювати, так би мовити, всіма фарбами портрет цієї надзвичайної людини. Для роботи своєї використав автор і розпорошений у періодиці матеріал, і листування Кропивницького з різними особами, і мемуарну літературу (зокрема спомини самого Кропивницького, Садовського, Саксаганського) і т. ін. Для цього потрібна

була копітка і вдумлива праця в бібліотеках, архівах, потрібне було і хороше знання доби взагалі, в галузі театру зокрема.

Книга Миколи Йосипенка являє, без сумніву, інтерес не тільки для театрознавців, не тільки для істориків суспільства та культури, але й для студентів вищих учбових закладів і загалом для широких читацьких кіл. Написана знавцем і свого часу практичним діячем театральної справи, праця відзначається науковою сумлінністю і жвавістю викладу. Вона заповнює велику прогалину в історії нашої культури, нашої громадськості.

## ЗАНЬКОВЕЦЬКА

У цьому році минає сто літ зо дня народження Марії Костянтинівни Заньковецької. Люди мого покоління ще пам'ятають велику артистку на сцені. Молодші знають — чули, читали, — що ювілейні дати в житті Заньковецької збігалися з ювілейними датами нового українського театру, по справедливості названого народним, що вона поруч із Кропивницьким, Садовським, Саксаганським, Карпенком-Карим, Старицьким стояла при джерелах цього театру, більше — була одним із його творців. Широко відомо, що сценічними образами, геніальним мистецтвом, неповторною чарівливістю і глибокою простотою захоплювала Заньковецька М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Панааса Мирного, М. Коцюбинського, М. Лисенка, Ів. Нечуя-Левицького, Лесю Українку, що палкими прихильниками її дару були Лев Толстой, Чехов, Бунін, Рєпін, Нестеров, Чайковський, що слова найвищої хвали складали їй такі блискучі російські артисти, як Савіна і Давидов, такі славетні діячі й реформатори російського театру, як Станіславський і Немирович-Данченко. Багато хто знає, що Заньковецьку порівнювали із найбільшими тогочасними артистками світу, зокрема з геніальною італійкою Елеонорою Дузе, і що найбільше спільного за характером діяльності було у нашої Марії Костянтинівни з красою й гордістю російської сцени — Марією Миколаївною Ермоловою. Справді-бо, як і Ермолова, Заньковецька ніколи не відділяла мистецтво від громадського служіння народові в його волелюбних прагненнях, для них обох це було органічне ціле. Годиться додати, що за часів царизму, який держав народи Росії під подвійним гнітом — соціальним і національним, — шлях українського актора воістину був тернистим шляхом. Хоч Заньковецькій, як і її товаришам Кропивницькому, Садовському, Саксаганському, Затиркевич-Карпинській, припали на долю величезні сценіч-

ні тріумфи — і на Україні, і під час гастролей у Петербурзі, — та немало довелось їй зазнати і тяжких образ та кривд. Треба пам'ятати ще й те, що в умовах царської Росії репертуар українського театру задихався в цензурних лещатах. Великим обмеженням підлягала творчість таких талановитих українських драматургів, як Старицький, Кропивницький, Карпенко-Карий, перекладні п'єси довгий час були під загальною забороною, іноді доводилося великим нашим акторам грати і в різному драматургічному молосі... На обмеженість тогочасного репертуару, на його бідність — і саме в порядку співчуття до великої Заньковецької — скаржилася в одному із своїх листів Леся Українка...

Тільки за років Радякської влади дістала Заньковецька всенародну славу й пошану, високе звання народної артистки республіки... Тільки тоді, коли вона, змучена недугою, зійшла зі сцени, гучно відсвятковано її 40-річний ювілей і одному з кращих театрів України надано їй ім'я. (Тепер театр імені М. К. Заньковецької міститься у Львові). Голосно і правдиво прозвучали тоді слова молодого Павла Тичини про Марію Заньковецьку:

Благословенної землі,  
Трудячого народу —  
Жінка найкраща!

Ці слова про трудящий народ варто відзначити. Найвищого-бо визнання досягла Марія Заньковецька з перших років своєї творчої діяльності саме виконавцям ролей жінок-трудівниць, жінок-страдниць — Харитини в «Наймичці» Карпенка-Карого, Софії в його ж «Безталанній», Зінки в драмі «Дві сім'ї» Кропивницького, Наталі в «Лімерівні» Панаса Мирного... Коли впала заборона перекладних п'єс на українській сцені, немолода вже Заньковецька зворушливо й глибоко виконала в театрі Садовського роль Іо в «Надії» Гейерманса, і це теж була жінка-страдниця, жінка-трудівниця... Але страшно згадати — про це пишуть сучасники Заньковецької, про це згадував не раз покійний Всеволод Чаговець, — що Марія Костянтинівна все життя мріяла і так і не дістала змоги зіграти Катерину в «Грозі» Островського. Нашій радянській молоді важко навіть уявити, що були часи, коли українським артистам не дозволялося грати... на Україні, в Києві, що російська драматургічна класика була для українського театру під забороною, що Карпенко-Карий

по кілька разів міняв паази своїх п'ес, щоб ялось проскочити крізь цензурні рогатки...

Заньковецька грала в колі великих артистів дожовтневого українського театру, під її безпосереднім впливом зросла ціла плеяда талановитих актрис та акторів, молодшим її соратником був високошановний Іван Олександрович Мар'яненко, якого як партнера Марії Костянтинівни мені не раз доводилось бачити на сцені, її ім'я з глибоким пієтетом згадують високоталановиті діячі радянського українського театру Гнат Юра, Мар'ян Крушельницький, Борис Романицький... Можна сміливо сказати, що український радянський театр творчо розвиває і на нові верховини веде ті реалістичні й демократичні традиції, які прийняв він із рук артистів передових російських театрів — Малого і Художнього — і з рук Кропивницького, Садовського, Саксаганського, Затиркевич-Карпинської, Липицької, Федора Левицького, Борисоглібської, і, в першу чергу, Марії Заньковецької.

Це було в 1908 році, в Києві. Іще зовсім хлопчиною, вихованим на селі, потрапив я разом із старшим своїм братом Богданом у театр Садовського (недавно тоді заснований постійний український театр у так званому Троїцькому домі, де нині міститься театр музкомедії) на велике свято — 25-річний ювілей сценічної діяльності М. К. Заньковецької. Це справді було велике свято, народне свято. Докладний опис його знайде читач у книзі небіжчика С. М. Дуриліна «Марія Заньковецька» (К., 1955). Там добре описується, як вітали дорогу ювілярку і українські робітники та селяни, і російські та українські артисти, мистецькі й громадські діячі, і інтелігенція з тодішньої, відділеної від нас державним кордоном Галичини, і учні художніх та музично-драматичних шкіл, і студентство... С. М. Дурилін наводить зворушливі, чудесні привітальні листи Коцюбинського і Нечуя-Левицького. Додати повинен, що на ювілей пролунав і вірш Панаса Мирного, присвячений Марії Костянтинівни і опублікований тільки за радянських часів. Вірш цей починається такими словами:

Коли над нашим рідним краєм  
Важкі хмари облягли  
Й відомим тільки їм звичаєм  
Наш дух гвігали до землі,  
Не даючи у небо ходу,—  
Тоді на кін ступила ти.  
І в невідомій тобі зроду

Посаді почала цвісти,  
Мов тая квіточка рожева,  
Світить, як зіронька ясна...  
Недаром вперш тоді зраділа  
Невільна наша сторона,  
Бо ти усім відкрила очі,  
Що хмари ті — одна мана,  
Що творчий дух не замороже  
Ніяка справа обтяжна:  
Він всяку полама облогу  
І вийде вільним на дорогу.

У цих безпретензійних і подекуди зумисне завуальованих рядках добре підкреслено громадське значення Заньковецької, творчість її як героїчний суспільний подвиг.

Спектакль того вечора був, як то не раз буває на ювілейних виставах, «збірний». Ішла четверта дія «Лімерівни» того ж таки Мирного, друга дія «Лісової квітки» Любові Яновської<sup>1</sup> і перша дія «Чорноморців» Старицького — Лисенка. В «Лімерівні» грала ювілярка високотрагічну роль Наталі, у «Лісовій квітці» — просту, наївну сільську дівчину, обдаровану хорошим природним розумом, у «Чорноморцях» — безжурну, жартівливу молодицю Цвіркунку. Це дало змогу Марії Костянтинівні блиснути всіма гранями свого безмежно широкого сценічного обдарування, що не вмещалося ні в яке амбула...

Я сказав про Цвіркунку (а в цій ролі пощастило мені бачити Марію Костянтинівну не раз, і то з такими партнерами, як Садовський — Кабиця і Саксаганський — Кабиця): безжурна, жартівлива молодиця. Але є в «Чорноморцях» сцена, де Цвіркунка розплітає косу дівчини, яку мають силоміць видати за нелюб. Цвіркунка — Заньковецька в цю хвилину починала співати «сирітську» дівочу пісню «Та пливи, пливи, лебеденько» низьким схвильованим голосом, у чисто народній манері, «відкритим» голосом... І стільки було безмежного болю в голосі тієї «безжурної» молодички, веселої витівниці, що мимохідь згадувалися безсмертні жіночі образи Шевченка, якого все життя наша велика артистка благоговійно любила. Кажуть, до речі, що коли Заньковецька виконувала на концертах пісню Лисенка на Шевченкові слова «Не вернувся із походу гусарин-москаль...», то глядачі буквально ридали...

Дар трагедії і комедії, дар пісні й танцю, дар безмежного смутку і безмежних веселощів, дар граничної про-

стоти і тонкої грації однаковою мірою властиві були Заньковецькій, до якої так пасувала назва, що їй давали захоплені сучасники,— назва зорі, зірочки (улюблені образи того ж таки Шевченка!). Вона була справді зорею українського театру, зорею, що відкинула своє невмируще проміння в далечинь наших днів і далечинь днів прийдущих. Бо найвищий дар був у Заньковецької, дар, якого ніхто не міг їй дати і ніхто не міг відняти у неї: дар людяності.

На згаданому ювілейному вечорі київські робітники подарували Заньковецькій адрес, де стояли такі слова:

«Коли ми бачили Вас в «Наймичці», в «Безталанній»<sup>2</sup>, ми певні були, що утворити ці типи міг чоловік, який всією душею співчуває всім пригнобленим і пригнобленим, який був з ними в їх змаганнях до кращої долі. І в цей торжественний день Вашого 25-літнього ювілею ми, українські робітники, складаємо Вам щирю подяку за ті чудові хвилини, які ми переживали під час Вашої гри. Ми віримо, що настане день, коли зможемо вітати Вас не тільки ми, окрема група українських робітників, а і весь пролетаріат від краю до краю нашої України».

Це були віщі слова, але вони не відбили повної правди. Нині всі народи багатонаціонального Радянського Союзу складають честь і шану великій дочці українського народу, світлій зорі нашого театру, правдивій, як сама правда, Марії Заньковецькій.

**ПРО ДРАМАТИЧНУ ПОЕМУ  
ОЛЕКСАНДРА ЛЕВАДИ<sup>1</sup> ТА АНДРІЯ МАЛИШКА  
«АРСЕНАЛЬЦІ»**

Поєма відбиває один із найнапруженіших моментів громадянської війни на Україні. Не беруся міркувати про те, оскільки точно змальовані в поємі історичні події, — це справа фахових істориків. Як читач і літератор, я гадаю, що в художнім творі важлива не так скрупульозна точність, як загальна вірність у змалюванні доби. Цієї вірності, на мою думку, автори не зрадили.

Твір «Арсенальці» має міцну драматургічну побудову, в ньому багато дії, гострих конфліктів. Психологія героїв подається в розвитку, автори не уникають складностей в характеристиках (образ Мар'яни). Разом з тим гостро й чітко підкреслено в поємі (тут і скрізь беру це слово умовно, бо перед нами власне віршована драма) класову суть подій, що відбувалися в ті вікомні дні на Україні, в Києві.

Мова в «Арсенальцях» чиста й соковита, вірш плавний, співучий, повитий народним повівом. Як на зразок можу вказати на монолог Матері «Забіліли білі сніги...» (стор. 39). Тут ми ясно відчуваємо поетичний голос, поетичну манеру Андрія Малишка.

Дозволю собі зробити кілька дрібних зауважень.

Поява Горбенка, «загорнутого в чорний плащ» (стор. 2), здається мені побудованою на зовнішньому ефекті, за взірцем старовинних романтичних драм.

Слова Максима: «Знайте дисципліну» (стор. 3, внизу) в прозі повинні були б — зважаючи на іронічний характер репліки — прозвучати так: «Знаєте дисципліну!» Варто якось переробити це місце і у вірші.

Твір, оскільки мені відомо, написаний як текст для опери. У виданні, призначеному, щоб його читали, треба було б уникати повторення речень, викликаного потребою музики (напр., — на стор. 10-й — речення «як весна,



як весна», «у гаю, у гаю...»). Зайві також ремарки типу «на завершення дуету» (стор. 17).

На стор. 24-й краще було б замість штучного «вчорніє небо» (це слово повторюється) дати природніше — «зчорніє небо».

Надто прямолінійними здаються мені слова Горбенка: «Із-за гори стрільни йому зненацька в спину» (стор. 28). Драматургічно краще було б — і правдивіше, — коли б із уст Горбенка тут пролунав зловісний і підступний натяк.

Вважаю твір Олександра Левади і Андрія Малишка цінним внеском у нашу літературу і хорошим подарунком радянським читачам.

## КНИГА О ДРУЖБЕ

Русский и украинский народы на протяжении веков живут в беспрестанном общении друг с другом, в братском содружестве и тесном взаимовлиянии. Вместе боролись они против царского режима с его диким произволом, с его политикой угнетения нерусских народностей, с его девизом «разделяй и властвуй». Шовинистическая практика царского правительства, которую на все лады восхваляли и теоретически обосновывали реакционные писатели, всегда вызывала острое возмущение в кругах передовой русской интеллигенции. Никто не в силах был посеять рознь между народами, такими близкими и по своей истории, и по условиям жизни, и по национальному характеру. Историю украинской культуры невозможно мыслить в отрыве от истории культуры русской. Это положение простирается, конечно, и на театр.

Предлагаемая читателям книга М. К. Йосипенко, давно занимающегося вопросом русско-украинских театраль-ных связей, является широким обзором развития и укрепления этих связей на протяжении веков. Автор начинает обзор с древних времён, когда театр в нашем понимании этого слова только зарождался, затем переходит к школьной драме, народному театру и вертепу. Он тщательно анализирует социальные мотивы и отличительные тенденции, которые наличествовали в вертепных представлениях, показывает, что представлениям этим чужда была проповедь национальной розни и ненависти, подчеркивает общие черты, связавшие украинский «Вертеп», русского «Петрушку» и белорусскую «Батлейку». Что касается школьной драмы, достигшей значительного развития и сыгравшей большую идейную роль на Украине в XVII—XVIII столетиях, то в ее истории мы еще в большей степени находим совершенно отчетливые видимые точки соприкосновения с русской культурой.

Немалый интерес представляют русско-украинские театральные связи дощевкинской поры. С появлением Щепкина на русской сцене и Котляревского в украинской драматургии начинается новая и блестящая страница в истории русского и украинского театров. Сотрудничество Котляревского и Щепкина в Полтавском театре открывает эту страницу. Кстати сказать, М. Йосипенко совершенно основательно подчеркивает большое значение полтавского периода для становления и развития творческой личности и художественного стиля Щепкина, для его борьбы за простоту, правду и естественность на сцене. Неустанная пропаганда украинского искусства на русской сцене, в Малом театре, где Щепкин в продолжение многих лет исполнял роли Выборного в «Наталке Полтавке» и Михайла Чупруна в «Москаль-чаривнике», вызывая восторг самых взыскательных зрителей, из которых достаточно назвать Белинского и Шевченко, — одна из бессмертных заслуг Щепкина. Что касается дружбы Щепкина с Шевченко, то эта поистине трогательная дружба прославленного уже к тому времени артиста с гениальным украинским поэтом и большим художником имела, разумеется, огромное значение для формирования эстетических взглядов последнего, в частности, на театр, на драматургию, на искусство актера. Не подлежит сомнению и влияние великого поэта-революционера, посвятившего Щепкину свою поэму «Неофиты», на мировоззрение основоположника русского реалистического драматического театра.

Надеждащее место находит в книге фигура знаменитого украинского комика Соленика, подчас игравшего на русской сцене вместе с самыми блестящими ее мастерами. Любопытно, между прочим, отметить одну характерную деталь: горячо любивший Щепкина и поклонявшийся его искусству Шевченко однажды, увидев игру Соленика в роли Чупруна («Москаль-чаривник» Котляревского), заметил, что Соленик показался ему «естественнее и изящнее неподражаемого Щепкина». Достоин внимания и тот факт, что Гоголь живо интересовался Солеником и стремился обеспечить его участие в «Ревизоре».

Гастроли на Украине выдающихся русских артистов — знаменитых Мочалова, Живокини, Мартынова<sup>1</sup>, Федотовой, Ермоловой и других — сыграли, безусловно, очень большую роль в развитии вкусов и идейном росте украинских зрителей.

О значении для русского и украинского театров творчества Гоголя, о воплощении на сцене его бессмертных образов, о многочисленных украинских инсценировках и переделках его повестей, о судьбе его «Ревизора» на украинской сцене М. К. Йосипенко говорит на многих страницах книги с должным вниманием и с достаточной полнотой.

Это же можно сказать и об Островском, «Доходное место» которого, подобно «Ревизору» Гоголя, прозвучало на украинском языке в театре Садовского только после революции 1905 года. Постановка «Леса», однако, осуществленная украинской труппой, с участием того же Садовского и Заньковецкой, на русском языке еще в 90-е годы (так как постановки русских пьес в украинском переводе цензурой не допускались), была блистательным доказательством зрелости и мастерства украинских актеров и еще одним звеном в упрочении украинско-русских культурных связей. Не обходит молчанием автор этой книги и тот примечательный факт, что Заньковецкая, потрясая своей Харитиной («Наймичка» Карпенко-Карого), своим исполнением ролей страждущих и несчастных украинских женщин сердца Толстого, Чехова, Репина, Нестерова, мечтала всю жизнь сыграть родственную ее дарованию роль Катерины в «Грозе».

Участие в пьесах Островского и Гоголя основоположника нового украинского театра Кропивницкого, много лет игравшего на русской сцене, является весьма значительной вехой в истории нашей культуры.

Значение для украинского театра Шевченко, его единственной дошедшей до нас полностью пьесы «Назар Стодоля» общеизвестно. Глубоко волнует изложенный в книге М. К. Йосипенко знаменательный эпизод — бенефис Федотовой, когда знаменитая артисткаряду с творениями Пушкина и Тургенева включила в представление и «Назара Стодолю», названного по цензурным соображениям «В ночь на рождество». Передовые русские зрители справедливо усмотрели в этом факте должную дань гению украинского поэта.

Страницы книги, посвященные истории нового украинского театра, берущего свое начало в 80-х годах, и деятельность таких блестящих его мастеров, как Кропивницкий, Заньковецкая, Садовский, Саксаганский, Загорский, Мова<sup>2</sup>, Затыркевич-Карпинская, Карпенко-Карый, Левицкий и др., показывают нам и триумф этого театра, и те

унизительные гонения, которым подвергало его царское правительство, те немислимые, казалось бы, препоны и рогатки, которые ставила перед ним царская цензура. Словом и делом поддерживали молодой братский театр знаменитые актеры Александрийского театра<sup>3</sup>— Савина и Давыдова. Они помогали ему подчас преодолевать тяжелые препятствия и нелепые запреты. Разумеется, прогрессивная часть русского общества всячески приветствовала этот гонимый и непокоримый театр, мало того — искренне восхищалась и увлекалась им. Но не только Толстой и Чехов, Репин и Нестеров были горячими поклонниками украинских артистов, дань восторга отдал им и реакционер Суворин, ценя их дарования и мастерство, правда, только с эстетической, даже эстетской точки зрения, обходя молчанием идейную сторону и социальное содержание представляемых «хохлами и хохлами» пьес и, конечно, резко отрицательно относясь к украинскому национально-освободительному движению. Отношение Суворина к украинскому театру нашло себе в данной книге тонкую и справедливую оценку.

Заслуживает пристального внимания содержащееся в этих очерках сопоставление принципов Станиславского, знаменитой его «системы» с идейно-художественными основами актерского и режиссерского мастерства Кропивницкого и Саксаганского, анализ творческих исканий пути великого основателя Художественного театра и деятелей того театра, которому по справедливости присвоен эпитет **а р о д н ы й**. Общность этих исканий и пути, хотя, разумеется, Станиславский вместе со своим сподвижником Немировичем-Данченко, с одной стороны, и Кропивницкий, Саксаганский, с другой, творили независимо друг от друга (что не исключает взаимного обогащения опытом), — несомненна. В основе деятельности и тех, и других лежало стремление к высокому благородному реализму, очищенному не только от классицистической приподнятости и ходульности, не только от «наигрыша» и внешних эффектов, но и от натуралистических увлечений, дань которым, в отдельных ранних постановках, отдали и Художественный театр, и не окрепший еще театр украинский.

История украинского советского театра, одним из первых шагов которого была постановка драмы Горького «На дне», той самой драмы, которая является значительнейшей вехой в развитии Художественного театра, представляет собой картину свободного развития украинской

театральной культуры в братской семье народов, возглавляемой великим народом русским. Здесь дороги русской и украинской сценической теории и практики не раз переплетаются, русский и украинский театры переживают ряд увлечений первых послеоктябрьских лет, среди которых были и формалистические загибы, и здоровые, но не всегда удачные поиски народного, массового, агитационного, боевого представления.

Автор книги подчеркивает значение для развития театральной культуры народов СССР руководства партии и правительства, неустанного их внимания к театральному делу, к репертуару, к трактовке ставившихся на сцене произведений, к нуждам и быту актеров. Бессмертные ленинские идеи озаряют борьбу многонационального советского театра за реализм, за народность и высокую идейную направленность. Старые и молодые театральные коллективы все более и более укрепляются, каждый из них приобретает свое определенное творческое лицо, свой стиль, свою художественную манеру, отбрасывая случайное, паносное, несущественное. Мастера украинской сцены: и пришедшие из старого театра покойная Борисоглебская, и ныне здравствующий замечательный актер Марьяненко, и младшие их сотоварищи — Юра, Вучма, Крушельницкий, Ужвий, Чистякова, Шумский, Романицкий, Василько и др. — по праву завоевывают всесоюзную известность. Большое значение для украинского советского театра имеет работа в нем таких режиссеров, как воспитанник Московского Художественного театра Загаров. Театр крепнет в борьбе против формалистических выкрутасов талантливой, но вступившего на ложный путь Курбаса, чьи увлечения имели много общего с увлечениями Мейерхольда, в беспощадной войне с украинским буржуазным национализмом, с антинародными тенденциями, проникавшими в здоровую и жизнедеятельную украинскую театральную среду и не всегда в первый момент замечаемые... В этой борьбе, в этой войне украинская общественность имела надежного и верного товарища — общественность русскую и всех народов Советского Союза.

Наряду с целой фалангой украинских советских драматургов, среди которых следует в первую очередь назвать М. Кулиша (в творчестве которого, однако, были большие идейные срывы), Микитенко, Корнейчука, Кочергу, Яновского, репертуар украинского театра, взявшего на вооружение, кроме советских пьес, и русскую, и за-

падноевропейскую классику, обогащают русские советские писатели. С другой стороны, творчество украинских драматургов, в первую очередь Корнейчука, прочно входит в репертуар русских советских театров. Корнейчук по праву считается одним из постоянных авторов МХАТ и Московского Малого, творчески сотрудничающим с этими театрами.

Обмен творческими визитами русских и украинских театральных коллективов как нельзя более способствует упрочению дружбы и взаимообогащению двух братских культур. То же самое можно сказать о декадах украинской литературы и искусства в Москве, третья из которых состоялась в 1960 году.

С гордостью за деятелей украинского театра можно вспомнить героические годы второй мировой войны, когда украинское слово звучало со сцены и в отдаленнейших уголках РСФСР, и в городах Узбекистана и Казахстана, и на импровизированных подмостках где-нибудь на лесной поляне, радуя, трогая и воодушевляя доблестных советских воинов.

Можно надеяться, что Йосипенко продолжит свою работу над изучением русско-украинских театральных связей и также обратится к связям украинского театра с театрами других народов Советского Союза.

Мы живем в великое время перехода нашей многонациональной страны к коммунизму. Национальные краски культуры советских народов блещут все ярче, все светлее, все полнее. Эта яркость, эта полнота развития национальных искусств — залог прочной и неразрывной дружбы, подлинного советского интернационализма. Русский и украинский советские театры, свято храня традиции многовековой дружбы, идут рука об руку к новым творческим подвигам, к новым радостным достижениям. Они славно служат общему великому делу — воспитанию людей в духе коммунистического мировоззрения.

## ГЕРОІЧНА ДРАМА

Леся Українка по праву може назватись одним із геніальних світових художників слова, а серед жінок-поетів, чи, як ми звичайно говоримо, поетес, вона займає чільне місце. Її творчість позначена глибиною думки, завжди оригінальною і раз у раз такою, що йде всупереч загальноприйнятим думкам. Треба було, як визнавала сама Леся, великої сміливості, щоб узятись за таку світову тему, як тема дон Жуана, — адже мала перед собою українську письменницю дуже багато блискучих попередників, серед яких нам досить назвати Мольєра, Пушкіна, О. К. Толстого. А вона взялась за цю тему і вийшла переможницею, давши в своєму «Камінному господареві» пове, своє трактування «вічних» образів дон Жуана, Командора, Анни і створивши таку сповнену моральною сили постать, як Долорес...

Тему свої брала Леся Українка з давніх часів і далеких країн, як не раз робив це і Іван Франко, але завжди її твори з давньогрецького, давньосврейського, давньоримського, іспанського середньовічного життя, як і Франкові твори, зачіпали найгостріші проблеми сучасності, виявляли революційне ество і незламну віру в прийдешнє тієї мужньої людини, яка в найтемніші роки царської сваволі і поміщицько-капіталістичного гніту взяла собі за девіз «проти падії надіюсь», а слово своє прагнула обернути — і таки обернула — в бойову сталь, в бойову крицю.

Житомирський музично-драматичний театр нині ставить один із найяскравіших драматургічних творів Лесі Українки<sup>1</sup> — драму «Оргія». Це не можна не привітати. Насичена мудрими філософськими думками, п'єса ця, як і чимало інших драм і драматичних поем Лесі Українки (досить назвати хоч би «Камінного господаря» і «Лісову пісню»), вражає напруженістю дії, гострим зіткненням характерів, усіма тими якостями, що роблять твір не



тільки цікавим для читання, але й по-справжньому сценічним.

«Оргія» — це твір про силу народного духу, про велич національної гідності, про зненависть поневолюваного народу до його поневолювачів. Разом з тим це — висока трагедія митця, що стає в конфлікт із своїм середовищем, як те бачимо ми і в драмі Лесі Українки «У пущі».

Я сказав, що твори Лесі Українки завжди перегукувались із сучасністю, тобто, з подіями тих часів, за яких жила письменниця. Але ж у тому й геніальність великих авторів, що твори їх сучасні і для майбутніх поколінь. Та боротьба за визволення поневолених колоніалізмом народів, яку веде нині все передове людство з Радянським Союзом на чолі, дає нам привід по-новому, по-сьогоденному глянути на змальовану Лесею Українкою картину, по-новому відчуту музику волелюбної ліри співця Антея, героя Лесиної п'єси. І сучасні борці за свободу Греції, за славу в віках її ім'я, що хочуть затоптати в болото запроданці капіталу, за новий соціальний лад у тій землі, де лунали колись грізні голоси Софоклового хору, я певен, низько уклонились би постаті свого утвореного уявою великої поетеси героїчного попередника, що залишає нащадкам безсмертний заповіт —

Товариші, даю вам добрий приклад!

## ВСТУПНЕ СЛОВО ДО КНИГИ О. Г. КИСЕЛЯ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР»

У дожовтневі часи театрознавство на Україні перебувало, так би мовити, в зачатковому стані. Якщо про давню шкільну драму, про вертеп і т. под. можна було знайти цікаві книги, а також статті й матеріали в газетах і журналах, зокрема в «Киевской старине», то про український театр того часу, насамперед, про творчу діяльність найвидатніших його діячів М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського, Г. Затиркевич-Карпинської, Ф. Левицького, І. Мар'яненка, Л. Ліницької, Г. Борисоглібської, про вистави тогочасних труп маємо, головним чином, тільки відзиви в поточній пресі, відзиви, що ділилися на дві різко протилежні групи: лайливі і панегіричні. Видана в Києві 1901 року книжка «Корифеи украинской сцены» (імені автора не було зазначено) містила в собі досить влучні характеристики названих театральних діячів (а також композитора М. Лисенка), але подекуди ці характеристики збивалися на топ дифірамбів. Книжка махрового реакціонера і знаменитого дворушника Суворіна, викликана гастролями в Петербурзі (зимовий сезон 1886—[18]87 р.) українського театру, являє собою збірку рецензій, де можна натрапити й на цікаві спостереження (Суворін, як відомо, не позбавлений був естетичного смаку), але в цілому характер тієї книги стає ясним уже з самого її заголовка: «Хохлы и хохлушки». Словом, узагальнюючих праць, коли не рахувати ряду статей М. Вороного (під псевдонімом Нопо), друкованих у періодичній пресі, а також виданих окремою книгою 1913 року під заголовком «Театр і драма», майже не було.

Тільки після Великої Жовтневої соціалістичної революції історія театру й теорія сценічного мистецтва поступово завойовують своє місце в ряді суспільних наук.

Серед перших радянських театрознавців годиться назвати П. І. Руліна, Я. А. Мамонтова (що поєднував наукові інтереси з інтересами творчими, як драматург) і О. Г. Киселя. Власне останньому належить «перша ластівка» радянської історії українського театру — книга «Український театр», видана «Книгоспілкою» року 1925.

Перед читачем нині лежить книга вибраних творів О. Г. Киселя, з числа яких на чільне місце треба поставити названу працю, до якої автор додав скромний підзаголовок — «популярний нарис історії українського театру».

Олександр Григорович Кисіль \* (Кисельов) народився 27 березня (за н. ст.) 1889 року в с. Красилівці Чернігівської губернії, колишнього Козелецького повіту, батько його служив у маєтку барона Штігліца. По смерті батька, що сталася, коли майбутньому вченому було тільки три роки, мати здобувала засоби для існування, учителюючи на селі, а пізніше — в Чернігові. Саша, як звано його в родині, вчився в Чернігівській гімназії, де великий вплив мав на нього дядько по матері, П. А. Дебагорій-Мокрісевич (родич відомого народовольця), що викладав літературу. Це була талановита, освічена і прогресивних поглядів людина.

По закінченні гімназії Олександр Кисіль вступив до Петербурзького університету, на словесний відділ історико-філологічного факультету, який і закінчив 1912-го року.

У Петербурзі хлопець охоче відвідував театри. Відвідування це сприяло, звичайно, розвитку його естетичного смаку та поглиблювало зацікавлення мистецтвом сцени.

Ще в Чернігові інтерес до української культури пробудив у юного Киселя М. Коцюбинський, у якого він був удомом і якого звав своїм «хрещеним батьком». Цей інтерес поглибився в Петербурзькому університеті, де працював він над питаннями української мови в семінарі академіка О. Шахматова<sup>1</sup>. Влітку, за завданням О. Шахматова, їздив молодий Кисіль із фонографом по Чернігівщині, фіксуючи діалектичні та фонетичні особливості тамтешньої мови.

Під керівництвом проф. С. Венгерова<sup>2</sup> Кисіль написав дипломну роботу про «Бориса Гедунова» О. Пушкіна.

---

\* Біографічні дані беру я з рукописної біографії, що ласкаво дала в мій розпорядження дружина Киселя, О. К. Кисіль.— М. Р.

Характерно, що темою для своєї роботи вибрав він із щадщини улюбленого поета саме драматичний твір. Інтерес і любов до російської літератури не згасали в О. Киселя ніколи.

На лекціях проф. Шляпкіна<sup>3</sup> з історії древньої руської літератури виявив майбутній театрознавець особливе зацікавлення джерелами українського сценічного мистецтва та народним ляльковим театром «Вертеп». В 1916 році вийшла в Чернігові (російською мовою) книжка О. Киселя «Український вертеп».

Перші роки після закінчення університету Олександр Григорович учителював у петербурзьких гімназіях, був членом правління і скарбником «Благотворительного общества издания общепольных и дешевых книг для народа» (видавало популярні книжки українською мовою)<sup>4</sup>.

З Петербурга, тоді вже Петрограда, 1917 року переїхав О. Кисіль разом із дружиною до Києва. Тут він теж деякий час учителює у гімназіях.

З початку 1918 року О. Кисіль читає курс історії українського театру та драми у відкритому тоді Київському музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, повторює його в стислому вигляді на інструкторсько-режисерських курсах Дніпросоюзу, працює в Театральному комітеті відділу мистецтв Народного Комісаріату Освіти (на чолі комітету стояв Л. В. Собінов<sup>5</sup>), бере участь у комісії по виданню пам'яток нової української літератури, зокрема готуючи видання творів І. Котляревського.

1920 року, виїхавши (через матеріальні труднощі тих часів) до с. Кривого на нинішній Житомирщині (кілометрів за сто від Києва), він та дружина його наступні два роки вчителюють у цьому селі, відомому, до речі, своїми революційними традиціями. Там Олександр Григорович утворює із сільської молоді та вчителів самодіяльний театральний гурток, де працює як режисер і актор. До репертуару гуртка входили такі твори української класичної драматургії, як «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького, «Хазяїн» і «Суєта» І. Карпенка-Карого.

Гурток виступав не тільки в Кривому, а й по околицьких селах та на заводах, була навіть мрія показати свої здобутки в Києві...

Восени 1922 року Кисіль повертається до Києва, викладає російську та українську мову і літературу на робітфаку Київського політехнікуму та Політехнічного інституту, продовжує читання свого курсу в Інституті ім. М. Лисенка.

сенка, очолює театральну секцію Інституту української мови Академії наук, працює старшим науковим співробітником Театрального музею АН УРСР до 1937 року, провадить жваву наукову та громадську роботу.

Помер О. Г. Кисіль 1942 року.

Крім названих уже праць з історії українського театру, у спадщині небіжчика залишився ряд статей та монографій. Дещо з них, що уявляється нам найзначнішим, і складає цю книжку. Відкривається вона названим уже нарисом «Український театр»... Як додаток, друкуються тут історико-літературний нарис «Листи й вірші підпоручника Вдовиченка»<sup>6</sup>.

Ясна річ, що дещо в театрознавчих працях О. Киселя (редакція дозволила собі зробити в них деякі скорочення) не може бути нами тепер прийняте цілком: є окремі спірні, а то й хибні твердження, є окремі педогляди; є питання, які нині по-новому, в світлі нових матеріалів, освітлюються; є оцінки культурно-громадських явищ, фактів і осіб, що потребують певних уточнень.

Такі місця редакція супроводить відповідними примітками.

Але праці Олександра Григоровича Киселя, якого по праву можемо ми назвати одним із основоположників українського радянського театрознавства, рясніють цікавими відомостями, позначені добрим знанням предмета і гарячою любов'ю до нього, написані легкою і ясною мовою. Становлячи данину пам'яті рано померлого чесно і відданого радянського наукового працівника, книга ця буде, безперечно, з інтересом прочитана не тільки спеціалістами з історії та теорії театру, а й широкими колами нашої учнівської та студентської молоді, нашої трудової інтелігенції.

## БРАТИ ТОБІЛЕВИЧІ

Це було просто якесь диво — артистична сім'я Тобілевичів, три сини і дочка Карпа Тобілевича: Іван Карпенко-Карий, найвидатніший український драматург дожовтневої доби і чудовий характерний актор; Микола Садовський, режисер і актор з дуже широким амплуа; Марія Садовська-Барілотті, що рано померла, але про яку сказапо, ніби рівної їй не було Наталки Полтавки, рівної не було виконавиці народної пісні; Панас Саксаганський, дуже тонкий і глибокий режисер і незрівнянний артист необмежених здібностей.

### I

Ім'я Івана Карповича Тобілевича, який виступав на сцені під псевдонімом «Карпенко-Карий», — по праву стоїть поряд з іменами найблискупіших діячів українського театру — Кропивницького, Заньковецької, Садовського, Саксаганського. Нам відомі захоплені відгуки Станіславського, Немировича-Данченка, Савіної, Остужева про цю плеяду геніальних акторів — зачинателів дореволюційного українського театру.

Репертуар цього театру був, з цілого ряду причин, досить обмежений. В його основі лежали твори Котляревського, Шевченка і безпосередніх учасників театрального руху того часу: Кропивницького, Старицького, Карпенка-Карого. З трьох названих драматургів найпоєлдовнішим художником-реалістом був саме І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий). Почавши своє життя як дрібний канцелярський службовець, Іван Карпович рішуче порвав з чиновницькою роботою і присвятив себе українському народному театрові. Щось подібне сталося також з його братами — Миколою Садовським та Панасом Саксаганським, які безповоротно розпроцалися з кар'єрою царських офі-

перів і пішли на сцену, де їх чекали не тільки лаври заслуженої слави, але й терни урядових переслідувань; не тільки народна хвала, але й обмова, що виходила з уст вірних прислужників реакції.

Перша п'єса Тобілевича — «Бурлака» — є ніби його ідейно-художнім маніфестом. Уважний читач Белінського, Добролюбова, Чернишевського, пристрасний прихильник Шевченка, майстер, вихований на творах Грибоедова, Гоголя, Островського (зв'язок з Островським особливо виразно відчутний у драматургії Карпенка-Карого), Іван Тобілевич дав правдиву картину дореволюційного українського села. Якщо в образі одинака-бунтаря, борця за правду, «бурлаки» Опанаса він виявив деякі народницькі тенденції, показав обмеженість свого світогляду, нерозуміння того, якими шляхами йтиме в нашій країні боротьба з соціальною несправедливістю, — то передусім треба пам'ятати, що драма ж ця була написана в 1883 році! «Благополучний» її кінець з появою царського чиновника як носія омріяної Бурлакою правди, безсумнівно, викликаний цензурними міркуваннями. Зате як чітко, гостро, жорстоко й правдиво показані в п'єсі образи старшини — глитая Михайла й огидного хабарника та п'яниці — писаря! Похмуре життя пореформеного села виступає в цьому творі — при деякому мелодраматизмі окремих місць — у всій своїй непривабливості.

Не буде помилкою сказати, що одною з основних рис драматургії Карпенка-Карого була увага до соціального моменту, до розшарування селянства, ростучого «хозяйственного мужичка»<sup>1</sup> — куркуля, до страшної жаги наживи, до моторошної влади грошей — «пана купона». Пишна галерея прихильників і служок грошового мішка, нещадних пригноблювачів і експлуататорів, понурих скнар і фанатиків збагачення вийшла з-під пера Тобілевича. Досить згадати постать Калитки з «Ста тисяч», в якого «дыханіє спирає» при одній думці про власну «земельку» і який попадає на гачок спритного «ділка з-під темної зірки», купуючи в нього замість фальшивих грошей, — була надія збути ці гроші, — пачку звичайних папірців; мерзотного ласолюбця й розлителя Цокуля (драма «Наймичка»); мільйонера з «мужиків» Пузиря. В образі останнього, до речі, з обуренням пізнавав свої риси відомий київський мільйонер Терещенко. Жадоба наживи, гонитва за грішми, яка ледве не призвела до трагічного кінця героя комедії «Сто тисяч» Калитку (він хотів повіситись, але його

вийняли з петлі), становить основу характеру й іншого персонажа тої ж комедії — «копача» Бонавентури. Цей фантаст, який викликає незмінні симпатії читача й глядача, невтомний шукач кладів,— адже і він, зрештою, поійнятий манією збагатити, нажитися, стати «хозяйственным мужичком». Ці персонажі Тобілевича найбільше ріднять драматургію Тобілевича з творчістю його улюбленого письменника О. М. Островського: адже вони стоять в одному ряду з хижакими й самодурами-купцями Тит Титичами.

У драмі «Безталанна» сюжет побудований на мотивах кохання і ревнощів, які призводять до того, що слабівний, безхарактерний Гнат убиває свою дружину, тиху і люблячу Софію. Однак, звичайно, це п'єса про злидні, відсталість дореволюційного українського села, про «владу темряви», яка в ній панувала. Недарма ж первісна назва драми, змінена з цензурних міркувань, була «Безталання».

Комедія «Мартин Боруля» — жива й вірна картина характерів дрібнопомісної шляхти. Головний герой п'єси Мартин Боруля, користуючись послугами пройдисвіта-аблаката, прагне будь-що довести, на підставі якихось сумнівних документів, своє дворянське походження. Це дає привід для ряду гострих комедійних ситуацій. Образи Мартина, його сина-капцеляриста, жениха його дочки Націвського, навіть такі епізодичні фігури, як старий, вижялий з розуму балакун Пешонжка виписані соковито, яскраво й оупкло.

Не цурався Карпенко-Карий і історичних тем. Чудова трагедія «Сава Чалий» присвячена одному з ватажків гайдамацького руху на Україні XVIII ст., який зрадив своїх товаришів і перейшов на службу до панів. За це його було страчено, причому на чолі тих, хто карав, був його колишній друг та сподвижник Гнат Голий. Написана в тонах глибокого співчуття до поневолених і повсталих мас, трагедія дає широку й справедливу картину минулого України, боротьбу народів з визискувачами. Є в ній і недоліки, як, наприклад, деяка ідеалізація «благородного» шляхтича Шмягельського, але загалом вона по праву вважається одною з кращих, а можливо, й кращою з українських дореволюційних п'єс на історичні теми.

Осібю стоять в творчості Тобілевича зв'язані між собою комедії «Суєта» і «Житейське море». В них зображена сім'я «багатого козака» Макара Барильченка, чий



двоє синів поривають з сільським життям і стають чиновниками-кар'єристами, а третій син — «писар у запасі» Іван — прагне на сцену й вступає в театр, де незабаром дістає визнання й популярність, але не знаходить задоволення й там. Він увесь час поривається назад, у село, від «суєти» до природи, злиття з якою немовби одне може оновити й морально оздоровити людину. Ідеалізація цього життя на лоні природи разом з ідеалізацією багатих хліборобів, тих самих «хозяиственных мужичков», яких гостро сатирично малював драматург в інших своїх п'єсах, є, безумовно, найвразливішим боком «Суєти» і «Житейського моря». Зате не шкодує автор сатиричних фарб для зображення кар'єристів-чиновників, що одірвалися від народу й живуть паразитичним життям, коштом трудящих. В п'єсі «Житейське море» опукло, подекуди навіть не без гротеску, показаний побут театральної богсми, куди потрапляє Іван Барильченко. Цей побут, добре відомий авторові комедії, засмоктує талановитого артиста, немов болото.

Погляди свої на зміст і мету театрального мистецтва, близькі до поглядів Гоголя, Островського і російських революціонерів-демократів, висловлює Карпенко-Карий устами Івана Барильченка в «Суєті»:

«В театрі грати повинні тільки справжню літературну драму, де страждання душі людської тривожить кам'яні серця і, кору ледяну байдужості на них розбивши, проводить в душу слухача жадання правди, жадання загального добра, а пролитими пад чужим горем сльозами уб'яляють його душу паче снігу! Комедію нам дайте, комедію, що бичув сатирою страшною всіх і сміхом через сльози сміється над пороками і заставля людей, мимо їх волі, соромитись своїх лихих учинків!..»

Таке було естетичне кредо визначного українського драматурга. Карпенко-Карий фізично помер давно. Твори його живуть і житимуть. І то не тільки самі його п'єси конкретно. П'єси його не сходять зі сцени і професійного, і самодіяльного театру. Це прекрасно. Але варто подумати і над тим, що відгуки карпенківської драматургії чуємо ми і в комедіях та драмах Корнійчука, і в «Алмазному жорні» та «Феї гіркою мигдалю» Кочерги; і в усьому краєдому, що маємо ми нині в радянському українському театрі.

За моїх дитячих літ найбільшої популярності серед селян рідного мені села мали «Кобзар» Шевченка і драми

та комедії Тобілевича. Над Шевченковою «Катериною» плакали дівчата. «Мартин Боруля» і «Сто тисяч» викликали гіркий сміх, вбивчо-саркастичні сцени «Хазяїна» будили гнівне обурення проти експлуатації та експлуаторів, благородний образ Опанаса в «Бурлаці» осявав очі світлою вірою.

Коли Горький жив на Україні, в Мануїлівці, то він читав селянам Шевченка і ставив у гуртку amatorів «Мартина Борулю», де, як відомо, сам грав роль Націєвського.

Карпенко-Карий, як і Кропивницький, Старицький, Заньковецька, Садовський, Саксаганський, були не тільки визначними драматургами і блискучими акторами, але й чесними передовими громадянами, які добре розуміли свою громадську місію і самовіддано виконували її.

Гоголь, великий Гоголь узяв собі за девіз слово «правда». Під цим девізом розвивалась велика російська література дожовтневої доби, під цим девізом росла і міцніла і українська література, література Шевченка і Франка, Лесі Українки і Карпенка-Карого. Ми можемо знайти малозначучі чи бліді сторінки в драматургії Тобілевича. Але нема в нього такої сторінки, про яку можна було б сказати: тут автор розійшовся з життєвою правдою. Навіть у явно невдалій п'єсі, читаючи яку, мимоволі згадуєш діяльність «артільного батька» Левицького — діяльність, усю плиткість і хибність якої викрив В. І. Ленін, — навіть у п'єсі «Понад Дніпром» Карпенко-Карий залишається вірним собі в соковитому, колоритному, правдивому змалюванні тогочасного села з його класовим розшаруванням, з його жорстокою внутрішньою війною. Микрон Серпокрил — надумана й ідеалізована постать, а проте автор наділив її такими живими, конкретними рисами, що ми ладні повірити в її реальність. Я шкодую, що не бачив у цій ролі великого Саксаганського. Кажуть, що він, граючи Мирона, підкреслював у цьому образі саме його людяність, теплоту, звичайне, «натуральне», кажучи улюбленим висловом самого Карпенка-Карого.

Правдивість і простота. Мало є драматургів, до творчості яких можна було б прикласти ці слова з таким правом, як до творчості Карпенка-Карого. Якщо додати до цього ще глибоке знання життя, прекрасне розуміння законів сцени і великий талант скупими мазками малювати людські стосунки і людську психологію, то стане зрозумілим, чому твори Тобілевича держаться і будуть держатись на нашій радянській сцені.

Іван Карпович був щасливий, що його персонажі втілювали в театрі такі колосальні артисти, як Кропивницький, Саксаганський, Садовський, Заньковецька, такі блискучі майстри, як Федір Левицький і Любов Ліницька. Образами, які створила Марія Заньковецька в п'єсах Карпенка-Карого і Кропивницького, захоплювались Лев Толстой і Антон Чехов. У цьому розумінні творче щастя Карпенка-Карого можна порівняти з творчим щастям того ж таки Островського.

Однак цілої монографії, а може, й не одної, заслуговує тема «Карпенко-Карий на радянській сцені». Ми беремо із класичної спадщини все живе, все прогресивне, все світле. І ми засвоюємо його творчо. Постаті Мартина Борулі і Терентія Пузиря, втілені Гнатом Юрою і Амвросієм Бучмою, мають, безперечно, такі нові риси, яких не було у великих їх попередників. Це — образи, створені радянськими акторами. У мистецтві, як, зрештою, і у всіх ділянках людської діяльності, стояти на місці — значить йти назад.

Ми йдемо вперед. Ми йдемо, керовані партією, до прекрасних берегів комуністичного суспільства. І з гордістю несемо ми з собою кращі здобутки минулого, — отже, несемо і творчість великого драматурга, поборника правди і простоти на сцені — Івана Карпенка-Карого.

## II

Миколу Карповича Садовського я бачив на сцені, ще будучи хлопчиком. Бачив під час 25-річного ювілею Заньковецької (1908 рік) на «збірній» виставі, де йшла й одна дія із оперети Лисенка — Старицького «Чорноморці»: Заньковецька виконувала Цвіркунку, Садовський — Кабицю. В урочистій частині той же таки Микола Карпович читав від імені очолюваної ним трупи адрес ювілярці. Це все, одначе, ніби сниться мені. Якогось сильного враження Садовський тоді на мене, очевидно, не справив...

До тих самих далеких, туманом повитих часів належить і словин про один із традиційних шевченківських вечорів, де Микола Карпович виступив як декламатор. З великою щирістю й безпосередністю читав він глибоко трагічне «Мені однаково...». Інтонція, з якою виголошував він кінцевий рядок поезії — «Ох, не однаково мені», — інто-

нація безмежного болю й безмежної любові до рідного краю ще й досі ніби стоїть в моїх ушах.

Щодо виконання Садовським «Послання», то, пам'ятаю, воно викликало деяке невдоволення у старших — моїх батьків та їх приятелів. Казали, що Микола Карпович вносить у цей твір непотрібний характер «побутовщини». Так, наприклад, оце відоме місце —

Німець каже: — Ви могли.  
— Моголи! моголи! —  
Золотого Тамерлана  
Онучата голі —

Садовський читав так:

Німець скаже: — Ви могли.  
Моголи, моголи, моголи... (*Нілька разів,  
з чисто розмовною інтонацією*).

Казали, що Садовський неглибоко зрозумів ідейний зміст цього складного твору Шевченка, що Старицький і зовсім не артист Павло Ігнатович Житецький декламують цю річ тонше. Я не чув та й не бачив піколи ні Старицького, ні Житецького і взагалі навряд чи міг бути тоді хоч якоюсь мірою цінителем художнього читання. Зауважу тільки, що на мої вже пізніші враження, ні Садовський, ні Саксаганський не були читцями такої високої міри, як актори. Ще дивніше — в читанні, скажімо, Саксаганського іноді бракувало саме того, що чарувало в його сценічних образах: простоти. Не боячись упасти в гресь, додам, що подібне було і з Качаловим. Тільки раз, у домашній обстановці, довелось мені чути, як виконував Качалов — з власної охоти, не чекаючи просьб слухачів, — річ за річчю, од Пушкіна до Блока і Єсеніна, без того елемента декламаційності, акторського пафосу, які часом лунали у нього на естраді всупереч принципам Художнього театру, на сцені якого цих властивостей великий актор не виявляв. Оскільки знаю, простотою декламаційної манери чарував слухачів Кропивницький, якого мені довелось чути тільки раз, в останній рік його життя.

Близько побачити, вірніше, почути Садовського мені довелось тоді, коли я гімназистом 3-го, здається, класу жив на квартирі у М. В. Лисенка. Саме почути: за стіною, в сусідній з моєю кімнаті лунав на диво виразний, хоч хрипливатий уже тоді голос Миколи Карповича з якимсь особливими переходами, хоч і без тих надзвичайно майстерних модуляцій, якими брав слухача у свою владу,

граючи на сцені, Саксаганський. Як мені сказано було, Садовський розповідав тоді про російсько-турецьку війну 1877—1878 рр., учасником якої він був і про яку написав та й опублікував окремою книжкою спомини<sup>2</sup>. Треба зауважити, що коли старший із братів Тобілевичів — Іван Карпович (Карпенко-Карий) — був, безперечно, в першу чергу письменником, що виявив себе майже виключно в драматургії, то й Микола та Панас Карповичі мали все життя потяг до літературної роботи, що виявилось у другого в ріді п'єс (найвідоміша — жарт чи шарж «Шантрапа»), більшість яких не побачила ні друку, ні сценічного втілення, а у першого, крім уже названих споминів про війну, у перекладі «Тараса Бульби» Гоголя, у перекладах та переробках російських п'єс, серед яких в першу чергу годиться назвати переклад «Ревізора».

Оповідав Садовський — мені потім не раз довелося чути його — мальовниче, з щирим, майже дитячим захопленням, з характерним добродушним, «запорозьким» гумором...

Як актор, починав свою діяльність Микола Карпович з «амплуа» «першого любовника» і «героя». Найбільшу славу принесли йому ролі трагедійного порядку, такі, як Богдан Хмельницький (у драмі Старицького), Сава Чалый (у трагедії Карпенка-Карого), Запорожець Тарас («Бондарівна» Карпенка-Карого), психологічно-побутові ролі з трагічним забарвленням (Опанас у драмі Карпенка-Карого «Бурлака»)... Я назвав кілька ролей, що прийшли мені на пам'ять і що в них я бачив знаменитого артиста.

Особливо яскраво виступає переді мною складний і суперечливий образ Сави Чалого. Завначу, що в цій ролі Садовський ніби поглиблював і поширював матеріал, який давав йому драматург, підносячи постать цього дрібного гайдамацького ватажка, що зрадив своїх товаришів і був ними справедливо покараний на смерть, до височини справжнього трагічного героя, у якого боліоче перепліталися мотиви особистого самолюбства й честолюбства з якимись не зовсім ясними мотивами, нібито ідейними, що підігрівав у Сави «благородний» пав Шмигельський.

Кажуть іноді, що Садовський був актором «натур» і в цьому розумінні протиставляють його Саксаганському, додаючи, що Саксаганський з його «філігранною» обробкою сценічних образів ніколи не міг «зіпсувати» роль, а Садовський — сьогодні, «під натхненням», міг грати

прекрасно, а другого дня виконувати ту саму роль лише «так собі»... (Подібне, як відомо, говорено й про Мочалова). Очевидно, ці твердження мають свої підстави, але мої спомини не дають матеріалу для певних висновків. Скажу тільки, що своїм вогнем, своїм темпераментом Микола Карпович у щасливі хвилини буквально запалював усіх глядачів, що бачити, скажімо, розгніваного Тараса — Садовського в «Бондарівні» було просто страшно.

Вертаюсь до Сави Чалого. Доводилось мені чути, ніби Садовський не мав (зпов-таки на протилежність Саксаганському) належно розвиненої, виразої міміки. Я, проте, не можу забути саме міміки його в останній дії «Сави», де герой передчуває неминучу помсту, яка загрожує йому і віщування якої вчувається в нічному крику пугача, у голосі за вікном, що ніби промовляє: «Добрый вечер»... Передсмертну тугу відбивало в ті хвилини обличчя Садовського — Сави, відбивало ніби несвідомою грою м'язів, а моторошною правдивістю.

Гадці, ніби Садовський був тільки майстер широких, різних мааків, ніби не властиві йому були тонкі психологічні штрихи, нівтони, суперечить створений ним образ Подорожнього в етюдї Старицького (за Елізою Ожешко) «Зимовий вечір...» Я бачив артиста в цій ролі зовсім уже на схилі його літ і ніколи не забуду тої справді зимової, вечірньої, присмеркової пом'якшеності інтонацій, з якою цей збіглий «розбійник», не впізнаний власною сім'єю розмовляв із своїми батьками, з дружиною, криючи в буденній ніби розмові, хто він такий, і тільки іноді проривався приглушено-гнівними чи стримано-ридаючими репліками. Зовсім не «побутовщиною» віяло від Подорожнього-Садовського тоді, коли він, почувши якесь особливо діткливе, болюче для нього слово, раптом захлинався гарячою стравою, яку поставила перед ним господиня...

Одною з кращих ролей Миколи Карповича була роль правдолюбця Опанаса в драмі «Бурлака». Мені довелося у цій ролі бачити обох братів — Миколу і Панаса... На жаль, обох у цій ролі я бачив уже вельми немолодими, про обох казали люди, які пам'ятали їх у роцвіті сил, що таланти їх якось ніби трохи пригасили, прив'яли, втратили колишню свіжість, яскравість, повноту... Щодо моїх вражень і зіставлень, то я повинен признатись у цілковитій їх суб'єктивності. Дуже шкодую, до речі, що хоч у давніх газетах та журналах і можна знайти, розуміється, рецензії на вистави з участю Кропивницького, Заньковецької,

Садовського, Саксаганського, Затиркевич-Карпинської, Федора Левицького, Любові Ліницької, Борисолібеської, І. О. Мар'яненка та інших блискучих тогочасних акторів, рецензії, написані іноді в дуже високих, аж панегіричних тонах, та дуже мало є в літературі описів гри цих акторів, описів, які давали б хоч якесь конкретне уявлення про цю гру.

Друковані не раз спомини Саксаганського і Садовського (як і спомини Кропивницького) майже зовсім не торкаються того, що становить основний нерв знаменитої книги Станіславського «Моє життя в мистецтві»: в них мало говориться саме про мистецтво, про ті засоби, якими творили наші славетні актори сценічні образи, про режисерські принципи Кропивницького, Саксаганського, того ж Садовського, про те, як вони добивалися ансамблю, і т. д. Якщо від Саксаганського й залишились цінні статті про мистецтво актора взагалі з деякими особистими визнаннями щодо процесу творчості і порадами молоді, то годі й шукати в його мемуарах, як і в мемуарах інших «корифеїв», більш-менш докладних описів гри їх товаришів і сучасників, таких описів, які ми знаходимо, скажімо, в споминках («Записках») Ю. М. Юр'єва.

Тим ціннішою є для нас книжка артиста, який був молодшим сучасником і соратником Заньковецької, Садовського, Саксаганського і ввійшов в історію радянського театру, як його краса і гордість. Я говорю про книжку І. О. Мар'яненка «Минуле українського театру». В ній ми знаходимо нехай подекуди й суб'єктивні, але щирі й високоінтересні думки митця про митців і про мистецтво. Сліди живих, безпосередніх вражень чутливого і вдумливого глядача бачимо ми і в книзі небіжчика С. М. Дуриліна «Марія Заньковецька». Таких книжок про минуле українського театру у нас небагато. Небагато тим часом і серйозних праць про радянський український театр і видатних його працівників...

Думаю, що Садовський не вміщується в межі «першого любовника», «героя», драматичного (трагічного) актора і т. ін. Я не міг, на жаль, бачити того виключно блискучого складу, яким колись «обсаджений» був етюд Кропивницького «По ревізії». А хто бачив, той із захопленням розповідав про Садовського в ролі писаря. А це ж уже, коли хочете, «фат», вживаючи давнього театрального терміна. Не бачив я Миколу Карповича і в ролі другого, чистокровного фата — Націєвського в «Мартині Борулі»

і в ролі простодушного бурлаки, співака й танцюриста Миколи в «Наталці Полтавці». А тим часом між цими двома ролями — колосальна дистанція, яку не кожному вдалось би «покрити»! Відомо, до речі, і про це пише сам Лисенко, як упорядник музики до «Наталки», що пісню Миколи «Та не має в світі гірш пікому...» він вставив в «оперу» тому, що її виконував у цій ролі Садовський. А ми й уявити собі не можемо Миколи без цієї пісні!

Справедливо говорить І. О. Мар'яненко, що в чисто комічних ролях Садовський значно поступався легкістю, невимушеністю, природністю і разом з тим віртуозністю гри Саксаганському. Це, зокрема, стосується ролі Голохвостого в комедії Старицького «За двома зайцями». Але згадую свої безпосередні юнацькі враження від Садовського — Голохвостого. Згадую той сміх, який виповнював глядацьку залу при розмові Голохвостого з кожум'яцьким парубоцтвом, згадую, наче зараз чую, одчайдушний вигук «аристократа»-парикмахера, що, йдучи в танець у родині «плебейки»-перекупки, до дочки якої він залицявся, скидав з себе знаменитий свій модний піджак: «Валій без образования!» Не винен був Садовський-комік, що мав такого могутнього суперника, як Саксаганський!

Великою сміливістю, навіть дерзновенністю реакційні кола тодішнього суспільства вважали постановку українською мовою «Ревізора», яку театр Садовського здійснив 1907 року. Як відомо, це була блискуча перемога театру. Садовський грав Городничого. Сучасники кажуть, що Городничий Садовського був новий і сміливий образ в ряду Сквозників-Дмухановських, яким по праву пишалася російська сцена. Покійний Остап Вишня розповідав мені, що була чутка (не перевірена), ніби подивитися на гру Садовського в «Ревізорі» приїздив із Петербурга славетний В. М. Давидов...

А коли згадати поруч із цим ще справді ніби камінну постать командора в «Камінному господарі» Лесі Українки (цю виставу з І. О. Мар'янком в ролі дон Жуана, я мав щастя бачити) — останній, здається, образ, утворений Садовським на сцені, — то доведеться визнати, що розмови про обмеженість акторського «амплуа» Миколи Карповича самі потребують чималого обмеження...

Гіркою помилкою Садовського, про психологічні причини якої я не буду тут розводитись, був його еміграційний виїзд за кордон 1918 року. Скажу тільки що повернувшись (1925 р.) на Радянську Україну, Садовський



незабаром виступив перед публікою в давньому своєму репертуарі разом з братом Саксаганським, з яким помирився після довголітньої сварки... І. О. Мар'яненко в своїх споминах говорить чомусь, що виступали вони тільки «по клубах». Це не так. Виступали вони і на сценах великих театрів, і той колосальний успіх, яким супроводжувались їх вистави, не можна пояснити тільки магичним впливом імен артистів. У таких виставах, як «Бурлака» (Садовський — Опанас, Саксаганський — Писар), «Бондарівна» (Садовський — Тарас, Саксаганський — Бондар), гра старих віком, нездужалих акторів іще спалахувала прекрасними іскрами справжнього натхнення і високого мистецтва. Проте... проте роки брали своє, і тільки з почуттям великого смутку можна згадати одну з останніх їх спільних вистав — «Наталку Полтавку» (Садовський — Виборний, Саксаганський — Возний). Тіні великих артистів ходили по сцені — дорогі тіні... Слова не тільки Садовського, що ніколи спеціально не дбав про техніку дикції, але й Саксаганського, майстерно вироблену дикцію якого сміливо назвати можна було бездоганною, — слова їх просто не доходили, фізично не долітали до слухачів... Тяжкий спомин!

Роки брали своє... А проте згадую одно чудо. Не раз уже говорено про Садовського, як незрівнянного виконавця народної пісні і народного танцю, і тому я зумисне не торкнувся в своїй замітці цієї сторони його таланту. Але ось про що хочу розповісти. В одному домі, дець під кінець 20-х років, гостював Садовський. Було це взимку, артист був дуже тепло одягнений, закутаний аж у два башлики, які він довго розв'язував, покашлюючи, у передпокої. Печать самотньої й невеселої старості лежала на ньому, хоч він і бадьорився перед молоддю, яка його оточила. І от раптом після вечері комусь на думку спало попросити Садовського заспівати одну з улюблених його пісень — «Ой мала я два садочки...»

— Чим же я буду співати? — одповів-запитав Микола Карпович своїм глухим, надтріснутим, хриплим голосом... А молодь, проте, не відставала від нього, і він таки заспівав... Чим? Справді, чим? Це був не спів у точному розумінні слова, це був і не той «говорок», яким іноді замінюють спів драматичні актори. Це був — іншого слова не знайду — повів, повів величезного ліричного почуття, для вияву якого головним знаряддям було до краю щире слово...

Пісня справила потрясаюче враження на слухачів. Микола Карпович це відчував — і розвеселився... Він попросив одного з присутніх заграти на піаніно козачка і зробив «виходку» з уявною шаблею — «виходку», якою він закінчував дію в «Залпорожці за Дунаєм» і яка щоразу викликала бурю оплесків...

І ми ще раз, на хвилину, побачили Миколу Садовського в розквіті сил, такого, яким він був і яким залишився в наших серцях...

### III

Як і брат Микола, Панас Тобілевич був замолоду офіцером, але, захоплюючись на початку аматорськими виставами, віддав, кінець кінцем, усього себе театрові. Як і брат Микола, Панас Тобілевич-Саксаганський стояв при джерелі зародження нового українського театру разом з Марком Кропивницьким та Марією Зацьковецькою, і то ж не тільки стояв при тому джерелі, а й був одним із основоположників того нового українського театру. Разом з товаришами ділив він і гоніння на український театр — один час українські вистави зовсім заборонені були на Україні, — і тріумфи його величезні, між іншим, саме під час того гоніння — на гастролях у Петербурзі. Він пережив і братів своїх, і Кропивницького, і Зацьковецьку, і — хоча вже тяжко недужий — ніби святкував нову творчу весну, оточений на схилі віку всенародною любов'ю і дбалою увагою Радянської влади, увагою, яку він дуже цінив.

Тільки зовсім уже хворим, після блискуче і гаряче відзначеного останнього ювілею, де він ще — як боляче споминати! — намагався грати Возного в одній дії «Наталки Полтавки», але не міг без сторонньої допомоги навіть устати, — тільки після того ювілею остаточно зійшов він з театрального кону, а незабаром і з кону життя. Радянська Україна, театральна громадськість усього Союзу уквітчала пев'япучим вінком пам'ять про цього велетня мистецтва.

Уперше я бачив Саксаганського, коли був зовсім молодим, вірніше, малим хлопцем. Він не мав тоді свого театру, грав у трупі Сулова. Йшла «Суєта», найінтимніша річ Карпенка-Карого. «Суєта» має в собі багато автобіографічних рис: шукання й муки її головного героя Івана Барильченка — це шукання й муки Івана Тобіле-

вича, а в значній мірі вони були у нього спільними з улюбленим братом, Панасом Тобілевичем-Саксаганським. Роль Івана була написана безпосередньо для Панаса Карповича, як писали свого часу ролі спеціально для певних акторів Мольєр, Островський, Тургенєв. Саксаганський грав цю роль, написану для нього, але й більше: він грав самого себе. Це, як знають артисти, річ найтяжча. Ніде нема такої небезпеки застати в неприродність, як у змалюванні себе самого. Автопортрети пишуться перед дзеркалом, а дзеркало — свідок не завжди вірний. Проте Саксаганський вийшов, як знають усі, хто бачив його в цій ролі, переможцем. Гра була така натуральна, що навіть забувалося, що це гра. Саксаганський жив на сцені, а я думав: де ж артист? Артиста не було, і в цім полягала геніальність виконавця.

З першої фрази, промовленої ще в дверях, на виході: «Можна до вас на постояі?» — перед глядачем поставав живий Іван Барильченко, відслужений військовий писар, дивак і невдаха, що таїть у своїй душі полум'я спражнього артиста. І глядач разом з ним черезживав його боління, його жадобу «робочої дисципліни», радів разом із ним, коли ту «робочу дисципліну» придбано, разом з ним вагався щодо вибору життєвого шляху, разом з ним урочисто вирішував іти туди, куди тягло Івана все єство, — на сцену, в театр...

Пам'ятаю місце, де Саксаганський набивав цигарки. Десь пізніше, коли я хтозна-котрий раз був на виставі «Суєти», один мій приятель сказав мені захоплено:

«Саксаганський так набивав цигарки, що хочеться побігти до нього за лаштунки і попросити закурити».

Тільки дозрівши і зачерпнувши досвіду, зрозумів я собі, що натуральність і простота Саксаганського — наслідок величезної напруженої роботи, вицвіт акторської майстерності, поєднаний з колосальним обдаруванням. Не було більшого і послідовнішого ворога теорії і практики «пугар», як Панас Карпович. Чимало визнань можна знайти у книжці небіжчика «Як я працюю над роллю» і в його споминах; багато про його роботу можуть розказати такі наші сучасники, як Іван Мар'яненко або Гнат Юра.

Як дрібний, але характерний штрих, занотую, що великий артист завжди першим, раніше за всіх акторів приходив на виставу і відразу ж брався до гримування, в якому він був першорядний майстер; не вдаючись ніколи до

підкресленого розмальовування обличчя, він обмежувався лише кількома доконче потрібними рисами, що завжди давали закінчений тип.

Чого прагнув артист, обробляючи свою роль до найдрібніших деталей? Правдивого показу, характерного в драматичному образі. Він сам оповідав, що в одній п'єсі спробував був точно скопіювати певного свого знайомого. Копія була бездоганна, але вийшло щось подібне до того, про що говорить Гете: коли змалювати молса зовсім такого, як живий, то буде одним молсом більше на світі, але мистецтво нічим не збагатиться. І Саксаганський зрікся сліпого наслідування копії, взявши для себе з обраного зразка тільки головне, характерне.

Щоправда, кажуть, що один земляк Панаса Карповича образився був, пізнавши себе в образі Копача («Сто тисяч»), але я певен, що й тут Саксаганський вирізняв з-поміж випадкових тільки доконечні істотні лінії характеру, і не його вже була вина, що вони так збігалися з прототипом.

У прагненні своєму до простоти, правдивості і характерності великий артист часто зрікався зовнішніх ефектів. До речі, якимось у розмові зі мною, коли вихваляв одного визначного актора, Панас Карпович сказав: «Так, він дуже талановитий, але, на жаль, іноді грає для гальорки». Слово «гальорка» в даному разі означало невибагливу, невисокого смаку публіку. Я не бачив Саксаганського в одній з улюблених його ролей, у ролі Гната Голого («Сава Чалий»). А ті, що бачили, розказують інтересну річ. У моторошній сцені вбивства зрадника Сави його колишніми друзями-гайдамаками Саксаганський—Гнат увиходить у Савину кімнату, зриваючи з себе шапку. Дико скуйовджене волосся посилювало образ розлютованого месника. Це був надзвичайно ефектний штрих. Але він був неправливий: не до того було в дану хвилину Гнатові, щоб думати про етикет — увійшовши в хату, чемно зняти головний убір. І в дальшому розробленні ролі Саксаганський зрікся цього жесту. Він виходив на кін і всю сцену проводив у шапці. Зовнішній ефект пропадав, художня правда вигравала.

Усе моє свідоме життя слово «Саксаганський» було для мене символом високої майстерності. Іти дивитись на п'єсу, в якій бере участь Саксаганський, — це завжди було для мене свято. Святом повинно повсякчас бути для людини явище справжнього мистецтва. І тим гірніше тут

згадати загальновідому істину, що неможливо передати іншим, як грав той чи інший артист. Великі актори і музиканти-виконавці, на протилежність великим поетам, художникам-малярам, архітекторам, композиторам,— смертні. В майбутньому цю несправедливість певною мірою загладять довершені кіно і звукозапис. Але досі... Якщо й збереглись фонографічні валики з записами монологів і співів Панаса Саксаганського, то дадуть вони молодшим нашим сучасникам дуже часткове уявлення про його майстерність у слові, а майстерності гриму, жесту, поз, уміння одягатись, манери триматися на сцені ніякі фотографії, ані зарисовки, звичайно, не можуть передати.

Заведено говорити про Саксаганського як про актора-коміка. Безперечно, комічні ролі посідали в його репертуарі чільне місце, він їх любив, і в них його найбільше, мабуть, любили. До речі буде тут сказати про одну цікаву рису — розповідав мені про неї син артиста, Петро Панасович Тобілевич. Коли Панас Карпович грав комічну роль, то перед початком п'єси бував він говіркий, сипав анекдотами, виходячи на сцену, привітально махав рукою друзям... А як роль була трагічна, то він замикався у собі, уникав розмов. Можливо, це свідчить про те, що в комічних ролях артист почував себе цілком вільно і за них, так би сказати, зовсім не боявся, а для ролей трагічних потрібне було йому певне вольове напруження, якого він досягав отією замкненістю, відлюдненістю та мовчазністю; але я обстоював і обстоюю думку, що Саксаганський-трагик був не менший, як Саксаганський-комік.

Зауважу ще, що перед першим виконанням ролі Саксаганський ходив звичайно в далекі самотні прогулянки, не обідав того дня, всю істоту свою настроюючи на далекий од буденності лад.

Художник надзвичайно широкого діапазону, Панас Карпович і в комічних ролях давав реалістичну трактовку типів, характерів, образів, ситуацій, не раз і виходив, цілком свідомо, за межі амплуа там, де це диктує ідея образу. Так було в ролі Івана Непокритого в п'єсі Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю», де одчайдушний весельчак і жартівник у знаменитому звертанні до рогачів прохоплюється раптом широю сльозою.

Подібно трактує це місце і сучасний високоталановитий виконавець ролі Непокритого — Мар'ян Крушельницький, та інакше його й не можна трактувати, виходячи

«з логіки образу» (це був улюблений вислів Саксаганського).

Майстерність комедії доведена була Саксаганським до рівня досконалої віртуозності, в якій — поряд з гримом, з «обігруванням речей» на сцені, з безпомилковим почуттям партнера і ансамблю — перше місце за а й м а л а п о д а ч а ф р а з и. Згадую, наприклад, відоме розумування його — в ролі Голохвостого у «За двома зайцями» — про «лаврську колокольню». Людина говорить довго, хитроумно, силкується вкласти якийсь особливо глибокий зміст у цілком майже безглузді слова, і коли його слухачі, простодушні міщани — Сірко та його дружина — гадають, що от-от він їм одкриве всю суть «образованої людини» — саме-бо про це ведеться річ, — він раптом, заплутавшись, уриває свою орацію, робить паузу і закінчує похапливо у зовсім іншому тоні: «очень, очень...» Це «очень, очень» подано як цілковита несподіванка — а несподіване, кажуть, і лежить в основі комічного; це «очень, очень» завжди викликало у глядачів хвилю нестримного реготу.

Подібне бувало й тоді, коли Саксаганський — Карась («Запорожець за Дунаєм») у мальовничій сцені з султаном розказує, що він «і бачив і не бачив султана». Простодушність інтонацій досягала найвищого комічного ефекту.

А хто забуде оповідання Саксаганського — Шпоньки (у жарті Старицького «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка») про хортів, де з такою істинно мисливською насолодою говориться про «ребро бочкувате» і всякі інші прикмети ловчих собак? Весь монолог буквально виголошувався по нотах, був результатом надзвичайно інтенсивної праці, а лунав без найменшого відтінку штучності.

Але, сягаючи найвищих комічних ефектів, Саксаганський завжди дбав про внутрішню правдивість образу і про його суть, — тому й виходив у нього Голохвостий не тільки смішним типом колишнього київського франта-парикмахера, але й утіленим символом порожнечі отаких зовнішньо цивілізованих людей, а Шпонька — живим уламком дрібнопоміщицької старовини з її вузьким колом інтересів і обмеженим дбанням про свою «дворянську честь».

Театральне амплуа — річ, як відомо, дуже умовна. Це знали ті великі драматурги світу, від яких пішов сучасний театральний реалізм; тому, приміром, Шекспір не боявся давати своєму Гамлетові і навіть королю Ліру ноти

з комічного реєстру, а Мольєр, хоч і був майстром одно-тонного малювання постатей (за що його, між іншим, недолюбливав Панас Карпович), змішав, проте, в своєму Альсесті, як потім Грибоедов у Чацькому, гіркоту трагічних переживань з комізмом дурних ситуацій, у котрі його розумний персонаж потрапляє, звертаючись зі своїми звичуваченнями й проповідями до людей, зовсім не здатних його зрозуміти.

Одною з вершин комічної, чи коміко-характерної вмілості Панаса Саксаганського справедливо вважали роль Копача Бонавентури в «Ста тисячах» Карпенка-Карого. Сміх панував у залі, коли Копач являв перед нею свій пантагрюєлівський апетит, розгортав проекти засісти писати «малоросійську кумедію» та інші способи негайного розбагатіння, сипав зовсім не до речі французькі чи нібито французькі речення і т. ін. Цей сміх ще посилювався тим, що кожен глядач казав собі, сміючись: «Та десь же я бачив не те що такого, а от саме цього милого дивака!» Така була перекопчивість у грі, в манерах, у самому навіть костюмі артиста. Я сам знав одного селянина, мого земляка, який так само одягався і мав до смішного такі ж мапери, як Саксаганський—Копач, до речі, і химерним характером він дуже нагадував того ж Копача, — а тим часом ні він не бачив нашого артиста на сцені, ні артист — його в житті. Але як починав виголошувати Саксаганський—Бонавентура промови свої про «клади», які він мав — от-от завтра ж, зараз же — знайти, про «кам'яну бабу», «копиди» і всякі інші тих скарбів ознаки, то вже не сміх, а подив і навіть якась пошана охоплювали глядача: яка-то може бути віра у людини, яка фантазія, який, кінець кіпцем, поет цей смішний дивак — не тоді, коли він декламує незграбні експромти («За шупом я сюди вернувся і на амурсі тут паткнувся»), а тоді, коли він усією істотою прагне здійснення своєї життєвої мрії. І разом з тим почувалося, що, по суті, Копачем володіє та ж манакальна жадова збагачення, як і куркулем Калиткою, що це — тип не тільки психологічний, а й соціальний.

Чимало смішних рис надарував Карпенко-Карий своєму Мартинові Борулі, смішно-сумна історія якого була, як кажуть, історією самого батька братів Тобілевичів, Карпа Адамовича. Карпо Адамович, коли не зважати на такі-от дивацькі химери, як показано в комедії, був неабиякої обдарованості й чималого розуму людина. Свою

п'єсу «Батькова казка» назвав так Карпенко-Карий тому, що сюжет йому справді оповів батько. Проте для постаті героя комедії, виниклої на тлі споминів про батька, автор не пошкодував комічних мазків. Не шкодували їх на сцені і всі три брати, що в різний час виконували цю роль,— сам автор, Микола Садовський, Панас Саксаганський. Як було не сміятись від щирого серця хоч у тому місці, де Саксаганський—Боруля, потрясаючи батоном, збирається разом з незграбним, затурканим, але не позбавленим здорового життєвого глузду Омельком у погоню за збіглим женихом своєї доні! Юпітерівський гнів так контрастував з добродушністю всього образу Мартина, величність його погроз так не пасувала до обстанови, в якій відбувалася дія, та й до самої ситуації, що сміх був єдиною природною реакцією глядача...

Але в сцені, де Мартин Боруля зневіряється в мрії свого життя і палить папери, які мали допомогти здійсненню тієї мрії,— не сміх, а глибокий жаль викликав він у публіки.

Зайвого комізму, до якого так спокушає середніх акторів роль Возного в «Наталці Полтавці», Саксаганський свідомо уникав, даючи строго характерний образ.

Переказуючи раз у раз багатогранність людської натури, Саксаганський, коли грав навіть цілком підлих і безсердечних людей, як Печериця в «Крути, та не перекручуй», писар у «Бурлаці», завжди, проте, зберігав особисту чарівливість. «Коли хочеш зобразити лиху людину, шукай, де вона добра»,— казав Станіславський, погляди якого на мистецтво багато спільного мають з поглядами Саксаганського — послідовника принципів Щепкіля. З цього приводу згадується дивовижно виконувана Саксаганським роль справжнього романтичного лиходія Юліана в драмі Карпенка-Карого «Лиха іскра поле спалить і сама цезне». Юліан задумав очарувати людей, щоб здійснити свій злочинний намір,— і кожен жест, кожен поворот голови, кожна інтонація в нього справді чарівливі, і ви, вже навіть знаючи його чорні мислі, не можете не милуватись його голубливою і разом мужньою грацією...

Саксаганський був чудесний творець деталей. Досить тут згадати хоч би добродушно-п'яне «сопуть», промовлюване Саксаганським—Кабіцею (в «Чорноморцях») біля дверей, за якими, на його гадку, сплять його наречена та мати, і потім напівлукаве запитання до горілчаного друга — чи не «торохнути» йому, мовляв, у ті двері... Або в



«Ста тисячах» гра його з хлібом, взятим на дорогу, коли на протесті Калитки Бонавентура поволі, ніби боячись розлучитися з тією хлібиною, кладе її, проте, на стіл, а потім, знайшовши аргумент собі на користь, швиденько пориває її назад і пригортає до себе. Або те місце в «Бурлаці», коли Саксаганський — писар прокидається в волості, де спав він, підклавши під голову, замість подушки, палери, — і ви бачили на опухлому з вічного похмілля обличчі басамаги від тих паперів... Або з різними інтонаціями повторюване — «прощайте» Виборного («Наталка Полтавка»), коли він спочатку надіється перехилити чарчину у Терпилихи після вдалого виконання свого посланництва від Возного і недвозначно поглядає на мисник, а потім тратить свою надію і, з глибоким зітханням промовивши останнє «прощайте», виходить за двері. І проте при всій любові до яскравих деталей Саксаганський завжди уникав шаржу. В комедії Старицького «Крути, та не перекручуй», граючи огидного п'яничку і мерзотника Печерицю, він прокрадається до буфета і, користуючись відсутністю господаря, похапливо п'є чарку за чаркою. Раптом йому вчуваються чийсь кроки... Він швидко, зачинивши буфет, іде до дверей. Усякий артист середнього хисту тут би, розуміється, почав виписувати ногами «мислите» і взагалі смішити залу. Саксаганський ішов просто, рівною ногою, тільки в дверях, перед тим, як зникнути за порогом, легенько заточувався. І цікаво: однієї цієї секунди було досить, щоб зал вибухнув однодушними оплесками...

Колись говорено, що Глинка своїм «Сусаніним» краще змалював характери російського і польського народів, ніж це міг би зробити будь-який історик. Подібного чуда осягав і Панас Карпович, граючи в «Чумаках» Карпенка-Карого мандрівного дяка Шкварковського, що багато в чому нагадує історичну постать автора інтересних споминів невдахи Турчиновського, багато в чім подібного до франсівського Жерома Куаньяра. Усе — грим, костюм, поведінка, мова, ласкавість інтонацій і гірка мудрість не раз битої людини — становило в суцільності справжній блискучий історичний етюд...

А з іншої сторони напливають на пам'ять образи запорожця Тараса в «Бондарівні», старого Бондаря в тій самій п'єсі, Опанаса в драмі «Бурлака», Гната Карого в «Назарі Стодолі», нарешті — Франца Моора в «Розбійниках» Шіллера.

Мені, на жаль, не довелося бачити цілої низки трагічних та героїчних ролей Саксаганського: Богуна в «Богдані Хмельницькому», Гната в «Безталанній», Гната Голого в «Саві Чалому», Подорожнього в «Зимовому вечорі» тощо, — а чув я про них багато найзахопленіших відзвітів, які підтверджують мою думку про необмеженість діапазону артиста.

Взірець героїчної мужності і краси в перших діях «Бондарівни», Тарас—Саксаганський виростав у кінці п'єси в напоєного левиною люття титана, у якого вкрадено його єдиний скарб — кохану дівчину — і який палає невтоленню жадобю помститися, скарати пана-гвалтівника. Дрож перебігав по спині глядачеві. А коли довелося мені дивитись на зовсім старого артиста в ролі Бондаря (Тараса грав Микола Садовський, і це був саме той розподіл ролей, з яким грали брати «Бондарівцу» колись давно), то він буквально потряс мене тією сумішню моральної сили й фізичного безсилля, з якою ветхий Бондар, дізнавшись, що в нього украдено дочку, гукає: «Коня!» — і падає знеможений...

Бурлака Опанас у драмі «Бурлака» був коронною роллю Миколи Садовського, і коли Тобілевичі грали разом, то Панас Карпович викопував писаря. Але грав він і Опанаса, і мені якогось року довелося бачити на невеликій відстані часу в цій ролі обох велетнів нашої сцени. Можливо, Садовський був величавіший, монументальніший і разом з тим пристрасніший, — Саксаганський і тут давав багато м'якості, ліризму, які особливо на місці були там, де похилий віком Бурлака збирається знову втекти від людської несправедливості в херсонські степи, де «кожний кущик знайомий». Але в потрібних місцях, надто в останній сцені, де старшина знущається із зв'язаного колишнього свого друга, сягав артист верховини трагізму. Як удар пожа, проймало серце пошепки сказане Бурлакою—Саксаганським слово: «Знущайся...»

Як відомо, Саксаганському, що знав напам'ять мало не всього Шекспіра (до речі, у всіх п'єсах, які він грав, артист пам'ятав не тільки свою роль, а і всю п'єсу від слова до слова), — Саксаганському за все його життя не довелося виступати в ролях так званого світового репертуару (то інша річ, що до світового репертуару не сором би включити, приміром, «Хазяїна» чи «Мартина Борулю»), і в плащі Отелло припало йому вийти на сцену лише, за ходом дії, в «Житейському морі» Карпенка-Карого. Аж

тільки на старості зіграв він шіллерівського лиходія, і зіграв так, що під час першого монологу, де розкривалася перед глядачем безодня людської підлоги, волосся ставало на голові від моторошного жаху, а в монолозі Франца Саксаганський ніби фізично виростав у вас на очах до титанічних розмірів. І коли в антракті такий собі театральний зоїл почав мепі бубопіти щось про Сальвіні (якого, до речі, дуже поважав сам Панас Карпович), про Ернесто Россі, про Поссарта, жодної вистави котрих не пропускав колись молодий офіцер, майбутня окраса нашої сцени, і доводив, що Саксаганський грає не шіллерівського героя, а Хому з «Ой не ходи, Грицю...», то хотілось відмахнутись від нього, як від настирливої мухи...

І нарешті — про спів Саксаганського. І Микола, і Панас Карпович були незрівняними виконавцями народної пісні. І коли в першого переважала, так би сказати, етпографічна манера, почувалось, що вчився він свого часу в Остапа Вересая та інших народних співців, то Панас Карпович більшу волю давав індивідуальній трактовці мелодії. Але і те, і те було прекрасним навіть тоді, коли брати — Микола раніше, Панас значно пізніше — посладали з голосу... Хто хоч раз чув задумовну пісню старого гулятя Кабиці «Ой залив козак...» («Чорноморці»), або «Ой що ж бо то за ворон...» у «Суєті», або «Ой не цвіти буйним цвітом, зеленій катране...» в «Бопдарівці» у виконанні Саксаганського, той не забуде того довіку...

Панас Карпович Саксаганський мав щастя здобути собі всепародне визнання. Уряд СРСР надав йому високу нагороду — орден Трудового Червоного Прапора і звання народного артиста Союзу РСР.

Самовіддане служіння мистецтву, а через мистецтво — народові — такий був зміст цього прекрасного життя. Галерея створених великим артистом образів не забудеться ніколи.

## ВІДЗИВ ПРО ДИСЕРТАЦІЮ О. А. КАЗИМИРОВА «УКРАЇНСЬКИЙ АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТР (ДОЖОВТНЕВИЙ ПЕРІОД)»

О. А. Казимиров<sup>1</sup> узяв за тему для своєї дисертації одну з найменше досліджених і освітлених галузей історії української культури. Для виконання своєї праці він щільно простудіював і використав не тільки відповідну літературу, часто розкидану по мало приступних періодичних виданнях, але й чимало архівних джерел. Це дається знати не тільки з прикладеного до дисертації «Списку основної літератури та використаних джерел», але і з самої дисертації.

Свої завдання і свій погляд на справу дисертант досить вичерпно виклав у вступі до монографії. Починає він здалека — з театру скоморохів, народних ліпедіїв, балагана, шкільної драми, вертепу (лялькового і «живого»), інтермедій — і в усьому цьому виявляє неабияку обізнаність. Пізнавальна цінність багатьох сторінок «Вступу» не підлягає сумніву.

Маю тут, однак, деякі зауваження до окремих місць — і дрібні, і досить істотні. Почну з того, що бачити «предтечу» а м а т о р с ь к о г о театру в мистецтві скоморохів та в театрі балагана можна тільки з певними застереженнями, оскільки скоморохи були все-таки професіоналами свого часу, як професіональним був і театр балагана.

Переходжу до окремих зауважень.

На стор. 3 читаємо:

«Народна драма уважно й глибоко вивчалася російськими і українськими вченими, насамперед О. Пушкіним та І. Фрапком, В. Перетцом<sup>2</sup> та О. Білецьким...» і т. д.

При всій своїй безмежній пошані до імені Пушкіна я не певен усе-таки, що на підставі таких його заміток, як «О народной драме и драме Погодина «Марфе Посаднице», навряд чи можна залічувати великого поета до тих учених, про яких трохи вище в дисертації сказано: «У своїх ф у н -

даментальних (підкреслення моє.— *М. Р.*) наукових працях, розвідках і статтях усі вони (підкреслення) моє.— *М. Р.*) глибоко аналізують і докладно висвітлюють процес зародження і шляхи розвитку самодіяльної народної творчості і т. ін. Правда, можливо, що ці слова стосуються вже сучасних дослідників — В. Всеволодського-Гернгросса<sup>3</sup>, М. Йосипенка, В. Кузьминої<sup>4</sup>, І. Волопнича<sup>5</sup>, В. Круп'янської<sup>6</sup>, чії імена йдуть услід за списком, що починається з Пушкіна і кінчається Возпяком<sup>7</sup>. Коли навіть і так, то зараховувати Пушкіна до вчених дослідників народного театру навряд чи слід.

На стор. 11 автор серед зародкових шкіл театрального мистецтва називає Сморгонську академію. Досить заглянути в Енциклопедичний словник Брокгауза і Єфрона (слово «Сморгонь»), щоб дізнатися, що «Сморгонською академією» жартома звали колись школу в м. Сморгоні (Білорусія), де дресирували ведмедів. Це саме підтверджує і «Енциклопедія Старопольська» Зигмунта Глогера<sup>8</sup> (Варшава, 1958 р.).

На 13-й стор. дисертант називає гаданого упорядника чи якоюсь мірою автора знаменитої збірки «Древние российские стихотворения» Киршу Данилова «козаком українського походження». В Українській Радянській Енциклопедії читаємо ми обережно: «Є припущення, що К. Д. був з козаків (не сказано, яких.— *М. Р.*)»; у БСР: «Его (тобто збірнику «Древние российские стихотворения») составитель был, по-видимому, уральским (підкреслення моє.— *М. Р.*) казаком».

Не міг дисертант знайти підстави для свого твердження і в тому виданні «Кирши Данилова» 1958 р., на яке він посилається.

Сумніви викликає й таке місце дисертації:

«Не виключена можливість, що цей народний митець перебував на Січі, звідки, після її зруйнування, перейшов на Дні» (стор. 13—14).

На «невиключених можливостях» важко будувати серйозні наукові твердження.

Так само не дуже переконливо лунає твердження, ніби Кирша Данилов був «одним із учасників колективу професіональних скоморохів» (підкреслення моє.— *М. Р.*) (стор. 13).

Дуже цікаві дані зібрав дисертант для тих сторінок своєї праці, де мова йде про культуру Запорізької Січі, про запорізьку «школу вокальної музики і церковного

свіву», про перебування козацького війська у Франції і, цілком імовірно, виведені звідти культурні впливи і т. ін.

Чимало слушно знаходимо і в міркуваннях про інтермедії та інтерлюдії. Спинуло мою увагу, одначе, таке місце на стор. 36:

«Авторами багатьох інтермедій були й студенти українських шкіл, насамперед Київської академії, вихідці (підкресл[ення] мос.— *М. Р.*) з селянства, козацтва та духівництва». Чому, власне, «вихідці»? І куди ж вони «вишли»? В професіональні письменники, чи що?

Трохи дивує й таке твердження на 37-й стор. щодо автора третьої інтерлюдії до одної з драм Митрофана Довгалевського<sup>9</sup>: «Її (інтерлюдію.— *М. Р.*) написала людина, що, очевидно, перебувала на Січі». Далі йде обґрунтування:

«У пій козак-запорожець, що повернувся з турецько-татарського полону, застав на Україні зруйновані оселі, спустошені ліси і луки».

Обґрунтування явно недостатнє.

Серйозної уваги варті введені дисертантом в одно місце відомості — короткі, правда, про вертеп, зосібно, про «живий вертеп».

Не може, проте, не викликати деякої настороженості панегіричний тон в оцінці інтермедій як художніх творів: «Яскраві шедеври народної творчості». Поклавши руку на серце, я повинен признатись, що на мене особисто більшість інтермедій справляє враження творів не дуже високої естетичної цінності. Оскільки мені відомо, так дивиться на них і прекрасний знавець давньої нашої літератури, зокрема саме інтермедій, — М. К. Гудзій<sup>10</sup>. А втім, треба зауважити, що гумор і сатира в мистецтві (а ними саме і позначені інтермедії та інтерлюдії) швидше старіються, ніж інші жанри й типи мистецтва. Досить згадати Шекспіра. Жартівливі витівки, репліки й монологи його блазнів, приміром, не дуже-то «доходять» до сучасного читача й глядача, тоді як в образах Макбета, Короля Ліра, Гамлета, Дездемони, Офелії, Лірових дочок ми раз у раз відкриваємо для себе нове, гостре і трепетне, що перегукується з сьогоднішнім днем.

На стор. 47-й про закликача в балагані говориться так:

«Характерними особливостями монологу закликача були прямолінійність, розрахунок на запитання, репліку глядача та ін. Він широко застосовував звуконаслідування, згадку (згадки? — *М. Р.*) про всілякі фізіоло-

гічні відправлення тощо. Усе це було підказано основними ідеями народного театру—гострого протесту проти існуючого несправедливого ладу...» (підкреслення мов.—*М. Р.*).

Деяка непродуманість цього абзаца не може не впасти в око.

Аж на 60-й сторінці починається власне виклад основної теми дисертації. Треба сказати, що дисертант виявляє тут справді добре знання предмета, уміння групувати факти і робити належні з них висновки.

О. А. Казимиров справедливо вважає, що місце й значення аматорського театру в історії нашої культури досі не визначені і не оцінені як слід, хоч у деяких місцях він, можливо, і перебільшує вагу цього безумовно дуже цікавого явища. Правда, поряд із дуже схвальними відзивами про ті аматорські гуртки, які були для свого часу безумовно прогресивними, автор на стор. 70 з цілком виправданим презирством говорить про деякі «панські», розважальні «клубні» вистави, про безідейну і нехудожню «гру в театр».

Не збираюся викладати послідовно зміст дисертації — це досить вдало робить сам тов. Казимиров у своєму авторефераті. Слинимось лише на поодиноких місцях.

Ведучи мову про аматорський театр першої половини ХІХ ст., автор докладно спиняється на відомому театрі в Полтаві, яким керував Котляревський, і на театрі Троцінського<sup>11</sup> в Кишинях. Цілком перекожливо доводить він, що театр Троцінського, в якому, за свідченням матері Гоголя, грали не тільки «дворові люди», а й «благородні актори», був не кріпацьким театром, як це часто уявляють, а саме театром аматорським. Про участь у цьому театрі Гоголя-батька та Капніста знаходимо тут чимало цікавого, а впливу кишинецьких вистав на Гоголя-сина, який відзначає дисертант, не можна заперечувати.

На стор. 84 автор відзначає, що аматорський студентський гурток у Києві (1839 рік) ставив п'єси вітчизняних авторів, а також Шекспіра, Мольєра, Гюго, і кидас з цього приводу досить несподіване зауваження: «Нааявність у репертуарі романтичних драм В. Гюго дає нам підстави зробити висновок про реалістичні засади акторсько-режисерської діяльності названого колективу і віднести його

до прогресивних явищ культурного життя Києва того часу».

Виходить, не твори великих реалістів Шекспіра і Гоголя, а твори романтика Гюго свідчили... про «реалістичні» засади і «прогресивність» київського гуртка!

У другому розділі дисертації, присвяченому аматорському театрові другої половини ХІХ ст., добре змальовано атмосферу урядових утисків та переслідувань, всупереч яким усе-таки жила і розвивалась українська театральна культура, представлена саме аматорськими гуртками. Хоч і не дуже багато містять у собі нового, а проте вміло згруповані і послідовно викладені в дисертації відомості про студентський київський гурток, керований Старицьким, про аматорів Чернігова й Чернігівщини, пов'язані з іменами Л. Глібова та О. Марковича<sup>12</sup>, про театральні гуртки Бобринця та Єлисаветграда, очолювані Кропивницьким і братами Тобілевичами — в недалекому майбутньому засновниками нового українського професіонального театру. Не пам'ятаю, в якому саме місці дисертант тов. Казимиров справедливо і влучно визначає, що аналогічне явище — виникнення професіонального театру від театру аматорського — спостерігається і в російській культурі, зокрема у народженні Московського Художнього театру.

Ведучи річ про аматорські гуртки 60-х — 70-х років, автор цілком доречно підкреслює благотворний вплив на ці гуртки ідей революційних демократів — Белінського, Чернишевського, Добролюбова, Шевченка.

Дозволю собі знову дрібні зауваження. Навряд чи треба перекладати, як це бачимо на стор. 103, назву Шевченкового букваря 1860 року. Він звався не «Буквар південноруський», а «Букварь южнорусский». Це знає, звісно, й сам дисертант, але своїм поданим без застереження перекладом назви книжки він міг би дезорієнтувати читача.

Про Федора Вовка<sup>13</sup>, відомого потім етнографом та антропологом, що за студентських своїх років художньо оформляв студентські вистави, тов. Казимиров пише на 112 стор.: «етнограф-художник», а на 114 уже просто — «художник Ф. К. Вовк».

Зауваження істотного характеру. Яюсь «об'єктивістично», без належної ідейно-естетичної оцінки говорить дисертант про такі доморобні п'єси, як «Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских» або



горезвісна «Любка, або Сватанія в селі Рихмах». Ці речі користувалися свого часу певною популярністю серед певних кіл суспільства, і саме тому визначити їх характер і характер їхньої популярності треба було доконче.

Вірно сказано на 139 сторінці, що Єлисаветградський аматорський гурток «за сприятливих умов міг би стати одним з кращих народних професіональних театрів». Проте деякий подив викликає наступне речення:

«Але заборона 1876 року обірвала діяльність цього творчого організму, і мрії про створення українського професіонального театру судилося здійснитися на багато років пізніше».

Чого ж там «на багато років пізніше», коли мрія ця таки здійснилась, незважаючи на всі заборони й перепони, переслідування і обмеження, вже на самому початку 80-х років!

Не можна не погодитися з дисертантом, коли він дає вбивчо-негативну оцінку фарсово-розважальних, безідейних і антихудожніх вистав з «гопаком та горілкою», з натуралістичними кривавими сценами, з неправдоподібними трюками, що мали місце і в низькопробних професіональних трупах кінця XIX та й початку XX ст., і в деяких аматорських гуртках того ж таки часу. Проте, здається мені, дисертант явно перебільшує отруйний, на його думку, вплив на театральну культуру, зокрема на чернігівський аматорський театр, так званих «громад». Історія цих інтелектуальних організацій на Україні вимагає до себе дуже серйозного підходу, вона складніша, ніж це звичайно у нас уявляють. Однак це тема для окремої розмови.

На стор. 148 іде мова про аматорський гурток у Києві, яким керував, за визначенням дисертанта, «режисер і драматург К. А. Арабажин»<sup>14</sup>. Маємо тут неточність, подібну до тої, яка сталася при розмові про Федора Вовка. Російський і український літературознавець Костянтин Арабажин писав, можливо, й драми,— я їх не знаю,— але режисерство його, певне, й закінчувалося на отій недовготривалій роботі в аматорському гуртку...

Серед учасників цього гуртка названо С. Шелухіна<sup>15</sup>, «майбутнього міністра і сенатора». Треба було, звичайно, зазначити в якому уряді був Сергій Шелухін «міністром і сенатором». Мені, до речі, це невідомо.

Змістовні й цікаві сторінки дисертації, де йде мова про перші робітничі аматорські театри — київських за-

лізничників (керувала М. М. Старицька) і заводу «Арсенал» (керував І. Е. Замичковський)<sup>16</sup>.

Так само з інтересом читається розділ дисертації 3-й, де йде мова про робітничі театральні гуртки профспілок, товариств поширення в народі письменності, так званих народних будишків тощо. Дуже доречно відзначається вплив на театральну культуру України, і зокрема на життя аматорських колективів, перших марксистських гуртків, а далі й соціал-демократичної робітничої партії, ще далі — партії більшовиків та її друкованих органів.

Окрему і законну увагу приділяє дисертант селянському театрові у Мануйлівці, натхненником і учасником якого був О. М. Горький, а також народним театральним гурткам, якими керував М. Л. Кропивницький. В палейно спокійному тоні змальована в дисертації театральна діяльність «Просвіт»<sup>17</sup>.

Одне місце в цьому розділі, там, де йдеться про часи першої російської революції, тобто 1905—1907 роки, виглядає трошки чудно. Говорячи про деяке «полегшення цензурних умов» за тої пори, дисертант пише: «Друкуються твори С. Васильченка, Л. Українки, М. Рильського». Рильський, тобто автор цього відзиву, тут ні до чого. Якийсь там дитячий його віршик був тоді, здається, надрукований у газеті «Рада»<sup>18</sup>, але перша книжка Рильського вийшла тільки 1910 року, та й тоді авторові було тільки 15 літ.

Дисертація О. А. Казиминова, хоч і не позбавлена деяких огріхів та недоглядів, про які вже була мова, містить у собі багато фактичних відомостей, що подаються в тісному зв'язку з суспільно-економічним та політичним життям країни, чимало бачимо ми в ній влучних спостережень і широких узагальнень. Дисертант, безперечно, здатна до самостійної наукової роботи людина. Написана дисертація жвавою і ясною мовою. Автор її заслуговує на присвоєння йому вченого ступеня кандидата мистецтвознавства.

# КІНО- МИСТЕЦТВО



## ПОБЕДА НА УКРАИНЕ

Это — картина, отражающая незабываемые страницы недавней нашей истории. Хропикальная? Да, конечно, она дает подлинные куски жизни, снятые неутомимыми и мужественными операторами. Художественная? Разумеется. В ней мы видим не только мастерство композиции, но и глубину творческого обобщения.

Бои за Правобережную Украину, за Днепр, за Киев, за Левобережье... Авторы и исполнители фильма не только не скрывают от зрителя страшный лик войны — они его показывают ярко, выпукло, правдиво. Но сквозь весь фильм проходит, как лейтмотив, тема войны освободительной, священной, тема защиты земли своей и счастья народа. Одновременно ведется разоблачение войны захватнической, незаконной, отвратительной. Очень удачно вмонтированы в картину кадры немецкой кинохроники — неоспоримые свидетельства грабительской морали фашизма.

Страдания нашего советского народа и его величие в боях и трудах показаны в фильме с потрясающей силой. Матери, прощающиеся с мертвыми детьми, убитые и изуродованные старики, угоняемые в немецкую неволю девушки и юноши, поток наших людей, уходящих и угоняющих свой скот в восточные братские республики, чтобы там неутомимо ковать оружие для победы, — все это видим мы до боли ясно, и такая ненависть к поработителям и убийцам заливаet душу, и такая горячая волна любви к родине, к народу согревает сердце!

Батальные сцены чередуются в картине со сценами трудовой жизни, и становится понятно, что война — это тоже труд, безмерно тяжелый, и что работа в поле, в шахте, на заводе — это та же война, страстная и неутомимая. Путь победы, стратегическое умение наших полководцев, беспримерная сознательная отвага наших солдат пред-

ставлены в картине убедительно... Концовка, замыкающая фильм, — памятник Ленину — чудесно раскрывает смысл картины: мы победим потому, что идем по ленинскому пути...

Картину пронизывает идея дружбы народов — одной из причин нашей победы над фашистской Германией.

Последние кадры картины — гимн ликования освобожденной Украины, освобожденного и приступающего к великим восстановительным и созидательным работам украинского советского народа. Если, глядя на первые кадры, плачешь от боли за народные страдания, то в последних, финальных — радуешься при виде несокрушимой, прекрасной народной силы.

Хорошо написан сопровождающий картину текст Довженко, удачно читаемый артистом Хмарой<sup>1</sup>. Умело сделана композиторами Поповым<sup>2</sup> и Ансовым<sup>3</sup> музыкальная часть.

Фильм этот утверждает величие советских людей, величие священной Отечественной войны...

## ОБРАЗ ПОЕТА-РЕВОЛЮЦІОНЕРА

Тарас Шевченко сказав у своїй автобіографії, що історія його життя — це частина історії його рідної країни. Глибоко справедливі слова. У прекрасній душі поета, в його житті, в його творчості відбилась життя українського народу, його високі героїчні подвиги, його невимовні страждання під царським і панським тягарем, його жагуча волелюбність, його незламна віра в світле майбутнє. Шевченко — не тільки великий поет, не тільки прекрасний художник, не тільки полум'яний революціонер і глибокий мислитель, що проникливим поглядом своїм сягав далеко — в ті часи, коли «врага не буде суності, а буде син<sup>1</sup>, і буде мати, і будуть люди на землі».

Шевченко — наш сучасник. Ми любимо його, як живу людину. Слава його як творця, як діяча, як людини розійшлася далеко не тільки за межі української землі, але й за рубежі Радянського Союзу. Шевченко — чудовий зразок беззавітного служіння народові, зразок непохитності і вірності ідеї, зразок гармонійного сполучення найкращих людських якостей. Вивчення його життя широкими колами радянського суспільства, зокрема паншою молоддю, має велику громадську і культурну вагу. А ніщо не може краще прислужитися такому вивченню, як пайпрístupніше, найпопулярніше, найбільш народне з мистецтв — кіномистецтво. Ось чому з таким нетерпінням чекала наша громадськість появи на екрані кінофільму, про який ітиме тут мова.

Відразу ж треба сказати: надії громадськості справдились. Поява фільму «Тарас Шевченко»<sup>2</sup>, поставленого покійним талановитим українським кінорежисером Ігорем Савченком за його ж таки сценарієм, виконаного дійсно хорошим артистичним колективом і до кінця доведеного — в режисерському розумінні — учнями й товаришами Іго-

ря Савченка, становить великої культурної й громадської ваги подію. Я певен, що цю подію з гарячим серцем сприймуть не тільки трудящі України, а й сини всіх народів Радянського Союзу. Маємо, до речі, цьому вже й доказ у тих відгуках центральної преси, які з'явилися невдовзі після випуску картини в світ.

Шевченка названо колись «гениальним горемыкой»<sup>3</sup>. Справді, мало кому з людей у світі випало на долю стільки страждань, знуцань і мук, як великому Кобзареві. Але згадаймо, що вже за юних його років теплою увагою оточив талановитого художника (саме-бо як на художника передусім було звернено на нього увагу) гурток передових російських людей, таких, як Брюллов<sup>4</sup>, Жуковський<sup>5</sup>, Щепкін. Увага ця виявилась не тільки у викупі Тараса з кріпацької неволі. Коли припом'янемо, до речі, що у викупі з кріпацтва геніального Щепкіна діяльну участь брав Іван Котляревський, то перед нами постає зворушлива картина нерозривного братерства кращих синів російського і українського народів, братерства, нитка якого тягнеться в глибину століть і яке чудотворним цвітом розцвіло в наші радянські часи. Увага названих вище діячів російського образотворчого мистецтва, літератури, театру полягала в батьківському опікуванні високообдарованим юнаком, у прищепленні йому, з його волелюбною душею і світлим розумом, прогресивних ідей того часу. Цілком очевидно, — заперечувати це могли тільки вороги народу, буржуазні націоналісти, фальсифікатори історії й зокрема біографії та творчості Шевченка, — цілком очевидно, що творчість найбільшого нашого поета і світогляд його розвивались і росли під незмінним благотворним впливом культури великого російського народу. Шевченко сердечно любив російський народ, знав і співав його задушевні пісні, щасливий був, бачивши прояви революційних заворушень у гущині покріпаченого російського селянства. Цьому маємо безперечні свідчення і в його «Щоденнику» («Журнале»), і в повістях його. І «Щоденник», і повісті писані були, до речі, російською мовою, як це всім відомо. Імена Пушкіна, Лермонтова, Гоголя, Щедрина, Герцена були для Тараса Григоровича найдорожчими іменами. До речі, особливо любив він читати напам'ять вірш Пушкіна «Мяцкевич», де стоять пророчі рядки:

...о временах грядущих<sup>6</sup>,  
Когда народы, распри позабыв,  
В великую семью соединятся.



З благоговінням ставився він до пам'яті декабристів, «перших російських благовістителів свободи». Твердо встановлені зв'язки Шевченка з російським революційним гуртком — петрашевцями<sup>7</sup>. Коли поет повертався з десятирічного заслання і на якийсь час зупинився в Нижньому, то, звичайно, не український націоналіст і ретроград Куліш, який за життя Тарасового намагався бути його «вчителем», а по смерті обкидав світлу Кобзареву пам'ять грязюкою, приїхав обняти Шевченка. Зробив це похилий літами, але юний серцем великий російський актор Михайло Семенович Щепкін. Запис про цю подію в «Щоденнику» Шевченка — одна із найзворушливіших сторінок у світовій автобіографічній літературі. Нема ніякого сумніву, що зближення поета в останні роки його життя, після повернення його до Петербурга, з російськими революціонерами-демократами, з Чернишевським, з Добролюбовим було могутнім поштовхом для остаточної кристалізації революційного матеріалістичного й атеїстичного світогляду Шевченка.

Ця лінія кровного братства Шевченка з кращими людьми тогочасної Росії проведена в фільмі переконливо, послідовно і яскраво. Вона є, по суті, стрижнем фільму.

Добре показали автори, постановники і виконавці фільму і теплу дружбу Шевченка з киргизами та казахами, з поляком-засланцем Сераковським<sup>8</sup>, що відіграв чималу роль у житті Тараса Григоровича.

Не можу, однак, не зауважити, що молодий Шевченко на Україні показаний надто самотнім, без єдиного справжнього духовного спілняка. А такі ж спілняки були! Недостатньою мірою розгорнуто і показ безпосередніх зв'язків Шевченка з народом, з кріпаками-селянами. А матеріалів для такого показу є більше ніж досить.

В цьому зв'язку треба сказати, що читання Шевченком поеми «Соя» на блискучому балу у поміщика Барабаша викликає сумніви щодо своєї психологічної вмотивованості та історичної правдивості, справи не рятує прекрасна гра артистів А. Хвилі (пан Барабаш), Г. Жуковської<sup>9</sup> (пані Барабаш), М. Висоцького<sup>10</sup> (пан Лукашевич) і ефектний ансамбль гостей.

Коли говорити про гру артистів, то треба сказати, що виконавців для фільму дібрано дуже вдало. Вибір молодого актора С. Бондарчука на центральну роль Шевченка свідчить про ведку проникливість, спостережливість і режисерську сміливість покійного І. Савченка. Образ

Шевченка в інтерпретації С. Бондарчука — образ живої людини, з якою ми разом любимо, ненавидимо, гніваємось. Особливо сильні сцени на засланні, серед них — сцена з солдатом Скобелевим<sup>11</sup>, якого обікрав офіцер і якого замордовано шпідрутенами (роль Скобелева чудесно виконав артист М. Кузнєцов)<sup>12</sup>, а також сцена з д'яним офіцером, де «рядовий Шевченко» стає на весь свій недосяжний моральний зріст, кидаючи осуд і присуд не тільки здичавілому офіцерству, а й усьому царсько-папському ладові.

Без сліз не можна дивитися на сцени з комендантом кріпості Усковим (чудовий образ дав тут артист Д. Мілютенко<sup>13</sup>) і його дружиною Усковою (прекрасно роль її виконала артистка М. Бебутова<sup>14</sup>).

Період заслання — взагалі найяскравіша сторінка кінокартини.

Вертаючись до гри особисто С. Бондарчука, треба сказати, що не зовсім вдалися йому сцени, де Шевченко безпосередньо творить як поет. А втім, тут, може, частина провини лежить і на авторові сценарію, і на режисурі. Крім того, показ перед глядачем такого глибокого інтимного акту, як поетична творчість, — одно з найтяжчих у мистецтві завдань.

Світлий і чистий образ Щепкіна створює Г. Юра. Мало, на жаль, матеріалу для виявлення свого прекрасного таланту дістала виконавиця ролі Тарасової сестри Ярини Наталя Ужвій. Не можна сказати, що цілком удалися в картині образи Чернишевського (артист Честноков<sup>15</sup>) та Добролюбова (артист Тимофєєв<sup>16</sup>), а вони ж такі важливі для ідеї твору!

Високої похвали, як уже сказано, заслуговує режисерська сторона фільму. Монтажна майстерність іноді просто вражає. Успіхові фільму, безперечно, сприяє і художнє його оформлення (художники Шенгелія<sup>17</sup> та Б. Немецьк<sup>18</sup>), і операторська вмільсть (А. Кольцатий<sup>19</sup>, Д. Демущкий<sup>20</sup>, І. Шеккер<sup>21</sup>), і вдумлива музика (Б. Лятошинський), побудована на улюблених Шевченком народних піснях, на «Заповіті» та (в сцені повернення з заслання пароплавом) полонезі Шопена. Музичною частиною, до речі, керує з властивим йому блиском Натан Рахліп<sup>22</sup>. Добре подано у фільмі звук (звукооператор О. Бабій)<sup>23</sup>.

Не зовсім задовольняє глядача кінець фільму. Можна було б дати значно ширшу, могутнішу, імпозантнішу кар-

тину святкування пам'яті Кобзаря на тій же іменем його освяченій горі.

Небезпідставно говорить дехто, що в усьому фільмі образ Шевченка освітлений, так би сказати, тільки з одної сторони. Ми бачимо палкого поета-революціонера, але де м'який ліризм Тарасів, де його світлий гумор, де його піжність, де його ненастанна мрія про особисте родинне щастя, де Шевченко — незрівняний виконавець народних пісень, людина багатогранної вдачі, високий цінитель прекрасного?

Можна пошкодувати, що не показано в фільмі знаменного побачення поета з Щепкіним у Нижньому, про яке вже говорено, зустрічей його із славетним негром-трагіком Айрою Олдріджем<sup>24</sup> і т. д.

Проте, маючи на оці «залізний закон» кіно — закон часу, можна відмовитись від списку тих речей, яких нема в фільмі. А те, що в ньому є, підносять наші серця, поглиблює нашу любов до безсмертного Кобзаря, робить великий внесок у справу єднання й братання народів, зокрема народу українського з великим російським народом, що йдуть до променистих верховин комунізму.

## «ПОЕМА ПРО МОРЕ»

Я був на перегляді кінофільму «Поема про море»<sup>1</sup>. Всі знають, що кінофільм цей здійснено за сценарієм О. П. Довженка, що Олександр Петрович почав його знімати, а завершила цю роботу — у добрій співдружності з великим колективом артистів і кінопрацівників — Ю. І. Солнцева<sup>2</sup>. Я не буду тут торкатись ні гри акторів — чудової, ні техніки, за допомогою якої картину створено, — техніки прегарної. Я хочу сказати про ті настрої і думки, які викликав у мене — і, звичайно, не тільки в мене — цей перегляд.

На протязі всього фільму я відчував, що в ньому незримо присутній Довженко, художник з голови до ніг, творець, мислитель, громадянин, людина. І це величезна заслуга Ю. І. Солнцевої і всіх людей, що брали участь у створенні фільму, — викликати у глядача таке відчуття. Одна з основних рис Довженка як художника — безмежна сміливість. Сміливість ця виявляється у використанні найрізноманітніших художніх стилів, ...найрізноманітніших художніх засобів. Реалістичні, навіть інколи згущено реалістичні фарби чергуються з тим, що умовно можна назвати фантастикою і що є тільки виявом внутрішніх переживань героїв; слідом за чисто побутовими сценами майстер переносить вас у сферу високої символіки, найширших узагальнень. Зміна тонів і фарб — повнозвучних тонів і яскравих, романтичних фарб — йде безперервно, контрасти вражають нас і зворушують. Цю зміну тонів і фарб, це чергування контрастів можна було б назвати навіть химерними, коли б у всьому цілому не відчувалась залізена внутрішня логіка.

Довженко назвав свій сценарій «Поема про море». Так, це поема про море, точніше про Каховське море, ще точніше — про каховське гідробудівництво. Але передусім це поема про людину. Про людину, яка будує нове життя і

йде в комуністичну далину, не тільки долаючи величезні труднощі, не тільки в боротьбі з косністю і затхлістю тих людей, що ще знаходяться (в тій або іншій мірі) під владою старого світу, але й у борні з самими собою.

Достоевський чи хтось із його персонажів казав, що людина завادто широка, що не завадило б її звузити. Довженко в цьому фільмі, як і в інших своїх творах, захоплюється широчинню людини. Але він бажає, щоб ця широчинь розвивалася не за рахунок змішування дрібних і великих елементів, кажучи грубо, доброго і злого, красивого і пошлого. Він бажає, щоб ця широчинь була творчою. Щоб воно було не тільки широтою, а й висотою, польотом у безмежну височинь.

Довженко мав рідкісний дар показувати прекрасне у людях, людську теплоту, людську чистоту. Він завжди розумів роль художника, як роль учителя. І в цьому фільмі він вчить нас чистоти і в коханні, і в сімейному житті, чистоти й прямої у товариських стосунках. Він радіє буянню людських індивідуальностей, і він у захопленні, коли ці індивідуальності зливаються в могутнє ціле, у величезний колектив, у велику повіль громадського життя, громадської праці, громадської творчості. Він розумів людей, яким боляче розлучатися зі своєю хатою, з своїми вербами і грушами, з дніпровськими плавнями, з романтичною красою минулого.

Подолання цих почуттів — це складний процес, і цю складність Довженко і його соратники чудово розкривають.

Прекрасне життя, іноді многотрудне, інколи навіть трагічне, коли воно осяяне великою метою. Огидне життя, коли воно зіткане з пошлх дрібничок, з бруднуватих або зовсім брудних почувань, коли воно борсається у багвинні міщанських, чиновницьких, рабських забобонів і жалюгідних, нічтемних думок.

Слави і поваги достойне людське «я», коли воно розвивається і квітує на всю силу, коли воно овіяне чистотою, добром, великою любов'ю, великою ненавистю. Непереможна сила — могутній людський колектив. Цьому вчить нас і цим захоплює нас кінофільм «Поєма про море».

Він наскрізь національний, цей кінофільм. Так, це твір українця, українського патріота. Так, це українська природа, українські дівчата і хлопці, українські колгоспники, робітники, інженери, громадські діячі. Але в першу чергу це не тільки природа України — це приваблива ча-

рівність усієї нашої зеленої планети, за висловом Валерія Брюсова.

В першу чергу це люди нашого соціалістичного сьогодні і комуністичного завтра. В цьому розумінні кінофільм глибоко інтернаціональний.

Прекрасну спадщину залишив нам Олександр Петрович Довженко. Вся вона перейнята світлою любов'ю до людини, до людськості. Вічне йому за це спасибі, спасибі вірним продовжувачам його титанічної творчої праці.

## ВІН НАРОДИВСЯ, ЩОБ ТВОРИТИ

Бувають митці, художня практика яких має дуже мало спільного з їх особистим життям. Трапляються й такі художники, в яких перше стоїть у гострій суперечності з другим. А знаємо ми й такі щасливі випадки, коли творець і людина являють собою одне гармонійне ціле. Саме до такого типу належав незабутній Олександр Петрович Довженко.

Він народився, щоб творити. А творити означало для нього брати якнайбільшу участь у житті. За молодих літ був він художником у вузькому розумінні слова. Але і в тодішніх його роботах виразно виступає та риса, яка зробила його великим майстром кінематографії і першорядним письменником. Ця риса — любов до життя в усіх його проявах, життя повнокровного, повнозвучного, соковитого, яскравого, і любов до мистецтва, яке б відбивало його з усією художньою правдивістю...

Поняття художня правдивість не збігається з поняттям життєва правдоподібність.

Улюблений письменник Довженка, творчого навчання у якого Олександр Петрович ніколи не приховував, Микола Гоголь у своїй геніальній реалістичній творчості якнайменше дбав про зовнішню правдоподібність, про те, щоб було «точнісінько, як у житті». Хіба могло бути в житті, щоб усеньке «начальство» повітового міста в Росії так-таки, з найбезглуздіших ознак, з напіввідіотської балакаччини Бобчинського і Добчинського, раптом і безповоротно впевнилося, що дурноверхий, столичний пустомолот Хлестаков — це і є той «високий» чиновник із Петербурга, ревізор, про приїзд якого сповіщає городничого його приятель? Хіба могло бути в житті, щоб Павло Іванович Чичиков, їздячи з своєю оригінальною «негодією» від села до села, одного за одним зустрічав людей, імена яких уособлюють не тільки стару кріпосницьку Росію, а й найяскравіші риси людської вдачі взагалі, зустрі-

чав Собакевича, Манилова, Плюшкіна, Ноздрьова, Коробочку і т. д.— так, наче йому зумисно було підготовлено галерею цих доведених до найвищої точки типів?

Усього цього «не могло бути», і це якнайменше турбувало Гоголя, як не турбувало, скажімо, Шекспіра те, що він самовільно, в ім'я художньої ідеї зіштовхнув людей і події всупереч життєвій правдоподібності. Не турбуючись про цю правдоподібність, занадто згущав і розширював атмосферу своїх геніальних романів Достоевський. Все це загальновідоме.

Робітника-революціонера в «Арсеналі» Довженка ніяк не можуть убити ворожі кулі. Це неправдоподібно, але це велика правда.

Любителі кудної, дрібної життєвої правдоподібності інколи звертають увагу на один із вузлових сюжетних моментів у довженківському сценарії «Поєми про море». Їм здається дивним, як ото голова одного з наддніпрянських колгоспів зміг скликати в усіх кінців країни всіх народжених у тому селі людей найрізноманітніших професій. Хто, мовляв, їх відпустив з роботи, хто дав відрадженья, як устигли вони взяти квитки на поїзди, пароплави, літаки і т. д., щоб прибути одночасно на заклик свого земляка.

Таких питань можна задавати безліч. Вони свідчать тільки про шліткість думання.

Довженко говорив сам про себе, що він народився з нахилом до патетичного сприймання життя. Це цілком вірно, це підтверджується всім його творчим шляхом. Усяка сірість була йому органічно чужа, всяка дрібничковість завжди його драгувала. Про одного знайомого він сказав якось, що той мислить «районовими масштабами».

Масштаби довженківського мислення були несяжні. Але був один центр, навколо якого обертались усі створені Довженком образи і картини. Це — боротьба людини за гармонійне, прекрасне, розумне, одухотворене життя, боротьба людини за щастя людства. Точніше, боротьба людини за побудову комунізму. Це наскрізна ідея всієї творчості Довженка.

Ні ратні перемоги, які славив Довженко в творчості своїй часів Великої Вітчизняної війни, ні перемоги трудові, яким присвячено «Поєму про море», не даються легко. У неамірній напрузі, в найрізноманітніших сплетіннях людських характерів і умів, крізь муки, гнів, любов, ненависть, ревності, переборюючи в душі замашки старо-



го й віджилого, самі себе й інших перековуючи, будують люди Каховську гідросторуду і заливають рідні села по-вним — Каховським — морем.

«Поема про море» — геніальне узагальнення. Це твір глибоко реалістичний і глибоко символічний. Символічним мені здається й те, що саме на такому гарячому, пурпурному акорді обірвалося прекрасне життя великого художника-мислителя.

У нас багато говорять про «національну специфіку» мистецтва. Ні до чого путящого, на жаль, не договорилися. Але ніхто не буде заперечувати, що Олександр Довженко був зразком саме національного художника. Це з особливою яскравістю відбилосся саме в «Поемі про море». А відомо: творець тільки тоді може досягти вселюдського звучання, коли він творець національний, коли він уособлює, концентрує в собі всі найкращі риси свого народу. Таким і був Олександр Довженко.

І ще одно: новаторство і традиції. Довженко був свідомим новатором, він щиро вітав шукання і дерзання в мистецтві. Пам'ятаю, як колись в одній розмові обурих Олександра Петровича мій легковажно-негативний відзив про Пікассо<sup>1</sup>, як пристрасно доводив він мені, що це справді великий художник...

Але жила в серці невгамовного «Сашка», як звали його близькі друзі, любов до народної пісні, до того самого Гоголя, до Шевченка. Любов'ю до старого села, яке навіки і по справедливості відійшло в минуле, любов'ю, не позбавленою усміху та й насміху, любов'ю, закрашеною гумором, що уживався в душі Довженка, як уживався він і в душі Гоголя, з високою патетикою, — цією любов'ю овіяна чудесна повість «Зачарована Десна». Українськими піснями, як то яскравим, то лагідним сонячним промінням, пронизана «Поема про море»...

І саме в цьому поєднанні глибокої пошани до традиції з мистецьким новаторством та бунтарством і полягає одна з особливостей довженківської творчості.

В одному із своїх виступів Олександр Петрович співчутливо цитував слова Анатолія Франса: «Коли б мені сказали вибирати між красою і правдою, то я вибрав би красу, бо вона ближча до істини...»

Саме оцією красою, ближчою до істини, ніж куца житейська, обивательська правда, високою красою нетлінної всесвітньої правди осяяна творчість Олександра Довженка.

## ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

### 1

У Києві, коло будинку кіностудії, якій присвоєно нині ім'я О. П. Довженка, розрісся прекрасний плодоносний сад. Рожевобокі яблука, янтарні груші тішать око перехожих надосіннього погожого дня. Цей сад посадив, я б сказав — душу живу вклав у нього Олександр Довженко. Він захоханий був у садівництво, він хотів, щоб уся земля перетворена була в пишний сад. І запоруку тому, що так воно й буде, бачив Довженко у трудових і ратних подвигах радянських людей, у переможному поході їх до комунізму.

Я пам'ятаю, з яким захопленням читав Олександр Петрович книжку про могутнього перетворювача природи, американського селекціонера Лютера Бербанка<sup>1</sup>. Але те, чого не міг зробити в капіталістичному світі Бербанк, зробив активно підтриманий радянським урядом і Комуністичною партією, особисто Леніним, Іван Володимирович Мічурін<sup>2</sup>, усе життя якого було високим патріотичним подвигом. І Мічуріну присвятив Довженко кіносценарій та п'єсу «Життя в цвіту». Сценарій закінчується такими словами про майбутній пам'ятник Мічуріну:

«І на графіті його п'єдесталу буде написано:  
«Добрій людині».

Ці слова, безперечно, можуть бути написані і на п'єдесталі пам'ятника Довженкові. Свою невсипущу працю великого художника він завжди розумів як служіння людям, служіння народові. В одній із своїх статей Олександр Петрович писав: «Пристрасність художника-громадянина, його патхвенність інтересами життя<sup>3</sup> народу, його здатність любити й ненавидіти разом із своїм народом — неодмінна, перша умова, без якої художник не може знайти свою тему, свою манеру в мистецтві».

Олександр Довженко був напрочуд широко обдарованою людиною. Він пагадував цим художників доби Ренесансу. Сам він гадав, що коли б йому пощастило замолоду як слід учитись, то з нього вийшов би сильніший художник-маляр, ніж кіномитець. Хто знає, чи воно так, але в образотворчому мистецтві він виявив себе, як і в роботі кіносценариста й кінорежисера, дуже своєрідним і інтересним майстром. Йому високою мірою властиві були любов до яскравих тонів, до виразних контрастів, любов до видимого світу з його безмежною грою кольорів і світлотіней, з його живою й теплою красою. Він здебільшого сам писав сценарії для своїх кінофільмів, пояснюючи це невисокою культурою і небажанням письменників наших (не всіх, звичайно) працювати для кіно. Я думаю, що цього пояснення мало. Довженко був надто оригінальним і разом з тим надто цільним художником, новатором, я сказав би, від голови до ніг, щоб задовольнитися чужими, хай і вельми талановитими сценаріями. Але письменників він раз у раз закликав до роботи для кіно, цього пайдоступнішого широким масам, найвпливовішого мистецтва.

У Володимирі Маяковському бачив Довженко зразок не тільки художника-новатора, але й художника-громадянина, активного учасника життя, що відчував себе неподільною частиною народу, а тому й хазяїном радянської землі. Гадаю, однак, що, ідучи все життя непротоптаними стежками, Олександр Довженко — хай це не здається суперечністю — з надзвичайною силою відчував на собі подих великих традицій минулого. Він умів учитись, і серед його вчителів у першу чергу хочеться назвати Гоголя. Гоголя, чия творчість наклала могутню печать і на сучасників та товаришів Олександра Петровича — Юрія Яновського та Остапа Вишню. Великий жаль бере за серце, що Довженко так і не здійснив своєї мрії екранізувати улюбленого свого «Тараса Бульбу». Але гоголівський повів чується у всій творчості Довженка, у його широких, сміливих, упевнених мазках, у його завжди виправданих гіперболах і загостреннях характерів та ситуацій. Він був реалістом і разом з тим романтиком гоголівського типу. Адже Гоголь — романтик не тільки у «Вечорах на хуторі» та «Миргороді», а й у «Мертвих душах», досить агадати знамениті його ліричні відступи, патетичну «тройку»... Патетичне сприйняття дійсності завжди було, за власним визнанням Довженка, притаманною його рисою. Це

ріднить його і з Шевченком, і з Горьким. І так само як у Гоголя, це патетичне сприйняття дійсності сполучалось у Довженка з глибоким почуттям чисто українського гумору. Пригадайте хоч би сторінки дитячих споминів у «Зачарованій Десні».

Сумно подумати, що частина кінокартин Довженка безповоротно загинула в часи воєнного лихоліття. Сумно подумати, що не закінчив він свої роботи над екранним втіленням натхненної «Поєми про море». Але й те, що ми маємо, ставить Олександра Довженка на перший ряд світових майстрів кіно.

Все, що робив Довженко, викликало такий жвавий обмін думками, такі часом і суперечки, які викликають тільки серйозні й великі творчі явища. Байдужим Довженко нікого не залишав. Його «Арсенал», його «Щорс», його «Земля» — це захоплені гімни людському героїзмові, людській праці, глибині й силі людських думок, почуттів і пристрастей. Його «Зачарована Десна» — це задушевна лірична сповідь, по вінця напоєна любов'ю до рідного краю, до трудового народу, до України з її великим, але скорботним минулим і з її великим і радісним майбутнім. Його «Поєма про море» — це поєма про безкрає море людських характерів у всій їх складності, про життя і творчість радянських людей, нових людей на оновленій землі.

І в «Поємі про море», і в інших своїх фільмах не ганяється Довженко за зовнішньою правдоподібністю, в якій дехто лаєн бачити неодмінну ознаку реалізму. Довженко сміливо й безтрепетно розсуває межі буденності, він добре знає і чудово використовує могутність фантастичного чи такого, що здається нам фантастичним. Він не спинається ніде й перед гіркою правдою про людей — згадаймо хоч би генеральського сина в «Поємі про море» або головну дійову особу оповідання «Відступник». Він уміє так само палко ненавидіти, як і любити. Він повний любові до людей, і він безпощадний до всіх проявів зла, зрадництва, підлоти, міщанства, моральної нечистоти і естетичного несмаку.

В роки Вітчизняної війни Олександр Довженко випростався на весь свій зріст не тільки як майстер кіно, але й як прозаїк, автор дуже гострих і гранично правдивих оповідань, і як драматург, і як публіцист. Я пам'ятаю виступ Олександра Петровича на другому антифашистському мітингу представників українського народу, що відбувся 30 серпня 1942 р. в Саратові. Промови учасників

мітингу передавались по радіо на поневолену тоді фашистами Радянську Україну. Промова Довженка починалася так:

«Стою на мітингу серед братів, і великий біль та гнів розпалюють мою душу. Стою лицем на захід, до моєї пононеної матері України.

Стою скорботний у тривозі, і перед моїм духовним зором розстилається вся, неначе в огні, Україна».

Ці слова потрясали. Ми знали, що їх потаємно слухають рідні наші люди, хоробрі наші партизани, і ми бачили, що наш Довженко всім єством, усією душею там, з братами своїми й сестрами, з рідною своєю непоборною землею.

Олександр Довженко був пристрасний патріот, але глибокою несправедливістю було б винувати автора «Мічуріна» в якійсь національній обмеженості, несправедливістю було б не додати до слова «патріот» прикметника «радянський».

Довженкові, як мало кому навіть із дуже визначних художників і громадських діячів, властива була непохитна щирість і цільність. Довженко-художник, Довженко-людина, Довженко-громадянин — це було одно, це була гармонія, яку рідко коли можна зустріти.

У своєму житті, в своїх розмовах із друзями Довженко був не менше блискучою постаттю, ніж у своїй творчості.

Я сказав на початку, що Олександр Петрович захоплювався садівництвом. Але він захоплювався людською працею, людською творчістю взагалі. Будівництво міст, справа монументальної пропаганди, перетворення і підкорення природи, оборона та охорона її, образотворче мистецтво, література, народна пісня, театр, школа, виховання молоді — про все це говорив Олександр Петрович не тільки з піднесенням та запалом, але й з глибокими знаннями. Варго було тільки послухати його міркування про сміливий план використання енергії грандіозних рік Сибіру або про відбудову Києва та інших міст України, щоб уявити собі, що Олександр Довженко, чудовий кінорежисер та письменник, міг би бути і видатним інженером чи архітектором. Він умів мислити, за власним його висловом, широкими масштабами. Він умів до кінця перейматися і запалюватися улюбленою ідеєю. У своїй автобіографії Довженко пише, що замолоду мріяв він бути капітаном далекого плавання. Метафорично кажучи, капітаном далекого плавання Довженко був у всій своїй творчій діяль-

ності. Зберігся його проект фантастичного сценарію про польоти людей на Марс, про мандрівки в космічні простори. Фантастичного, так, але ми з вами бачимо, що людство, передова його частина — радянське суспільство — з кожним днем наближається до здійснення цієї фантазії.

У тій же автобіографії Довженко пише про себе в молодих літах: «Я був щедрою, прямою і сміливою людиною». Це не самохвальба, як то здалося б в устах когось іншого, це суцзя правда. Щедрою, прямою й сміливою людиною, прямим і сміливим творцем залишився в нашій пам'яті Олександр Довженко назавжди.

## 2

Коли ми говоримо про Олександра Довженка, то мимоволі соромно стає вживати утертих, заяложений, банальних слів і висловів.

От я хотів написати: «Я під свіжим враженням від «Поєми про море...» — і відчув, що так написати неможливо, що це «свіже враження» просто різонуло мене по серцю, як фальшива нота.

І що ж? Давати тут «аналіз» твору, спинятись на окремих місцях, вичислювати їх «красоти», а може, подекуди звертатись і до критичних: «але...», «а проте...», «в деяких місцях автор відходить...»?

Ні. Цього тут не треба, і цього я не можу. І для «але», і для «проте», і для «в деяких місцях» підстави, безперечно, знайдуться, але не про них у мене йтиме мова.

Творчість Довженка — це передовсім він сам, Олександр Довженко, якого ми пам'ятаємо і якого ми не забудемо. Незмінне враження, яке справляв Олександр Петрович на кожного, хто бачив його вперше, було: яка обдарована людина! При цьому інколи й не знали, в якій саме галузі ця людина працює, а от враження надзвичайної обдарованості виникало зразу. Він таки й не зовсім укладався у рамки своєї професії.

Змолоду вчитель, художник, потім кіносценарист і кінорежисер, письменник — прозаїк, памфлетист, драматург. Це все так, і все це не покриває всього Довженка, і все це у нього перепліталось, і на всьому цьому лежала печать неповторної індивідуальності творчої людини. Коли ви розмовляли з ним, вірніше, слухали його, коли він розгортав перед вами свої плани реконструкції міст, зокрема, так любленого ним Києва, свої проекти серії

пам'ятників в історичних місцях України, де для нього все жило — і похмурий отаман Сірко<sup>4</sup>, і ув'язнений Гоголем Тарас Бульба, і дні громадянської війни, і дні війни визвольної, — ви могли подумати, що перед вами блискучий архітектор і скульптор. Коли він удавався в розмову про улюблене ним садівництво, про таких блискучих майстрів його, як Бербанк і Мічурін, то вам могло здатись, що маєте справу з першорядним спеціалістом садової справи. Коли він освітлював огнем свого натхненного слова безмежно дорогу йому тему величних гідроспоруд у Радянському Союзі, ширше — тему оновлення нашої природи, зволоження наших ланів і садів, запровадження нових культур, то він міг вам здатися і велетенського розмаху інженером, і глибоких знань агрономом... І ви починали зрештою думати, що справді коли б цей чоловік працював чи в інженерній справі, чи в архітектурі, чи в історичній науці, чи в філософії, чи в біології, чи навіть, скажімо, в медицині, то скрізь би прокладав він свої сміливі шляхи, скрізь би виявив свій надзвичайний талант.

«Поема про море» — гірко це сказати — лебедина пісня Олександра Довженка. Після поетичної «Зачарованої Десни», при читанні деяких сторінок котрої могло б здатись недалекоглядному читачеві, що автор надто закоханий у давню Україну, Україну солом'яних стріх, тихих верб і мудрих дідів-рибалок, з'явилася ця поема, сповнена трепетом сучасності і пройнята відчуттям майбутнього. Про що ця поема? Про Каховку, про будівництво Каховського моря, про чудеса нової техніки, про чудесних нових людей? Так, звичайно. І, розуміється, не тільки про Каховку, а й про Ангару, і про Єнісей, і про майбутні міжпланетні польоти, і про перетворення всієї землі в нову землю... Але сказати так — значить майже нічого не сказати. Це поема про людяність, про людську душу в усіх її суперечностях, про благородство і труд, який оновлює світ.

У Олександра Петровича в розмові особливо м'яко лунало слово люди (він вимовляв «люде» і доводив, що так треба й писати). Недаремно ж про суворого Мічуріна він, як резюме, сказав: «Він любив людей».

Список людей, людських характерів, які переходять перед нами на ув'язненому екрані поеми, неосяжний. Тут і генерал, повний ще споминів про Вітчизняну війну, що приїхав до рідного села, де живуть товариші дитячих літ, з якими разом він ловив рибу, пас коней і пік картоплю

і які, на велику досаду його жінки-міщанки і на подив сінка-нероби, звуть його просто Гнатом... Не дивує читачів, що колгоспники пропонують цьому заслуженому генералові стати головою колгоспу, і те, що він серйозно замислюється над цією пропозицією, і те, що він не може її прийняти. Тут і інженери, керівники будівництва, і драматург, що в самому вирі кипучого життя марно шукає «матеріалу» для майбутньої п'єси і ніяк не може знайти потрібного йому «конфлікту», і архітектор, що створив «пишний проєкт» будинку культури, а ніяк, проте, не може зрозуміти, чому проєкт не задовольняє колгоспників, і голови колгоспів, і колгоспники та колгоспниці, і рядові робітники — теслі, муляри, бульдозеристи...

До речі, якось заїхавши із Каховки в Київ, Олександр Петрович казав мені, що просто «закохався» в бульдозер, запевняв напівсерйозно, що хотів би написати вірші про роботу бульдозерів, і вже зовсім жартома просив найти риму до слова бульдозер. Бачимо в поемі і дівчат, і молодяць, і змучених своїм удивством удів, і хлопчика, що серйозно, як про щось зовсім реальне, розпитує про польоти на Марс... Тут люди, що з великою тугою руйнують свої хати, бо має ті місця залити будоване людськими ж, їх же руками море... Тут кохання — соромливе, пристрасне, іноді затруєне зрадою... Тут пісні, що весь час, від першого кадру, супроводять поему, — пісні Шевченка, народні пісні, пісні новочасні, російські та українські, тут і вірші Лермонтова... Тут батьки і діти, тут невідступні і живі спогади про грізні дні Вітчизняної війни, коли героїчні струни в людських грудях напружені були з такою ж силою, як напружені тепер, у дні велетенського мирного будівництва... Тут б'ється і пульсує живе і конкретне почуття прийдешніх днів комунізму, про які так зворушливо говорять двоє персонажів поеми; одне питає, чи будуть люди страждати при комунізмі, а друге відповідає: будуть, бо будуть же любити... І ввесь час діє в поемі, живе в поемі, говорить від себе — «я» — сам автор, і в цьому одна з особливостей твору.

Довженко не боїться — як і ніколи не боявся — надмірностей, перебільшень, зовні неправдоподібних ситуацій, бо під тим усім криється в нього велика правда життя. Один із найбільших реалістів світу, Гоголь, якого особливо любив і з яким був внутрішньо споріднений Довженко, теж не боявся надмірностей і перебільшень, але тільки педанти можуть твердити, ніби гоголів-



ські гіперболи суперечать його реалізму. Буйний романтик Віктор Гюго усю свою творчість будував на перебільшеннях, на умовностях, на неможливих у житті ситуаціях, на гротеску, а був, однак, улюбленим письменником реаліста з реалістів Льва Толстого. Та що там ходити далеко — багато сторінок Максима Горького, «Баня» і «Клоп» Маяковського — це ж зовсім не «точнісінько так, як у житті», але це глибокі агуєтки життя, і, розуміється, входять їх твори в могутній потік нашої реалістичної літератури.

Олександр Довженко не тільки в розмовах з друзями, не тільки в промовах на зібраннях людей різних професій, але і всією своєю творчістю завжди сміливо вторгався в саме життя, він усією пристрасстю свого могутнього серця любив, усім вогнем свого палкого розуму бачив те прекрасне, до чого йде людство, і ненавидів усе, що стоїть на дорозі до того прекрасного.

І ці риси з незрівнянною силою відбилися в останньому його творі — в «Поємі про море».

## ДО КИЇВСЬКОЇ СТУДІЇ ХУДОЖНІХ КІНОФІЛЬМІВ

Я не можу дати докладної рецензії на сценарій т. Г. Колтунова<sup>1</sup> «Учитель музики», бо в розумінні завдань біографічних та історичних художніх творів, отже й кінофільмів, стою на зовсім інших позиціях, ніж автор сценарію.

Домисел у художньому творі про певну людину чи про певні події цілком припустимий. Але не може бути домисел єдиним творчим принципом, надто коли йдеться про події недавнього часу, про людину, яку ще багато з наших сучасників пам'ятає.

Володіючи технікою сценарного письма, вмюючи знаходити ефектні ситуації і гострі колізії— цього не можна не визнати,— т. Колтунов як став з самого початку сценарію на шлях домислу, так і не сходить з нього до самого кінця, вдаючись до вигадок і фантастичних припущень там, де само життя дає прекрасний матеріал.

Ми маємо чимало документальних даних про похорон Шевченка — тов. Колтунов вигадує ефектну, але неправдоподібну процесію, перенесення труни великого поета з Петербурга до Канева на руках селян і робітників... Зафіксовано в споминах сучасників, як відбувалися концерти Остапа Вересая в Петербурзі — тов. Колтунову для чогось треба подавати цілком вигадану й малоймовірну картину. Живі ще не тільки сучасники, а й рідні діти Лисенка — тов. Колтунов малює родинне життя композитора рисами, далекокими від дійсності. Любов Лисенка до народної пісні відомо всім, але ж не треба в змалюванні її доходити до карикатури, зображуючи Миколу Віталійовича якимось одержимим, мало не дурником! (Див. 11 стор. сценарію: «Что вы наделали! Он не допел песню», а також сторінку 25, де Лисенко проявляє дивовижну безтактність і... нерозумність, просячи Мотузку заспівати пісню, яку співав селянин-бунтар). Валуєв<sup>2</sup> був реакційний міністр, ворог українського (і російського) на-

роду, — але він не був ідіотом, яким його подає нам тов. Колтунов. Стасов назвав гурт великих російських композиторів, заснований Балакірєвим<sup>3</sup>, «Могучей кучкой», але не дуже вірю, щоб скромний і строгий Римський-Корсаков, член цієї «кучки», у розмові, серйозно вживав цього терміна (це зрештою, дрібниця). «Разыскал» Вересая Лисенко без участі Римського-Корсакова — для чого ж вигадувати, що вони робили цю вдвох? І так є чимало вдячного матеріалу для того, щоб показати благотворний вплив Римського-Корсакова і «могучей кучки» на Лисенка. Відносиня Лисенка з Римським-Корсаковим та «могучей кучкой», до речі, були в дійсності далеко складніші, ніж це показує автор сценарію. А втім, тут можна й погодитись із трактовкою тов. Колтунова, продиктованою цілком зрозумілими міркуваннями.

Так само, можливо, треба прийняти і те, що Саксаганський пропонує Лисенкові упорядкувати музику до «Наталки Полтавки», хоча, за моїми відомостями, саме Саксаганський волів ставити твір Котляревського з музикою, здається, диригента Васильєва<sup>4</sup>.

Можна, чого доброго, погодитись із вигаданою тов. Колтуновим смертю Остапа Вересая в заспіваному степу (стор. 113), хоча для чого йому все вигадувати та вигадувати? Хтозна, проте, чи можна визнати вірогідною так само вигадану сценаристом критику «Тараса Бульби», яку довільно, не маючи на те документальних даних, вкладає він в уста Чайковського (стор. 120—121). Дуже сумнівний і приписаний тов. Колтуновим Лисенкові відзив про Леонтовича: «На Україні, в музиці її появилася геній!» (стор. 126). Дійсні висловлювання Лисенка про Леонтовича — доброзичливі, звичайно — були значно обережніші і стриманіші. Заклик Франка, щоб Лисенко прислухався до голосу робітничого класу (стор. 128) — теж виплід уяви тов. Колтунова.

Надмірно, всупереч історичній правді, «революціонізує» Лисенка автор сценарію (стор. 132). Навряд чи це потрібне.

Такі мої міркування про сценарій тов. Колтунова — міркування людини, що за дитячих і юнацьких літ знала Лисенка, що шанує його пам'ять, що розуміє все громадське значення його діяльності, і що, певно, не вдаючись до ненастанних вигадок і натяжок, ґрунтуючись на дійсному історичному матеріалі, можна створити фільм, гідний пам'яті Миколи Лисенка.

## ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

Я тільки недавно точно пригадав, коли вперше зустрівся з Олександром Довженком. Це було в 1920 році. Олександр Петрович був тоді секретарем Київського губернського відділу паросвіти, завідував також (про це пише він у своїй автобіографії) відділом мистецтва, був комісаром Драматичного театру ім. Шевченка<sup>1</sup>. Як саме відбулося наше знайомство, не можу пригадати. Скажу тільки зразу: не був він тоді ще ні художником, ні кіномитцем, не мав ніякого голосного імені, а проте на всіх, буквально на всіх людей справляв враження надзвичайно талановитої, гарячої, закоханої в життя людини, особливої людини. Про що б не заходила мова — про нові вистави у театрі, про шкільні справи (я тоді вчителював на солі), про вчинену комусь несправедливість, про мистецтво й літературу, про вузькість поглядів у деякого з громадських діячів того часу чи про перспективи народного господарства, — Довженко займався, як вогонь, хоча не раз до палких речей домішував добру пайку суто українського гумору, скрашуваного, як соляним промінням, чарівною його усмішкою. У мене залишилось таке враження, що й тоді я вже знав напевне: ця надзвичайна людина відзначиться в житті надзвичайними якимись ділами, хоч невідомо ще було не тільки мені, а й самому Довженкові, в якій саме сфері. «Довженко» — це слово, яке з притиском вимовляли всі, хто тільки з ним стрічався.

Звичайна схема, яку дає й сам Олександр Петрович у згаданій вже автобіографії, така: переживши різні життєві перипетії, вперше «знайшов себе» Довженко 1923 року в Харкові, виступаючи як художник-ілюстратор і карикатурист у тогочасній пресі, а також працюючи над удосконаленням художньої своєї вмінності. Справді, й тепер, переглядаючи старі газети та журнали і натрапляючи в них на рисунки, підписані псевдонімом (власне, іме-

нем) Сашко, відчуваєш який гострий олівець мав отой Сашко, яку тонку кмітливість і спостережливість, і думаєш: а таки ж дійсно міг із Довженка вирости справжній, високої міри майстер образотворчого мистецтва. Думав це і говорив він не раз і сам. Проте (продовжуючи схему) раптом, саме раптом, Довженко круто повернув в іншу сторону. (Мотиви цього повороту він викладає в автобіографії, але йдеться не про них.) «В червні 1926 року я просидів ніч у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцятирічного життя, вранці пішов з дому і більше не повертався. Я виїхав в Одесу і влаштувався на роботу на кінофабрику як кінорежисер». Влаштувався, до речі, не маючи ніякісінької підготовки до праці в кіно. Очевидно, і тут діяла та яскрава талановитість, яка відразу привертала до себе людей і вселяла в них віру в Олександра Довженка...

Отже, схема така: працював на радянській роботі, потім був журнальним художником, потім став кінорежисером і на цьому ніби крапка. Ніби крапка, бо й справді всі дальші роки Довженкового життя позначені роботою в кіно...

Але це була не рядова робота рядового кінорежисера. Відомо, що більшу частину сценаріїв до своїх фільмів, властиво, майже всі, написав Довженко сам. І хвалителі його, і хулители (а й таких не бракувало на прекрасному й гіркому довженківському шляху) не могли не визнати глибокої своєрідності його сценаріїв. Однак про хист Довженка як письменника, як майстра слова заговорили на повен голос тільки в роки другої світової війни, коли він потрясав радянських людей своїми пристрасними, долум'яними, громовими оповіданнями, нарисами, статтями, прилюдними виступами...

І недавно довелось мені чути від одної спостережливої й тонкої людини гадку, ніби Довженко по-справжньому знайшов себе як письменник. Це вже неначе втретє — і остаточно — «знайшов себе»!

Справа стоїть, очевидно, не зовсім так. У кіномистецтві зробив Довженко найбільше, кіномитцем він був, так би мовити, преродженням... А правда полягає в тому, що все життя поєднував він у собі і художника-образотворця, і письменника, і кінорежисера, і мислителя та громадського діяча. Правда полягає в тому, що творчу спадщину Довженка треба брати у всій її чудовій сукушності. І при цьому слід пам'ятати, що весь вік ця

людина шукала і піколи не заспокоювалась на знайденому, що був Довженко органічним новатором, відкривачем нових обривів у мистецтві і в житті. А мистецтво й життя були для нього нероздільними.

Створені Довженком кінофільми здобули собі світову славу. За життя автора про них багато сперечалися. Довелося Олександрові Петровичу вислухати з приводу їх чимало несправедливого та прикрого, що гіркою отрутою напувало йому серце. Нині можна вважати загально-визнаним, що Довженко — один з найбільших майстрів радянського і світового кіномистецтва. Вклад його в художню прозу, драматургію, публіцистику ввійшов у золоту скарбницю нашої культури. Для всієї діяльності автора «Землі», «Щорса», «Поєми про море», «Зачарованої Десни», «Новісті полум'яних літ» характерне те, що кожний його новий твір був і новим етапом у мистецтві, що в кожній новій речі ставив перед собою майстер нові завдання і по-новому розв'язував їх, що він ніби не знав слова «зупинка».

Проте весь творчий плях цього неспокоїного митця був позначений єдністю його основних естетичних принципів, етичних і філософських поглядів, єдністю ставлення до дійсності, до життя, до минулого, сучасного і майбутнього рідної країни, всього Радянського Союзу і всього людства. Визначити цю єдність, накреслити основні риси творчого світогляду і творчої практики Довженка допомагає нам не тільки безпосереднє знайомство з його фільмами, кіносценаріями, драмами, оповіданнями і т. ін., а й цільне читання не так давно зібраних і опублікованих лекцій, промов, «заготовок» до сценаріїв, щоденникових записів і т. ін. І перед нами постає творчість Довженка у всьому своєму багатстві, як складна й могутня симфонія.

Першим, що визначає митця, є його ставлення до дійсності, до того, що звуть широким словом п р а в д а. І тут маємо ряд уже показових теоретичних висловлювань Довженка, потверджених його творчою практикою. Скажемо прямо: Довженко був свідомим і послідовним ворогом дріб'язкової правдоподібності, він завжди дбав про високу правдивість. А це — зовсім різні, часто цілком протилежні речі. У своїй статті 1954 року «Слово у сценарії художнього фільму» Довженко палко закликав товаришів по мистецтву: «Приберіть геть усі п'ятаки мідних правд. Залишіть тільки чисте золото правди».

Це визначення — чисте золото правди — настільки влучне, що один із наших дослідників узяв його як заголовок для своєї монографії про Довженка.

Любителів того, щоб у мистецтві все було «точнісінько, як у житті», раз у раз дивували і вражали, а то й драгували в сценаріях Довженка і поставлених за тими сценаріями фільмах епізоди, що справді не відповідали вимозі «точнісінько, як у житті»...

Справді-бо, вже в ранньому фільмі «Арсенал» чимало розмов викликала та кінцівка, де український робітник Тиміш стрічається в бою з гайдамаками.

«А на останньому бастионі «Арсеналу» посилав ворогів з кулемета Тиміш.

Підбігають до нього гайдамаки... Вогонь! Вогонь! Нема. Заїло кулемет у Тимоша.

Лютиться Тиміш, топче кулемет, випростовується і починає кидати каміння в наступаючого ворога.

— Стій! — кричать гайдамаки, сторопівши.

— Хто з кулеметом?

— Український робітник. Стріляй! — Тиміш випростався, роздер на грудях сорочку й став як залізний. Страшною ненавистю й гнівом палають очі.

Три залпи дали по ньому гайдамаки і, бачачи марність нікчемних пострілів своїх, закричали, приголомшені:

— Падай! Падай!

І самі зникли.

Стоїть Тиміш — український робітник».

Певна річ, це — символічна сцена, символічний образ. Але навряд чи є підстави говорити про символізм як провідний метод великого реаліста і великого романтика Довженка. Краще говорити тут про велику силу узагальнення, яка справді становила одну з найприкметніших рис Довженка.

У тому ж таки «Арсеналі», даючи трагічну картину зголоднілого і змученого в кінці першої світової війни села, Довженко малює, як однорукий солдат, охоплений розпачем, тяжким передчуттям лиха, що насувається на країну, б'є свого коня — і кінь до нього раптом, як у казці, промовляє людськими словами: «Не туди б'єш, Іване».

«У всякому разі щось подібне вдалось однорукому», — додає Довженко-сценарист, і ми розуміємо, що справа тут не в правдоподібності цієї сцени, а в глибокій психологічній правді. З цього штриха починаючи, Довженко малює переконливу картину зростання революційного

гніву, а далі й революційної свідомості у селянина-бідняка. «Не туди б'єш, Іване», — це звучить як відголос цілого перевороту в людській душі.

Всі, мабуть, пам'ятають потрясаючі кадри в фільмі «Щорс», коли бійці Таращанського полку несуть на носилках смертельно пораненого Боженка, співаючи «Заповіт». З приводу цих кадрів автор пише у кіноновісті «Щорс» (тобто в так званому літературному сценарії):

«Чи було воно так? Чи палали отак хутори? Чи такі були носилки, чи така бурка на чорному коні? І золота шабля біля спустілого сідла? Чи так низько були схилені голови тих, що несли? Чи вмер київський столяр Боженко де-небудь в глухому волинському плитаї під ножом безсилового хірурга? Загинув, не приходячи до свідомості і не проронивши, отже, ні одного слова і навіть не подумавши нічого особливого в останню хвилину свого незвичайного життя?

Хай буде так, як написано!»

«Хай буде так, як написано» — тобто: ідеться про те, щоб дати на найвищій ноті останні хвилини прекрасного життя робітника-революціонера, окреслити найвиразнішими рисами суть його героїчного подвигу, а не про фотографічну чи фактографічну точність...

Про Івана Володимировича Мічуріна — великого перетворювача природи, постать якого особливо вабила Довженка, — написав Олександр Петрович і кіносценарій, і п'єсу з промовистою назвою «Життя в цвіт». Між цими творами в багато спільного, є й розбіжності, але образ головного героя змальовано загалом тими самими тонами. І ось дуже інтересний щоденниковий запис 1944 року про Мічуріна:

«...Може, він був і не такий, напевне не такий. Я відкинув всю суму невеликих приватних побутових правд, прямуючи до єдиної головної правди цієї Людини».

«Людина» тут написано з великої літери. Саме такою Людиною і мислив собі Довженко Мічуріна, і саме во ім'я слави цієї Людини відкинув він геть «невеликі приватні (тобто часткові, дрібні. — М. Р.) побутові правди»... Довженко був митцем і мислителем великих категорій і незмірних масштабів. Щоб окреслити вузькість і обмеженість чийого-небудь світогляду, Олександр Петрович говорив, бувало, з презирством: «Він мислить районними масштабами...».

Він любив сміливі мазки, широкий лет, яскраві тони,



те, що ми називасмо гіперболізацією і чим нас так чарують великі художники від Шекспіра до Гоголя і від Гоголя до Маяковського. Віп був безоглядно сміливий. Досить пригадати фільм і кіноповість «Земля», ту сцену, де вперше в селі з'являється трактор, і спосіб, яким «добувають воду» для радіатора завзяті комсомольці (декому цей епізод здавався натуралістичним). Чудесний своєю високою правдою танець Василя перед його смертю — від нього віс гоголівським розмахом, гоголівською епічністю і гоголівським ліризмом.

До речі, «Земля» — це ще один із німих фільмів Довженка, і тому в одноіменній кіноповісті виривається у автора вигук: «Як жаль, що в кіно не можна говорити!» Появу на кіноекрані людського голосу і кольору вітав Довженко від усього серця, і це ж було так природно у незрівнянного майстра слова і художника!

Справді, тільки майстрові слова міг належати такий, приміром, уступ в оповіданні «Тризна»:

«Над кілками вився дим, як над огнями (...) Лунали прокльони, хрип, і жаль, і рев аеропланів, і ви соченний тонкий зойк порапеної кінської душі».

Таких соковитих, колоритних, до краю напружених описів багато можна знайти і в кіноповістях та сценаріях, і в оповіданнях Довженка.

Я кілька разів уже згадав ім'я Гоголя. Гоголь справді був улюбленцем Довженка, як був він улюбленцем і Юрія Яновського, і Остапа Вишні. Різні це люди, різні художні індивідуальності, але всі троє — Довженко, Яновський, Вишня — могли себе назвати та й називали учнями Гоголя.

Воно ніби не зовсім сходиться: новатор — і учень. Але я не знаю в світі ні одного геніального, найсміливішого митця, на чолі якого не лежав би відблиск того чи іншого геніального і сміливого вчителя.

Саме Гоголя несподівано згадує Довженко в кіноповісті «Щорс»:

«На вокзалі, за кілометр від старовинного бойовища, звідки грандіозна душа Гоголя піднесла колись окривавлену душу залоречця Кукубенка до самого божого престолу, на дубенському напівзруйнованому вокзалі в салоні вагоні біля вікна сидів Боженко...»

Тільки великий митець міг так використати образ іншого великого митця. Кукубенко — і Боженко!

Гоголівським повівом дихає на нас і таке місце в оповіданні «Тризна»:

«Неначе не на сільському майдані у бою, а десь у казці чи у пісні, дванадцять куль впилось Лук'яну Бесарабу в груди, тринадцята коню. Так і шарахнулись вони на молоду траву обоє і товаришів десятків з добрих два. Лук'ян ще перевернувся якось разів чотири, випустив шаблю і зразу захропів, мов після доброго вина в музику, гучними бубнами і молодецьким танком».

Читаючи такі місця, згадуєш не тільки Гоголя, а й те безсмертне джерело, що напувало і Гоголя, і Довженка, — українські народні думи.

Олександр Петрович, як відомо, написав і сценарій за «Тарасом Бульбою», який мріяв екранізувати. Це одна з високих мрій, які не довелося здійснити майстрові.

У сценарії «Бульби» Довженко йде, загалом кажучи, досить покійно за Гоголем. Він же був просто закоханий у цю повість! Але вчитаймося в таке місце:

«На небі сидить старий бог-отець. За ним — ангели і святі, серед яких було чимало запорожців. Старий Бовдюг був теж серед святих. Знизу ліне до бога Кукубенкова душа і зупиняється перед господом.

— Це ти, Кукубенко? — запитав бог.

— Я, господи, — відповів Кукубенко.

— Ти не зрадив товариства?

— Ні, господи...

— Не кидав у біді чоловіка?

— Ні, господи...

— Беріг свою совість, бачу.

— Воістину...

— Ну сідай, Кукубенко, одесную мене. Кахи!

І бог легенько кашлянув, як добрий старий пасічник, що не любить порохового диму, яким була просякнута вся Кукубенкова душа».

Тут усе близьке до Гоголя, просто із Гоголя взято славетне «Сідай Кукубенко, одесную мене», з Гоголем перегукується і ота чистота етичного ідеалу, за вірність якій потрапив у святі найстаріший у Запорозькому війську козак Бовдюг, — чистота, що становила одну з заповідей самого Довженка. Але в підкреслених рядках про бога, схожого на доброго пасічника, який не любить порохового диму і капає від нього, лунає вже нота не тільки гоголівського, але й суто довженківського гумору.

Ця нота озветься потім в одній із найпоетичніших кі-

ноповістей Довженка, у «Зачарованій Десні», такими рядками: «Не вдаючись глибоко в історичний аналіз деяких культурних пережитків, слід сказати, що у нас на Україні прості люди в бога не дуже вірили. Персонально вірили більш у матір божу і святих — Миколая-угодника, Петра, Іллію, Пантелеймона. Вірили також в нечисту силу. Самого ж бога не те щоб не визнавали, а просто з делікатності не наважувались утруждати безпосередньо...»

Всю «Зачаровану Десну», овіяну пахощами берегового сіна та городнього зілля, заткану ясними зорями українського неба, сповнену шумом дерев, сплесками риби в річці, голосами перепелів і деркачів, пирканням коней, дівочими співами та дідовими оповідями, пронизану ніжною любов'ю автора до його дитячих літ і до рідних людей, — всю цю кіноповість густо помережив її творець отакими лагідними усмішками, за якими раз у раз криється глибока й добра думка.

А ось маєте гумор іншої тональності — гумор, що криє в собі вже й відляски сатиричного бича. Мова мовиться (в оповіданні «Тризна») про корову Маньку, що побувала в столиці на виставці:

«Повернулась Манька з Москви зовсім іншою. Вона була вже не проста, а заслужена вроді корова республіки. Уже ні один пастух не міг на неї щось там крикнути, вроді: «А куди ти, щоб бодай ти була здохла нехай! Куди ти, нечиста сила?!»

Правда, у Маньки зразу ж завелися недоброжелателі. Це були здебільшого поганенькі корови, що давали мало молока, та й то рідкого, од нікчемності своєї породи. І чомусь так-от сталося, Манька помітила, що чим менша й ледачіша була корівчина, тим більше мукала вона проти Маньки казна-що, так що голова колгоспу і заввідділом тваринницьких ферм навіть почали було вірити коров'ячим наклепам і коситися на Маньку за гордість і одрив од мас».

Видима річ, що тут зовсім легко перекинути місток від Маньки та її рогатих «недоброжелателюк» на людські відносини й діла.

Ноти сатири, дедалі грізнішої, що переходила в громовий гнів, наймогутніше залунали в Довженкових оповіданнях воєнних літ і в його сценаріях.

Як у багатьох великих творців, з гумором і сатирою сусідив у Довженка глибокий трагізм, що набував з роками, як здається мені, все більшої сили. Раз у раз, однак,

сумне й страшне опромінювалося в творах Довженка світлим і повним любові поглядом на життя, на світ, і тоді сама смерть ставала чимось подібним до тихого і неодмінного в природі заходу сонця. Така смерть діда Семена в «Землі».

«Може б, з'їсти чогось? — вголос подумав дід, оглядаючи свій рід, і, коли Орися піднесла йому полумисок з грушами, взяв одну, обтер об рукав білої сорочки й почав їсти. Це була його улюблена червонобока дуля, та, мабуть, з'їв уже він всі свої грушки до одної, бо тільки пожував він її трохи, за звичкою, аж тут серце почало сплякати. І він це зрозумів: відклав грушку набік, опорядив бороду й сорочку, глянув ще раз на всіх, склав руки на грудях і, проказавши з усмішкою:

— Ну, прощайте, вмираю, — тихенько ліг і вмер».

Читаючи ці рядки, мимоволі згадуєш сторінки Тургенєва і Льва Толстого, де так само спокійними і величними рисами малюється смерть людей праці, що відробили на світі своє... У наведеному уривку хочеться, проте, відзначити той естетичний елемент, елемент краси, яким вірний собі Довженко оповіває цю сцену: дід обтер останню свою грушку рукавом білої сорочки; відчувши наближення смерті, дід опорядив бороду й сорочку...

Всі, хто пам'ятає фільм «Земля», пригадують, що дідова Семенова смерть відбувається на тлі розкішної, виби аж надмірно розкішної природи, серед невичерпної плодючості рідної землі... І всім запали в серце прості, промовлені «з сумовитою посмішкою» слова Семенового внука, носія в фільмі нового життя, сільхора Василя:

«Грушки любив...»

Трагізм і складність людської душі, поєднання почуття виконаного обов'язку з почуттям особистого болю показав Довженко в «Арсеналі», — там, де Глушак убиває свого колишнього друга Худякова, який виявився зрадником народу:

«Глушак зводить гвинтівку і звертається до глядачів (до апарата):

— Убиваю зрадника і ворога трудящих, мого друга Василя Петровича Худякова, шестидесяти літ... Будьте свідками моєї печалі...»

«Перед тим як вистрілити в зрадника, Глушак промовляє одне слово таким тоном, наче в останню фатальну мить він скинув з себе пістоліття:

— Вася...

І вистрілив».

Оце й є те, що ми називаємо безоглядною сміливістю Довженка як митця. Це й є приклад високої психологічної правдивості, властивої йому.

Безмежним жалем і смутком віє від того місця в кіноповісті «Повість полум'яних літ», де Демид і Тетяна Орлюки лежать у холодну зиму ніч на печі спаленої ворогами хати, лежать, дожидаючи неминучого кієця. Але й ця жахлива сцена осяяна немеркнучим сяйвом краси народної душі, народної пісні.

Демид просить Тетяну заспівати йому колядки.

— Колядки? — перепитує Тетяна.

І Демид, мішаючи дійсність із маячню, каже:

«Еге ж. Може, я помираю. Так хочеться спати. А воно ж різдво. Гості поприходять. Іван з дівчатами. Га? Іван! Заспівай про нашого Йвана...»

І полинула в темін хуртовини стародавня колядка Орлюкової матері:

Молодець Іваночко та вибив ворота!  
Слятій вечір...

А «молодця Іваночка» в цю ж саму хвилину посилає командуючий армією Глазунов на великий ратний подвиг.

Довженко тільки почав працювати над фільмом «Повість полум'яних літ», смерть перетяла йому творчу путь. Здійснила на екрані цей фільм, як і фільм «Поєма про море», у творчому співробітництві з першорядними артистами, дружина й друг Олександра Петровича Ю. І. Солнцева.

Я належу до тих глядачів, які вважають, що в цих фільмах прекрасно й шалобливо виконано творчу волю й мистецькі та ідейні заповіді Довженка. І кадри з Тетяною та Демидом Орлюками належать до таких явищ мистецтва, які гострим плугом вриваються в душу глядача. Довженківським гострим плугом.

Одна з найвищих точок трагічного в «Повісті полум'яних літ» — це розмова Марії з бронзовим пам'ятником її чоловіка, Павла. Вона принесла до підніжжя пам'ятника «свій сором і муку, дитину незнамого батька» — і між нею, живою й страждущою людиною, і бронзовим пам'ятником справді відбувається обопільна розмова. Це одна з тих довженківських «неправдоподібностей», які дратують людей не дуже широкого смаку і які, власне, дають одну

з підстав говорити про геніальність автора «Повісті полум'яних літ».

Я назвав як одного з духовних батьків Довженкових Миколу Гоголя. На цьому місці хочеться назвати і ім'я найбільшого в світі співця жінки-страдниці, жінки-матері — Тараса Шевченка...

Високій героїці Вітчизняної війни присвятив Довженко багато гарячих сторінок. Забути не можна те місце в «Повісті полум'яних літ», де вчителька Уляна при німецькому комісарові і при зрадникові, «мінус-людині» Грабовському розповідає учням про Святослава<sup>2</sup>, про вікопомні діла предків. Тою самою героїкою — в душі «убий, не здамся» Лесі Українки — опромінена й смерть директора школи, Уляниного батька Василя Марковича. Вся постань, уся історія Івана Орлюка, переможця не тільки ворогів, а й власної смерті — це живе втілення героїзму радянських людей у дні Великої Вітчизняної війни.

Але в оповіданні «Слава» читаємо такі слова:

«Поезія й героїка війни затулила драму війни, прикрила од людського ока бруд, піт, кров, розор і надлюдську працю». А в оповіданні «Тризна» — ще ясніше:

«Багато благородної праці, багато ласки, добра і доброї згоди треба збагнути, знайти і принести в життя, щоб загоїти якоесь душевні каліцтва, ушкодження і рани людські».

Ці слова великого гуманіста ми повинні завжди пам'ятати, думаючи про його твори, присвячені війні, безсмертному воєнному подвигові радянського народу.

«...Що є на світі радіснішого і приємнішого, ніж добра робота? — запитує Довженко в кіноповісті «Земля». — Що може бути миліше, як по довгому дню косовиці повертати на заході сонця з веселого луку додому? Тіло в тебе так приємно мліє, тиша в душі, і тобі ще неповних дев'ятнадцять років, і ти почувашч, що й «вона» з грабельками десь поруч з тобою, а під босими ногами і в тебе, і в неї тепла земля, укачана колесами, втоптана копитами, вкрита м'яким, як пух, теплим пилом чи ніжною грязюкою, що так приємно лоскоче між пальцями».

Поезія природи, поезія кохання, поезія праці — все це злите тут в єдину гармонію, все це повите чарами тієї краси, тієї життєрадісності, при яких навіть грязюка здобуває собі епітет «ніжна».

І це — один із лейтмотивів автора «Життя в цвіту», людини, що з великим інтересом читала про Бербанка і з

великим натхненням двічі оспівала Мічуріна, людини, що просто-таки кохалася в садівництві, — про що свідчать посаджений Довженком біля Київської кіностудії сад, — мислителя, що над усе любив розвивати в своїх імпровазаціях перед друзями перспективи перетворення природи, оновлення землі, прекрасного й гармонійного будівництва.

Цей самий лейтмотив, що у ранній «Землі», звучить і в пізній «Зачарованій Десні»:

«До чого ж гарно й весело було в нашому городі! Ото як вийти з сіней та подивитись навколо — геть-чисто все зелене та буйне. А сад, було, як зацвіте весною! А що робилось на початку літа — огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А сояшника, а маку, буряків, лободи, кропу, моркви! Чого тільки не насадить наша невгамовна мати!»

Це — світ, побачений очима дитини, маленького Сашка. Але таким бачив його і дозрілий Олександр Довженко, чия невгамовна мати любила проказувати:

«Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізрастало...»

І ніби перегукується з цією невгамовною матір'ю солдат Іван Орлюк в одну з найстрашніших хвилин свого життя, стоячи як підсудний перед військовим трибуналом і пояснюючи, чому він носить із собою вузличок з рідною землею:

«...Все своє дитинство я ходив по насінню. Воно в нас було скрізь, де не повернись: в горщиках, у вузликах, на жердках, у сінях, в повітці попід стріхою, в сипанках, в мішках та мішечках».

І далі:

«Я так люблю сіяти! Люблю орати, косити, молотити. Але понад усе люблю сіяти, садовити, плекати, щоб росло...»

І з цієї любові до рідної землі, із цього «люблю сіяти» виросла могутня сила Івана Орлюка, який і справді вчинив річ, що мовою закону вветься злочинцем, а продиктована була велінням гарячого і правдолюбного серця, — і вкрив своє ім'я богатырськими подвигами, для вславлення яких не вистачає людських слів...

«Люблю... саджати що-небудь у землю, щоб проізрастало...», «Люблю сіяти, садовити, щоб росло...» — у цьому весь Довженко.

Мало є на світі митців, зокрема кіномитців, творчість яких була б так природно, так нерозривно пов'я-

зана з творчістю народною, з піснею, як це бачимо у Довженка.

Уже в перших кадрах «Арсеналу» звучить як провідна мелодія зворушлива й глибокодумна пісня «Ой, було в матері три сини...». Вона вводить читача, глядача, слухача в грозову атмосферу цього раннього твору Довженка, вона настроює людину на високий патетичний і поетичний лад...

У тому ж «Арсеналі» читаємо таку авторську ремарку: «Похиливши голови, дві жінки ждуть не діждуться, як у пісні чи в стародавній думі». На думку Довженка, це — пайвиразніші слова для окреслення душевного ставу отих двох жінок. І воно справді так.

У «Землі» вся сцена похорону сількора Василя, що впав від куркульської кулі, побудована на перегуку пісень. «Пісні вливалися в процесію з усіх вулиць і вуличок безупинно, непаче потоки в велику ріку. Старі козацькі й чумацькі мотиви, і пісні праці, й кохання, і боротьби за волю, й пові комсомольські пісні, й «Інтернаціонал», і «Заповіт», і «Побратався сокіл з сизокриллм орлом — гей, гей, брате мій, товаришу мій!...» І знову «Все мы в бой пойдём за власть Советов», — все послышалось у єдиному громоголосому звучанні».

Цей розлив, це море пісень під час похорону знову може здатись, а мабуть, таки й здавалось чимось надмірним прибічникам «п'ятаків мідних правд», але це й є те чисте золото правди, яке осіявало всю путь Довженка.

Про потрясаючу колядку, яку співає Демидові Орлюку старенька його дружина холодної зимової ночі на печі спаленої хати, вже була мова.

І «Поєма про море», і «Повість полум'яних літ» наскрізь пропизані звуками пісень. Ваяк дібрати — як це бувало у Шевченка, — де проходить межа між індивідуальним Довженковим і народною піснею чи, вірніше, душою в таких гірких, урочистих і прекрасних рядках:

«Шукай мене, моя мати, в степах край дороги. Там я буду, моя мати, тричі зимувати, своїм чубом кучерявим стеги устилати, своїм тілом комсомольським орлів годувати, своєю кров'ю гарячою річки виповняти, людство визволяти».

Олександр Довженко був не тільки глибоко національним художником, але й палким патріотом. Любов до рідної землі він вважав не лише правом, а й одним із найвищих обов'язків, одною з найістотніших прикмет справж-



ньої людини. Ця любов з особливою пристрасстю оспівана письменником у «Повісті полум'яних літ», у «Зачарованій Десні». Але треба зовсім не знати Довженка, щоб приписувати йому національну обмеженість, тим паче національний егоїзм. Досить згадати такі твори його, як «Аероград», «Антарктида», «Мічурін», «Життя в цвіту», оповідання «Тризна», щоб переконатись, як животворила Довженкову душу ідея «сім'ї великої, сім'ї вольної, нової», ідея дружби народів, ідея інтернаціоналізму.

Мені доводилось — в зв'язку з поїздкою Олександра Петровича на Далекий Схід, з мандрівками його по тайзі, з його роботою над «Аероградом» — розмовляти з ним про «Останнього з Удеге» Фадєєва, про арсенівського Дерсу Узала<sup>3</sup>, про особисті його зустрічі з гольдами<sup>4</sup> та іншими, як колись говорено «іногородцями», — і я завжди милувався на те багатство любові до людини не тільки незалежно від її національності, але й з великою увагою та повагою до національних особливостей людини, яким надарований був Довженко. Те, що для втілення такого дорогого йому образу перетворювача природи взяв він росіянина Мічуріна, промовляє само за себе.

У щоденникових записах його ми раз у раз бачимо живе, творче, діяльне зацікавлення Китаєм, Індією, Африкою, Америкою, країнами Західної Європи. Ясно, що по статі представників капіталістичного світу, посіїв капіталістичної ідеології малював він у своїх сценаріях гострими і різкими негативними барвами, що твори його часів Вітчизняної війни сповнені ненавистю до загарбників і насильників фашистів, — але все своє бездонне серце віддавав він трудящим усієї землі в їх боротьбі за мир і справедливість.

Довженко віжно любив свою хату, свою матір, свою зачаровану Десну. Але з невиданою гостротою зору бачив він на землі нових людей, нові міста, пові пейзажі.

Недавно опубліковано його парис «Хата», і там стоять такі слова:

«Я не славословлю тебе, моя хатино стара. Не хвастаюсь твоєю дракою правобережною і лівобережною стріхою...

Хай не дорікають мені вороги холоднудухі і лживі, що я превозношу, чи прославляю тебе, чи ставлю над всіма оселями світу. Я прощаюсь з тобою. Я кажу тобі: згнь з моєї землі. Хай тебе не буде. Обернись в хороми,

покрийся залізом, красуйся великими вікнами, вирости, піднімись над травами, над житами і над садами».

І далі:

«Хай се вже будеш не ти. Хай прийдуть до тебе добробут і гідність і сядуть на покуті, щоб зникли сум і скорботи з твоїх темних кутків, і пічурок, і холодних твоїх сіней. Я не захоплююсь тобою, не підношу тебе до неба перед світом.

Ні, я кажу тобі, сивий: ой хатинько, моя голубонько, спасибі тобі — прощай».

Це ніби перегукується з такими рядками в «Зачарованій Десні»: «Я не приверженець ні старого села, ні старих людей, ні старовини в цілому. Я син свого часу і весь належу сучасникам своїм. Коли ж обертаюся я часом до криниці, з якої пив колись воду, і до мосі білої привітної хатини і посилаю їм у далеке минуле своє благословення, я роблю ту лише «помилку», яку роблять і робитимуть, скільки й світ стоятиме, душі народні живі всіх епох і народів, згадуючи про незабутні чари дитинства.

Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє. Чому ж я мушу зневажати все минуле? Невже для того, щоб навчити онуків ненавидіти колись дороге й святе мое сучасне, що стане теж для них колись минулим у велику добу комунізму!»

Син свого часу, автор «Аерограда» і «Мічуріна» найповніше, найвиразніше, наймогутніше виявив своє ставлення до майбутнього, найгучніше проспівав славу комуністичному будівництву в своїй «Поемі про море».

Про що ця поема? Про Каховку, про створення Каховського моря, про дива нової техніки, про чудесних нових людей? Так, звичайно. І, розуміється, не тільки про Каховку, а й про Ангари, і про Єнісей, і про майбутні міжпланетні польоти, і про перетворення всієї землі в нову землю. Але цим сказано ще надто мало. Це поема про людяність, про людську душу в усіх її суперечностях, про благородство і працю, яка оновлює світ.

Список людей, людських характерів, які переходять перед нами в поемі, — неосяжний. Тут і генерал, повний ще споминів про Вітчизняну війну, якому колишні товариші його, колгоспники, пропонують стати головою їхнього колгоспу — і це не дивує читача поеми (і глядача зробленого за нею фільму), як не дивує генералова відмова. Тут і інженери, керівники будівництва, і драматург, що в самому вирі життя марно шукає «матеріалу» для майбут-

ньої п'єси і ніяк не може знайти потрібного йому «конфлікту», і архітектор, що створив «пишний проєкт» Будинку культури, а проте ніяк не може зрозуміти, чому проєкт отой не задовольняє колгоспників, і голови колгоспів, і колгоспники та колгоспниці, і рядові робітники будівництва — теслі, муляри, бульдозеристи...

Бачимо в поемі і дівчат, і молодичь, і змучених своїм удівством удів, і сільського хлопчика, що серйозно, як про щось зовсім уже реальне, розпитує про польоти на Марс... Тут люди, що з великою тугою руйнують — на дні майбутнього моря, яке самі ж вони утворюють, — свої хати... З тугою і з радісним поглядом у прийдешнє... Тут кохання — соромливе, пристрасне, іноді затруєне зрадою. Тут пісні, що весь час, від першого кадру, супроводять фільм, — пісні Шевченка, давні народні пісні, пісні новочасні, російські та українські, тут і вірші Лермонтова... Тут батьки і діти, тут нові спогади про грізні дні Великої Вітчизняної війни, коли героїчні струни в людських грудях напружені були з такою ж силою, як напружені тепер, у дні велетенського мирного будівництва. Тут б'ється й пульсує живе, конкретне почуття прийдешніх днів комунізму, про які так зворушливо говорять двоє персонажів поеми: одне питає, чи будуть люди страждати при комунізмі, а друге відповідає: будуть, бо будуть же любити...

Олександр Довженко не тільки в розмовах з друзями, не тільки в прилюдних виступах, але всією творчістю завжди сміливо вторгався в саме життя, він усією пристрасстю свого могутнього серця любив, усім вогнем свого глибокого розуму бачив те прекрасне, до чого йде людство, і ненавидів усе, що стоїть на дорозі до того прекрасного. Про всю його творчість можна сказати власними його словами (з оповідання «Сон»):

«Се була симфонія патетична про становлення мого радянського ладу на землі. Мій гімн Радянського всесвіту. Я створив його любовно і палко, викував срібним молотом в найгарячішій кузні, вилив в не бачену донині форму мого нового часу з цілої безлічі щонайскладніших звукових сполучень, найрізноманітніших, протирічливих, як сама боротьба».



# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



## ПИШНА РАЙДУГА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

Не так давно був я свідком того, з якою теплою увагою зустрічала Москва гастролі Київського оперного театру. Це було справжнє свято єднання братніх культур. Тепер мені випало щастя бути свідком і, до певної міри, учасником другого такого свята — відкриття виставки українського народного мистецтва в Москві.

Скільки прекрасних фарб, ліній, скільки химерних і разом простих, тонких і благородних витворів показала глядачам квітуча Радянська Україна! І скільки справжнього інтересу виявили художники, вчені, громадські діячі Москви до пишної райдуги вишивавок, килимів, сорочок, рушників, керамічних виробів, що розлилася у виставочному павільйоні Парку культури й відпочинку ім. Горького.

На велику подяку заслуговують організатори виставки...

## НА ПРАВИЛЬНОМУ ШЛЯХУ

Я виступаю не як знавець, але маю глибоку підозру, що великі твори художників пишуться не для знавців, а для звичайних людей. Я буду говорити як людина, на яку ця виставка справила велике враження. По-перше, вона цікава інітересним задумом. Коли про одну творчу індивідуальність дає ряд картин друга творча індивідуальність однією рукою, то це може бути дуже плідним. Я не знаю, як переклав Сар'ян<sup>1</sup> на вірменську мову Шевченка, але те, що один чоловік переклав цілу низку творів Шевченка, мені здається дуже інітересним.

Шолом-Алейхем<sup>2</sup> Толкачова<sup>3</sup> — це, розуміється, його Шолом-Алейхем, це те, що Толкачов бачить у творах великого письменника, але це дає надзвичайну цінність і цільність виставці.

Як великі гумористи світу Гоголь і Діккенс, так само і великий гуморист Шолом-Алейхем мав так само нахил до сміху, як і до смутку. І менше сміху, а більше смутку побачив Толкачов у своєму Шолом-Алейхемі. І те, що я написав у своїх полужартівливих віршах у книзі *Вражєць на виставці*, мені здається вірним<sup>4</sup>. Шолом-Алейхем був євреєм крові й нації, але якоюсь частиною своєї психології він сприймав цю українську вербу, яка так добре римується зі словом «журба». І цю журбу Шолом-Алейхем передавав надзвичайно. І це прекрасно відбив у своїх роботах тов. Толкачов.

Виставка в цілому показує, як можна взяти за тему творчість Шолом-Алейхема і виявити своє творче обличчя. Це — не збірник ілюстрацій, а серйозний художній труд. Труд цей з'являється певною несподіванкою для всіх, хто знав Толкачова, його художні роботи, не тільки



тому, що це краще, що це щось нове. Тов. Толкачов у приватній розмові зі мною сказав: «Я сам не думав, що за таку роботу візьмусь, але в момент, коли я згадав своє дитинство, згадав своє містечко, я відчув, що я зможу зробити такий ряд робіт на теми Шолом-Алейхема». Мені здається, що т. Толкачов у своєму розвитку найшов правильну дорогу, це дорога до того, щоб зберегти дитяче серце, але мати руку мужа.

## ТАЛАНТЫ НАРОДА

*На выставке народного искусства  
и художественной промышленности*

Великолепным опровержением реакционной теории об «отмирании народного искусства» является открытая в Киеве выставка народного искусства и художественной промышленности УССР. Туда, в залы Государственного музея украинского искусства, стекаются ежедневно киевляне и приезжие, чтобы с радостью и гордостью осмотреть прекрасные вещи, созданные руками наших гончаров, ткачих, вышивальниц, резчиков по дереву и других мастеров народного искусства и художественных промыслов.

Когда эти вещи сделаны? Главным образом, в два последние года. Прекрасен буйный рост нашей страны в послевоенный период. Он всюду — на колхозных полях, о цветении которых и о людях, это цветение создавших, искренне и волнующе рассказывают нам в своих книгах Паша Ангелина<sup>1</sup> и Федор Дубковецкий<sup>2</sup>; он — в шахтах социалистического Донбасса, возрожденного из пепла руками наших вдохновенных шахтеров; он — в четкой работе наших фабрик и заводов, где у станков стоят люди, еще вчера грудью защищавшие Советскую Родину. Сегодня они с такой же твердостью, силой и мужеством работают над возрождением родной страны, неуклонно идущей к новой победе коммунизма. Он — в наших лабораториях, университетах и институтах, в наших книгах, картинах, песнях; он — в народном творчестве. Народное творчество на новом великом подъеме! Умно и творчески усвоив лучшие традиции прошлого, оно играет теперь яркими красками нынешнего, советского дня.

Мы — свидетели и участники величайшего в мировой истории процесса: преобразования общества, преобразования человека, преобразования земли. На наших глазах и при нашем содействии происходит стирание грани между городом и селом, между трудом умственным и физическим. Кто был на совещании передовиков сельского хо-

зайства, состоявшемся на днях в Киеве, кто видел этих чудесных творцов новой жизни, тот мог воочию убедиться, что с трибуны высказывали свои смелые, завзятые мысли люди высокой интеллигентности, люди качественно новые, небывалые в мире, ленинские люди.

Паша Ангелина, выпустившая недавно свою книгу о творческом, поэтическом труде людей колхозных полей и работающая над новой книгой, заявила на встрече с писателями, что она «только недавно села за руль писательского трактора». А до этого она, депутат Верховного Совета СССР, села за руль государственного управления. Это ли не чудо, которое радует всех передовых людей мира и ужасает всех реакционеров?!

В литературе мы видим плодотворное влияние и живой взаимобмен между народным творчеством и творчеством писателей-профессионалов. Андрей Малышко неотделим от задушевных песен, которые поет его мать. В стихах Александра Твардовского мы слышим не только шум лесов и шелест нив Смоленщины, но и голоса его друзей, приговаривающих за работой: «Коси, коса, пока роса...» А в песнях, распеваемых в наших городах и селах и сочиненных неизвестными поэтами и композиторами, мы слышим дружеские отголоски и Тычины, и Малышко, и Твардовского, и Грибачева, и Кулешова, и Хренникова, и Дзержинского, и Ревуцкого.

Я сказал: «неизвестными поэтами и композиторами». Это не совсем верно. Анонимность, которая была одной из отличительных черт дореволюционного фольклора, в значительной мере отпала в фольклоре послеоктябрьском. Наши колхозы и заводские поселки знают, ценят и любят своих лириков, бытописателей, сатириков, своих композиторов и художников. Они поют песню и говорят с гордостью: ее сочинил такой-то... А этот «такой-то», вчера еще известный только своему колхозу или поселку, сегодня печатает свое стихотворение в журнале, а завтра, быть может, будет достойным собратом лучших наших поэтов.

На выставке народного творчества мы на каждом шагу читаем имена создателей прекрасных вещей, чарующих наш взор и сердце. Эти имена известны народу. Параска Власенко<sup>3</sup>, Наталья Вовк<sup>4</sup>, вытканшие прелестные ковры специально для этой выставки; гуцульские мастера Н. Кищук, П. Тымкив<sup>5</sup>, П. Григорчук<sup>6</sup>, пленяющие нас прекрасной, изумительно тонкой резьбой по дереву, и многие другие творцы гобеленов, ковров, вышивок, панно, за-

мечательных образцов посуды — это художники, перед творческим трудом которых мы преклоняемся. И здесь характерно то же, что и в литературе, — сотрудничество народных мастеров с мастерами-профессионалами. Художники М. Иванов<sup>7</sup>, Ф. Деряжный<sup>8</sup>, Д. Шавыкин<sup>9</sup>, В. Бондаренко<sup>10</sup>, А. Пашенко<sup>11</sup>, Е. Дмитриева<sup>12</sup> и многие другие — деятельные участники выставки. По их эскизам и под их руководством создан ряд гобеленов и палло.

Наряду с этим следует отметить мощную волну коллективного творчества, представленного работами кролевских и решетилловских мастериц, трудами людей Полтавской, Киевской, Черниговской, Винницкой, Харьковской областей, западных и Закарпатской областей.

Героическая советская действительность, дела и дни наших людей — такова тематика, содержание работ народных мастеров...

Нельзя не отметить представленных на выставке таких оригинальных и технически трудных произведений, как «Дворец Советов» и «Спасская башня» (автор Ю. Крутик<sup>13</sup>), «Кремлевский ансамбль» (автор Т. Одоприенко<sup>14</sup>), «Мавзолей Ленина» (автор Н. Дельцов<sup>15</sup>) и т. д.

Народное творчество и художественные промыслы на Украине и во всем Советском Союзе требуют к себе самого пристального внимания. По этому поводу не могу не вспомнить жалоб наших вышивальщиц на то, что подчас им трудно бывает доставать доброкачественные и недорогие нитки для вышивания. Хотелось бы, чтобы эти жалобы были услышаны теми, кто должен практически на них ответить...

## [ГРАФІКА ОЛЕНИ КУЛЬЧИЦЬКОЇ]

У нас мало літератури для дітей, особливо для найменших, яким і призначено оцю книжечку. Це, власне, ілюстрації до двох українських байок. Шкода, що талановита й досвідчена художниця Олена Кульчицька взяла тільки ці дві несхожі за жавром речі, з яких перша є, власне, переказом ходячого сюжету — про ворону в павиному пір'ї — і трохи складніша своїм змістом, ніж друга (хоч, звичайно, при читанні зі старшими малята добре зрозуміють «мораль» цієї байки), а друга — просто безпретензійний віршик чи пісенька для забави «найменших».

Шриффт як текстової частини, так і обкладинки, не викликає у мене заперечень. Він хоч трохи і стилізований, але легко буде прочитаний маленькими читачами.

Самі гравюри на дереві, що становлять основне в рецензованій книжечці, зроблені з властивим О. Кульчицькій відчуттям стилю, з м'яким гумором, у безперечно українському національному характері.

Смішно було б вимагати від художниці якогось посібника з зоології чи ботаніки у цих двох «бачках». Розуміється, і птахи, і рослини у цій трохи умовні, бо ж умовні і самі сюжети: де хто бачив, щоб ворона прибиралась у пав'яче пір'я, городні рослини танцювали?

Присмне враження справляють на мене виконані в стилі народної кераміки (гуцульської) рамки на перших двох і двох останніх сторінках. Випадають із сталю та змісту книжки перша і особливо остання сторінка обкладинки.

Має книжка й певні поліграфічні недоліки, це стосується, в першу чергу, не завжди вдало підібраних фарб.

Але в цілому «Українські байки» з дереворитами Олени Кульчицької можна сміливо рекомендувати маленьким читачам і побажати, щоб у майбутньому шановна художниця дала українським, та й не тільки українським, дітям цілу серію (мабуть, найкраще окремими випусками) ілюстрацій до народних казок, пісеньок, байок і т. ін.

**ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ**  
**[ДО КНИГИ П. О. БІЛЕЦЬКОГО<sup>1</sup>**  
**«ГЕОРГІЙ ІВАНОВИЧ НАРБУТ»]**

Зайшла в одному товаристві розмова про майстерність. Один із учасників розмови, поет, признався, що для нього, коли він лише, багато важить якість паперу, чорнила, пера, що від них залежить і те, оскільки легко йому падати своїм думкам і почуттям належної форми. А другий співрозмовник, приятель покійного вже на той час художника Нарбута<sup>2</sup>, сказав:

— А Нарбут бувало візьме клаптик будь-якого паперу, заржавлене перо, яким і писати не можна, і за кілька хвилин покаже, усміхаючись, такий тонкий, довершений, овіяний справжнім гумором рисунок, що всі тільки дивом здивуються...

Три риси Нарбута проступають в цьому коротенькому оповіданні: справжня техпічна майстерність, яка, між іншим, полягає і в подоланні «грубого» матеріалу, легкість, так би мовити, патхнення і гумор. Як ми знаємо, Георгій Нарбут був справді видатним майстром з виразно окресленим національним характером. В історії російської та української графіки і спеціально графіки книжкової він посідає одне з найчільніших місць. Автор книжки, що лежить перед читачем, П. Білецький справедливо називає Нарбута «одним з кращих російських художників книги у передреволюційний час і першим визначним майстром української радянської графіки».

За останній час ми все пильніше й глибше придивляємось до нашої культурної спадщини, все вдумливіше розглядаємо досягнення нашої радянської культури, яка выросла, розуміється, не на голому місці.

Так у літературі. Кожен рік, кожен день привносять нам нове й нове у нашому розумінні Івана Вишенського, Сковороди, Котляревського, Шевченка, Франка, Лесі Українки, Стефаніка. На весь свій велетенський зріст, як прозаїк першорядної сили, встає перед нами Панас Мир-

ний. А постаті тих наших сучасників, що недавно від нас відійшли, — Остапа Вишні, Олександра Довженка, Юрія Яновського, Івана Кочерги — на наших очах ростуть вище й вище.

Так у музиці. По-новому виростає перед нами не тільки як талановитий учень великого Лисенка, але й як майстер глибокої й неповторної своєрідності К. Стеценко. Все яскравіше ми відчуваємо те незвичайне слово в музиці, яке сказав Микола Леонтович.

Так у театрі. Не відходить у тінь минулого, а все яснішими барвами грає перед нами могутня діяльність Марка Кропивницького. Ми все чіткіше розуміємо роль цього сучасника, а до в чому і попередника К. Станіславського в українському і загальноросійському театральному процесі. Майстерність М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського, Г. Затиркевич-Карпинської, Ф. Левицького, Л. Ліницької, Г. Борисоглібської, нашого старшого сучасника І. Мар'яненка стає предметом серйозних наукових дослідів.

І так в образотворчому мистецтві. Справжню велич Шевченка як художника у всій її повноті побачили тільки ми, сучасники, і сучасники радянської дійсності. Ми по-новому переглядаємо спадщину П. Мартиновича<sup>3</sup>, О. Сластіона<sup>4</sup>, С. Васильківського, М. Пимоненка<sup>5</sup>, І. Труша, М. і О. Мурашків<sup>6</sup>, М. Самокіша<sup>7</sup>, з яких останній міцно увійшов і в радянську добу. Ми з гордістю оглядаємо велику плеяду радянських наших художників, серед них таких графіків старшого, середнього й молодшого покоління, як І. Іжакевич, О. Кульчицька, О. Шовкуненко, В. Касіян, В. Мироненко<sup>8</sup>, А. Петрицький, М. Деревус, О. Пашенко, І. Плещинський<sup>9</sup>, А. Резниченко, дотепер померлий Г. Пустовійт<sup>10</sup>.

Ми з глибокою пошаною й захопленням говоримо про тонке мистецтво давніх переписувачів книг, про дивовижну майстерність мініатюристів<sup>11</sup>. Дячину цьому захопленню, цій пошані віддав і Георгій Нарбут, висвітленню життя й творчості якого і присвячується невеличка праця П. Білецького.

Початок ХХ віку — доба розквіту оформлення книги в Західній Європі та Росії. Нарбут, що добре знав досягнення тогочасного європейського мистецтва і що працював услід чи обіч таких російських художників, як В. Васнецов, О. Поленов, І. Відібін<sup>12</sup>, О. Бенуа<sup>13</sup>, Є. Лансере<sup>14</sup>, М. Добужинський<sup>15</sup>, перебував, як майстер і творець, на

верховинах тодішньої мистецької мислі. З багатьма із своїх сучасників поділив він і замилювання до старовини, і любов до народної творчості, зокрема російської, і цілком зрозумілу саме в книжковій графіці манеру стилізації. Але остатні роки його життя показали, що Георгій Нарбут, українець родом, був і визначним українським художником. Про це свідчить його знаменита «Абетка», його оформлення українських книжок. І найяскравіше, може, свідчить про це образ українського Козьми Пруткова — Луци Грабуздова у колективному створенні якого він перед саме Георгій Іванович Нарбут.

Це ім'я повинні знати молодші наші сучасники. Залишається тільки побажати широкої публікації його творчої спадщини.



## ПЕЙЗАЖИ МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА <sup>1</sup>

Своєрідна і різноманітна краса української природи, і ніжно-ласкавої, і суворо-грізної, і безмежно-розлогої в степах, і фантастично-примхливої на гірських верховинах, здавна вабила до себе творчу увагу художників усіх, так би мовити, видів зброї. Досить пригадати в літературі Гоголя, що такими широкими, гіперболічними мазками, а разом з тим так глибоко змалював і Дніпро «у всяку погоду», і давні степи, де воювали волелюбні козаки з турецько-татарськими загарбниками і з шляхетською Польщею; Шевченка, що і поетичним пером, і малярським пензлем зумів віддати білі хати, зелені верби, струнки тополі, вишневі садки рідної країни і безкрайню тяжку долю кріпаків та грізні народні рухи проти гнобителів на лоні тієї краси; Пушкіна з його геніально-проникливою «української ночью», в якій «чуть трепещут сребристых тополей листы»; Козюбинського, що з рівною майстерністю зображував і пахучі, співучі степи Херсонщини, і казкові карпатські ландшафти; поетів тих же Карпат Федьковича і Черемшину... У музиці досить назвати зачарованих українською майською ніччю Римського-Корсакова і Лисенка, срібно-блакитним сяйвом ночі під різдво — тих же Римського-Корсакова та Лисенка — і Чайковського, натхненних широчішню шевченківського Дніпра — Мусоргського, величчю нашої природи, як символом величчя народу, — Степяка, Степового, Леонтовича.

Але, ясна річ, найбільше засобів до змалювання прекрасної рідної землі мають у своєму розпорядженні майстри образотворчого мистецтва. Чудесні українські краєвиди, чудесні українські люди творчо запалювали таких велетнів російського малярства, як Рєпін і Куїнджі<sup>2</sup>. Українські художники Микола Пимоненко, Сергій Васильківський, Сергій Світославський<sup>3</sup>, Петро Левченко<sup>4</sup>,

дали — Іван Труш<sup>5</sup>, Микола Бурачек<sup>6</sup>, Григорій Світлицький<sup>7</sup>, із наших радянських сучасників — Іван Іжакевич, Олексій Шовкуненко, Олена Кульчицька, Йосип Бокшай<sup>8</sup>, Михайло Деревус, Тетяна Яблонська, Віктор Пузирков<sup>9</sup> та інші, кожен по-своєму, віддали щедру данину любові до рідного краю, до його барвистого пейзажу, одухотвореного в ваші дні могутньою колективною працею радянського народу.

Серед цих імен наших сучасників треба на одному з перших місць поставити ім'я Миколи Глуценка.

Глуценко, людина широкого обдарування і віртуозної малярської техніки, головну увагу віддає пейзажному живопису. Пейзажист — у цьому слові є спільне щось із словом «лірик». Левітана так само можна назвати поетом російської природи, як і друга його Чехова. Вони ніби доповнюють один одного. Назви справжнього пейзажиста за-слуговує тільки той, хто не лише вміє вправно віддати олією, пастеллю чи аквареллю лінії й барви, тони і відтінки, світлові ефекти і т. д., але й глибоко любить свою країну, її дерева, води, сади, міста, села — і ту саму любов огріває й окрилює у глядача. Нехай у нього на полотні чи на папері нема людських постатей, але вони відчувуються, ви чуєте їх трепетне дихання, до вас долітають їх теплі голоси. Справжній пейзажист — це передовсім палкий патріот.

Таким пейзажистом і є Микола Петрович Глуценко. Цілий ряд його праць присвячений Дніпрові, Києву, його околицям. Іноді це етюди, зроблені, фігурально кажучи, кількома помахами пензля, іноді — закінчені картини, здебільшого намальовані теж на підставі одного етюда, а часом і скомпоновані з кількох і овіяні творчою уявою... Але завжди це твори не тільки митця, але й людини, що любить життя, що дише з ним одним подихом.

Коли я дивлюсь на речі Глуценка, присвячені ним улюбленій Кончі-Заспі, то не раз ловлю себе на думці: та отут же саме я блукав, під цією-от мрійною берегою відпочивав, розмовляючи з друзями, цією стожкою йшов самотньо, тихенько співаючи... Вода — а вода, це, як кажуть, один із «каменів спотикання» для художника — вода, змальована Глуценком, раз у раз примушує мене, запального рибалку, подумати про вудочки, скрикнути вголос: «Отут, мабуть, здорово ловиться краснопір!»

Ви дивитесь на глуценківський весняний пейзаж, на голубий розлив річки, що захоплює прибережні чагарки-

ки, над якими, здається, от-от засвистять крилами качині зграї, і думає: Глущенко — поет весни...

Та ось бачите ви припорошені сивим інеєм дерева, іскристий сніг, по якому простяглися синюваті смуги тіней, і впевняєтесь: Глущенко — поет зими.

Але й розкішна барвами осінь, «очей очаровапсье», за словами Пушкіна, і щедре, повне глибокого спокою літо так само мають в особі Глущенка вірного свого співця.

Глущенко багато їздить по країні і невтомно працює. На полотнах його ми бачимо яскраві краєвиди Криму, зокрема околиць оспіваного Міцкевичем і Пушкіним Гурзуфа. Причому виявляється нова якість пейзажиста, під рукою море справді «дзвенить і співає», бачимо ламані лінії й густі, соковиті фарби Карпат, задумливий спокій гірських озер — «морських очей»; бачимо Володимирську гірку, з якою стільки сломинів зв'язано у кожного з нас, киян; бачимо чудесні, манливі дніпровські далі — саме так, «Дніпровські далі», і зветься одна з картин Глущенка. Бачимо вечори, ранки, дні нашої рідної країни... і скрізь ми не тільки дивуємось блискучій майстерності художника, але й відчуваємо любов до прекрасної нашої землі.

Сучасне життя поставило перед художниками величне завдання: відбити в своїх творах натхненний процес підкорення людиною природи, риси нового життя, лінії й тони нового, індустріального пейзажу. Це завдання не чуже Миколі Глущенку, про що свідчать такі роботи його, як «Дніпродзержинськ», «Тут буде Каховська ГЕС»... Сподіваємось, що й на цьому шляху майстер здобуде не одну ще перемогу.

Микола Глущенко — щирий і талановитий співець краси Радянської України. Таким його знає і любить глядач.



# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО



## ЛИСЕНКО

### Кляптки споминів

#### I

Я зріс у сім'ї та в оточенні, де Лисенкове ім'я завжди вимовлялося з особливою пошаною та любов'ю. Образ музики-громадянина, людини, що символізувала і втілювала відродження української пісні, — а ширше беручи, й відродження української культури, — образ Лисенка, коли додати до того ще й надзвичайно симпатичні, привабливі риси його індивідуальності в повсякденному житті, завжди і всіх притягав до себе.

Ще не за мові пам'яті Микола Віталійович гостював у мого батька в с. Романівці колишнього Сквирського повіту (тепер на Білоцерківщині) \* і записував разом із ним пісні (батько — слова, Микола Віталійович — мелодії). Романчани розказують про надзвичайне вміння Миколи Віталійовича підійти до непрофесіонального співака-селянина, викликати, «викресати» із нього пісню. Звичайно (фольклористи це добре знають) на пропозицію що-небудь проспівати бував відповідь: «Хіба я п'яний (чи п'яна), щоб співати?» Та Лисенко вмів без жодного фальшу поставити справу так, що співати хотілося — і співалось. Геть уже пізнішими часами бачив я таку сцену: до композитора завітав у гості його політок і земляк, селянин<sup>1</sup> із села, де народився Лисенко. Микола Віталійович, сівши до фортепіано, проспівав йому кілька пісень під власний супровід — тих пісень, що, мабуть, обом нагадували парубочькі літа \*\*. Тепер ця сцена мені здається символічною: музика брав у народу його скарби, щоб у коштовній оправі повернути тому ж таки народові.

У передсмертній подорожі мого батька по Україні<sup>2</sup> (возом) Микола Віталійович також брав участь. На жаль,

\* Писалося 1927 року. Нині Романівка — село Попільнянського району Житомирської області.— *М. Р.*

\*\* Одну з них пригадую: «Ох і не стелися, хрещатий барвінку». — *М. Р.*

не знаю подробиць тієї мандрівки. Знаю тільки, що товариші з добродушним усміхом любили згадувати, як Микола Віталійович, лежачи на возі, під нап'ятим на нього шатром, повторював своє улюблене «чудово» з приводу краєвидів, яких крізь шатро не міг бачити, а тільки уявляв.

Був Лисенко в Романівці і на похороні мого батька, як один із представників Громади київської. Про це зберігся зворушливий його лист до Бориса Познанського<sup>3</sup>.

## II

Коли мався бути 25-річний ювілей Лисенкової діяльності<sup>4</sup>, старші брати мої та ще двоє із романівських селян зібралися їхати на той ювілей. Обіцяли взяти й мене, малого, але — з різних прикрих для мене причин — обіцянки не виконали. З тим більшим інтересом чекав я їхнього повернення і не можу забути, як один із тих селян (неписьменний) розповідав у гурті земляків про виставу «Різдвяної ночі» в міському театрі і властивим йому гумором приоздоблював комічні подробиці деяких сцен (сцени з мішками, наприклад). Гадаю, що це один із доказів приступності цієї опери для якнайширших кіл. Розказувано тоді й про надзвичайне піднесення та ентузіазм усіх, на ювілей прибулих.

Ось, до речі, текст адреси, поданої ювілярові од романівських селян:

«Поздоровляємо вас, шановний Миколо Віталійовичу, з цим пресвітлим днем. Дякуємо вам щиро за вашу працю невпинну, за те, що нас, бідних людей, не цураєтесь, слова нашого рідного, безталанного не забуваєте, що вашу пісню-тугу про наші кривди та недолі ви на папері списали та на суд всесвітній виставили. Дай же вам, боже, ще довго й щасливо прожити. Слава вам, наш соловейку, слава!»\*

Незабаром після ювілею мені довелося-таки бачити Лисенка на шевченківському традиційному концерті і вперше та востаннє чути хор під його орудою. Нема чого покладатись на дитячі враження, проте деяку уяву про диригентську манеру небіжчика я зберіг. Мене тоді особливо вразило якесь дивне і прегарне поєднання в тій ма-

---

\* Текст подаю так, як він зберігся в пам'яті брата мого Івана Рильського. — М. Р.



нері елегантії, простоти і стриманості. Проте — казали люди — це вже був не той давній, власне лисенківський хор, що своїми подорожами по Україні стільки зробив для популяризації культурно обробленої пісні. З тим хором, що я чув, працювали і до виступу його готували інші вже люди. До речі, пригадую, як — далеко вже пізніше — Микола Віталійович у приватній, інтимній розмові про хоро-ву справу, казав з притаманним йому усміхом лагідного смутку: «Умчався век эпических поэм...»<sup>5</sup> Ми бачимо тепер, як нам «в очу» по-новому розцвіло і забувало хоро-ве мистецтво, і повинні сказати: коли в цьому разі був з автора «Гамалії» та «Івана Гуса»<sup>6</sup> лихий пророк, то вате всею своєю діяльністю він виготовував ґрунт для цього роз-квіту та буяння.

І — ще одно. Це вже, правда, дрібниця. Якось, при-гадуючи свої хоро-ві подорожі, скаржився Лисенко, що коли провінціальна публіка викликала хор «па біс», то конче вимагала «Зовулі» Ніщинського<sup>7</sup>, певна, що це його, Лисенкова річ. Що ж! Боротися з провінціальними уподобаннями (а іноді й з столичними смаками) і тепер ще нашим капелам доводиться!

### III

...Яка ж то була для мене радість дізнатись — коли мене мали завезти до Києва вчитись, — що житиму я саме в отого Миколи Віталійовича Лисенка, котрий такою напівфантастичною, ореолом слави оповитою постаттю з'являвся інколи перед моїми очима!

То була довга, тепла осінь 1908 року. Виглянувши уве-чері в своє вікно, я не раз міг бачити, як у синій напів-темряві балкона господар в одній білій сорочці сидить при лампі, що одкидає невелике світляне коло, над нотними паперами, з олівцем в руці і похитує прекрасною своєю старечою — а проте юною! — головою в такт чутним лише для нього мелодіям. Писати він міг тільки ввечері та вночі — день у нього забирала школа та громадська робота. І хоч до того часу чував уже я Лисенка-піаніста, але саме в зв'язку з одною важливою громадською подією гра його вперше справила на мене велике враження. То було теж уночі. Вивчивши свої «уроки»<sup>\*</sup>, я ліг спати і вже був за-дрімав, як раптом до моєї кімнати долетіли урочисті,

\* Я був тоді в третьому класі гімназії.

радісні, святочні звуки піаніно (Лисенко рідко коли грав удома на «парадному» своєму роялі, а здебільшого — на піаніно, що стояло у нього в кабінеті). Якийсь триумф і разом інтимні якісь теплі веселощі чулися в тих звуках. Як виявилось, то був марш на відкриття київського Українського клубу<sup>8</sup>. Відомо, що Микола Віталійович був у тому клубі першим головою, відомо й те, якого болючого завдало йому удару урядове того клубу закриття. Я не чув, щоб той марш видано, не знаю навіть, чи де переховується його рукопис,— але саме таким «співом перемоги серед ночі темної» він і досі лунає мені в ушах...

Коли мені доводиться чути різноголосі думки про Лисенка-композитора, про Лисенка-піаніста, я завжди пригадую слова одної людини, що неприхильно ставилась до Лисенкових фортепіанових композицій, вбачаючи в них еклектизм, неорганічну мішанину українських елементів з запозиченням із західноєвропейської музики,— а проте казала: «Произведения Лысенко для рояля — кашпца, но они замечательны, когда их исполняет автор».

З часу відкриття клубу я, гімназистик, раз у раз «незаконно», знявши з кашкета герб, ходив на щотижневі клубні вечірки-концерти. То бували не тільки «просвітязькі» «музично-вокальні вечори» з неодмінним «Ой казала мені мати...», а часто й серйозні концерти камерної музики, з вайдіяльнішою в них участю Лисенка таки. Мали вони безперечно виховальне для нашого суспільства значення. Тут виконувались і речі таких класиків, як Гайда, Моцарт і Бетховен (інколи вперше в Києві), і твори новіших композиторів. На котромусь з таких концертів, коли Микола Віталійович грав з одним досить популярним у Києві скрипалем якусь сонату (не пам'ятаю, чию), до мене підійшов один знайомий<sup>9</sup> і промовив невдоволено: «І навіть скрипаль завважає Миколі Віталійовичу?» Гадаю, отже,— і це не тільки моя думка,— що лише обставини особистого життя та громадська, громадянська «установка» його діяльності не дали Миколі Віталійовичу зробити кар'єру власне піаніста-віртуоза.

Правда, тоді ми б не мали свого Лисенка.

Закінчивши свою оперу (чи оперету) «Енеїда»<sup>10</sup>, Лисенко скликав до себе трупу Садовського і програв усю річ, та ще й проспівав її суто «композиторським» тихим тенорком. І раніше вже любив він розповідати гостям, як я (майбутній автор цих рядків, і тоді вже охочий палірінсувати) закрадусь ото під двері його кабінету та й

слухаю, як він програє нові композиції чи готується до виступу на концерті. На демонстрації «Енеїди» я вже, сказати б, офіційно був присутній... у куточку, звичайно... Пам'ятаю, як артисти хвалили музику, як їм особливо припав до смаку вальс Венери <sup>11</sup> та Юпітерів танець <sup>12</sup>, що його тут же майстерно, на прохання всіх гостей, протанцював М. К. Садовський. Але далеко більше ніжного та глибокого почуття викликає в мені спогад про іншу, передсмертну Лисенкову річ — оперу-одноактвну «Nocturno» <sup>13</sup>... Та шкода!... Чув я її вже по авторевій смерті! Її поставлено у відкритому вдруге Українському клубі <sup>14</sup>, що мав двозначну назву «Родина» (можна читати по-російському і по-українському, від чого міняється значення), поставлено в бідній обстановці, під супровід двох роялів. Проте артисти вклали тоді стільки сердечності в свої партії, що пізніша постава «Nocturno» в міському театрі, а оркестром, з оперовими силами не дала й половини того враження...

На тому самому вечорі в «Родині» виконано й Одесе-ву <sup>15</sup> «Нитку життя» (пам'яті Миколи Віталійовича) з інтересною до неї музикою сина композитора, Остапа Миколайовича Лисенка <sup>16</sup>... І тепер, коли нитку життя автора «Nocturno» урвало, ми з низьким укланом згадуємо світлий і милий образ основоположника нашої музики...

Слухаючи теперішні робітничі та селянські капели, одвідуючи українську оперу, яка лише радісною мрією вважалась Лисенкові та його ровесникам і однодумцям,— ми, хто мав щастя особисто знати, а значить і любити Миколу Віталійовича, за обов'язок свій вважаємо ділитися з молодшими хоч дріб'язковими окружинами своїх спогадів про того, хто сміливо й невтомно прокладав стежку для розвитку нашої музичної культури, для поширення її в народних масах...

Це я й намагався зробити.

4 грудня 1927 р.

## УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ ТА ЇЇ ВИКОНАВЦІ

(До концертів Д. Стефанович<sup>1</sup> та М. Дейнара<sup>2</sup>)

Є кілька манір виконувати українську пісню народну. Не варто, розуміється, говорити про «малоросійсько-гітарну» маніру: ніякого художнього, ані громадського інтересу вона не являє. Але що зацікавлення народною творчістю і в нас, і в сусідів наших набрало тепер розмірів вельми поважних, то виконання й так званих «примітивів», і художньо оброблених пісень хоч би в «Думці»<sup>3</sup> та використання народних тем у творах Левка Ревуцького, Козацького, Вериківського та інших композиторів раз у раз викликає у суспільства і подив, і милування, і ентузіазм,— про виконавців пісні нашої говорити, безперечно, треба. Тут маємо перш за все категорію співців з того ж таки самого народу (беручись умовного значення цього слова), звідки й ті пісні вийшли,— співців або зовсім непрофесіональних, або професіоналів, але без жодної ознаки того, що ми називаємо музичною освітою. І ті, й тамті мають свої характерні особливості, але основна їхня риса — багатство мелізмів, багатство різних окрас, що виникають у пісні не тільки залежно від особи співця, а і залежно від хвилини, від настрою, від слухачів тощо. З відомих суспільності народних співаків-професіоналів пам'ятаю кобзаря Кравченка<sup>4</sup>, що, мавши на той час уже хриплий, старечий голос і володіючи досить примітивною бандурною технікою, міг, одначе, глибоко схвилювати своїми «вересаївськими» (тобто поданими в традиції кобзаря Остапа Вересая, так доточно названого «останнім кобзарем»), своїми глибоко своєрідними і, проте, перейнятими певним, окресленим стилем, інтонаціями<sup>5</sup>.

Друга категорія виконавців — це імітатори народної маніри, що за головну мету визначають собі якнайближче додержуватись усіх особливостей тієї маніри. Досить назвати з них Миколу Садовського, а для тих, кому доводилося його чувати, ще й пєбіжчика Олександра Олександр-

ровича Русова. Проте пісня українська надається не тільки для імітації, а й для творчого її розроблення, коли сировий фольклорний матеріал буває лише за глину, що, правда, дорого, в руках озброєного європейською освітою й технікою майстра. Мавмо в цьому напрямку ниваку композиторів, мавмо й виконавців. За перехідний ступінь до такого-от виконання української пісні я вважаю спів Паваса Саксаганського, що, беручи пісню, дбас вже не стільки за етнографічну точність віддавання, скільки за власний свій творчий задум, та відомого знавця пісні Дмитра Ревуцького<sup>7</sup>.

Саме тепер у Києві перебували співаки третьої категорії. Прийшовши від іншої, від загальноєвропейської культури й техніки, вони беруть нашу пісню як матеріал, на якому гаптують свої мережки. Я говорю про Д. В. Стефанович та М. А. Дейнара. Глибока, зворушлива інтимність у виконанні першої (прим[іром] пісня «Ой давно-давно...»), широкий розмах у другого («Ой і не стелися...», «Про Кальнишевського» тощо) в повсякденні з великою досконалістю форми та серйозною продуманістю програми самі за себе промовляють. Ті відгомони в київській пресі, що пролунали до першому їх виступі в УАН, показують наочно, оскільки й ця, третя маніра, має свою рацію, оскільки багаті можливості дає наша пісня не тільки в слові (адже тут прийшов по Шевченкові глибоко своєрідний Тичина), але й у мелодії. І слово, й мелодію можна по-різному інтерпретувати, і власне ця-от розмаїтість можливих інтерпретацій нас притягує й вабить.

## ЯК НАРОДЖУВАЛАСЬ «НАТАЛКА ПОЛТАВКА»

Чому Київський оперний театр витяг з-під пороху, на-кладеного часом, одю «бабусю українського театру»<sup>1</sup>, що прожила на сцені понад сто років, дала можливість утворити ряд блискучих образів таким майстрам сцени, як Щепкін, Соленик, Кропивницький, Карпенко-Карий, Садовський, Саксаганський, Заньковецька?

Передусім погодьмося на тому, що «Наталка» й досі є з боку драматургічного один з найкращих творів українського дореволюційного театру. Але що являє вона собою як опера? (Саме так вона була з дня свого народження наіменована.)

При своїх високих сценічних якостях, при всій популярності своєї вокальної частини вона була надто бідною для великого оперного театру. Народний комісаріат освіти поставив перед режисером — засл[уженим] арт[истом] республіки В. Д. Манзієм, композитором — засл[уженим] арт[истом] республіки В. Я. Йорисем і мною почесне і зовсім не легке завдання — дати «Наталку Полтавку» для постанови в оперному театрі.

Мені припало перевести частину прозового матеріалу на віршовий (для співу), поширити, де треба, і скоротити, де можна, текст, звівши для того нові персонажі та народ і викресливши ті місця, які надто обтяжують дію, словом, дати текст комічної опери, гідної цієї назви в нашому розумінні.

Введено нові персонажі (дяк і канцелярист), названі, але не показані у Котляревського, а також веселу молодичку Орису — контрастну до Наталки постать.

Для характеристики канцеляриста взято матеріал із «Москаля-чарівника» того ж Котляревського (Финтик).

Вивівши на сцену маси, ми тим самим дали змогу театрові продемонструвати шедеври народної пісні, народного танцю.

Багато допомогли в роботі над словом артисти театру імені Франка тт. Шумський, Юрський <sup>2</sup>, Коханенко <sup>3</sup>.

Думаю, що в розвитку радянського оперного жанру, у боротьбі за художню простоту проти формалістичного штучарства, проти «сумбуру» ця постава буде не зайвою.

## БРАТСКОЕ ЕДИНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

*(К гастроллям Киевского государственного  
академического театра оперы и балета в Москве)*

Обмен культурными ценностями между народами нашего великого Союза — почетная и большая задача советского искусства. Она разрешается нами в борьбе с формализмом, трюкачеством, с сумбуром, в борьбе за подлинно высокую простоту, идущую по пути приближения к истокам народного творчества, изучения и освоения великолепных фольклорных богатств.

Киевский оперный театр везет в Москву три постановки — «Снегурочку» Римского-Корсакова, напоенную прекрасными русскими мелодиями, которые у великого мастера сверкают всеми красками культурной музыкальной палитры, и две старые, заново проредактированные украинские оперы — «Наталка Полтавка» и «Запорожец за Дунаем».

Работа украинского столичного оперного театра над шедевром русского оперного искусства — одна из иллюстраций дружественного обмена культурными богатствами.

«Запорожец за Дунаем» — старая паивная комическая опера известного в свое время певца Гулака-Артемовского наряду с несомненным влиянием итальянского оперного искусства имеет на себе печать подлинной народности, задушевности, свойственной украинской песенной лирике, и того искрящегося украинского юмора, о котором недавно напоминал нашим писателям А. М. Горький<sup>1</sup>. Этим и объясняется живучесть этой оперы.

Ставить ее, однако, на большой оперной сцене в том виде, в каком она была написана и в каком ставилась в нашем дореволюционном театре и в любительских кружках, не стоило. Это был бы слишком убогий спектакль. Вот почему режиссеру-постановщику заслуженному артисту республики В. Д. Манзию, дирижеру-композитору засл[уженному] артисту республики В. Я. Йоришу и пишущему эти строки поручено было заново перередактиро-



вать всю вещь<sup>2</sup>, ввести ряд новых вокальных и балетных номеров, всемерно используя народный мелос (украинский и турецкий), и написать совершенно новый акт — Карась в гостях у султана. Именно в нашей редакции опера и идет второй сезон в Киеве и других городах Украины.

Того же типа работа нами же была проведена над оперой «Наталка Полтавка» Ивана Котляревского, комикоплирической оперой (вернее, опереттой), прожившей на сцене больше ста лет, давшей возможность создать яркие образы таким мастерам, как Щепкин, Соленик, Кропивницкий, Саксаганский, Садовский, Заньковецкая, и доселе пленяющей зрителя своими высокими драматургическими качествами, своей задушевностью, своим безыскусственным комизмом...

Над музыкой «Наталки» работал ряд композиторов, начиная с забытых ныне дилетантов и кончая Н. В. Лысенко. Таким образом, музыка эта — в известной степени плод коллективного творчества. Подходя со всей осторожностью к творчеству украинского классика, пишущий эти строки совместно с автором постановочного плана В. Д. Манзием нашли все же возможным и нужным ввести ряд новых персонажей, частью только у п о м и н а е м ы х у Котляревского, ввести в действие н а р о д н ы е м а с с ы, написать целый ряд новых ансамблей, арий, дуэтов и т. д. Подавляющее количество музыкальных номеров композитор Йорип написал заново, пользуясь традиционными мотивами «Наталки» и вводя ряд новых песен, а также свои мелодии, основанные на народной тематике. Весь коллектив театра оперы и балета, а также консультанты — известный знаток народной песни и пляски В. Ворховинец, артисты театра им. Франко Шумский, Юрский и Коханенко — с исключительной любовью отнеслись к подготовке этого спектакля. Большую помощь оказали авторитетные советы А. А. Хвыли.

Думается, что на пути братского единения национальных культур, идущего под высоким знаменем дружбы народов, гастроль Киевского оперного театра в Москве будет немаловажным этапом.

## БРАТСКИЙ ДАР

Три оперы привез Киевский государственный академический театр оперы и балета в столицу Союза — «Снегурочку», «Запорожца за Дунаем» и «Наталку Полтавку». Вряд ли нужно много говорить о гениальной опере Римского-Корсакова. Следует только отметить, что показ этого спектакля, руководимого такими мастерами, как гг. Павловский<sup>1</sup> (дирижер) и Лапицкий (постановщик), показ в Москве русской оперы, на которую столько любовного труда положили работники украинской сцены, является одним из блестящих образцов в беспримерной истории дружбы народов.

«Запорожец за Дунаем» и «Наталка Полтавка» — вещи старые... Но устаревшие ли? Конечно, много наивного, подчас даже примитивного в либретто и музыке «Запорожца». Эта наивность осталась — и должна была остаться — и в той редакции, в какой ставит ее киевский театр. Но сколько тут пленительной теплоты, мягкого юмора, западающей в душу мелодичности. Конечно, явно слышны в этих мелодиях итальянские влияния (автор, известный в свое время певец Гулак-Артемовский, учился, к слову сказать, в Италии), но ведь слышно и подлинное веяние народной песни, прикосновение к которой всегда оживляет и поэта, и композитора. Не только игре и пению актеров, не только искусству танцоров рукоплескала Москва на первом представлении «Запорожца» — она рукоплескала и скромной тени «Семена», как называл Артемовского его друг Шевченко, она рукоплескала и украинскому труящемуся народу, создавшему во тьме неволи перлы песенной лирики.

«Наталка Полтавка» драматургически значительно сильнее оперы «Запорожец за Дунаем». Котляревский был настоящим мастером сценического действия, развития характеров, а главное — языка. Работая над текстом «На-

талки», я убедился, до чего все в этой пьесе художественно целесообразно, как трудно в ней что-либо сократить или вставить...

Работая над текстом, я заботился прежде всего о сохранении стилевого единства, о том, чтобы вставные сцены, диалоги, арии, ансамбли не казались чужеродными темами. Это же стремление легло в основу работы композитора В. Я. Йориша, который, используя музыку Артемовского в «Запорожце за Дунаем» и ряда композиторов, с Лысенко во главе, в «Наталке Полтавке» дал целый ряд вокально-музыкальных номеров, насыщенных народной мелодией. Примечательна любовь, с которой все работники театра отнеслись к этим постановкам. Назвать часть из них — значило бы обидеть остальных.

Прекрасные песни, сверкающие пляски, искреннее слово прислала цветущая Советская Украина столице Советского Союза. Это — братский дар.

## «ВІДДАРУНОК»

Есть такое украинское слово: «віддарунок». Перевести его не умею. Значит оно: ответный дар. Таким «віддарунком» киевским артистам была показанная Московским Большим театром опера Дзержинского «Тихий Дон».

Мне приходилось наблюдать, с каким искренним увлечением следили московские актеры за игрой своих братьев-киевлян, как они слушали украинскую песню, как смотрели украинскую пляску. Во время антрактов слышал я милые, душевные разговоры. Тут были и воспоминания о дореволюционном украинском театре, гонимом и славном, — о Кропивницком, Заньковецкой, Саксаганском, Садовском, тут была и дружеская братская радость по поводу расцвета советского украинского театра, советского украинского искусства; тут были и дружеские братские оценки, советы, пожелания. Великие слова — «дружба народов» — веяли над нами. Дружба народов, братство культур, единство в многообразии.

Слова Котляревского в «Наталке Полтавке» — «Де згода в сімействі, де мир і тишина, щасливі там люди, блаженна сторона» — не раз распевались в буржуазных, насквозь изъеденных фальшью семействах. Или имели узкое, буквальное значение. Совершенно по-новому звучали они в устах украинских артистов на сцене московского театра. Да, в великом семействе народов Советского Союза царит нерушимый мир. «Щасливі тут люди, блаженна сторона».

На спектакле «Тихий Дон» я сидел рядом с нашими киевскими артистами. Я видел сверкающие глаза, я слышал не кисло-сладкие одобрения, а хорошее непосредственное: «Здорово». К этому возгласу присоединяюсь и я. Давать оценку оперы я не буду по целому ряду причин, из которых основная — недостаточная моя компетентность. Говорить о либретто, о литературном тексте «Тихого Дона» (а этому, к сожалению, уделяют у нас слишком

мало внимания, забывая, что опера есть синтез слова, музыки, краски и что слово не есть и не может быть «служанкой музыки», а является ее равноправной сестрой), прослушав один раз оперу, не решаюсь. Кстати, да не посетуют на меня московские товарищи, — слово вообще слишком плохо доходило в этом спектакле до слушателя. Излишнее увлечение звучностью оркестра было, по-моему, одной из причин этого. Во всяком случае мне кажется, что, помня о специфике оперного спектакля, тов. Шолохов не должен быть в обиде на автора текста оперы.

Что, казалось бы, есть общего между наивным старым «Запорожцем за Дунаем» и советской оперой «Тихий Дон»? Расстояние, по-видимому, не ближе, чем между Доном и Дунаем. А общее есть. Это — народность, это веяние той всегда оплодотворяющей стихии, которая называется народным творчеством. Мне думается, что это веяние в «Тихом Доне» чувствовал не только я.

«Спасибі за віддарунок!» Думаю, что это мое восклицание не прозвучит одиноко.

## РОБОТА НАД ОПЕРОЮ «ТАРАС БУЛЬБА»

*(Бесіда з поетом М. Рильським  
і композитором Л. Ревуцьким)*

Моя робота над текстом опери Лисенка «Тарас Бульба»,— сказав у бесіді з нашим співробітником письменник Максим Рильський,— іде передусім по лінії наближення тексту до гоголівського першотвору. Автор старого тексту опери М. Старицький висунув, як воно часто буває з оперними лібретистами, на перший план романтичну інтригу — любов зрадника Андрія до панночки і його зраду своєму народові як особисту трагедію.

У новій редакції основний акцент покладений буде на боротьбу українського козацтва з польським панством, отже, виразніше мають бути змальовані постаті Тараса і Остапа з підкресленням внутрішньої боротьби угруповань в самому козацтві.

Останній акт опери — цілком новий, зроблений знов-таки за Гоголем. Фінал його — трагічна смерть Тараса, який, і вмираючи в тяжких муках, підбадьорював товаришів, закликаючи до дальшої боротьби. Отже, фінал цей має бути пронизаний пафосом героїки.

Чималу увагу приділяю я в своїй роботі і мовній редакції очищенню тексту від усякого словесного мотлоху, невинуватих архаїзмів (чи іноді і псевдоархаїзмів), стилістичної наївності або й просто технічної невправності.

При всьому тому я і композитор все-таки не забуваю, що справа йде про класичну спадщину, а не про створення своєї опери. Отже, це диктує нам певну обережність.

В основному,— заявив тов. М. Рильський,— я свою працю вже закінчив.

## ОПЕРА «ЩОРС»

Я только что закончил либретто трагической оперы «Щорс»<sup>1</sup>. В основу либретто положены документальные данные о жизни и деятельности одного из славнейших героев гражданской войны — легендарного командира Щорса. Я стремился дать этот образ во всей его многогранности, показать, что личная жизнь Щорса тесно переплетается с его общественно-политической работой.

В опере «Щорс» 4 акта с прологом. В прологе я показываю хозяйничанье гетьманцев и немцев в оккупированном ими Киеве. Заканчивается опера смертью Щорса и разгромом петлюровцев.

Музыку к опере пишут украинские композиторы гг. Жданов и Лятошинский, широко использовав украинский фольклор, в частности народные песни, исполнявшиеся в частях «Щорса».

Эта опера, написанная по заданию Комитета по делам искусств, и надеюсь, будет показана на советской сцене в дни празднования 20-летия Великой Октябрьской социалистической революции.

## ОПЕРА «ТАРАС БУЛЬБА»

(До прем'єри в столичному орденоносному театрі)

У своїй дружній творчій роботі поет та драматург Михайло Старицький і композитор Микола Лисенко написали не одну оперу на сюжети Гоголя<sup>1</sup>. Серед них «Тарас Бульба» посідає чільне місце. За життя свого найбільший український композитор дореволюційного часу не мав змоги — в умовах царського режиму — побачити свою оперу на сцені. Це не дозволило йому проробити над твором ту остаточну редакційну працю, яка певнучче виликає тоді, коли автор працює в контакті з театром, перевіряє на ухо і на око свою річ.

Маємо, проте, відомості з певних джерел, що Лисенко, який працював над своєю монументальною оперою десять років, хотів її піддати новій редакції. Не дивно і не випадково, що для теперішнього поновлення опери в нашому репертуарі довелось переглянути весь Лисенків твір.

Історія музики знає цілу низку випадків, коли робота найбільших майстрів музичного мистецтва підлягала новим редакціям. Досить згадати Бузоні<sup>2</sup> і Ліста та їх опрацювання Бахових<sup>3</sup> творів або те, що геніальний «Борис Годунов» Мусоргського<sup>4</sup>, зазнавши дві редакції самого автора, іде звичайно по наших театрах у третій редакції, редакції, зробленій любовною і дружньою рукою Римського-Корсакова.

Варто нагадати і те, що німецький композитор Малер<sup>5</sup>, зберігаючи найглибшу пошану до великого Бетховена, дав, однак, нове оркестрове оброблення його «Дев'ятої симфонії». Такої самої долі зазнали і симфонічні твори Шумана<sup>6</sup>.

Нема чого й казати, що для літератури редагування й варіаційні обробки творів — найзвичайніше явище. Більшість творів Шекспіра — це нові редакції запозичених сюжетів. «Авжело» Пушкіна становить не що інше, як геніальну варіацію комедії Шекспіра. Сам автор тексту



«Тараса Бульби» — Михайло Петрович Старицький — збагатив репертуар українського театру цілим рядом переробок, з яких нагадаємо хоч би «За двома зайцями» — переробку п'єси Нечуя-Левицького «На Кожум'яках».

Українське управління в справах мистецтв доручило перегляд «Тараса Бульби»<sup>7</sup> режисерові-постановникові Й. М. Лашицькому, композиторам Ревуцькому (редакція та додаткові сцени) і Лятошинському (оркестровка, якої, до речі, сам Лисенко не зробив)<sup>8</sup> і літераторові Рильському.

Яке було наше завдання? В основному — наблизити оперу до гоголівського первотвору. Основна тема повісті Гоголя — героїчна боротьба українського козацтва проти польського панства. З цілого ряду зрозумілих нам причин Лисенко і його основний лібреттист Старицький головний акцент поставили на особистій долі зрадника Андрія. Ось чому в їх опері дія кінчається власне там, де вмирає Андрій. Ось чому фінал у них вийшов не досить виразний, що відчували, мабуть, і самі автори. Гадаю, що не тільки не прозрія з творчими настановленнями Лисенка і Старицького, а саме в плані поглиблення їх художньо-ідейних завдань ішла наша робота.

Широкий розмах боротьби козаків проти польського панства, героїзм постатей Тараса, Остапа, Товкача — ось на що ми мали поставити наголос, ось що ми намагалися змалювати в міру своїх сил.

Цими, власне, мотивами продиктовані ті вставки, які ми дозволили собі внести до опери. Ними пояснюється і п'ятий, новий акт, де показано смерть Тараса і воляцький морив козаків, товаришів його, до дальшої боротьби проти панства.

Разом з тим не закривали ми очей на те явище, яке в силу цілком природних умов пройшло повз увагу авторів опери «Тарас Бульба». Я маю на увазі характеристику козацтва як не якоїсь однорідної маси, а як такого згуртування сил, всередині якого точилася боротьба соціальних груп. Цілком ясна річ, що скрізь і автор музичної редакції, і автор редакції текстової намагалися зберегти основний стиль і характер первотвору і, ідучи слідами великого Лисенка, приділяти якнайбільшу увагу використанню багатющих скарбів української народної творчості.

Гадаю, що висловлю думку своїх товаришів по роботі, коли скажу, що основним її стимулом була любов до нашої культурної спадщини і бажання дати нашому радян-

ському глядачеві і слухачеві гідне його театральне вивидище.

Приємно тут згадати про те щире захоплення, з яким поставились до своєї праці і диригент — засл[ужений] арт[ист] республіки Дранишников<sup>9</sup>, і постановник — засл[ужений] арт[ист] республіки орденоносець Липицький, і художник — засл[ужений] діяч мистецтв Петрицький, і весь колектив театру, починаючи від його корифеїв і кінчаючи артистами хору, балету та оркестру. Таке захоплення дає певну запоруку, що театр матиме неабиякі художні досягнення. Автор цих рядків був свідком, як по-товариському, по-дружньому ставився колектив оркестру до композитора Ревуцького, піддаючи здоровій, хорошій критиці кілька його редакцій увертюри до опери.

Радісно працювати в такій атмосфері!

## ПАМ'ЯТІ ОКСАНИ ПЕТРУСЕНКО

Її любили, її шанували всі. Вихованій традиціями народної пісні і високого класичного мистецтва, живлений шуканням нового правдивого слова, український радянський оперний театр багато має чесних працівників, умілих і талановитих співців, досвідчених артистів, людей відданих, друзів вірних, але й серед їх імен ясною зіркою сяє ім'я Оксани Петрусенко. Відблиск чудесної майстерності Марії Зап'яковоцької, Миколи Садовського, Панаса Саксаганського, якого так зворушливо звала «татом своїм», лежав на ній, на тій, хто вже першою, такою заспіваною і такою безсмертною піснею Наталки «Віють вітри» брала в полон людські серця. І поруч — відблиск культури братнього російського народу, відблиск культури народів Західної Європи.

Голос... Голос Оксана Андріївна мала першорядний. Але та глибина, та зворушливість, та теплота, з якими співала вона, з якими жила на сцені, виділяли її з-поміж інших товаришок на сцені, вирізняли серед усіх, сіяли захват і ніжність.

Від нас пішла ти надто рано,  
В зеніт виходячи ясний...  
Уклін земний тобі, Оксано,  
Уклін земний!  
Народ — це простір океану,  
Де чарував нас голос твій,  
Уклін земний тобі, Оксано,  
Уклін земний!  
Ти нас покинула неждано,  
І нагло спів урнався твій...  
Уклін земний тобі, Оксано,  
Уклін земний!

## МИКОЛА ЛИСЕНКО

(Кляптки спо́минів)

У березні 1895 року вернувся звідкілясь мій батько в свою київську квартиру разом з кількома приятелями, серед яких був Микола Віталійович Лисенко. Їх зустріли новиною, що в Меласії Федорівни (так звали мою матір) знайшлося дитя.

— Сын чи дочка? — спитали прибулі.

— Сын.

І тоді всі тихосенько заспівали: «Максим козак Залізняк...»<sup>1</sup>. Так і названо мене іменем гайдамацького ватага. І ніби на все моє життя кинув тоді відсвіт рицар української пісні, чий безпосередній вплив на формування мого художнього світогляду вважаю я безперечним.

Влітку року, либонь, 1902-го вирушив мій батько в традиційну ще з студентських років, останню в житті своєму, мандрівку по Україні. Подорожували кінями, на возі з наметом, на кшталт циганських, — і досі мені в очах стоїть той віз, що глибоку й гостру цікавість і заздрість будив у хлоп'яті... Микола Віталійович на запрошення приїхав до Романівки, зачарував, як завжди, всіх своєю граціозною ласкавістю та елегантною простотою — і охоче заліз під циганське шатро. Потім розказували, сміючись, подорожани, ніби композитор, не вилазячи й не витлядаючи з-під шатра, весь час, так би мовити, на віру милувався околицьними краєвидами, примовляючи своє улюблене: «Чудово!»

Власне того літа я вперше побачив свідомим, хоча ще й дитячим оком славного «возлюбленника муз і грацій»<sup>2</sup> — і, звісно, поділяв зі старшими, сам ще гаразд не знаючи що й до чого, захоплення його особою.

У нас таки в Романівці — ще до тої мандрівки — записав Микола Лисенко разом з Тадеєм Рильським чимало пісень<sup>3</sup>. З гордістю можу відзначити, що саме від рома-

нівського селянина Григора Хурмана, чи Фурмана, записано відому пісню про Кармелюка <sup>4</sup>.

Ім'я Лисенка завжди вимовлялося в нашій родині з особливою шапою й теплою, а оповідає старших братів про його гучний ювілей, що в ньому взяли участь і представники Західної України і що обернувся в справжню демонстрацію сили українського слова і української пісні, бривіли для мене, як чудесна казка.

Мені й на думку не спадало тоді, що незабаром житиму я під одним дахом і однією стелею з автором «Різв'язаної ночі», вистава якої під час ювілейних свят незмивне враження справила на делегата від романівських селян Микоду (Никодима) Дзюбенка...

Отож пригадую теплу серпневу ніч року 1908-го (коли не заводить мене моя квота на хронологію пам'ять) року. Із Києва приїхав мій брат Іван, що мав улаштувати справу з квартирою для себе, — йому треба було складати державні іспити в Київському університеті — і для мене, що більш-менш тріумфально склав іспити до 3-го класу гімназії і що все своє дитяче життя, мипаючи перший рік, прожив на селі. «Де-то я, в кого-то я житиму?» — думалось. І от — сімейна нарада. «Знаєш, у кого я найшов кімнату?» — спитав брат і з просвітленим поглядом зробив руками такий рух, ніби грає на фортеп'яні. «У Лисенка?» — скрикнув я. Виявилось — справді у Лисенка. Тут Іван розказав, що він їздив на дачу до Миколи Віталійовича в одну з найкращих околиць Києва, казково красний Китаїв, як радісно зустрів музикант сина свого покійного приятеля і як зараз же запросив його: «Ходімте, перехилимо по шклявці чаю». Комізм отого браво-запоровського «перехилимо» полягав у тому, що слово прикладене було до чаю. Микола Віталійович, оскільки пригадую, ніколи чи майже ніколи не вживав міцних напоїв.

Настала дивовижно тепла, напрочуд довга осінь. Ми з братом оселились у кімнаті в Лисенковій квартирі, в скромному будиночку № 95 по тодішній Маріїнсько-Благовіщенській вулиці (нині вулиця Саксаганського). На все життя запам'яталась мені постать сивого композитора, схиленого біля столика на ганку другого поверху — в нічній тишині, в світляному колі лампи, над потним папером. Сива голова ритмічно похитувалась — це похитування головою властиве було Миколі Віталійовичу взагалі, здавалося, що в ньому весь час бривять якісь нечутні для інших мелодії, і він дає їм лад і порядок, —

рука виводила на папері чорні, таємничі, німі для глядача і голосні для чародія значки. Писав Лисенко звичайно без інструмента, а потім уже програвав написане на піаніно в своєму маленькому робочому кабінеті. Другий інструмент, «нарядний» — рояль — стояв насупроти, через коридор, у вітальні, прикрашеній великим портретом господаря у рамцях в формі грецької ліри, ювілейним подарунком, коли не помилюся, із Львова. На роялі грав хазяїн при гостях або ж готуючись до концертів. А вірним товаришем тихої інтимної праці було піаніно. Та інтимна праця, творчість, була у славного композитора, загальнопризаного батька нової української музики, більше того — вінчаного лаврами вождя тогочасної української культури і громадськості, чье значення в цьому саме розумінні прекрасно зрозумів Горький, як те видно з його відомого відгуку на смерть автора «Тараса Бульби»<sup>5</sup> і «Музики до «Кобзаря», — творчість була для Лисенка хвилинами, вирваними від повсякденної педагогічної роботи. На часи, про які говорю, здійснена була одна з мрій Миколи Віталійовича: він стояв на чолі власної музично-драматичної школи. Школа містилася в невеличкім будинку на Великій Підвальної вулиці<sup>6</sup>, придбаному на кошти, що зібрало українське громадянство як ювілейний дар музикантові. Там був — диво велике для тієї реакційної доби — поряд з класом російської драми — клас драми української. Відомий кобзар Кучугура-Кучеренко<sup>7</sup> провадив там деякий час викладання бандурного мистецтва. Сам директор вів клас фортепіано. Школа забирала дуже багато сил і часу у Лисенка, але він любив її і багатьом молодим музикантам поміг зій'я-тись на ноги.

В один із перших вечорів перебування в лисенківському гнізді, лігши вже спати, почув я з хазяїнового кабінету радісні, широкі, співучі звуки. Незабаром я довідався, що то готував Лисенко свій марш на відкриття небувалої доти інституції — київського Українського клубу, де одноставно обрано за голову Миколу Лисенка. Марш названий був автором «Вхідчини». Надрукований він, оскільки знаю, не був. Деякі місця з нього пам'ятаю приблизно й досі. Не пригадую, чи з того вечора, чи пізніше виробилась у мене звичка, що зворушувала лагідного Миколу Віталійовича і що про неї любив він розповідати гостям: зачувши з кабінету музику, не раз приглушувану

(щоб нікого не розбудити) модератором, я прокрадався в кабінет і під дверима жадібно слухав.

А то був такий випадок. Микола Віталійович готувався до концертної подорожі і грав свої речі одна по одній у вітальні, на «парадному» інструменті. Я тихенько ввійшов до вітальні і слухав. Манера готувати речі свої до прилюдного виконання виказувала в Лисенкові вибагливого художника: орудуючи прекрасною, чіткою «перловою» технікою, він раз у раз не вдовольнявся, проте, нюансуванням та фразировкою в тому чи іншому місці і по кілька разів уперто повторював певний такт чи період. Мені це, до речі, ніколи не здавалось нудним. І добивався піаніст у своїй роботі чудесних наслідків. Пам'ятаю, одна моя приятелька пізніше казала мені якось, що невисоко цінує вона фортепіанові твори Лисенка, вбачаючи в них еклектизм, «кашицу», — але, чуючи їх у виконанні самого автора, вона завжди була ними зачарована. Отож програв артист усю намічену програму, а я набрався сміливості, підійшов та й попросив ще щось заграти... «Я ж програв уже всю програму», — сказав трошки здивований Лисенко. «А ви так... ще що-небудь...» І втомлений Лисенко заграв «ще що-небудь» для надто, може, осмілілого хлоп'яти — ту ж таки пісню про Залізняка і «Гей, не дивуйте, добрії люди» в простій і прозорій гармонізації. Шкодує досі, що не довелось мені чути знаменитого Лисенкового концертного розроблення «Гей, не дивуйте...», про яке чудеса мені розказували люди, далекі навіть від музичної культури, і яке навіяло колись одному чеському етнографові захоплений вигук: «Це — духи степу!»<sup>8</sup>

Одного разу я був свідком милої й зворушливої сцени: до Лисенка приїхав у гості старий селянин з рідного його села, товариш його молодості. Почастувавши прибулого, як годиться, обідом, хазяїн запросив його до свого кабінету і там пригощав уже найкращим, що мав: грав на піаніно тих пісень, яких вони, певне, разом співали замолу. Пам'ятаю поважне й розчулене лице гостя, натхненний, променистий вид господаря... Пригадую й одну з виконуваних тоді пісень, чумацьку «Ох і не стелися, хрепчатий барвінку...». А передо мною стелилося тоді загадкове, як чумацький шлях, життя, і так весело було слухати бравурні, наперекір долі, звуки:

На людську досаду ще й поговори  
Хоч раз в Крим по сіль піду,

Таки своїй дівці, дівці-чорнобривці  
Дробок солі привезу...

Інколи Микола Віталійович «музицирував» удома з прибулими артистами — із скрипалем Роговим<sup>9</sup>, що досить наївно висловлював радісний подив, як ото воно ловко в них «з листа» виходить (Лисенко, справді, бездоганно читав ноти «з листа», що даво, як відомо, не всім навіть професіональним піаністам), із молодого віолончелісткою Іздебською<sup>10</sup>, з якимось кларнетистом, з котрим виконав кілька не часто граєх класичних сонат... Часом заходили до нього готувати свої виступи, особливо перед традиційним шевченківським концертом, київські співаки. Найчастіше виконувало музику самого господаря, але залюбки акомпанував Лисенко і чужі речі. З цього приводу нагадаю тільки, що бувала, проте, ще за часів існування славетного лисенківського хору<sup>11</sup> така околичність, що завдавала прикрості нашому музикантові: частенько публіка, аплодуючи хорві й диригенту, гукала: «Зозулю!», «Зозулю!», певна в простоті душевній, що «Зозуля» — це твір Миколи Віталійовича (насправді, як відомо, «Зозуля» належить Ніщинському): Волю публіки виконувало, але, кажуть, якимсь Лисенко прохопився гіркою фразою: «Вони просять «Зозулю», коли є в нас така молитва, як «Іван Гус»! \*.

Тут варто відзначити одну рису Лисенкової вдачі. Сам Лисенко і вся його родина — дочки й сини — були гарячими прихильниками музики Римського-Корсакова. Коли вийшла «Літопись моєї музикальної жизни» цього останнього, то одна з дочок, пригадую, обурювалась такою фразою «Літописи»: «Был у моего ученика Лисенко<sup>12</sup>. Ел малороссийские вареники и слушал его оперу «Гарас Бульба». Не понравилось, т. е. опера, а не вареники» (цитую з пам'яті.— *М. Р.*). Фраза, помімо того, що гостро розбігалася з оцінкою, висловленою Римським Лисенкові по тій демонстрації опери, мала ще й справді неприємний присмак. Проте на пієтеті самого Миколи Віталійовича до пам'яті російського композитора вона не позначилась ніяк, і саме після прочитання «Літопису» наш музикант якогось вечора грав у колі домашніх з великим піднесенням корсаковську «Шехеразadu».

З гостями, з усіма людьми завжди був Микола Віта-

\* Хор Лисенка на слова Шевченкової поеми.



лійович лагідний, ласкавий, витончено чемний. Йому високою мірою притаманна була та риса, що звуть по-російськи «обаятельность». Кажуть, тільки на хороших репетиціях бував він іноді такий грізний та гнівний, що ніби аж довів одного разу до зомління власну свою дружину... На цім місці, може, буде дозволено мені припом'янути, що Микола Віталійович був дуже податний на жіночі чари і сам до кінця життя, срібноголовий чарівник, користався з великого успіху у жіноцтва, ба й дівоцтва. Тримався він завжди рівно й бадьоро, у концертному залі поводився з трохи старомодною елегантною урочистістю. Одного тільки разу довелося мені бачити його втомленого і похилого — це коли він пізно ввечері вертався цішки додому і певний був, що нема близько жодного свідка... А взагалі самовладання і витривалість були у небіжчика дуже великі, і оповідають, ніби в самий день своєї наглої смерті він, тяжко хворий на серце, не зрадив, проте, повсякденної звички і зіскочив біля домівки з трамваю на повній ході...

Живучи у Миколи Віталійовича, я був свідком, як він програвав трупі Садовського мало не в повному складі свою нову, для неї написану оперету «Енеїда», приспівуючи слабеньким, «композиторським» тенорком. Оперета дуже сподобалась, і один поштивий актор навіть сказав авторові не дуже зграбний комплімент, що він, мовляв, не жда в такого... Особливо припав усім до смаку вальс Венери — дві артистки навіть попросили повторити його і під музику протанцювали — та хоріві місця. На жаль, я вже був у постелі, коли Микола Карпович Садовський «розійшовся» і, як розказувано мені другого дня, «ушкварив» у скромній лисенківській віталії Зевсового гопака. Справді жаль, бо такого майстра на народний танець, як Микола Карпович, другого я не бачив. Не чув я й рівного йому викопавця народної пісні в народній манері (Саксаганський у пісню вносив багато свого) — дарма, що вже за тих моїх отрочих часів Садовський майже утратив свій баритон і той же Лисенко досить нешанобливо назвав був якось його голос (звісно, між своїми) «розбитим горшком»... «Енеїда» йшла в театрі Садовського з величезним успіхом; я, хоч гімназичне начальство і не давало дозволу ходити на цю виставу, був на ній кілька разів... Тоді я сприймав усе написане Миколою Віталійовичем з ентузіазмом. Тепер, тверезо міркуючи, я думаю, що в музиці «Енеїди», може, й не дуже сильні місця, — в й

чудові,— що безперечно художню помилку являє трагічне закінчення комічної опери, чи оперети (смерть Дідони),— але навряд чи справедливо таку малу увагу приділяють цьому творові наші радянські театри.

Українському київському клубові, що йому присвячений був урочистий марш «Вхідчини», приділяв голова його Микола Лисенко виняткову увагу. Кажуть, до речі, що урядове закриття цього клубу посилювало ту сердечку недугу, яка звела композитора нашого в могилу... У клубі часто відбувались вечірки, на яких я, не маючи на те офіційного права як гімназист, бував за допомогою дуже простого засобу — зриваючи гімназичний герб із свого кашкета. В строго фіксовані дні улаштовував Лисенко з іншими музикантами вечори камерної музики, де виконувано переважно твори класиків, зокрема, Лисенкового улюбленця Бетховена. Пригадую, до речі, курйоз. Якось, за програмою, мав виконувати Микола Віталійович із піаністкою Машір<sup>13</sup> у чотири руки якусь композицію Сен-Санса<sup>14</sup>. Машір чомусь не прибула, і Лисенко натомість програв дві власні речі. Другого дня у рецензії в газеті «Рада» стояло: «Чудові твори Сен-Санса у мистецькому виконанні Лисенка...» і т. д. Рецензія підписана була людиною, що вважала і змушувала вважати себе за знавця музики.

На тих камерних концертах, беручи участь в ансамблях (тріо, квартетах тощо), вражав Лисенко енергією і разом з тим строгістю та стриманістю свого виконання, вмінням підкоряти свою індивідуальність вимогам цілого. Таким він був і як акомпаніатор співцям. Його власне фортепіанове виконання було завжди дуже чисте і разом темпераментне. Шкода, що я майже не застав уже його як хорового диригента. Сам він колись сказав був із сумною усмішкою про ті часи, коли існував ще його голосний на всю Україну та й поза нею хор «Умчался век епічних поэм...».

Але ж прегарною епічною поемою було все його пропизане огнем ідеї, полум'ям вірності своєму краю й своєму народові життя, і велично печальний був фінал тієї поеми — багатолюдний похорон «батька української музики» року 1912-го... Такої грандіозної демонстрації не бачив дотоді Київ, і не могли зіпсувати величного фіналу такі фальшиві ноти, як раптова заборона поліцією виконувати оркестрові трупи Садовського з вікон театру, мимо

якого йшла погребна процесія, покійників «Марш Дорошенка»<sup>15</sup>...

Крізь туман прожитого життя стоїть він передо мною — старомодний трохи, вічно молодий сивий чарівник, залюблений у пахощі українського зілля — васильків, любистку, пижма, маруни, у безсмертні звуки української пісні, дорогу мистецьку оправу для якої різьбив він своїми артистичними пальцями — під поєвист і хихикання ворожего стану — протягом усього свого многотрудного віку. Таким я його люблю й пам'ятаю, таким любить і пам'ятає його наша рідна земля.

## ЛЕВКО РЕВУЦЬКИЙ

Уперше я зустрів Левка Ревуцького, здається мені, в квартирі його старшого брата, мого вчителя Дмитра Миколайовича. Я був гімназист, Левко — студент. До Дмитра Миколайовича в гості непереможно вабила мене атмосфера справжнього, хорошого мистецтва — слова, пісні, музики, — якою напосна завжди його домівка. Ентузіаст, глибокий знавець і цікавий інтерпретатор пісні, Дмитро Миколайович виконував нам на вечірках у себе і українські та російські народні пісні, думи, билини і зразки західноєвропейської вокальної творчості, і речі Чайковського, Глінки, Мусоргського, Даргомижського<sup>1</sup>, Бетховена, Шуберта, Лисенка.

А до роля іноді після довгих умовлянь брата й гостей сідав скромний, світлоокий, спокійно-вдумливий студент Левко Ревуцький. Він акомпанував братові й співакам — гостям, акомпанував прекрасно, але в очах його щось ніби говорило, що поза виконуваною музикою він чує музику глибоко в собі самому. Печать якогось притаєного від сторонніх поглядів ватхнення лежала на ньому... Вона просвічувала ясніше в ті хвилини, коли Левко виконував часом щось із своїх молодечих творів.

Не належачи темпераментом своїм до типу таких митців, як Лисенко або Рахманінов, у яких на виступах чи то в дружньому гурті, чи перед публікою над усім горувала «жилка» виконавця, які вміли ефектно подавати людям свої твори на золотій тарелі блискучої гри, Левко грав тоді (та грає й нині) свої речі зосереджено, ніби роздумуючи, заглиблюючись сам у них, ніби ради питаючи, як у живого товариша, у роля...

Пам'ятається мені виразно, що риси, характерні для теперішньої творчості композитора Ревуцького, ясно

проступали вже і в тих його ранніх творах. То була весна, що обіцяла пишне творче літо. Вона не обманяла.

Про які характерні риси мова? Учень Лисенка й Глієра<sup>2</sup>, Левко Миколайович не тільки уснадував від учителів, а й має, що так скажу, в крові любов до народного мелосу і глибоке розуміння його. Це дається почути не тільки в чудесних його гармонізаціях українських пісень, але й у всій оригінальній творчості — солоспівах, хорових речах, фортепіанних та оркестрових творах. Я дуже люблю його фортепіанні прелюди, і хоч можна вбачати там певні впливи західноєвропейських і російських композиторів, а проте і в прелюдах я чую той самий повів народності, що не тільки, розуміється, не вбиває індивідуальності творця, а ще більше відтіняє її й підкреслює...

Пригадую теплу ніч над Дніпром у Києві, коли мені вперше довелося прослухати II симфонію Ревуцького (в 4-й її редакції) у виконанні оркестру під орудою диригента Брагінського<sup>3</sup>. Як же повіяло на мене від тих звуків поезією українського села, переможним чаром народної пісні, взятої в коштовну оправу симфонічної вмінності! Та й не тільки на мене... І ще я відчув тоді, що Ревуцький — автор мініатюр-прелюдів, автор невеличких романсів і пісень — передовсім від природи майстер великих полотен, і саме полотен симфонічних. Оркестр — ось стихія, в якій найвільніше і найширше плаває душа Левка Ревуцького... Щоправда, і фортепіанні його речі написані з тим знанням «духу» інструмента, яке вирізняє звичайно твори композиторів-піаністів, — це стосується, зокрема, його концерту для рояля з оркестром, і речі для співу теж показують неабияке знання і відчуження вокалу. Проте стою при своїм: широке оркестрове полотно, монументальні звукові маси — ось верстовий шлях Ревуцького, поряд з яким цілком законно в'ються й інші дороги та стежки, — і на цьому шляху жде його, я певен, ще не одна перемога.

Майстер, що володіє чудово сучасною композиторською технікою і що перейшов у своєму творчому житті багато шукань і спроб, наш Левко Миколайович завжди лишався вірним девізові народності й благородної простоти. Йому не чужі всі досягнення музики нашого дня, але властива йому й глибока пошана до нашої класичної спадщини. Ця пошана особливо яскраво виявилась під час редакторської роботи його над перлиною української оперної класики — «Тарасом Бульбою» Миколи Віталі-

йовича Лисенка. Працюючи сам над обережним редагуванням тексту цієї опери, що належить перу Михайла Старицького, я був свідком, як уважно, з якою любов'ю і шітетом ставився Левко Миколайович до кожного Лисенкового такту, як він запалив цією любов'ю й людину іншого художнього складу та смаку В. М. Лятошинського, що оркестрував «Тараса», і всіх, хто брав участь у постанові цього високогероїчного й патрістичного твору...

## ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ

*(До прем'єри в Державному ордену Леніна академічному театрі опери та балету ім. Шевченка)*

Коли дирекція Київського оперного театру звернулась до мене з пропозицією відредагувати й поширити текст давньої популярної опери Шевченкового друга Артемовського-Гулака «Запорожець за Дунаєм», що вперше побачила світло рампи 1863-го року в Маріїнському театрі<sup>1</sup>, а в часи розквіту українського театру не сходила з його помосту, — я зіткнувся з думкою про законність переробок класичних творів. Існує гадка, ніби ніхто не має права торкатися класики, ніби це свого роду святокрадство і блюзнірство. Прибічники цієї теорії забувають про роботу Ліста над транскрипціями Паганіні<sup>2</sup>, роботу Бузони над творами Баха, Римського-Корсакова — по редагуванню «Бориса Годунова» Мусоргського, забувають кінець кінцем основне — те, що кожен художній твір кожна епоха сприймає, отже, й інтерпретує, отже, й перетворює по-своєму. Мало того. Приятелі мої зауважили, що в даному разі справа стоїть значно простіше. Річ у тому, що «Запорожець» Артемовського — опера, чи, по-сучасному, вірніше, оперета, писана під сильним безпосереднім впливом італійської комічної опери — розрахований був автором на неширокий акторський оркестр, скромні можливості малої сцени. Саме це дало змогу «Запорожцеві» завоювати своє місце в драматичних українських трупах, де співи й танці хоч посідали певне місце, але тільки місце. А тут справа йшла про українську, виростлу тільки за Радянської влади і тільки за неї можливу, оперу з першокласними співаками, багатолюдним хором, повним оркестром. Треба було зробити так, щоб наше вокально-музичне і хореографічне мистецтво показало себе на всю широчінь.

Саме з таких міркувань виходячи, взялись ми — автор сценарного плану В. Д. Манзій, редактор музичного тексту В. Я. Йоринш і я — до нової редакції опери Гулака —

з тим, щоб дати українському глядачеві повне оперно-балетне видовище в теперішньому розумінні слова. Саме з цієї точки виходячи і з повною повагою до перлини українського мистецтва, написав я текст відсутньої в Гулака третьої (за порядком) дії, дії у султана, про перебування у якого Карась тільки розказує в первісній редакції. Зберегти при цьому стилістичну єдність — таке було завдання.

Саме під цим поглядом із усією можливою обсерванцією писав я вступні номери до опери. Як я виконав своє завдання — не я тому суддя.



## К ПОКАЗУ УКРАИНСКОГО ИСКУССТВА В МОСКВЕ

В памяти всплывает поездка Киевского театра оперы и балета в 1936 году в Москву. Переполненный зал Большого театра СССР, дружеское и горячее внимание к украинскому слову, к украинской музыке, высказанное общественностью мировой столицы, руководителями партии и правительства... Мне не раз приходилось говорить об этой поездке с ведущими солистами театра, артистами балета, хора, оркестра. Все они вспоминают ее, как одно из самых радостных событий в своей жизни.

Киевский оперный театр награжден орденом Ленина, он носит имя Шевченка. Эти имена звучат как символ: этот театр подлинно советский и подлинно народный. Шедевры мировой русской и иностранной классики рядом с монументальным украинским «Тарасом Бульбой» и насыщенные народным юмором, народным мелосом «Наталкой Полтавкой» и «Запорожцем за Дунаем», операми украинских советских композиторов: «Золотым обручем» и «Щорсом» Лятошинского, «Долей поэта» Йориша, «Перекопом» Мейтуса, Рыбальченко<sup>1</sup> и Тида<sup>2</sup> получили в нашем театре прекрасных истолкователей, хорошо слаженный ансамбль.

Киевский оперный театр широко известен и популярен в нашей стране. Кто у нас не знает таких имен, как Литвиненко-Вольгемут, Паторжиянский, Гайдай, Захарченко, Гришко, Андрей Иванов, Кипоренко-Даманский, Лаптев, мастеров балета Васильеву и Соболю. С горечью утраты приходится здесь вспомнить имя так рано умершей любимицы советского зрителя талантливой Оксаны Петрусенки...

Много сделали для театра режиссер Манзий, композитор и дирижер Йориш, нынешний художественный руководитель Смолич. Большой организованностью и любовью к делу отличились балет, хор и оркестр театра. Имя Украина гордилась и будет гордиться по праву.

В дни Великой Отечественной войны сохранилось основное ядро Киевского театра оперы и балета.

Сжигая книги, разрушая памятники культуры, подвергая надруганию наши народные святыни, озверевые враги человечества — фашисты не смогли разрушить и убить душу народа, его культуру, его искусство, умертвить наше слово, заглушить нашу песню... Не удалось им это и никогда не удастся! Жив Киевский оперный театр, как живы и другие театральные наши коллективы, как жив драматический театр имени Франко, столь много сделавший для культурного расцвета Украины, потому что жива и бессмертна душа народа!

Работая в глубоком тылу в центре Башкирии — городе Уфе, завязав тесную творческую дружбу с работниками башкирского искусства, Киевский оперный коллектив отнюдь не потерял своего лица, о чем свидетельствует, в частности, идущий в Уфе с огромным успехом «Запорожец за Дунаем».

Бригады артистов, выезжающие на фронт и продолжительное время работающие там, делают большое патриотическое дело. И не одно искреннее «спасибо» из уст наших славных бойцов служит им достойной наградой.

Нынешний показ украинского советского искусства в Москве — одно из проявлений непоколебимой дружбы народов, наглядная демонстрация огромной роли, которую играет наше искусство, наша песня как в дни мирной созидательной работы, так и в дни великой борьбы народа за свою честь, за свою жизнь, за свое счастье...

Сегодня москвичи встретятся с лучшими представителями украинского искусства. В зале имени Чайковского зазвучат классические и современные украинские песни в исполнении народной артистки СССР М. Литвиненко-Вольгемут, лауреатов Государственной премии народного артиста УССР И. Паторжинского и Зои Гайдай, народного артиста УССР А. Иванова, заслуженных артистов УССР А. Станиславовой<sup>3</sup> и Н. Захарченко.

В концерте примут также участие народный артист СССР Гнат Юра, народный артист УССР А. Вагуля<sup>4</sup>, замечательный ансамбль красноармейской песни и пляски Юго-Западного фронта, лауреаты всесоюзных конкурсов исполнителей В. Притыкина<sup>5</sup>, Л. Вайнтрауб<sup>6</sup> и Л. Руденко<sup>7</sup>, молодые артисты В. Борисенко<sup>8</sup>, Н. Платонов<sup>9</sup> и заслуженные артисты УССР В. Дуклер<sup>10</sup>, А. Соболев и А. Васильева.

## НОВА ОПЕРА П. КОЗИЦЬКОГО

І в дрібних епізодах і в значних подіях нашого життя відбивається велика дружба народів. Вона навіває нашим поетам, художникам, артистам твори прекрасні, вона додає сили вченим в їх лабораторіях, хліборобам — у полі, робітникам — на заводі. Вона покріплює і веде на подвиг тих, хто із зброєю в руках боронить від фашистської навали нашу многонаціональну, нашу єдину Отчизну.

Нещодавно стався факт, що, вималювавшись на тлі мистецького життя Уфи, явився одною з ілюстрацій до сказаного. Український композитор П. Козицький написав одноактну оперу на сюжет із башкирського життя на текст башкирського поета С. Кудаша<sup>1</sup> та башкирського драматурга й композитора Х. Ібрагімова<sup>2</sup>. Тов. Ібрагімов дав нашому композитору низку цінних порад щодо використання башкирського фольклору, щодо національного характеру музики та інше.

Назва опери — «Ватав есень» («За Батьківщину»).

Дія відбувається 22-го червня 1941 року. Сама вже ця точна дата визначає героїчний характер твору.

Сюжет дуже простий. Молодий колгоспник Хаміт має одружитися з нареченою своєю Банат. Ми стоїмо на порозі безхмарної ідилії. Але в дню ідилію вриваються удари грому: війна. Хамітові треба йти до війська. І от переживанням героїв — Хаміта, Банат, матері Хамітової — Асми та батька його Заріфа, колишнього червоного партизана, проводом хлопця до Червоної Армії, куди йде він з тисячами таких самих юнаків, як він, з незламною надією на перемогу над кривавим фашизмом, — і присвячено оперу.

Автор музики, за власним визнанням, намагався відійти від безпосереднього (цитатного) використання башкирських народних мелодій, подаючи власні мелодії в стилі й дусі башкирської народної творчості. З цим, як

свідчать знавці башкирського фольклору, авторові пощастило. Проте, на гадку декого з тих, хто прослухав оперу,— зберігся на ній і відпечаток індивідуальності композитора і навіть, можливо, далекий повів рідної йому української пісні. Слухається опера з напруженим інтересом, в багатьох місцях зворушує теплотою і щирістю музичного вислову.

Опера закінчена в клавiрi і партитурi і 20.XII минулого року була прийнята до постанови комісією Управління в справах мистецтв при РНК БАРСР.

Думаємо, що постава цієї опери буде ще однім щаблем до дальшого зближення і братання народів українського та башкирського.

## РИЦАР УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ

*(До сотих роковин з дня народження Миколи Лисенка)*

Ми знаємо язку висловлювань поетів про те, що наріжним каменем своєї творчої діяльності вони вважають громадське слугування. Згадаймо пушкіпського та лермонтовського «Пророків», ряд «Пам'ятників», що йде від Горація через Державіна та Пушкіна аж по наші дні, «Було се три дні перед моїм шлюбом...» Івана Франка, визнання Байрона, Міцкевича, Беранже, Некрасова, Шевченка, Лесі Українки, Блока<sup>1</sup>, Маяковського... І саме ці поети являють собою виразний тип суворих до себе не тільки «вимогливих художників», але й громадян, передовсім людей, що некрасовську дилему «поета» і «громадянина» розв'язують знаком тотожності.

Маємо такий тип творців і по всіх інших царинах мистецтва,— отже, в музиці Бетховена, Ліста, Глінки, Чайковського, Мусоргського, братів Рубінштейнів<sup>2</sup>. Без ніякого сумніву, належав до цієї категорії і наш Микола Лисенко.

Після смерті великого українського композитора надрукована була про нього стаття під заголовком «Людина, що не мала ворогів»<sup>3</sup>. Стаття ця вийшла із тих самих кіл та, здається, і з-під того самого пера, звідки і Шевченкові випала характеристика «апостол всепрощення». Ні! Лисенко, попри всю лагідність особистої своєї вдачі, мав ворогів, був супроти них непримиренний. Непримиренність і послідовна принципіальність і були, власне, причиною того, що першорядний піаніст і чудесний диригент, який міг собі зробити блискучу концертну кар'єру, обдарований невичерпною скарбницею мелодій композитор, освічений і працьовитий музикант усе життя залишався скромним учителем фортепіанової гри, тільки на схилі віку очоливши власну музичну школу, але й тоді ніяких матеріальних багатств не придбавши, а творчості своїй віддаючи лише урвані від щоденної педагогічної роботи хвилини.

Непримиренність і послідовна принципіальність були причиною того, що людину, яка бупімто «не мала ворогів», усе життя закидувано брудом та камінням із «Києвлянина»<sup>4</sup> та подібних йому газет, причиною того, що похорон Лисенка вилився у нечувану в Києві демонстрацію, на якій поліція заборонила оркестрові виконувати (з вікон так званого Троїцького Народного дому<sup>5</sup>, де містився театр Садовського) похоронний марш небіжчика<sup>6</sup>, причиною того, що Максим Горький у своєму відомому листі до Михайла Коцюбинського говорив про смерть музиканта як про велику громадську втрату.

Любимим учителем Лисенка, у якого Микола Віталійович (після Лейпцігської консерваторії) вивчав оркестровку, був Римський-Корсаков. Особисті, приятельські стосунки зв'язували українського композитора з Чайковським.

Які ж були принципи, котрим служив вірно і незрадливо рицар української пісні, рицар без страху і догани?

Колись у «Киевской старине» надрукована була про Миколу Віталійовича ювілейна стаття Михайла Старицького<sup>7</sup>. Старицький згадує, що іще молоденькими студентами, паничами-народолюбцями, захоплювались вони народною піснею, як Микола, навчений уже ефектно «бренчати» на фортепіано салонні п'єси, охоче міняв те добро на підслухані на «улиці» пісні, козачки та метелиці, кладучи їх в основу своїх юнацьких імпровазацій<sup>8</sup>.

Ставши студентом Лейпцігської консерваторії, в котрій, до речі, близько того самого часу вчився другий, багато чим із ним споріднений композитор, Едвард Гріг,— Микола Лисенко поринув у вивчення європейської музичної класики і в мудрості фортепіанної техніки,— але ж саме в Лейпцігу і почалась та серйозна робота над українською піснею, яка скінчилась тільки тоді, коли перо випало з похололих рук композитора. Невтомний записувач фольклору, автор поважних теоретичних праць про характер і природу української народної мелодії, Лисенко перший своїми гармонізаціями, надрукованими в численних його збірках, подав самоцвіти нашого мелосу в золотій оправі тогочасної музичної мислі. В роботі цій він не стояв на місці. Його писані в поважному вже віді листи до Філарета Колесси<sup>9</sup> свідчать, що він критично ставився до попередніх своїх обробок народної пісні і дедалі більше скидав з неї ту «німецьку одіжку»,

за яку картав його причинливий Цезар Кюї<sup>10</sup>, дедали більше шукав для українських мотивів української ж таки органічної оболонки. Не буде надто великою сміливістю припустити, що ці листи, опубліковані за життя композитора, могли бути одним із тих смолоскипів, які освітили шлях геніальному, так дочасно померлому Миколі Леонтовичу та й цілій плеяді наших радянських композиторів.

Лисенкові обробки народних пісень — солоспівні і хори в супроводі фортепіано — позначені передовсім великою любов'ю і, так скажу, пошаною до народної музики. Особливого блиску досягає музикант, на мою думку, у своїх хорових розкладках. Сам був він одним із найкращих хорових диригентів, яких тільки знає Україна. Фортепіановий акомпанемент його був звичайно простий і прозорий, не затупковував мелодії, як це часом буває і в досвідчених композиторів, а утворював для неї м'яке і вигідне тло, проте визначався рисами натурального для Лисенка піанізму, барвистістю й рельєфністю. Іноді він переростав свої функції і обертався на розкішну музичну картину, як це бачимо, приміром, у знаменитій фантазії на бойову козацьку пісню «Гей, не дивуйте, добрії люди...».

В роботі своїй над музичним фольклором (не тільки українським — маємо його записи та обробки і пісень інших народів) Лисенко не обмежувався збиранням та опрацюванням матеріалу, а пі теоретичним його осмисленням, активна пропаганда народної пісні була повсякденним його ділом. Всі, хто пам'ятав його славетний хор, що складався в основному в київських студентів та семінаристів, і концерти того хору по містах і містечках України, підкреслюють передовсім широкий, демократичний характер цих концертів. Не хочеться тут і згадувати, що виступи хору не раз тоді стикалися з поліцейськими перешкодами і заборонами. Розуміється, і тіні комерційного підходу до справи не було ні у самого керівника, ні у хористів-ентузіастів. Любов до народної пісні та до її творця — народу — ось що надихало і гріло тих людей. Наші радянські капели достойну собі мають попередницю.

Під час навчання в консерваторії зародилась<sup>11</sup> у Лисенка «Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка». Пам'ятаю, що на традиційних у Києві щорічних шевченківських вечорах уважалося щоразу доконечним виконання нового

твору чи нових творів Миколи Віталійовича Лисенка на Тарасові слова.

У музиці своїй на тексти Шевченка ішов Лисенко тим же самим шляхом, що й автор самих текстів: від народу і до народу. Про деякі шевченківські речі не можеш сказати, де кінчається народне і де починається індивідуальне, авторове, — той самий запит набігає коли слухавш Лисенкову музику на ті речі. Досить згадати хоч би «Думу» з «Невольника» («У неділю вранці-рано...»), геніально виконувану Миколою Садовським, або такі мініатюри, як «Утоптала стежечку...», «Ой стрічечку до стрічечки...» і т. д. Для всього різнобарвного моря Шевченкової поезії — від лагідного «Садок вишневий...», елегійного «За сонцем хмаронька шливе...», сумного «Ой одна я, одна...», гірко-жорсткого «Огні горять...» до відчайдушно-веселого «Од села до села...», урочистого «Ой Дніпре, наш Дніпре...», патетичного «Моліться, братія...», фантастично-жахливого «Понад полем іде...», стихійно-широких «Гамалії» та «Івана Підкови», гнівного «Івана Гуса» — знаходив Лисенко струни в своєму серці. Звичайна річ, кожен справді поетичний твір — безмежне поле для музикальних тлумачень, і тому і писали, і пишуть, і писатимуть композитори післялисенківської доби на тексти Шевченка до кінця віку. Але Лисенкова «Музика до «Кобзаря» — це є пам'ятник<sup>12</sup> нерукотворний, до якого — ніколи не заросте народна тропа...

Тою самою простотою, щирістю і глибоким проникненням у слова позначена і музика нашого славного композитора на тексти інших поетів — Гейне, Франка, Лесі Українки тощо... І характерно для ідейного обличчя Лисенка, що брав він у Франка, приміром, такі вірші, як «Вічний революціонер», цей пристрасний гімн революційному началу в людині.

Не досить оціненою, а ще менш використаною видається мені оперна спадщина покійного — овіяна чарами весни «Майська ніч, або Утоплена», на зимову кавку схожа «Різдвяна ніч», монументальний «Тарас Бульба» тощо. Власне, тільки «Тарасові» певною мірою пощастило на нашій оперній сцені. Нова музикальна редакція цього твору, з великою любов'ю зроблена учнем Лисенка Левком Ревуцьким, і оркестровка його, виконана Борисом Дятюшинським, не закривають од слухача тих високих якостей опери, за котрі видатний диригент Дранишников



ставив «Тараса» в один ряд із світовими шедеврами,— не закривають, а власне, розкривають і відтіняють їх.

Лисенко писав свої опери в неможливих умовах. Адже тоді й думки не було про створення українського оперного театру, краще, про що можна було мріяти,— це поблажлива постава опери в одному з російських театрів «між іншим» або виконання їх аматорським гуртком... І те, й те давало більше розчарувань, ніж творчої радості. Отже, писав композитор-подвижник буквально для б у д у ч и н и. Ми ту будучину завоювали <sup>13</sup>. І в наші дні, коли ми працюємо для дальшого розквіту української радянської культури, з новою силою звучать чудові твори класика української музики Миколи Лисенка.

## НЕВМИРУЩА

*(До постанови «Наталки Полтавки»  
Київським ордена Леніна театром опери та балету  
імені Шевченка)*

Маленька доня Андрія Малишка була з матір'ю<sup>1</sup> на прем'єрі «Наталки Полтавки», що показав цими днями в Уфі наш Київський оперний театр. Протягом перших двох дій дівчинка чула від дійових осіб розмови про «запропащившогося» Петра і дуже хвилювалась: чи з'явиться ж він? Чи, бува, не спізниться? Звичайно, це дитяча наївність. Але коли в третій дії на вигук веселого й простосердного Миколи: «Петре, явись!» — вибіг із нехитрої своєї схованки Петро і об'явся з вірною, як Пенелопа, Наталкою — сталося те, чого я свідком незмінно був усі десятки років, що бачив чарівний твір Котляревського: вся публіка, доросла публіка, від щирої душі і в зовсім дитячій радості заплескала.

Тасмниця живучості «Наталки Полтавки» полягає не в гостроті сюжету, дуже простого і звичайного, не в яскравості типів і характерів, не таких уже рельєфних і своєрідних, а в глибокій сердечності «без примісу ухищрення», мовляв Возний, у немеркнучім і чистім, як день, сяєві життєвої правди. Не тільки маленька Валя Малишко, але й ви, читачу, і я, і кожен, хто тільки має серце, тривожиться за долю «бойкої» Наталки, співчуває «доброму» Петрові, вболіває разом з Терпилихою над бідністю її, зичить здорового гарбуза «бундючному» Возному, милується з одчайдушного Миколи і хитрого, як лис, виборного Макогоненка — і, зрештою, любить їх усіх. Усіх, навіть Возного, з дитячих літ «склопного» до добрих діл, але «за недосужністю по службі» досі ні одним таким ділом не позначеного. Але він таки робить, під впливом Петра чи нехай і самого автора, добре діло, і ми не маємо ніякого права не вірити в його щирість. Гадати, що Возний звертається до «ветхої деньми» Терпилихи з пропозицією благословити на шлюб Петра і Наталку, керіваний безвихіддю свого становища, — а дехто таку думку

висловлював,— немає жодної рації. Це цілком суперечило б основній моральній тенденції автора, сквородинця і члена масопської ложі: «Наталка — по всьому полтавка... та й возний, здається, не з іншої губернії».

Колись небіжчик Олександр Русов надрукував у «Київській старині» простору розвідку про роль Возного<sup>2</sup>. Оскільки пригадую, він пропонував зробити такий експеримент: перекласти «Наталку» на будь-яку іншу мову, приміром італійську, причому переклад згладив би, звичайно, смішні для нас особливості мови Возного. Чи були б тоді — питав автор статті — підстави у актора подавати образ Тетерваковського у комічних тонах? Звичайно, ні. Були б, навпаки, всі підстави грати його зовсім серйозно як головного та й благородного, кінець кінцем, героя. Так і треба його грати, доходив Русов крайнього висновку. Ми з цим висновком погодитись не можемо. Я бачив одного поважного артиста, який у своєму трактуванні Возного йшов за рецептом Русова. Вийшло тільки нудно. Проте гідний уваги той факт, що саме в уста Возного вкладає автор і сквородинську пісню «Всякому городу прав і права...», і свої, безперечно, власні міркування про комедію Шаховського «Казак-стихотворець». Найкращий Возний, якого знала українська сцена, — Панас Саксаганський. Він грав Возного, розуміється, в комічному плані, на що автор дав право передовсім саме мовою свого персонажа, але без найменшої пересади, а місце про «казака-стихотворця» подавав у тоні стриманого шляхетного обурення.

Ще одно. Золоте правило про рушницю, яка, коли висить на стіні в першій дії, мусить в останній вистрелити, дотримає Котляревським з дивовижною майстерністю. Коли я разом з композитором Йорищем і режисером Манзієм узявся свого часу, з усією повагою до класичного твору, розширити «Наталку» в справді оперне видовище — з великим оркестром, хором (якого зовсім нема у автора), апсамблями, то хтось порадив мені для того, щоб дати більше місця музичному елементові, скоротити подекуди розмовний текст Котляревського; я попросив порадника найти в тому тексті «рушницю, яка б не вистрелила». Такої рушниці порадник не знайшов.

Твір Котляревського зіставлявано колись із італійськими комедіями і тонко зауважувано, що власне звідти йде фабульна його побудова і спосіб характеристик. Але, по-перше, проблема запозичення сюжетів — річ

завжди дуже складна. Недавно мені потрапив на очі вірш французького поета XVI ст. Меллена де Сен-Желе<sup>3</sup>, в якому розказано точнісінько те, що в співомовці Руданського<sup>4</sup> «Жалібний дяк», — а чи говорить це про безпосередню залежність одного від другого? Далі — сюжет «Наталки» старий, як світ, і хоч не слід відкидати великої начитаності Котляревського в європейській літературі, та нема потреби докояче шукати в ній джерела його твору.

Живе й цвіте перед нами «Наталка Полтавка», хай і старомодна, і наївна, і з «примісом» сентиментальності, але така гаряча, така щира, така людська — і тому завжди сучасна. Коли який-небудь «Лев Гурыч Синичкин»<sup>5</sup> має тепер для нас переважно інтерес археологічний, підгіриваний тільки іноді грою першорядного актора, то «Наталка», котрою колись традиційно починали кращі українські трупи свій театральний сезон, не сходить і не зійде з кону, хвилює і хвилюватиме людські серця здоровим сміхом і благородною сльозою. Вона невмируща.

«Наталка Полтавка» — не опера в нашому розумінні. Це п'єса з вокальними номерами, що написали колись для неї три дилетанти-композитори<sup>6</sup>. Цю музику упорядкував свого часу, дещо поширивши своїм (власне, переважно народним) матеріалом молодий Лисенко<sup>7</sup>. Робота Йориша йшла по лінії, як я вже казав, наближення твору до великих оперних форм. Але головний автор музики «Наталки Полтавки» — це наш великий, наш прекрасний народ, і йому в першу чергу присвячуємо ми наші рукописканья.

Постава «Наталки» орденоносним київським театром в Уфі — радісна і велика подія. Вона не здійснює з черги денної питання про збагачення репертуару і засвоєння таким першорядним колективом, як київський, Лисенкової класичної спадщини і творів сучасних радянських композиторів, але вона ще раз наочно потверджує і підносить той факт, якого не збити ніяким гітлерівським бомбам: Україна живе, Україна творить, Україна безсмертна.

Ми побачили і почули знову давніх друзів наших — яскравого Виборного — Паторжинського, тонко дотримаву в характері Терпилиху — Ропську, нас зачарувала «бойкая» Наталка — Зоя Гайдай, порадував своєю вдумливою роботою в ролі Возного талановитий Іващенко<sup>8</sup>, знов озвася по довгій перерві, м'який і хвилюючий голос Колодуба<sup>9</sup>, що створив хороший, простий і зворушливий образ

Терпилового годованця Петра, нагадав повнозвучним своїм голосом про давню гору наймитське та бурлацьке Микола — Мипасв, соковитий, як завжди, тип показав в епізодичній ролі (вставній) старого діда Летвчевський<sup>10</sup>. З любов'ю і відданістю поставились до справи хор і оркестр театру, з великим піднесенням вів оперу Володимир Йориш, ласкаві лінії й топи українського пейзажу показали художники Шовкуненко і Ситніков,— і між глядачами та сценою весь час був той нерозривний зв'язок, що буває тільки тоді, коли маємо справу з дійсно мистецьким і дійсно людяним твором.

Невмиручі слово і пісня невмирущого українського народу, невмируща наша «Наталка Полтавка», ця перша літоросль, від якої розрісся величний «Іванів гай», як називають ліс, зв'язаний з пам'яттю Котляревського, у Полтаві,— нове українське мистецтво.

## АНСАМБЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ

Нещодавно Уфу одвідав і виступив у ній з кількома концертами ансамбль української пісні і танцю. Художній керівник ансамблю — диригент Л. Вайнер, режисер — О. Скрипниченко, балетмейстер — О. Бердовський<sup>1</sup>. Концерти притягли до себе велику увагу громадськості. Це не випадково. Ансамбль — справді цікаве явище, що має безперечно художнє і громадське значення. В особі Л. Вайнера бачимо ми темпераментного, умілого і здібного музиканта, під чияю рукою хор набув неабиякої зспіваності та однастайності і не раз доходить чималих звукових ефектів. Так само значими можна назвати досягнення балетної групи під рукою досвідченого майстра, хорошого танцюриста т. Бердовського. Весь ансамбль у цілому приємно вражав своєю безсумнівною відданістю справі. А справа ця великої ваги — пропаганда прекрасного українського радянського мистецтва і через нього — пропаганда сміливості, мужності, невтомності в боротьбі з заклятим ворогом України і всіх вільних радянських країн — фашизмом. Треба радіти, що ансамбль зберіг свою цілість і своє обличчя в наші буряні дні, хоч було йому це й нелегко. Варто відзначити і намагання режисера ансамблю т. Скрипниченка запровадити до вжитку ансамблю новий компонент — художнє слово.

Але саме тому, що ми визнаємо важливість того діла, яке робить ансамбль, здібність його керівників й працездатність усього колективу, хочеться зробити деякі зауваження і застереження. Вони стосуються передовсім репертуару. Ми чули у виконанні хору кілька прекрасних українських пісень, також пісні білоруську та грузинську, виконані мовами оригіналу, безсмертний «Заповіт» у дуже цікавій і, на жаль, призабутій аранжировці; коли не помиляюся, К. Стеценка, поетичні «Вечорниці», які варто б і можна ансамблеві театралізувати, — все це до-

бре. Але сумнів і навіть сум викликає у нас культивування такого «мистецтва» низької проби, як «Бандура» Давидовського<sup>2</sup>. Хай вона і зриває оплески у деякої частини публіки — це не виправдання. Самий жанр попури — жанр, на мою думку, далекий від справжнього мистецтва. А тут іще, до того, маємо попури цілком механічне, не позначене і необлагоджене хорошим смаком, хоч і зроблене виправною рукою ремісника. Словом, це саме те, чого не треба ансамблеві. Натомість — де твори Лисенка, Степенка, Леонтовича, сучасних радянських композиторів? Вони кінце повинні бути впроваджені до репертуару ансамблю.

Далі. Художніх якостей і можливостей хору та його диригента відкидати ніяк не хочу. Проте, здається мені, варто пом'якшити деякі надто різкі, хоч і ефектні нюанси та переходи, іноді не зовсім умотивовані, а то й зовсім невідповідні текстові. Слід також подбати про падання українській пісні більшої національної характерності. Для цього у хору є всі передумови. Деякий елемент «малоросійщини» вбачаю я в показаних нам танцях, що теж годиться усунути. Танець циганський не можна назвати досягненням ансамблю. Взагалі слід подумати над художньою цільністю і ідейною цілеспрямованістю концертів.

Поза всіма цими увагами, повторюю, ансамбль справді гідний уваги громадянства, отже, й державної підтримки та керівництва. Дуже доцільне було б утворення постійної бази ансамблю поблизу таких огнищ нашої культури, як Спілка Радянських письменників та композиторів України. Така база дала б змогу колективові вирости й зміцніти, стати справжнім носієм і поширювачем чудової української пісні, танцю, слова.

## ДОЧЬ УКРАИНСКОГО НАРОДА

Украинская общественность отмечает 30-летие сценической деятельности народной артистки Союза ССР Марии Ивановны Литвиненко-Вольгемут.

Величественное здание украинской советской оперы немислимо себе представить без одного из самых крупных его творцов — Литвиненко-Вольгемут.

Я не хочу здесь говорить о всех сценических образах, созданных ею. Это было бы и пелегко — творческий диапазон артистки поистине огромен. Сегодня мне хочется вспомнить немного. Прежде всего — образ матери в опере незабвенного Лысенко «Тарас Бульба». Всю нежность, всю страстную печаль, всю пейсчерпаемую любовь матери-украинки с потрясающей силой показывает Мария Ивановна в роли Насти, жены сурового Тараса. И образ перерастает в глубокий символ: это — не только мать-украинка, но и мать Украина. Та Украина, которая в тягчайшие дни борьбы с подлыми захватчиками расправляет свои крылья раненой орлицы, защищающей своих «диток дрібненьких», готовой отдать за них кровь и жизнь. Та Украина, за священную свободу которой погибло много доблестных сынов и которая будет жить в веках, гордась перед миром своими дочерьми и сыновьями, сияя своей неугасимой правдой, своей несокрушимой дружбой с братьями-народами.

Вспоминается Литвиненко — Ярославна, Ярославна, плачущая на городской стене о милом муже своем Игоре, ушедшем с дружиной верной сражаться за родную землю. Звон степного ковыля, запах нашей степи, запах летописного евшана веет в зрительном зале, когда льются на сцене страстные, призывные, полные глубокой скорби и неугасимой веры звуки великой песни-заклинанья. Не знакомая всем нам, милая и простая Мария Ивановна, а величественная в своем трагизме, подлинная Ярославна стоит



перед нами, и мы вместе с нею простираем руки к солнцу, к «ветру-ветрилу», ко всем стихиям. И снова: это ведь не только жена князя, ушедшего в поход на борьбу с погаными хищниками, это — родина наша.

Верь, Ярославна, и знай: он возвратится, твой муж, и возвратятся дружины его славные — с алым стягом победы под великий перезвон колоколов, в сиянии воскресшего Киева, воскресшей Украины, в сиянии великой советской земли, победившей и растоптавшей поганые полчища!

И еще один образ — среди бесконечной вереницы образов классического и советского репертуара — образ Одарки в безоблачно-светлой, прелестно-наивной старой опере Артемовского «Запорожец за Дунаем». В роли сварливой, но, в сущности, добродушной жены гуляки-запорожца Мария Ивановна всегда была бесподобна. Но зимой этого года, когда Киевский оперный театр поставил в Уфе «Запорожца за Дунаем», наша артистка показала нам нечто новое: в последнем действии, обращаясь к родным полям, по которым истосковалась душа, Литвиненко — Одарка ударила по таким высоким, но таким потрясающим струнам, что все зрители плакали, не стыдясь своих слез, потому что это были слезы любви к отчизне и веры в нее. Да, мы возвратимся к вам, тихие поля наши, родимые наши дома, — пусть долетит до вас этот нежный, этот сильный, этот из глубины души идущий голос, голос лучшей вашей дочери!

Вся сценическая и концертная деятельность Марии Ивановны является вместе с тем и глубоко осозанным общественным служением. Это знают все ее слушатели, это знают те бойцы, среди которых она провела в этом тяжелом и великом году не один день и месяц, отважно неся туда в гром и дым сражений за родную землю свое светлое оружие — песню. Характерны для Марии Ивановны и такие черты, как глубокий артистический такт в выборе и трактовке исполняемых произведений, тонкое чувство стиля, великолепное знание классической и современной советской музыки, неустанная работа над собой, прекрасное чувство товарищества.

Но выше всех этих черт — подлинная беззаветная любовь к своему народу, на которую народ отвечает такой же любовью.

## ТВОРЧЕСКИЙ АНСАМБЛЬ

Их восемь — веселых, здоровых, жизнерадостных певцов, плясунов, выдумщиков. Все, что они делают на эстраде, моментально рождает — как искру — живое ощущение аудитории, потому что все делаемое ими является подлинным искусством.

Это искусство чуждо сложности и утонченности, но ему в высшей степени свойственна драгоценная черта — доходчивость. Эти люди умеют, говоря толстовским термином, заражать. Их искусство — боевое, вдохновляющее, зажигающее.

Речь идет о красноармейском ансамбле, руководимом старшим сержантом М. Шехтером и Л. Гукайло. Мне совместно с поэтом Я. Городским<sup>1</sup> пришлось работать с этим ансамблем, помогая ему в создании нового репертуара, и я видел, что участники ансамбля действительно любят свое дело, а это и есть признак, определяющий настоящих художников.

За короткое время своего существования (полтора года) ансамбль разработал пять программ, в которые входят и шуточные песни, и сценки — песня о красном разведчике, сатирическая переделка песни о Челите<sup>2</sup> (примененная к печальной памяти «дуче» Муссолини<sup>3</sup>) и т. п., и лирические номера — сцена привала с неизменным другом бойца — махорочкой, чудесная задумчивая песня о «чудесах», которые мы делаем сами, и целые вокально-декламационные монтажи (особенно выделяется номер, посвященный сталинградской эпопее), и вызывающие неудержимое веселье джазовые номера.

«Восьмерка» — любимица красноармейских подразделений — не раз выступала перед работниками Академии наук Украины, перед общественными и партийными организациями Уфы. И я могу сказать, что во всякой

аудитории «восьмерка» вызывает живое внимание и сочувствие.

Я написал эти строки, чтобы поблагодарить ансамбль за его честную и талантливую работу и пожелать ему дальнейшего творческого роста при участии и помощи нашей общественности.

## ПРАЗДНИК НАШЕЙ ДУМЫ, НАШЕЙ ПЕСНИ

Республиканская олимпиада художественной самодеятельности УССР — это не просто интересное по красочности и разнообразию зрелище, не только слет и смотр лучших, талантливейших сил со всех концов нашей земли, работающих, наряду со своими основными профессиями, в области искусства. Это — нечто гораздо большее. Особенно в наши дни. Это — подлинный народный праздник.

Я думаю о прилагательном «республиканская» и осознаю с высокой гордостью, что в огне Отечественной войны еще более укрепилось Советское государство воссоединенного украинского народа в его этнографических границах, государство, сильное своей нерушимой связью со всей советской семьей, с великим народом Пушкина, Менделеева<sup>1</sup>, Плеханова, Ленина. Единство народа, входящего в состав этого государства, отражается, как в зеркале, в выступлениях участников олимпиады, а вместе с тем отражается в них и величайшее разнообразие пейзажей, костюмов, обычаев, характеров людей нашей Украины, славной и в боях, и в труде, и в песне.

Я думаю о существительном «олимпиада» и припоминаю то, что слышали мы еще на школьной скамье об олимпиадах в древней Греции. Это тоже были светлые, радостные праздники человеческой мысли, красоты, силы, творчества, но тешили они взор и слух представителей только господствующих классов. Иначе и быть не могло в ту эпоху. Наши олимпиады служат всему народу, трудовому народу, он на них и художник — соискатель лавров, и судья, этими лаврами награждающий. Это ли не прекрасно!

Открытие олимпиады, состоявшееся в Киевском оперном театре 14 февраля, началось величественными звуками интродукции к «Тарасу Бульбе». Благоговение перед героическим прошлым народа, любовь и уважение к клас-

сическому наследию нашего искусства, вера в нашу правду и силу — вот что отозвалось во всех сердцах при этих могучих звуках. Вступительная часть первого дня олимпиады представляет собою интересно задуманное и хорошо выполненное сценическое действие, пронизанное, как золотым лучом, пламенным патриотизмом, непоколебимой верой в окончательную победу над ненавистным фашистским зверем... Эта вступительная часть настроила всех на высокий лад, предрасположила к теплому и любовному восприятию того, что, собственно, являлось показом самодеятельного искусства.

«Чертовски талантливый народ!» — воскликнул бы такой чуткий ценитель и улавливатель талантливости, как Алексей Максимович Горький. Быть может — да простят мне этот упрек! — меньше следовало уделять внимания сольным выступлениям с вещами романсового типа, вполне могущими иметь место на клубной сцене, но вряд ли необходимыми на республиканской олимпиаде. Зато сколько прекрасного, свежего, по-настоящему волнующего видели и слышали мы в прошедшие дни олимпиады от самодеятельных кружков — эти хоровые песни, эти пляски, эти своеобразные народные джазы, эти чудесные исполнители музыкальных вещей на стульях, на бутылках, эти даровитые аккордеонисты, баянисты, цимбалисты, это цветение, это горение поистине творческих душ!

Я не называю фамилий. Я даже боюсь, что кое-кто из выступающих, хлебнув слишком большой глоток успеха и приняв его за окончательную славу, успокоится на лаврах, не пойдет вперед и тем самым неминуемо пойдет назад... Но в целом олимпиада — это чудесная демонстрация того, что «наша дума, наша песня не вмре, не загине»<sup>2</sup>. Всем нам, и руководителям самодеятельных кружков в первую очередь, следует подумать о беспредельном диапазоне этой думы, этой песни, из которого они берут пока только отдельные ноты.

Наш народ, пройдя сквозь огонь и бурю Отечественной войны, выходит из нее еще чище, еще краше, еще сильнее, с еще более ярко выраженным стремлением к солнцу, к красоте, к правде. Кто этого не видит и не слышит, тот слеп и глух.

## ДУМКИ З ПРИВОДУ «ДУМКИ»

(На першому концерті «Думки»)

Один приятель сказав мені якось: коли зійдеться три українці, то це вже хор. Справді-бо, в хоровому мистецтві здавна кохається наш народ, як кохається в ньому і парод російський (досить згадати висловлювання про те Тургенєва в «Певцах», цілий ряд блискучих образів у Горького, практику хору ім. П'ятницького<sup>1</sup>). Хоровим співом дзвеніло і дзвенить наше село, хоровий спів супроводить у нас і працю, і всі життєві події. Недавня олімпіада самодіяльного мистецтва показала навіть, що нема закутка в нашій напротуд розмаїтій країні, де б не було співочих гуртків, де б не едналися людські серця навколо пісні.

Відповідно до цього завжди існували і тепер — як ніколи пишпо — існують у нас професійні хорові капели. Славився колись хор Миколи Лисенка, складений переважно із студентської молоді. А коли на покоті віку Лисенко свій хор розпустив і хтось запитав його, чи не думає він знов його збирати, то старий композитор, сумно й заперечливо хитаючи головою, сказав: «Умчався век эпических поэм». Він помилявся — тоді-бо вже розцвітав чудесний студентський хор під орудою Олександра Кошиця<sup>2</sup>, за який десяток по тому років залунала капела Кирила Стеценка... Проте були то все поодинокі явища. Тільки в наші часи хорове мистецтво, дбайливо опікуване Радянським урядом і партією, доходить свого справжнього розмаху.

Серед наших капел найголоснішу собі славу має «Думка». Повернувшись після вигнання окупантів на рідну землю, вона значно поповнила свій склад і взялась під керіванням Олександра Петровського<sup>3</sup> поновлювати, поширювати і поглиблювати свій репертуар. І от 25 березня<sup>4</sup> були ми присутні на першому відкритому концерті «Думки», що відбувся в залі філармонії — тому залі,

з яким пов'язано в багатьох киян безліч солодких музичних спогадів, тому залі, де ще нещодавно бешкетували німецькі пацлюки.

Це був перший відкритий концерт, і через те, ясна річ, капела намагалась показати на ньому всі фарби своєї палітри, всі сторони свого репертуару. Отож чули ми на концерті і Орландо Лассо<sup>5</sup>, і Баха, і Гліпку, і Танєєва<sup>6</sup>, і Чеснокова<sup>7</sup>, і Лисенка, і Стеценка, і Леонтовича, і сучасних українських та російських радянських композиторів, чиї твори виконувано на концерті,— буквально про кожного з них можна сказати, що з його тільки творів можна укласти цілу концертну програму. Разом з тим кожен із них має твердо окреслене обличчя, і виявити його — окреме і щоразу поважне завдання для хору. Танєєвський «Схід сонця», скажімо, це просто-таки іспит для хору і іспит на атестат зрілості. Скажу тут зразу ж, що іспит цей «Думка», безперечно, склала. Національні, «ше в ч е н к і в с ь к і» риси Лисенкового стилю, особливо в трагіко-героїчному «хорі бранців» із «Гамалії»<sup>8</sup> також виявлені з блиском і майстерністю. Тут, до речі, треба сказати спасибі «Думці» за відновлення кантати «Б'ють пороги...»<sup>9</sup>, у виконанні якої гідно взяли участь артисти опери Гришко, Роменський<sup>10</sup>, Білинник<sup>11</sup>. Проте в цій речі, одверто кажучи, — а «Думка» ж, я певен, хоче одвертого слова — треба ще, мені здається, «підтягти струну» щодо більшої ритмічної чіткості і — головне — емоційної піднесеності. У виконанні мереживних творів давнього улюбленця «Думки», генія хорової композиції М. Леонтовича, як і в задушевній, ніжній «колясковій» Вериківського, хор явив зразки витонченого — без «шеретоншення», без зайвого нюансування для нюансування — співу. Правда, знавці, фахові музиканти знайшли б, очевидно, причину закинути там чи там недостатню ще технічну обробленість того чи іншого місця, недостатню прозорість тої чи іншої гармонії. Треба розуміти, що це перший відкритий концерт, що «Думка» продовжує уперту роботу над собою, зокрема над д и к ц і є ю, яка й досі є ахіллесовою п'ятою багатьох наших хорових об'єднань і якій керівник «Думки» тов. Петровський приділяє особливу увагу. Хотілось би подекуди ще більшої емоційної насиченості, як я це й зазначив, говорячи про виконання кантати Лисенка, але ж тут треба розуміти, що це приїде разом з повним опануванням техніки і що сподіватись на це ми маємо цілковиту підставу.

А втім я впав у тон музикального рецензента, на що не маю ні відповідної кваліфікації та компетенції, ні тим паче охоти. Скажу тільки, щоб перейти в іншу тональність, що має капела прекрасного акомпаніатора в особі тов. Скробанської<sup>12</sup>, чого не можна сказати про артистку, яка виконувала партію арфи в «Нічному зефірі» (Чеснокова), і що весь склад хору — не тільки професійні артисти, але й патріоти своєї справи, патріоти «Думки». Як такі вони гідні якнайпильнішого опікування з боку тих, від кого це залежить.

Отже, Державна українська капела «Думка» живе й росте. Радімо з цього і вітаємо її. Росте й живе «Думка» поряд з Народним хором під орудою Гр. Верьовки, що має зовсім інші завдання, поруч із чудовим поєднанням «Трембіта» під керівництвом Ол. Сороки<sup>13</sup>, поруч із багатьма іншими хоровими професійними організаціями. І в кожній з цих організацій — свій шлях, свої завдання. Основна роль «Думки» — пропаганда класичного і сучасного мистецтва у всій його різноманітності і складності. Гадаю, що за першим концертом збірного, так би мовити, характеру підуть концерти тематичні, концерти, присвячені окремим композиторам, творчості народів і т. д. Хотілось би, щоб одним із найголовніших секторів діяльності «Думки» була демонстрація творів наших радянських композиторів, зокрема українських: їм не дуже щастить щодо цього у наших концертних бригадах.



## ТВОРЧИЙ УСПІХ НАШОГО ТЕАТРУ

Київський глядач давно ждав поновлення балету «Лілея» (муз. К. Данькевича, лібретто — за творами Т. Шевченка — В. Чаговця). У дужках я поставив — за творами Шевченка — не тільки за поезією «Лілея». В балеті-бо використано чимало шевченківських мотивів, зокрема мотив «Сліпого» («Невольника»), з яким так цікаво перегукується недавно опубліковане оповідання Юрія Яновського «Щастя».

Це — шевченківська вистава, і разом з тим це вистава глибоко сучасна. Шкода, що побачила вона світ у нашому Київському театрі опери та балету так пізно — аж у кінці сезону. Це тим прикріше, що українськими балетними виставами театр поки що не дуже-то може похвалитись.

Постава «Лілеї» — безперечно, досягнення нашого театру. Склались на це досягнення такі сили: режисер-постановник (Г. О. Березова)<sup>1</sup>, художник (А. Г. Петрицький), диригент (Б. І. Чистяков)<sup>2</sup>. Всім їм хочеться сказати спасибі! Звичайно, є у виставі деякі хиби (причому, певна розтягненість окремих місць, деяка невизначеність фіналу останньої дії, надмірне в деяких ліричних місцях звучання оркестру тощо), але вони в дальшій роботі колективу будуть, безперечно, виправлені, особливо при активній участі такого майстра, як художній керівник театру М. В. Смолич.

Живописний і хореографічний елементи спектаклю підкорені одному стилістичному принципу. Цей принцип — романтика. Звідси й відсутність у виставі трафаретного етнографізму. Це не заважає, звісно, характерності персонажів.

Досить згадати хоч би чудесні постаті цигана і шевця (арт[ист] Степаненко)<sup>3</sup>. Але все в цілому подане як

трагічна казка. Мені здається, що театр, саме так розв'язавши своє творче завдання, розв'язав його вірно.

Уже завіса перед 1-шою дією — одна з високих досягнень художника Петрицького — вводить глядача в настрій спектаклю, і під чаром цього настрою глядач перебуває до кінця.

Розпочинається балет широкою картиною купальсько-го гриця, і огні купальської ночі ніби видають свій відбиток на все подальше. З чисто земною радістю купальських танків та ігор прекрасно контрастують казковість лісу, куди потрапляє нещасна, ламка і незламна Лілея, фантастичність царства русалок, трагізм засліпленого Степана, буря народного гніву в останній дії. Особливу хореографічну майстерність виявлено, здається мені, не дуже обізнаному в справах балету, у циганській сцені (тут, зокрема, треба відзначити чудовий образ Маріули, створений артисткою Камінською<sup>4</sup>), сцені танців кріпачок-балерин для панської розваги (зокрема, «три богині» у виконанні артисток А. Мінчин<sup>5</sup>, Л. Герасимчук<sup>6</sup>, М. Жейміс<sup>7</sup>).

Образ Лілеї, створений артисткою З. Лур'є<sup>8</sup>, треба вважати безперечно творчою перемогою. Виконавець ролі Степана — артист М. Іващенко<sup>9</sup> теж дає, по-моєму, вірно знайдений, хоч не скрізь однаково яскраво виявлений, образ, артист Аркадьєв<sup>10</sup> (дядько) подає колоритний малюнок.

В цілому виставу годиться, на мою думку, розцінювати як один із найудаліших спектаклів, створених нашим театром, який загалом має багато чим пишатись, але перед яким іще стоїть багато не досягнених досі цілей, зокрема в галузі освоєння української класики і творів сучасного радянського мистецтва.

## ПРЕМ'ЄРА ОПЕРИ «ТОСКА»

Цими днями в Київському державному ордена Леніна театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка відбулася прем'єра опери «Тоска».

Проглянувши кілька вистав, пасамперед хочеться сказати про вдумливу, серйозну роботу режисера О. Колодуба. Простота і чіткість в мізансценах, зручно побудованих і вигідних саме для співаків, які не повинні втрачати зв'язку з диригентом, — ось ті привабливі якості, що вражають і чарують око. О. Колодуб вже більше 20 років свого життя віддав служінню оперному мистецтву, прекрасно знає специфіку оперного жанру з усіма його особливостями, і це допомогло йому створити хороший спектакль.

Прекрасний голос Ю. Киперечка-Даманського чарує, як і його вокальна майстерність у партії Каварадосі, В. Гужова<sup>1</sup> — добра співачка і досвідчена актриса — створила правильний і привабливий образ Тоски, вірно передавши всі відтінки поступового розгортання її внутрішніх переживань, які відповідно змінюють і сам образ з ніжної коханки на героїню-месницю. Хотілося б, щоб артистка звернула увагу на вправність своєї дикції, оскільки в багатьох місцях тексти звучать зовсім невиразно. К. Минаєв — Скарпіа — має дуже приємний голос з особливим благородством звуку, і, можливо, тому ніяк не хочеться вірити, що зображуваний ним персонаж не мерзотник, бо ще до того артист надто м'яко подає цей суто негативний образ.

У другому спектаклі вперше на київській сцені виступив артист М. Дідученко<sup>2</sup>, який одразу завоював собі міцний успіх у глядачів. Він має прекрасний голос, високу техніку виконання і значну сценічність. Він співак і актор привабливий і вправний, емоційний і хвилюючий. Хотілося б побажати багатьом співакам київської опери,

щоб вони так шанували українську мову, як Дідученко, який ще так недавно почав її вивчати.

В цій же виставі виступала О. Станіславова — Тоска. Вона дуже добре проспівала свою партію. Зі справжньою драматичною майстерністю проводить вона другу дію, але подекуди сувора у сценах з коханим. Їй, як і деяким іншим артистам (говорю не тільки про дану виставу), треба з більшою увагою ставитись до культури українського слова, бо велика кількість мовних огріхів значно знижує якість виконання.

Робота художника Д. Кульбака<sup>3</sup> справляє приємне враження, вона цілком у стилі вистави — проста, продумана і допомагає в цілому розкрити задум автора і композитора. Диригент Я. Карасик<sup>4</sup>, уважний щодо вокальної й сценічної частини, досвідченою і вмілою рукою з належним тактом веде оркестр.

Загалом треба вітати глядачів столиці з появою такого спектаклю.

## СЛАВА ПІСНІ

(На концерті «Думки»)

В цьому залі <sup>1</sup>... Кого тільки не бачив, не чув, не обіймав своїми білими обіймами цей зал! Найкращі співаки й музиканти Росії, України, Слов'янщини, Західної Європи, диригенти й композитори із світовим ім'ям — про всіх бережуть пам'ять ці стіни, ці колони, і коли б заведено було свого часу звичай писати на цих стінах і колонах імена талантів і геніїв, які тут бували, то постала б перед очима ніби записана золотими буквами історія музичної культури нашої доби. Будинок цей перестояв прокляте німецьке лихоліття, і знову лунають у ньому і симфонії Бетховена та Чайковського, і Шопен, і Ліст, і Лисенко, і народна пісня чи то в своїй прекрасній природній голізні, чи то в коштованих одіяннях, в які приоздобили її той же Лисенко, Римський-Корсаков, Леонтович, і мужні нові голоси Шостаковича <sup>2</sup>, Прокоф'єва <sup>3</sup>, Шапоріна <sup>4</sup>, Ревуцького.

У цьому залі чував я, юнаком, концерти київського студентського хору під орудою Олександра Кошиця. Спомини про це належать до тих, які ніколи не стираються в серці. Я був молодий, так, але ж і старі, поважні, сиві й лисі поруч мені так само шаленіли тоді, як і я, жовторотий.

В цьому залі я почув сьогодні багато з того, що чув тоді, за днів моєї весни, і дні моєї весни ожили в душі. Виявляється, вони ніколи там і не вмирали.

Кошиць був диригент і ентузіаст народної пісні. Нехай фахівці складають ціну його обробкам, котрим приділено нині перший відділ концерту. Нехай вони міркують про те, чи зросла за цей рік «Думка», а як зросла, то па скільки метрів, нехай вони судять, диригентську манеру Олександра Петровського, його трактування пісні, хай висловляються про скромну на взір роботу концертмейстра О. Скробанської — я цього всього зрікаюся.

Передо мною встала пісня, встала молодість, і я, сам уже нині сивий, з радістю бачив, як пісня вогнем відбивається в очах молодих моїх сусідів — яснооких, струнких студенток, засмаглих юнаків з орденами, чесно заслуженими в боях за Радянську Отчизну...

Героїчна, завзята, одчайдушна пісня про Нечая<sup>5</sup>, славного сподвижника славного Богдана... Журавлі летять і гинуть у сірій мряці з печальним «кру-кру» — і що з того мені, що першої пісні автора ми не знаємо, ім'я його загублене в тумані давнини, а друга складена недавно і складачів її ми знаємо, — обидві вони належать народові, ввійшли в народ, розкривають народну душу... Про кохання вірне шумить ліщинонька, іскрометним сміхом розливається «Кулик чайку любив...».

Пісне, молодосте, спасибі тобі й слава!

Перерва. Початок другого відділу. Сумна, як степ узимку, мелодія «Та забілила сніги...». Я заплющую очі, я бачу страшну в своїй простоті степову драму, я чую до краю щирі й зворушливі слова про вірну дружбу, — а він, бездоганний рицар пісні Микола Лисенко, стоїть біля мене з лагідною своєю усмішкою, поклав мені руку на плече...

— Миколо Віталійовичу! Я ж знаю, що ви не змерли! От я тільки сильно змінився, правда?

— Та ні, хлопчику, не так, як воно зовні здається... Слухай далі.

І раптом — підківки задзвеніли: «Чи це ж тії червечки...». Марія Заньковецька, знадлива й пустотлива Цвіркунка у веселих «Чорноморцях», привидилась мені, бо й вона жива, Марія Костянтинівна, як ожива веселість у серці нашого невмирущого народу... «Гей, волошип сіно косить...». І пахощами прив'ялого сіна, пахощами зеленої луки десь на Полтавщині, де молодими ногами ходив колись Микола Лисенко із побратимом своїм Михайлом Старицьким, з друзями-парубками, повіяло в цім залі, що чув і Шаляїна, і Кубеліка<sup>6</sup>, і Собінова, і Рахманінова, і Скрябіна<sup>7</sup>, і його, Миколу Лисенка, і хор охматівських селян, керований запальним дидаком доктором Демуцьким.

Ці пахощі сіна приніс я з собою і в свою робочу кімнату, де серед нічних автомобільних гудків, прислухаючись до рівного дихання нашого невтомного, воскреслого і безсмертного Києва, пишу оце слово подяки й слави найблагодішньому, що творить людське серце, — пісні.

## НАША ЛИТВИНЕНКО-ВОЛЬГЕМУТ

На творчу путь вступила Марія Іванівна рано. Над нашою землею, над тодішньою царською Росією лежала тяжка темрява. Але в темряві тій не згасали ті вогні надії, про які так поетично казав колись Володимир Короленко<sup>1</sup>: а все-таки попереду вогні! Одним з непогасних тих вогнів було справжнє, віддане народові, демократичне мистецтво, мистецтво українського театру, театру Кропивницького, Заньковецької, братів Тобілевичів...

Молода, талановита, обдарована чарівним голосом дівчина вступає на сцену саме цього театру. Вона входить до групи Миколи Садовського, того Садовського, який, будучи сам, попри величезний драматичний хист, незрівняним виконавцем народної пісні, мріяв разом із Миколою Лисенком про утворення українського оперного театру; п'єси «з піснями і танцями», звісно, не могли вже в цьому розумінні задовольнити глядача. Та Садовський не тільки мріяв. Він і ставив скромними силами своєї трупи ті опери і оперети, які міг поставити: «Утоплену», «Різдвяну ніч», «Епείду», «Чорноморців» того ж Лисенка, «Продану наречену» Сметани, «Гальку» Монюшка, «Запорожця за Дунаєм» Артемовського... Ясна річ, що, володіючи першорядними вокальними даними, Марія Литвиненко виступала переважно в «співочих» ролях драм і комедій «з піснями й танцями» і в операх. Ясно й те, що перебування в драматичній передовій групі, під орудою такого велетня, як Садовський, було доброю школою для молодого артистки, воно розвинуло в ній те вміння створювати спенічні образи, те вміння грати, для якого великий дар дала їй сама природа і яке так чарує нас у всіх оперних партіях Марії Іванівни. Хочу тут іще зазначити, що, як пам'ятаю я сам із юнацьких своїх вражень, у Марії Іванівни не було чи майже не було періоду, так би мовити, «початківства», «дебютантства»: вона зразу стала

в ряди акторів першого значення, зразу зробилася улюбленицею публіки...

Зрозуміло, що тягло, проте, молоду артистку на велику оперну сцену, — і вона вступає туди так само впевнено і сміливо, як вступила на сцену Троїцького Народного дому, де грала трупа Садовського, вона вступає туди як завойовниця — і завойовує.

Історія створення українського оперного театру, здійсненого тільки під могутнім повівом Жовтня, тільки в умовах радянської дійсності, тісно зв'язана з Марією Литвиненко-Вольгемут, ім'я її золотими буквами написано на титульній сторінці тієї історії. Традиції українського дореволюційного театру — традиції демократизму і реалізму — Марія Іванівна принесла з собою на кін театру пожовтневого, але разом з тим вона завжди і скрізь шукає, прагне нових образів.

Творчий діапазон Марії Іванівни дуже широкий — і в згоді з цим дуже великий її репертуар. Пристрасна Купава в «Снігуроньді», мрійна Тетяна в «Євгенії Онєгіні»<sup>2</sup>, прекрасно-тужлива Ярославна в «Князі Ігорі», примхлива панночка в «Утоплений», трагічно-нешаслива мати в «Тарасі Бульбі», добродушно-сварлива Одарка в «Запорозьці за Дунаєм», скорботно-любляча Наймичка в однойменній опері<sup>3</sup>, палка Аїда<sup>4</sup>, простосерда Галька, чарівна Валентина в «Гугенотах»<sup>5</sup>, величні героїні вагнерівських опер... Які різноманітні образи — і які яскраві!

Мені особливо хочеться нині думати й говорити про два з цих образів: про Ярославну в «Ігорі» і про матір у «Тарасі». Ярославна в інтерпретації Марії Литвиненко-Вольгемут — це сама жіноча туга, само безможне кохання, що вершисть чудеса, це справді невмируща Ігорева дружина, чий плач на путивльській стіні так дивовижно перегукується з тужінням гомерівської Андромахи<sup>6</sup>... Мати Андрія і Остапа, жінка буйного Тараса, коли виконує цю партію Литвиненко-Вольгемут, — не просто бездольна мати, це високий символ материнства взагалі і разом з тим символ України-орлиці.

І в концертній своїй діяльності Марія Іванівна та сама глибока й пристрасна артистка. Вона передовсім громадянка. Ця риса її позначалася уже в перші роки революції, коли вона з бригадою їздить в агітпоїзді і невтомно дає концерти для робітників; особливо ця риса виявилась у дні Великої Вітчизняної війни, під час виїздів артистки на Південно-Західний фронт, у військові части-



ни, до бійців, котрим гріла і зміцнювала хоробрі серця дзвінка, мов кришталь, пісня артистки. За це їй особлива хвала і шана.

Солов'я української сцени, Марію Литвиненко-Вольгемут знають і люблять скрізь на Україні, в Радянському Союзі, за його межами. Але солов'ї співають тільки весною; Марія Литвиненко-Вольгемут ввійшла в своє творче літо, а голос її лунає так само повнозвучно і чудесно. Побажаймо ж їй, щоб довгі роки цвіло і буяло її літо, щоб прекрасний дар її довго-довго ще чарував, благородив і окриляв людські серця!

Ой чи тужить Ярославна  
У Путивлі, на стіні,  
А чи крильми пісня давня  
Обійма нові пісні.

Чи козацька добра мати  
Вийшла в ночі сивину  
Двох синочків виряджати  
В путь-дорогу на війну,—

Нам зорею зореніє,  
Звеселєє людський труд  
Слава нашої Марії  
Литвиненко-Вольгемут!

Всі долини України  
І сусідні всі гаї  
Знають голос солов'їний  
І орлиний хист її.

Ми сплели вінки зелені  
Їй на честь і на привіт,  
Щоб служила рідній сцені  
Ще багато, много літ.

Чесна путь її яскрава  
В далеч сяйвом пролягла...  
Литвиненко нашій слава,  
Щира дяка і хвала!

## НАША «ЗІРКА»

*(К 50-летию со дня рождения  
М. И. Литвиненко-Вольгемут)*

Помню, еще мальчиком был я на юбилее Марии Заньковецкой. Со стихотворным приветствием выступал Панас Мирный, акт из пьесы которого «Лимерівна» шел в тот вечер. И помню я, как тепло прозвучало тогда обращенное к великой артистке слово «зірка». «Зіркою», «зорею», звездой была на украинском небе Заньковецкая. И великолепно было созвездие: Кропивницький, Заньковецкая, Садовский, Саксаганский, Карпенко-Карый.

Когда Мария Литвиненко поступила на сцену украинского театра, театра Садовского, она сразу же засияла своим светом. В созвездии взошла новая «зірка». Мы, молодежь того времени, энтузиасты, до хрипоты вызывавшие любимых актеров и бросавшие свои шапки на сцену, к ногам любимых артисток, — теперь этого, ей-же богу, милого обычая нет, а Мария Ивановна его, вероятно, с нежной улыбкой вспоминает, — мы сразу пьянели от мысли, что пришла в украинский театр большая сила, артистка выдающегося сценического дарования, с изумительным по красоте голосом.

Понял это и руководитель театра, актер огромной стихийной мощи, поборник сценической правды и естественности, потрясающий исполнитель народной песни Микола Садовский. Он сразу же начал поручать юной Марусе ответственнейшие роли — в первую очередь, разумеется, в пьесах с пением и в тех немногочисленных опереттах и операх, которые возможно было в то «время лютое» осуществить на сцене украинского театра. И Мария Литвиненко цела и бессмертную «бойкую» Наталку, и несчастную Гальку, и страстную Дидону<sup>1</sup>, и другие партии разнообразнейших характеров. Цела, а мы плакали, мы смеялись, мы бросали к ее ногам свои форменные гимназические и студенческие фуражки...

Она пела — и играла. Не следует думать, что вот с такого-то, мол, периода, в таком-то, мол, оперном театре в первые начали обращать внимание на сценическую, игровую сторону партии. Кто видел и слышал, скажем, Собинова (Шалапина мне не пришлось слышать), тот согласится, что гармоническое сочетание игры и пения, образа и вокала едва ли можно приписать инициативе того или иного режиссера, художественного руководителя театра. К такому сочетанию всегда стремились и его достигали большие мастера оперного искусства. Но следует отметить, во-первых, то, что драматический, в основном, театр Садовского был прекрасной школой для молодой нашей «звезды», а во-вторых, то, что первые ее шаги на чисто оперной же сцене сделаны были в Ленинградском театре музыкальной драмы — театре, в котором единство вокального и драматического искусства было руководящим принципом.

Мария Литвиненко-Вольгемут пришла в советский оперный театр с лучшими традициями дореволюционного украинского театра. Эти традиции — демократизм, реализм, правда, простота. Она их свято сберегла. Но далека наша любимая артистка от какого бы то ни было консерватизма в эстетических взглядах и в художественных приемах. Каждая новая партия, исполняемая Марией Ивановной, свидетельствует, что артистке чужда рутинность, органически не свойственна трафаретность, что она всегда ищет, творит, горит. Образ Ганны в опере Вериковского «Наймичка» — наглядное тому доказательство.

Настоящий большой художник познается во всем, к чему бы он не прикоснулся, хотя бы это и была сущая мелочь. Мы знаем Литвиненку, как создательницу блестящей галереи разнохарактернейших образов — Татьяны и Лизы<sup>2</sup> в операх Чайковского, Дидоны в «Энеиде», матери в «Тарасе Бульбе», Ганны в «Наймичке», Аиды, Купавы, Ярославны, далее — веселой, сварливой Одарки в «Запорожце». Но мне сегодня вспоминается такое. После одного из всеукраинских митингов, которые проводились под гром Отечественной войны в Саратове, состоялся там концерт, Мария Ивановна пела со своим верным соратником Иваном Сергеевичем Паторжинским шуточный дуэт: «Тя куди їдеш, Явтуше...» Я, ожидая своей очереди читать стихи, сидел в артистической. И вот при первых звуках этого пленительного, чарующего голоса я заплакал от восторга, я увидел перед собою всю картину: воз, неуклю-

жего, мешковатого Явтуха на нем — и кокетливую, задорную гоголевскую девушку, соблазняющую и зажигающую его своими вкрадчивыми, лукавыми словами... Это были слезы не только восторга, это были слезы счастья, потому что подлинное искусство всегда дает человеку счастье. А все, что делает Мария Литвиненко-Вольгемут, — подлинное искусство.

В летописи украинского оперного театра на первой странице золотом и киноварью начертано имя Литвиненко-Вольгемут. Она не только чудесная певица и артистка — она общественная деятельница, она советская гражданка с высоким сознанием своего долга (это особенно явственно видно было во время войны, когда Мария Ивановна выезжала с концертными бригадами на фронт), она — друг и учитель оперной молодежи. Празднуя ее юбилей, мы все понимаем, что это праздник советского театра, советской общности.

Слава красе и гордості нашій сцени, нашій дорогої Марії Івановне, нашому солов'ю, нашій «зірці»!

## МИТЕЦЬ, СВІДОМИЙ СВОГО ПОКЛИКАННЯ

Коли я думаю про Вериківського як творця, як людину, як громадянина, то перше слово, що спадає мені на думку,— це серйозність. Михайло Іванович не вмів ставитись до речей поверхово, абияк, жартома, «шуття и играя». У все, що він робить, вкладав він усю свою душу. Він свідомий свого покликання і своїх обов'язків, у виконанні яких ладець доходить навіть до якогось своєрідного аскетизму.

І друга риса: це послідовна творча самостійність. Це не значить, розуміється, що над Вериківським не тяжить аж ніяких впливів, що він не підпадає аж ніяким навіянням (таких композиторів, як і таких поетів, не буває взагалі). У «Наймичці», скажімо, можна — в усякім разі, не забороняється — чути відгомони Чайковського, в інших творах, можливо, відгуки інших композиторів. Але завжди і скрізь іде, проте, музикант своїм шляхом, різко окресленим, свідомо обраним, внутрішньо виправданим.

Я пригадую, як ми «на евакуації», в Уфі, слухали вперше музику Вериківського до Шевченкового «Ченця»<sup>1</sup>. Мені, та й товаришам, здавалась дуже сміливою й навіть ризикованою сама думка написати музику на Шевченкову поему в цілому, без будь-яких скорочень тексту, та ще й доручити її всю одному голосові. Михайло Іванович, однак, відкидав усі наші побоювання — і виявився переможцем. Не тільки потім, у прекрасному виконанні Івана Паторжинського, але й тоді, при першому фортепіанному виконанні з «композиторським» підспівуванням автора поема Шевченка — Вериківського справила на нас усіх величезне враження. В ній, як і взагалі у вокальних речах Вериківського, яскраво проступила властива йому риса пошани до віршового тексту і тонке розуміння його. Як відомо, навіть великий Чайковський раз у раз

по-варварському обходився з віршами, які клав на музику, по багато разів повторюючи те саме слово чи рядок, ламаючи порядок слів і т. ін. Вериківський вірно й чесно іде за текстом так, як він написаний, намагаючись віддати музикальними засобами всі змістові та емоційні відтінки, шануючи слово, до якого, в дужках кажучи, такі байдужі у нас не тільки укладачі концертних програм та оте соціальне лихо, яке називається концертними конференсьє, але часто й виконавці — артисти і режисери оперних вистав... Разом з тим не почувасться у тому ж самому «Ченці» рабського підкорення композитора постові. Він, композитор, читає поета по-своєму і по-своєму віддає його й вокальними, і оркестровими барвами. Могутній вступ до поеми — зображення гульливих «прощальників» — запорожців на тлі стародавнього київського Подолу, так само як і заключна частина з сумним монастирським передзвоном, — це чудесне обрамлення півчонківського тексту зроблено впевненою рукою майстра і продиктовано глибоким розумінням поета і епохи, про яку поет пише.

Мені припало щастя бути автором «Думи» («Ой настала, браття, та велика година...»), яку, кажучи лисенківським терміном «завів у поти» Михайло Іванович. Текст мій написано в манері старовинних українських дум — в міру вміння, розуміється (я сам бачу, що подекуди випадаю із стилю). Так написано і музику, але нема там простого імітування кобзарських речитативів і бандурних пригравів, а є тільки використання давніх народних елементів для глибокої і складної сучасної музики. І тут заходить мова про народність у музиці Вериківського. Є всякі способи використання народної пісні — цієї, кінець кінцем, основи всякої музики. У нас заведено поспіль гудити чисте «циткування» пісні в композиторському контексті. Я думаю, що це несправедливо. Цитували пісню в своїх оперних творах і Римський-Корсаков, і Чайковський, і Лисенко, цитує її, скажімо, в «Наймичці» і той самий Вериківський. До речі, він прекрасний знавець пісні, а обробки українських пісень, що вийшли з-під його пера, завжди оригінальні й інтересні. Але в основному композитор іде дорогою саме використання пісні для свого складного музикального мережива. І що це дорога вірна — свідчить творчість нашого музиканта.

Я двічі вжив слово «складність». Нехай не подумают, що мова йде про якусь нарочиту ускладненість, про оригінальнічання, про «гострі» гармонії, взяті як самоціль, і т. д. Ні. Мова Вериківського в своїй суті проста й сувора, але вона відбиває складність і глибину сучасної людини, а тому простота її завжди далека від примітивізму.

Вериківського здавна тягне до великих форм, зокрема до опери. І от маємо тепер «Наймичку». Вірними здаються мені зауваження щодо деякої статичності лібретто цієї опери, яка відбилася, розуміється, і на музиці. Можливо, справді, що треба було звернути більшу увагу на однойменну з поемою повість Шевченка, котра дає саме більше сюжетного й тематичного матеріалу. Проте в цілому «Наймичка» — дійсно велике полотно, овіяне подихом народності, а разом з тим цілком самостійне і позначене печаттю справжнього таланту. В деяких місцях — у партії Ганни — композитор підносить до верховин трагізму, а народні сцени виявляють в авторі майстра саме оперного мистецтва.

Я вважаю появу «Наймички» одною з найбільших подій нашої культури за останні роки. Так її, здається мені, розцінює і наша громадськість.

Минулого року Вериківський написав «Закарпатську рапсодію» і видав збірник закарпатських пісень. Цими днями композитор закінчив працю над новою оперою — «Вій».

## ПРО МИХАЙЛА МИКИШУ<sup>1</sup>

В отроцькі і юнацькі роки я бував серед людей, захоплених пристрасцю до мистецтва, до театру, до пісні — до української пісні зокрема. Це були мої старші брати і їх товариші-студенти. Імена великих наших акторів — Кропивницького, Садовського, Саксаганського, прекрасної в своїй геніальній своєрідності Марії Заньковецької промовляли в цьому колі з благоговінням. З не меншим благоговінням промовлялось там і ім'я незабутнього Миколи Віталійовича Лисенка. Багато було мрій, здійснення яких ми побачили тільки після Великого Жовтня, — була серед них і мрія про національну українську оперу.

Кожне ім'я талановитої людини, яка пов'язала свою долю з підневільним і піднаглядним в умовах царської Росії українським мистецтвом, ловили тоді мої старші друзі з хвилюванням, жадобою, трепетом. Серед таких імен почувли ми і ім'я Михайла Микиші.

Це ім'я зв'язане для мене з особливо дорогим мені іменем Лисенка, який відкрив у Києві на кошти української громадськості музично-драматичну школу, де і дістав свою вокально-музичну освіту Михайло Микита, і з іменем безпосереднього його вчителя, відомого нашого співака Олександра Мишуги<sup>2</sup>. Останнього я чув раз на традиційному шевченківському концерті, і він зворушив мене виключною легкістю і разом з тим віртуозністю, простотою і виразністю свого виконання. Це і були люди — як сам Михайло Венедиктович визнає, — які виховали Микишу таким, яким він проходить свій славний життєвий і творчий шлях. Від Лисенка — горіння, любов до пароду, високе почуття обов'язку, розуміння мистецтва як служіння, від Мишуги — суворе ставлення до себе вибагливого митця, певтомна робота над собою, свідомий розвиток природних обдарувань.

Солодко й гірко згадувати свою молодість, дорогий Михайле Венедиктовичу! «Це той Микиша», — гадав я,



слухаючи недавно Ваш чіткий, прозорий, художньо простий, розумний і задушевний спів не тільки з захопленням, але й з гордістю: ось яких людей висуває наш народ. Я знав, що Ви — син бідного селянина, я знав, що Ви йшли до вершин мистецтва по тернистому шляху самопожертви і самовідданої праці,— це не могло не хвилювати і мене, і моїх сусідів по концертному залу, серед яких були і почесні старики, які поділяли мій ентузіазм.

Мені здавалося закономірним, що першим директором першого українського радянського оперного театру<sup>3</sup> був Михайло Микиша, як і те, що почав він свою артистичну кар'єру в театрі поборника українського оперного мистецтва Миколи Садовського. Природним вважаю я і те, що так багато уваги приділяє Михайло Венедиктович — не тільки високообдарований актор, а й вдумливий працівник — педагогічній роботі. Його вихованці, його учні — а є серед них і увінчані лаврами Державної премії співаки — продовжують удосконалюватись, будучи на вершині слави, під керівництвом цього великого майстра можуть говорити про ювіляра як про маститого, поважного і т. ін. актора і педагога. Вони так і говорять. А я бачу його молодим — таким, як зображений він на фотографії поряд із змарнілим, хворим і безмежно великим Іваном Франком, на святах в честь якого у Львові співав Михайло Микиша<sup>4</sup>,— молода незламна сила співала во славу силі, що відходила, але безсмертній.

Микиша — юний, бо справжнє мистецтво завжди юне.

## НАРОДНИЙ АРТИСТ ІВАН ПАТОРЖИНСЬКИЙ

Радянський народ, що має найдемократичішу в світі конституцію, з особливим піднесенням ставить до керма державної влади осіб, які поєднують у собі високу культуру з справжньою широкою й благородною людяністю, з громадянським розмахом,— більшовиків у повному розумінні слова.

Вдруге висувають мої земляки кандидатом у депутати Верховної Ради УРСР народного артиста СРСР, улюбленця всієї радянської громадськості, тонкого й вимогливого до себе майстра співу, майстра сценічної вмілості Івана Сергійовича Паторжинського. Я знаю Івана Сергійовича віддавна і маю сміливість назвати його своїм другом. Мені особливо приємно розповісти, що основна риса його, яка завжди мене тішила,— це гарячий і пильний інтерес до людини, до людей, до нашої боротьби за світле прийдешнє, це палка певність у нашому правому ділі.

Пригадую українські радіомітинги в Саратові 1941—1942 року за часів, коли радянському народові довелось зазнати найтяжчих випробувань. Іван Сергійович як учасник цих мітингів та концертів, що відбувалися в ті дні, був живим втіленням гордої нашої віри в грядущу перемогу над фашистською Німеччиною та її мерзенними прибічниками, і не один потаємний приймач на тимчасово окупованій Україні — ми це нині знаємо — ловив звуки благородного голосу нашого матця як добру й світлу вість, як заклик до певтомної боротьби.

Жителі Фастівської виборчої округи, що називають знову своїм кандидатом товариша Паторжинського, весь колектив Київського оперного театру, колгоспники і робітники нашої землі, школярі наші і школярки, вчені і митці — люди різного віку, різних фахів,— усі прекрасно знають і люблять Івана Сергійовича як взірць гармонійного сполучення в одній особі артиста і громадянина.

Подивіться на Паторжинського в ролі Тараса Бульби. Це образ не тільки бравого козарлюги, але й глибокого патріота. Патріотизмом, любов'ю до Батьківщини віє від кожної ноти, співаної артистом, від кожного його погляду й жесту. Такий образ могла створити на сцені тільки людина, яка є справжнім патріотом у житті. Таким і є дійсно наш Іван Сергійович: фастівці не помиляються, висувавши його кандидатом у депутати українського радянського парламенту. Він гідний цього — і він гідно виконає свій громадський обов'язок, як робив і робить це завжди.

## УСПІХ МОЛОДИХ

Ростити молоді кадри — справа відповідальна, але разом з тим і почесна. Як віде, потрібна молодь в театрі, бо там її відсутність відчувається особливо гостро і прикро. І тим приємніше став, коли на сцені з'являються молоді виконавці, які допомагають зробити виставу свіжою і барвистою.

У Київському театрі опери та балету ростуть молоді здібні співаки, вони часто радуєть столичного глядача своїми виступами. Наприкінці минулого сезону партію Травіати співала Н. Костенко<sup>1</sup>, Альфреда — С. Коган<sup>2</sup>. Приємно відзначити, що їх виступи були спільним творчим успіхом театру і виконавців.

Звичайно, не можна вимагати від актора в його перших ще несміливих кроках, а тим більше у великих і відповідальних партіях, цілковитої досконалості. Майстерність, як і досвід, приходять з роками. Не підійдеш з однаковим критерієм до гри народної артистки чи до випускниці консерваторії.

Партію Кармен — вершину сягань і прагнень кожного меццо-сопрано, яку цими днями проспівала Н. Гончаренко<sup>3</sup>, треба вважати безперечним творчим успіхом цієї молодого талановитої артистки. Добре поданий вокал не сковував артистичних можливостей виконавиці, сценічна і вокальна лінія гармонійно зливалися в одне ціле.

Через кілька днів Кармен співала Л. Руденко — лауреат всесоюзного конкурсу музик-виконавців, яку ми досі слухали в невеличких партіях, де вона повністю не могла показати своїх прекрасних вокальних можливостей. Голос у Руденко в складній і відповідальній навіть для досвідчених майстрів партії звучав повноцінно, соковито і виразно, чому значною мірою сприяла прекрасна дикція і тонке відчуття акомпанементу оркестру.

Н. Котинцева<sup>4</sup> в партії Мікаели створила привабливий образ чистої дівчини, відданої і чесної. Мікаела — це скромна польова квітка, представлена пишню розквітлій троянді — Кармен, — саме так сприймається цей образ у виконавці Котинцевої.

Велику і кропітку роботу по підготовці молодих виконавців провели постановники спектаклю режисер Д. Смолич і диригент К. Симеонов<sup>5</sup>, і в цьому їх визначна заслуга.

Творче горіння юних Кармен і їх дбайливих вихователів надихало спектакль ароматом особливої свіжості, піднесення і святковості.

Театр, який дбає про виховання молоді змін, дбає про майбутнє нашого прекрасного радянського мистецтва.

Зараз обидві молоді виконавиці Кармен працюють над створенням в опері «Молода гвардія»<sup>6</sup> образу безсмертної молодогвардійки Улі Громової.

Це особливо відповідальна і почесна робота для молодих співачок: вони повинні виявити максимум уваги і вкласти все уміння, теплоту, душевність для правдивої і перекопливої передачі образу радянської дівчини-героїні.

## НОВАЯ СОВЕТСКАЯ ОПЕРА

(К постановке в Киевском театре оперы и балета  
[оперы] «Молодая гвардия»)

Создание новой советской оперы — советской не только потому, что она написана нашим композитором, а и потому, что она посвящена советской современной теме, — большая, ответственная и почетная задача для композитора, для автора текста, для театра.

Киевский театр оперы и балета работает сейчас над осуществлением постановки оперы «Молодая гвардия» (текст — по одноименному роману А. А. Фадеева<sup>1</sup> — А. С. Малышко, музыка Ю. С. Мейтуса). Постановка будет приурочена к празднованию тридцатой годовщины Великого Октября. Идут горячие репетиции, коллектив артистов, постановщик М. П. Стефанович<sup>2</sup>, дирижер В. С. Тольба<sup>3</sup>, неутомимые работники оркестра, хор, — словом, все, на кого возложена работа над этим спектаклем, полны энтузиазма и веры в свое дело, и это придает репетициям особенный характер. Тесное сотрудничество с театром авторов оперы — композитора Мейтуса и поэта Малышко, которые на ходу, в процессе работы, вдумчиво выслушав предложения дирижера, режиссера, исполнителей, вставляют в оперу новые номера, переделывают или же сокращают старые и т. п., идет, несомненно, на пользу дела. Такое сотрудничество представляется нам вообще весьма желательным в работе театра.

Взяв за основу сюжетную линию романа А. Фадеева, вернее — часть этой линии (вся она не могла бы, конечно, вместиться ни в какое сценическое полотно), автор текста А. Малышко совместно с т. Мейтусом создал достаточно крепкое в драматургическом отношении и поэтическое, колоритное по языку произведение. В упрек ему можно, пожалуй, поставить только недостаточно полный показ героических дел краснодонцев: во многих случаях герои больше говорят, чем действуют. Недостаток этот, однако, искупается сильным, пламенным лиризмом, пронизывающим весь текст, и бодрым жизнеутверждающим тоном, который освещает все произведение. Мы видим

идущих на гибель с высоко поднятой головой, принимающих смерть за правое дело и непреклонно верящих в победу этого дела наших, советских молодых людей, комсомольцев, юных большевиков, и это придает трагизму оперы оптимистический характер. Правильно подчеркнута в опере руководящая роль Коммунистической партии (Валько).

Художник Хвостов <sup>4</sup> показывал нам эскизы декораций. Они выдержаны в реалистических тонах, но не чужды, как и роман Фадеева, а слова Малышко и музыка Мейтуса, романтической взволнованности. И это, конечно, хорошо.

Приятно и поучительно бывать на репетициях «Молодой гвардии». Большой и серьезный мастер режиссерского дела, М. П. Стефанович, прекрасный дирижер В. С. Тольба зажигают исполнителей. Основную свою задачу т. Стефанович видит в сценической простоте, в психологической убедительности, в борьбе со всякого рода ложными эффектами, его очень заботят правдоподобие и естественность таких сцен, как, напр[имер], вечеринка краснодонцев, сцена допросов, сцена в тюрьме, где Молодая гвардия в лицо немецкому палачу бросает свою дерзкую, свою смелую, свою непобедимую песню, со звуками которой сливаются звуки победного грома наступающей Советской Армии, его волнует не решенный еще до конца финал оперы... Тов. Тольба старается до тончайших изгибов прочесть партитуру «Молодой гвардии» и рельефно выразить ее в звуках. Многие еще не сделано, а времени ведь осталось мало...

Намечено несколько составов исполнителей. Так, партия Олега Кошевого поручена т. Лаптеву (высокий баритон) и т. Борищенко (тенор) <sup>5</sup>, партия матери — тт. Гужовой, Разумовой <sup>6</sup>, Станиславовой, партия Валько — тт. Паторжинскому, Гмыре, Роменскому, Частию <sup>7</sup>, партия Любы — тт. Гайдай, Костенко, Котышевой, партия — Ули — тт. Руденко, Гончаренко, Адамчук <sup>8</sup>, партия Сережи Тюленина — тт. Беливнику, Когану, Кученко <sup>9</sup>, Платонову и т. д. Идет искание верных образов, правильных интонаций, идет хорошее, здоровое, оплодотворяющее соревнование. Коллектив театра верит, что к празднику Великого Октября он выполнит взятое на себя обязательство — дать советской общественности Киева полнокровную, животрепещущую советскую оперу. Хочется эту веру разделить.

## РЕЦЕНЗІЯ НА ПРАЦЮ тов. КИСЕЛЬОВА<sup>1</sup> «Л. Н. РЕВУЦКИЙ»

Автор назвав свою роботу «с ж а т ы м очерком жизни и творчества». Це треба пам'ятати. Проте іноді здається, що нарис маємо ми не тільки стислий (сжатый), а й скупуватий. Хотілось би трошки ширшого — звичайно, в межах популярності — аналізу специфіки творчості Левка Миколайовича Ревуцького, а також глибшого показу його як громадського діяча, що стоїть на чолі Спілки радянських композиторів України, та того оточення (не тільки музикантського), в якому виріс і сформувався наш талановитий композитор.

Дуже цінною рисою роботи тов. Кисельова є показ органічного зв'язку творчості Ревуцького з великими російськими композиторами — Римським-Корсаковим, Чайковським, Мусоргським тощо, а також із його безпосереднім учителем — великим українським композитором Лисенком. Цілком вірно зазначає тов. Кисельов, що метод обробки народних пісень, яким послуговується Левко Миколайович, при всій своїй оригінальності та самобутності споріднений з методом незрівнянного майстра хорошого співу — Леонтовича, а також із Балакірєвим та Лядовим<sup>2</sup>.

Прямно відзначити, що автор рецензованої праці належне місце приділяє ролі Ревуцького як педагога, як вихователя цілої плеяди молодих радянських українських композиторів.

Пі а н і з м у Ревуцького — прикметі, яка не так часто зустрічається в українській музикальній літературі — приділено в праці тов. Кисельова належне місце. Цілком вірно зазначено тут зв'язок нашого музиканта з Рахманіновим і Скрябіним, але мені здається, що саме в цьому плані треба було згадати того ж таки Лисенка і, можливо, Шопена.



До црибних недоліків роботи треба зарахувати надто великий нахил автора до слова «множество»: за автором виходить, що Ревуцький написав «множество» обробок народних пісень (стор. 14), що він виховав «множество» (багато — це правда, але ж не «множество»!) композиторів (стор. 21), що Ревуцький написав у Ташкенті, в евакуації, «множество інструментовок, різних пьес» (стор. 28). Це — недогляд, який треба усунути.

Справедливо підкреслює тов. Кисельов велику творчу роботу Ревуцького над редакцією опери Лисенка «Тарас Бульба», — зокрема, треба було б сказати слово про увертюру до опери, побудовану на темі Лисенка, але, по суті, зроблену цілком заново (у Лисенка, власне, увертюри й нема, єсть інтродукція), причому тут варто б згадати і блискучого оркестратора опери, отже, й увертюри — Б. М. Лятошинського. Щодо пісні «Засвітали козаченьки...», яка введена Ревуцьким і в текст опери, і в увертюру, то вона взята — між іншим, за порадою автора цієї рецензії (про що, розуміється, не варто згадувати в статті), — із оперети Лисенка «Чорноморці» і тому не може вважатися за цілком самостійну вставку Ревуцького.

З інтересом читається розгляд черлици творчості Ревуцького — 2-ї симфонії, проте він, цей розгляд, здається теж трошки скупуватим. Зокрема хотілось би зіставлення розробки пісні «А ми просо сіяли, сіяли...» з інтерпретацією тієї ж теми у Римського-Корсакова — це дало б підставу показати самостійність музикального мислення Ревуцького.

В цілому вважаю, що працю тов. Кисельова не тільки можна, але й треба видати.

## РЕЦЕНЗІЯ НА ПРАЦЮ Г. Л. КИСЕЛЬОВА «МИХАЙЛО ІВАНОВИЧ ГЛИНКА»

Рецензована праця — популярний нарис про життя й творчість великого російського композитора. Нарисові цьому властиві легкість та приступність викладу, ясність і простота, що йдуть поруч із серйозним знанням предмета та любов'ю до нього. Переконаливо, не вдаючись у міркування, приступні тільки спеціалістам, показує автор зв'язки Глинки з попередньою й сучасною йому світовою музикою і особливо з народною творчістю, яку так високо цинив і так глибоко використовував у своїх операх, романах, інструментальних речах творець «Руслана і Людмила». Досить чітко малює Г. Л. Кисельов те суспільне тло, на якому розвивалась геніальна індивідуальність Глинки, ту боротьбу смаків, що розгорталась навколо нього і основою своєю мала соціальні причини.

Геній не може вирости на порожньому місці. Як Пушкін у літературі, так і Глінка в музиці мали своїх попередників і своїх соратників на російському ґрунті. Хотілось би, щоб цій стороні справи тов. Кисельов — він, звичайно, говорить про неї — приділив більше уваги. Я думаю, що та живучість творів Аляб'єва<sup>1</sup>, Гурильова<sup>2</sup>, Варламова тощо, про яку знає кожний теперішній одвідувач концертів чи слухач радіо, дає підставу переглянути їх надбання, недостатньо, можливо, цінене досі. Це аж ніяк не принизить колосального значення Глинки, але дасть правдивішу картину розвитку російської музики.

Для звичайного читача, яким є автор цих рядків, цікаве було б співставлення опери «Іван Сусанін» Глинки з написаною на ту ж тему (і відому мені тільки за назвою) оперою Кавоса<sup>3</sup>. Це, звичайно, тільки побажання.

Чималу увагу приділяє тов. Кисельов естетичним смакам Глинки та його виконавчій діяльності. Зрозуміло, що Глінка з його завжди підкреслюваною любов'ю до простоти та ясності і відразу до всього перебільше-

ного, рафінованого, вигадливого («вичурного»), віддавав перевагу піанізму Фільда<sup>4</sup> в порівнянні з піанізмом Ліста. З цього приводу можна було б пригадати негативні відзиви Лисенка про гру Рубінштейна: в цих відзивах є спорідненість з уподобанням Глинки. Загалом для українського читача було б цікаво, коли б тов. Кисельов, що досить широко розглядає зв'язок із Глинкою пізніших російських композиторів, зокрема Чайковського та «могутньої кучки», — зачепив би й тему — Глінка та українська музика, зокрема — Глінка та Лисенко. Останній, до речі, як і вчитель його Римський-Корсаков, був палким поклонником Глинки. Мені недавно потрапила на очі афіша лисенківського концерту, присвяченого пам'яті Глинки і складена з його творів.

Про перебування автора «Івана Сусаніна» на Україні, в Качанівці, теж, можливо, треба було сказати троньки докладніше. Про це перебування, до речі, маємо згадки в російських повістях Шевченка.

Автор нарису детально викладає зміст опер Глинки. Я ладен припустити, що при тому сумному становищі, коли «Іван Сусанін» рідко з'являється на українській оперній сцені, а «Руслан і Людмила» і зовсім не з'являється, цей виклад потрібний. Але гадаю, що варто б приділити трохи більше уваги історії сценічних втілень і музикальних трактовок оперної спадщини Глинки.

Зовсім дрібне зауваження. На стор. 16-й наводиться текст знаменитого канону на честь Глинки, музику до якого написали Глінка<sup>5</sup> і Віельгорський<sup>6</sup>, а слова — Пупкін, Вяземський, Жуковський, Віельгорський. Мені здається, що текст цей треба віддати як вірші, без тих повторень слів, які потрібні були композиторам для музики, але псують враження при читанні. Крім того, в катрені Жуковського повинне бути, коли мене не заводять пам'ять, не глинтвейну, а глинтвейну (з міркувань ритму).

Такі мої скромні міркування з приводу нарису тов. Кисельова. Вія, цей нарис, безперечно вартий публікації. Я охоче взявся б редагувати його після того, як він буде перекладений на українську мову.

**РЕЦЕНЗІЯ НА РОБОТУ В. ДОВЖЕНКА <sup>1</sup>**  
**«В. С. КОСЕНКО. КОРОТКИЙ НАРИС ЖИТТЯ,**  
**ДІЯЛЬНОСТІ І ТВОРЧОСТІ»**

Я з великим інтересом прочитав нарис тов. Довженка про одного із найвидатніших радянських українських композиторів — В. С. Косенка. Нарис цей розраховано на широкі читацькі кола, і з цього погляду треба зразу ж підкреслити ясність, легкість, популярність викладу. Не без користі для себе прочитають, одначе, цю працю і фахівці-музиканти.

Тов. Довженко добре зробив, що в нерозривному зв'язку подав у своїм нарисі життя, діяльність і творчість Косенка: вони-бо й справді були так тісно й органічно пов'язані, що відривати їх одне від одного аж ніяк не годиться. Добре також, що тов. Довженко зрікся штучної періодизації життя й праці композитора. Натомість він яскраво й чітко подав історію творчого — ідейного зросту Косенка і тієї революції (а не еволюції), яка сталася в його творчості під впливом радянської дійсності. Цікавими і повчальними для читачів будуть сторінки, де показано ненастанну боротьбу покійного композитора з формалістами, псевдоноваторами і т. д. Щоправда, тут подекуди хотілось би більшої конкретності, бажано б мати більше фактів і імен.

Можливо, що подекуди тов. Довженко зловживає епітетами «чудовий», «прекрасний» і т. д. Не підкріплені прикладами, вони, ці епітети, можуть інколи здатися читачеві не зовсім переконливими. До речі: в таких роботах звичайно не дають потних прикладів — а жаль: адже книжку читатимуть усе-таки люди, хоч с'як-так знайомі з музикою, з потною грамотою.

Дрібні зауваження:

1. На стор. 53. тов. Довженко називає романс на слова Пушкіна «Цветок увядший, безуханный...» <sup>2</sup> с т а р о в и п н о ю піснею. Можливо, це так називав цей твір сам автор — не пам'ятаю, але тоді про це треба сказати.

А якщо мається на увазі характер романсу, то й про це треба сказати ясніше.

2. На тій же 53-й стор. читаємо слова: «рахманіновський надрив». Я не зовсім певний, що саме до Рахманінова можна беззастережно застосувати термін надрив.

3. На стор. 61-й Н. Г. Рахліна названо «першим виконавцем» «Героїчної увертюри» Косенка. Я знаю, що така термінологія у музикантів практикується, але, на мою думку, варто б згадати про той колектив симфонічного оркестру<sup>3</sup>, який виконував увертюру під орудою т. Рахліна.

Написано нарис, як я вже казав, мовою легкою й приступною. Проте з боку мовного потребується деяка редакційна правка. Наведу два приклади: 1) На стор. 57-й автор, характеризуючи один із творів Косенка, пише: «Триразово повторюються слова і настирливо нагадують про те, що тут (річ іде про Паризьку комуну.— М. Р.) загинув загін великої армії робітничого класу». Це досить типова помилка: настирливо рос[ійське] на з о й л и в о, на д о е д л и в о. Ясно, що тов. Довженко мав на думці те поняття, яке відається по-російськи словом *настойчиво*, а по-українськи — *наполегливо*, *настійливо* (Рос[ійсько]-укр[аїнський] слови[ик], АН УРСР, 1948). 2) На стор. 67 читаємо: «позорне десятиліття». Одно з двох: або «позорное десятилетие», або «ганебне десятиріччя». Не можна не подякувати тов. Довженкові за ту велику працю, яку він поклав на фотографію та бібліографію В. С. Косенка.

В цілому гадаю, що книжка тов. Довженка дуже потрібна, її варто видати якнайшвидше.

## ТВОРЕЦЬ ПІСНІ

Я давно знаю Левка Миколайовича. Пам'ятаю його ще студентом. Серйозний, стриманий, з глибоко затавною усмішкою, з ясними, лагідними і тропки лукавими очима, він пригадується мені найчастіше за фортеп'яно. Він закінчив клас рояля, і піанізм, особливе замилування саме в фортеп'яновій фактурі, здається мені характерним для нього і ріднить композитора з його вчителем Миколою Лисенком, з його другом, дочасно померлим Косенком. Проте Левко Ревуцький далекий від того, щоб мислити світ майже виключно в фортеп'янових образах, як це було у Шопена, або майже виключно в хорових звучаннях, як це спостерігавмо у Леонтовича. Левко Миколайович любить людський голос, любить пісню і разом з тим він прекрасний симфоніст.

Пісня, народна пісня — це і є ключ до творчості Ревуцького. Ми знаємо загально, що праця музиканта, відірваного від народного ґрунту, приречена коли не на безпліддя, то на безлюддя: такі речі можуть з приємністю слухатись, але легко забуваються і не знаходять собі визнання в широких масах, для яких і твориться справжнє мистецтво. Як глибоку підводну течію, чуємо ми народну мелодію — часом навіть просто і безпосередньо цитовану, проте частіше творчо перетворену — не тільки у Глинки, Римського-Корсакова, Лисенка, але і у Глазунова<sup>1</sup>, Рахманінова, Косенка. У фортеп'янових прелюдах Ревуцького бачимо ми саме таке глибоке опанування народною піснею, як і в його симфонії, увінчаній Державною премією.

Колись Шевченка з приводу його чудесної пісні «Утратила стежечку...», запитав хтось: чи не запис це із народних уст? «Ні,— відповів (приблизно такими словами) поет,— там тільки деякі рядки народні, а решта — моє». Подібні явища знаємо ми і в музиці. Потрясаюча пісня

Любаші в «Царевій нареченій» Римського-Корсакова — не цитата: її, цю пісню, створив сам композитор. Проте глибоко віриш, що саме таку пісню могла співати нещасна коханка боярина Григорія Грязного у добу Івана Грозного.

Словом, різно можна підходити до народної творчості, але обходити, минати її — фатально для художника. Саме цим останнім можна пояснити, що Ередіа<sup>2</sup> і Фет<sup>3</sup> залишались поетами — хорошими — для небагатіох, для любителів, а Пушкін і Шевченко належать, як найдорожчий скарб, народові. Саме тому зрозуміло, через що високоталановитий Скрябін в останні роки свого життя, гонений титанічними задумами, але не маючи під погами твердої опори для їх виконання, потрапив у творчу безвихідь.

Різно можна підходити до народної творчості. Один із елементарних композиторських підходів — це так зване оброблення народних пісень. Цьому виду творчості віддавала і віддає данину більшість визначних композиторів. І тут теж є різні способи, різні манери, різні характери.

Лисенко брав народну пісню в її недоторканій красі — і тільки оправляв її в коштовні рамки, або гармонізаючи для хору, або даючи барвистий, хоч здебільшого й простий фортеп'яновий супровід. Леонтович на підставі народної мелодії, часом дуже простої, навіть примітивної («Щедрик»), виводив складні, прекрасно стрункі поліфонічні побудови. Для обробок Левка Миколайовича характерна шаноблива увага до народного мелосу. В акомпанементах він звичайно дуже скупий, він ніби боїться заглушити, закрити від слухача голос самої пісні. Часом він користується підслухавою ним же самим народною гармонізацією («Прилетіла перепілонька»). А інколи, як вимагає цього самий текст пісні, художник дозволяє собі розкішні соковиті фарби і дає цілу багатозвучну картину («Перепеличенька невеличенька»). Але ніде не випадом Ревуцький із народного стилю, бо народний стиль — це і його стиль.

Саме це дало можливість Левкові Ревуцькому створити таку перлину нашої симфонічної музики, як його Друга симфонія. Не тільки там, де Ревуцький у цій симфонії безпосередньо бере народну тему, але й в усьому творі відчуваємо ми дихання народних грудей. Красою

українського поля, благородством народного серця віє від кожного такту симфонії...

Я давно знаю автора і дуже люблю Левка Миколайовича. Я милувався ним, коли він з глибокою пошаною до свого вчителя, з тонким розумінням його стилю і в повному озброєнні сучасної техніки робив музикальну редакцію «Тараса Бульби» Лисенка. Я радію, коли бачу сивоголового, ясноокого Левка, оточеного талановитими учнями, ціла фаланга яких може становити законну гордість Ревуцького-педагога. І в дні, коли композитор відсвяткував 60-річчя свого красивого життя, коли Радянський уряд відзначив його творчі заслуги високою нагородою — орденом Леніна, я міцно тисну йому руки і бажаю многих літ радісного творчого життя.



## НОВОРІЧНА НОВИНА

Кожен день приносить нам якісь приємні новини. То ми прочитаємо про пуск нового заводу, то почуємо по радіо про побудову і відкриття кількох нових шкіл в районі, то буваємо присутні на обговоренні нового музичного або літературного твору.

Перший день 1950 року порадував нас виставою Київського хореографічного училища — балетом П. Чайковського «Щелкунчик».

Важко переоцінити факт народження на Україні спеціального учбового закладу зі справжньою високою культурою, з традиціями найпершої в світі хореографічної ленинградської школи. Серце кожного з нас, хто бачив цей прекрасний спектакль, наповнилося радісним почуттям: прекрасну зміну виховують для наших театрів!

Таку школу створила для України талановита вихованка Ленінградського хореографічного училища, достойна учениця народної артистки РРФСР, відомого професора хореографії А. Ваганової<sup>1</sup> заслужена артистка УРСР Г. Березова. На сцені Київського театру опери і балету ми бачили її прекрасні висококультурні постановки — «Бахчисарайський фонтан», «Спляча красуня» і, нарешті, її найвизначніше творче досягнення — визнаний широкою громадськістю всієї республіки балет «Лілея».

Г. Березова — тонкий майстер і глибокий знавець складного мистецтва хореографії. Вона зуміла використати свої балетні можливості на плідній і благородній роботі, виховуючи достойну зміну для українських театрів. Велике їй за це спасибі.

Спектакль «Щелкунчик» яскравий і радісний — по святковому хвилює і зворушує щирістю, простотою і в той же час прекрасним виконанням. Діти четвертих — п'ятих класів, не говорячи вже, звичайно, про старших, проводять весь спектакль на цуантах. Це висока техні-

ка, не цілком доступна навіть для деяких професіональних виконавців.

Приємно і свіжо поставлено й виконано масові танці сніжинок, квітів. Діти образно і осмислено передають навіть нюанси різних почуттів. Майстерно поставлений і виконаний східний танець «Кофе».

Хочеться побажати талановитій Р. Іванушкіній<sup>2</sup> такого ж дальшого творчого зростання з тим, щоб вона зберегла правильну основу, яку їй дала школа. Її танець — це пісня без слів, артистка м'яко, лірично і надзвичайно чутливо сприймає і передає музичний образ. В. Іващенко<sup>3</sup> був їй достойним партнером. Це пара вже зовсім закінчених танцюристів.

Постановник Г. Березова і молодий диригент Т. Цебенко<sup>4</sup> показали талановиту роботу, яка може іти на сцені одного з кращих театрів України нарівні з іншими його виставами.

Театр одержує для свого балетного колективу таке потрібне йому поповнення.

Треба і далі бережно виховувати молодь уже в самому театрі, не затримувати її творчого зростання, відводячи належні місця в репертуарі, працювати з нею, сміливо висувати.

А єдиному на Україні хореографічному училищу необхідно створити умови для роботи, яких воно й досі ще не має. Це — важливе і відповідальне завдання всіх тих, хто повинен дбати про розвиток радянського мистецтва.

Хочеться від усього серця поздоровити талановиту нашу хореографічну молодь і її керівників зі вдалою виставою, яка милує очі та радує серце благородством ліній та барв, і побажати дальшого зростання і нових успіхів.

## ПОВАЖАЙТЕ І ЛЮБІТЬ СЛОВО!

Вранці передавали по радіо ліричні пісні радянських українських композиторів. Першим номером оголошено було: «Прощання»<sup>1</sup> (так, здається). Музика Майбороди».

Музика... Що це воно, без слів, чи як? Та ні, слова були. Їх не дуже добре можна було розібрати, може, завдяки не високим якостям мого дачного радіоприймача, а може, й ще з якихось причин,— але вони були. Чому ж не названо їх автора?

Трохи пізніше, по тому ж таки київському радіо, передавали романси Глинки, серед них «Мазурку». Я слухав і думав собі: чому не спало на думку людям, які влаштували цей концерт, та й співакці, що саме цей факт написання геніальним російським композитором Глинкою музики до слів геніального польського поета Міцкевича міг би здатися цікавим і знаменним для нашого слухача. Проте ім'я Міцкевича не було назване.

Те, про що я говорю, не випадкове. Назвати ім'я композитора і проминати ім'я автора тексту — це правило, якого майже неухильно додержують на концертах. Ви сидите, слухаєте з задоволенням відомого співака, і от конференсьє оголошує «Зимовий вечір. Музика Яковлева»<sup>2</sup>.

Лунають у чудесному виконанні улюблені вами з дитинства слова: «Буря мглою небо кроєт...» Але як кому, а мені пасолоду від співу псує оте лаконічне: «Музика Яковлева». Коли я не помиляюсь, Яковлев — лицейський товариш Пушкіна, композитор-дилетант, що, окрилений чарівним пушкінським словом, написав до нього «нічогеньку музику». Цієї музики не було б, коли б не було натхненних слів. Проте для конференсьє, для

складачів програми, для упорядників концерту романс оцей — тільки «музика Яковлева». Хтось із моїх товаришів-поетів, коли я говорив з ними на цю тему, сказав, усміхаючись:

«Ви хочете, щоб називали нас як авторів текстів, коли забувають назвати навіть Пушкіна».

Погана втіха! У хороших вокальнім творі музика і слова — неподільно злиті, органічно з'єднані, і — я насмілюсь це сказати — рівноправні.

Буває, правда, що талановитий композитор пише музику на малоталановитий текст. Досить згадати романс Глинки на слова Кукольника<sup>3</sup> або дивовижну любов Чайковського до солодкової поезії Раггауза<sup>4</sup>. (Буває, ніде гріха діти, і навпаки.) Але і в такому випадку тільки те співацьке виконання можна назвати художнім, у якому кожне слово продумане і відчуте виконавцем і донесене до слухача.

Неповага і неувага до словесного тексту — поширене у нас, а проте неприпустенне явище. Саме цією неповагою і неувагою можна пояснити слабеньку дикцію багатьох наших співаків-солістів, ансамблів і хорів. Саме через цю неповагу і неувагу дехто з наших українських оперних співаків так немилосердно перекручує тексти, що виходить мова і не українська, і не російська. Відзначу тут, до речі, явище, яке всім чомусь видається нормальним: жодній оперній дирекції не спало б на думку приймати на роботу співака, музикально неграмотного, але мовна неграмотність, незнання тієї мови, якою співаємо, — будь ласка! Скільки завгодно!

Мені, на жаль, не довелось чути Шаляпіна, дбайливе, вдумливе і — я б сказав — творче ставлення якого саме до слова відоме всім. Але я чув Собінова — уже на спаді літ, уже майже безголосого. Він потрясав мене своєю фразировкою (яка неможлива без глибокого проникнення в текст) і бездоганною дикцією. Те саме можна сказати про наших Садовського і Саксаганського, що, вже поспідавши з голосу, чарували своїм виконанням народних пісень саме завдяки тонкому й чіткому тлумаченню слова.

Ми можемо пишатись величезним сузір'ям першорядних співаків на радянській оперній сцені, на концертній естраді. І найбільшу пошану і любов народну мають ті з них, що поєднують досковалу вокальну майстерність з такою ж майстерністю подачі слова.

Я почав з дрібниці, на яку, проте, слід звернути увагу Комітетові радіоінформації при Раді Міністрів УРСР і всім нашим мистецьким організаціям. А кінчаю я тим, що підіймаю велику принципіальну справу. Товариші співаки! З усією любов'ю й повагою до вас кажу: любіть Слово, думайте над ним (і вивчайте його, скажу в дужках!). Поезія і музика — рідні сестри. Не може бути далі, щоб жили вони між собою, як дідова дочка і бабина дочка.

## ПОЧАТОК РОЗМОВИ

Не раз уже на сторінках нашої преси говорено про пісню. Винувачено поетів і композиторів, що вони створили надто мало пісень, які б «прижилися» в народі,— і це в той час, коли народна пісенна творчість розцвітає у нас невиданим цвітом всупереч твердженням націоналістів та космополітів про її «відмирання». Поетів ганили за те, що вони (не всі, звичайно) не приділяють достатньої уваги пісням (дехто з нас, справді, і досі вважає пісні «другорядним жанром», другим чи третім сортом поезії); композиторів — за те, що вони мало знають нашу поезію і не завжди зі смаком обирають тексти (дехто з них і справді уникає такого простого способу ознайомлення з поезією, як читання її, а все жде, щоб поети подали йому готовеньке, спеціально написане для нього, дехто з них і справді не дуже вибагливий до слова — аби, «мовляв», лягло на музику).

Є в цих закидах чимало справедливого. Але треба на дещо зважити. По-перше, не кожен поет є піснярем. Для цього треба мати особливий талант. Такі поети, як Берес<sup>1</sup>, Шевченко, Федькович, Кольцов<sup>2</sup>, мислили піснею, і то піснею в народному стилі. Але це мислення піснею чуже було, скажімо, Гюго, Лермонтову, Маяковському.

Те саме і з композиторами. Спроби талановитого Шостаковича створити масову пісню блискучих наслідків тим часом не дали. А пісні, скажімо, Листова<sup>3</sup> чи Соловйова-Седого<sup>4</sup> співаються по всіх просторах радянської землі.

По-друге, не треба забувати, що у сучасних поетів і композиторів відбувається не завжди легкий процес шукання сучасного стилю, відбувається цілком природна

боротьба між старою, традиційною формою і новим, радянським змістом. Переробки старих пісень на новий лад («Там орала дівчинонька трактором новеньким...») — це не те, чого нам треба. Краще з традиції треба засвоїти, вірно. Але засвоїти творчо, засвоїти критично.

Сучасність, соціалістична сучасність повинна органічно ввійти в нашу пісенну творчість. Почитайте кращі зразки пісенної поезії Андрія Малишка, творчість якого овіяна чисто народним колоритом, а між тим наші композитори дуже мало пишуть на його прекрасні тексти, або ентузіаста пісні Платона Воронька. Ви зразу помітите, що це писали радянські люди, люди соціалістичної дійсності, які сприйняли її органічно, які є не тільки сучасниками, але й учасниками її. І разом з тим помітите ви, що в душі цих поетів живе пісня матері, яка колихала й годувала їх, яка їх зростила і довела до пуття.

Те саме бачимо і у Ревуцького, і у Верьовки, і у Штогаренка, і у Козицького, і у Лятошинського, і у Майбороди, і у Мейтуса, і у Вериківського, і у Жуковського<sup>5</sup>, і у Дремлюги...

Я назвав ці імена — можна б назвати значно більше — і подумав: а ми ж таки стоїмо напередодні буйного пісенного розквіту! Думка ця, між іншим, осяяла мене і на концерті пленуму радянських композиторів, присвяченому хорівій їх творчості. Так, ми ростемо, але ми ще не виростили остільки, щоб назвати десятки (бажано й сотні) пісень, які «пішли в народ», які «побутують» серед широких мас трудящих.

Але це буде — і вірю, що буде скоро. І тут хочеться вказати на два шляхи, що, безперечно, допоможуть нашим піснярам-поетам і піснярам-композиторам. Перше — це творча дружба, так би сказати, «взаємоопилення».

Маємо хороші живі приклади дружби Олекси Ющенка й Тереня Масенка<sup>6</sup> з Платоном Майбородою, тісний творчий контакт Сергія Воскресенка з Григорієм Верьовкою. І друге — ненастанний і активний зв'язок з життям. Довготривалі, не «гастрольні» поїздки Тереня Масенка та Олекси Юценка з Платоном Майбородою в колгоспи — повчальний приклад. Ці поїздки дали вже свої наслідки, пісні Майбороди лунають на колгоспних ланах. Мало ще, на жаль, звертають у нас уваги на робітничий фольклор, а тим часом і Донбас, і Запоріжжя,

скажімо, так само, як і прекрасні наші села, є чудовим ґрунтом для створення нової пісні.

Я гадаю, що моя замітка покладе початок жвавій розмові на дуже потрібну для нас тему, а якщо думки, в ній висловлені, спричиняться до появи хоч одного твору, що залунав над Дніпром, над Дністром чи над Ворсклою, то це буде мені найвищою нагородою. Хочу скінчити формулою, що виникає з раніше сказаного: щоб увійти в життя, пісня повинна вийти з життя.



## ПРО ТЕКСТИ В ЗБІРНИКУ «УКРАЇНЬСЬКА РАДЯНСЬКА ПІСНЯ»

*(Рецензія на збірник)*

Я взяв на себе не дуже вдячне завдання — переглянути тексти (особливо переклади) у вищеназваному збірнику (антології, як називають його упорядники) після того, як збірник цей не тільки укладено, але вже і зверстано. Уже на контртитильній сторінці впало мені в око, безперечно, гідне осуду явище: редакційна колегія збірника складається з п'яти чоловік<sup>1</sup> — і це все композитори, нема ні одного поета чи літератора взагалі. Очевидно, при створенні цієї редколегії була думка: музика в пісні — основне і мало чи не єдине, а слово — так собі, «привесок». Коли взяти до уваги, що наші композитори раз у раз не досить дбало ставляться до текстів, а часом і виявляють недостатній смак у їх доборі та не дуже добру обізнаність із сучасною поезією (а така обізнаність видається мені для композиторів-піснярів обов'язковою), коли погодитись, що у справжній пісні слово і музика — рівноцінні компоненти, — то доводиться тільки дивуватись, що до складу редколегії не введено було ні одного майстра слова. Це й позначилося, — звичайно, негативно, — на рецензованому збірнику.

У книзі такій — величезна потреба. В цілому складена вона досить вдало. Правда, назва її «Українська радянська пісня» — неточна. По-перше, треба було зазначити, що це збірник пісень не народних, а композиторських, так би сказати. По-друге, це майже виключно хорові твори, і, скажімо, чудесний солоспів З. Остапенка і Ф. Надененка на слова Л. Малишка — «Хусточка червона»<sup>2</sup> становить у збірнику виняток. Але менше з тим.

Тепер, коли книжку вже зверстано і коли при тому вона в цілому складена, як я вже казав, добре (хоч і не обійшлося тут без суб'єктивних смаків упорядників), а потреба в ній, знов-таки повторюю, дуже велика —

не може вже бути, очевидно, мови про радикальне редагування текстів. Подам, отже, лише деякі зауваження, — може, децю вдасться ще виправити.

1. [«Із-за гір та з-за високих»] (слова М. Рильського, музика Л. Ревуцького) дапа в перекладі Г. Литвака<sup>3</sup>. Це — напевно чи найкращий із тих перекладів, які є. Такі рими, як «Летит — в пути», такі далекі від народної пісенності, яку наслідував автор, вислови, як «беспримерна наша мощь», напевно чи можуть кого задовольнити.

2. В пісні [«Глибокі моря в нас...»] (слова П. Тичини, музика Г. Верьовки) перекладач Волгіна<sup>4</sup> дозволяє собі римувати «беседа — дети, долинах — орлиным». Цього можна було свого часу уникнути, тим паче, що Т. Волгіна, взагалі кажучи, перекладач сумнівний і здібний (їй належить, без сумніву, найкращий із існуючих переклад поеми Шевченка «Наймичка»)\*.

3. В пісні «Дівчата в Донбасу» (слова С. Воскресенка, музика Г. Верьовки) перекладач Г. Абрамов<sup>5</sup> ледве чи праромірно вживає російський діалектизм: «Подались на пустыри».

4. В «Пісні про Миколу Лукичова» (слова П. Тичини, музика Г. Верьовки читаємо):

Оригінал	Переклад (Т. Волгіної)
Золоті його руки	Дело знает он отлично,
Швидко роблять все улад.	Как моряк на корабле.
Залунали перегуки	Зазвучала перекличка
Та по всій Країні Рад.	По советской по земле.

Бувають, мабуть, і моряки, які не дуже «отлично» знають своє діло, а головне — це ж у зовсім іншому стилі!

Мушу при цьому одверто, при всій своїй глибокій повазі до Павла Григоровича Тичини, [сказати], що оце місце —

...про Миколу Лукичова  
й його руки золоті,—

просто неможливе для вимови, і на це повинні були шанобливо вказати йому або композитор, або редколегія.

\* Римування взагалі у багатьох перекладачів (та й деяких авторів) не завжди охайне. Я на цьому докладно не спинятимусь.— *М. Р.*

5. У «Пісні про Гулю Корольову»<sup>6</sup> перекладач тексту М. Стельмах, взагалі цілком добре віддавши оригінал, допустився, здається мені, неправильного музичного наголосу: «Гуля у степу прибитім». Такі розбіжності між логічно-граматичними наголосами і наголосами музичними трапляються, коли не помиляюсь, і у інших перекладачів. За цим треба було уважніше стежити.

6. Можливо, що поетові І. Неході треба було, коли він писав пісню «Ми — солдати миру», музику до якої дав А. Штогаренко, подумати, чи відповідає стилеві пісні, її характерові вислів «зуби виб'єм звіру», що звучить якось коміко-прозаїчно і знижує весь тон твору.

Рядки —

А полізе — ми, готові!  
Зуби виб'єм звіру!  
Ми — бійці правофлангові,  
Ми — солдати миру —

т. А. Бродський<sup>7</sup> і В. Щепотєв<sup>8</sup> віддають так:

Пусть запомнит на глый язык:  
Мира фронт все шире,  
Мы в борьбе — на правом фланге  
Мы — солдаты мира!

Це — надто вже довільно! І це звужує думку.

7. У пісні «У селі під Лозовою»<sup>9</sup> (слова Л. Первомайського, перекл[ад] М. Ушакова)<sup>10</sup> явний недогляд досвідченого перекладача (чи результат його квапливості):

Оригінал	Переклад
І промовив я — клянуся, Я до тебе повернуся, Жди мене к весні...	Я сказав: предполагаю Возвратиться, дорогая, Жди меня к весне.

Між «клянуся» і «предполагаю» — надто велика і логічна, і поетична відстань!

8. Текст «Пісні про Дніпро» (слова Т. Масенка, музика П. Майбороди) явно «підтасований», підкладений під музику, і читати його важко. Це порочна практика, сліди якої бачимо і в пісні того ж П. Майбороди «Розляглися тумани» (слова О. Новицького), і в «Марші червонопрапорного комсомолу» Г. Жуковського (слова О. Юценка), і в деяких інших творах. Не можна слово «підганяти» за «колодкою» музики, треба його більше шапувати і самим поетам, і музикантам.

9. У перекладі «Щорсівської» (слова О. Ющенка, музика П. Майбороди) Т. Волгіна занадто вже «українізує» російську мову:

Гей, дивчина молода.

Хай би вже «дивчина», але усічена форма «молода» замість молодая тут зовсім не годиться.

10. У пісні «Від Москви до Карпат» (слова П. Воронька<sup>11</sup>, музика А. Кос-Анатольського<sup>12</sup>) поет вдався до хтовна чи вдалого слова «житениці».

У морях житениць,  
В океані пшениць.

Може, й є такий діалектизм — «житениць», але надто вже маловідомий.

11. Не певен я, що варто практикувати пристосування нових текстів до давнішої музики (М. Коляда — «Партизанська»<sup>13</sup>, слова П. Воронька). В розумінні художньому це — сумнівний шлях.

12. Г. Фінаровський, «На бій за мир!». Оригінал О. Безимецького<sup>14</sup> зіпсований не зовсім вдало вжитим словом «сумела» замість «смогла» (у перекладі Грунічева<sup>15</sup> краще — «посміла»). Це досить характерна помилка; тим прикрише, що її стрічаємо у відомого поета.

13. Дуже слабенькі тексти до пісень М. Жербіна<sup>16</sup> «Донбасс боевой» (Я. Хавін)<sup>17</sup> і А. Лазаренка<sup>18</sup> «Закарпатцю, рідний брате» (М. Польовий)<sup>19</sup>.

14. У перекладі пісні П. Батюка<sup>20</sup> на народні слова «Вітерець легкий весною...» навряд чи правомірно пише Г. Литвак:

...дивчата молодые  
сеют жито, просо.

Одночасно? Весною?

15. У пісні [«На дальні гори, дальні води»] (слова В. Сосюра, музика А. Коломійця) В. Сосюра дозволяє собі неприпустенну форму:

За сміх дитячий безтурботний,  
Що звон трояндой розцвіта.

16. У перекладі «Ковпаківської» (слова П. Воронька, музика П. Полякова<sup>21</sup>) Т. Волгіна допустилася неправильної форми «зарубають» (замість «зарубят»).

Такі мої зауваження. Їх могло б бути і більше. Отже, якщо є змога дещо виправити, то треба це зробити. А збірник випустити до к о н ц е.

## ПЕСНИ БРАТЬЕВ

Достоинно глубокого внимания и любовного изучения песенное творчество западных и южных славян. Им интересовались и увлекались великие деятели русской и украинской культуры. «Польская» часть «Ивана Сусанина» Глинки, «Свитезянка» Римского-Корсакова, «Славянский марш» Чайковского — живые тому свидетельства. Замечательный украинский композитор Лысенко неизменно включал в программы своих хоровых концертов песни польские, чешские, сербские... «Песни западных славян» Пушкина являются гениальным поэтическим претворением великолепных образцов славянского народного творчества. Шевченко, готовя материалы к своей поэме об Яне Гусе — «Еретик», пристально изучал чешскую литературу, чешскую песню. Одно из самых изящных его стихотворений лирического цикла — «Наїхали старости...» — навеяно сербскими мотивами. Общеизвестно увлечение Леси Українки творчеством зарубежных славян, которое нашло высшее свое выражение в наумительной поэме «Віла-посестра».

Сборник чешских, словацких и польских песен, изданный недавно в Киеве, продолжает одну из замечательнейших традиций дружбы славянских народов. Тексты песен, помещенные в сборнике, переведены на украинский язык Павлом Тычиной со свойственным поэту мастерством, с присущим ему соединением стилистических особенностей подлинника с чудесной простотой и задушевностью украинской песни.

Известный советский украинский композитор Ф. Е. Козицкий, большой знаток хорового пения, талантливо обработал эти песни для хора. Они войдут в репертуар наших многочисленных хоровых коллективов, многие из которых прекрасно исполняют песни зарубежных славян.

## [ПРО ТАНЦЮВАЛЬНУ МУЗИКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ]

Пригадую, колись у колі близьких людей Микола Віталійович Лисенко виконав на роялі кілька українських козачків, а потім признався, що він мріє видати цілу збірку козачків та гопаків. Це було незадовго до смерті великого композитора і ентузіаста народної музики, і мрію ту йому не удалось здійснити, хоча хороводно-танцювальній українській музиці і присвячено було значною мірою (не цілком, як твердить наш дисертант) його збірку «Молодощі», видачу ще року 1875-го.

Багато літ проминуло, а великої, в якомусь розумінні повної збірки народних танців досі не складено і не випущено. (Про вичерпну повноту в публікаціях народної творчості, як відомо, не може бути й мови.) Матеріал, зібраний і згрупований тов. Гуменюком, можна вважати першою і, на мою думку, вдалою спробою такої збірки. На цьому матеріалі і написав він свою дисертацію-розвідку про музичні особливості українських народних танців, які повнокровним життям живуть, розвиваються і нових рис набувають в умовах радянської, соціалістичної України. Можна погоджуватись чи не погоджуватись із тією класифікацією народних наших танців, яку пропонує автор, але не можна відмовити їй у певній стрункості, як не слід заперечувати і потребу в такій класифікації. Можливо, що є в дисертації тов. Гуменюка і деякі неточні чи й не зовсім вірні твердження музично-теоретичного характеру. Але цінність цієї першої, по суті, монографії про українські народні танці не підлягає для мене ніякому сумніву, практичне ж значення зібраного тов. Гуменюком матеріалу, такого потрібного і для професійних наших ансамблів, і для самодіяльних гуртків, і для композиторів, і для подальшого вивчення творчості українського народу, я вважаю безперечною. Крім того, хочеться відзначити ще одну по-

зитивну якість роботи А. І. Гуменюка: український музикальний фольклор він розглядає в нерозривному зв'язку з творчістю інших народів, у першу чергу — російського та білоруського. Інтересні й ті сторінки роботи, присвячені танцям інших народів, що увійшли в наш побут і набули на нашій землі нового колориту. Гідний уваги і огляд народних інструментів на Україні, що уявляється мені значним кроком уперед після дуже важливих для свого часу праць Лисенка та ще деяких, дуже небагатьох, музикознавців...

## ТВОРЧА ПЕРЕМОГА

Значні художні твори на історичні теми завжди бувають своєрідною проекцією в сучасне. Це можна сказати і про драму Олександра Корнійчука «Богдан Хмельницький», і про однойменну оперу Костя Данькевича на текст В. Василевської<sup>1</sup> і О. Корнійчука. Правдиво відтворюючи далеке минуле, твори ці разом з тим говорять і про те, чим живемо ми сьогодні: про негладку дружбу українського народу з великим народом російським, яка найвищий і найглибший свій вияв знайшла за нашої радянської доби. 300-річчя воз'єднання України з Росією, яке ми незабаром святкуватимемо, — це 300-річчя дружби народів. Сміливо можна назвати оперу «Богдан Хмельницький» прекрасним подарунком народові до цієї знаменної дати.

Що значить «правдиво відтворити минуле»? Це значить показати основні, істотні риси того минулого, виявити суть подій, підкреслити найхарактерніше в історичних постатях. Народ — славний творець історії — повинен бути в історичному романі, повісті, поемі, драмі чи — як у даному разі — в опері не тлом, не фоном, на якому виступають історично відомі особи, а головним колективним героєм твору. Цим вимогам, як відомо, відповідають такі неперевершені зразки оперної творчості, як «Іван Сусанін» Глинки, «Борис Годунов» Мусоргського, «Тарас Бульба» Лисенка. Іван Сусанін — жива, конкретна, наділена характерними індивідуальними рисами людина — є разом з тим і в першу чергу персоналізацією російського трудового народу, втіленням високого патріотизму його...

Хочеться принагідно зробити одне зауваження. Багатьом операм, серед них і деяким перлинам класичної спадщини, дуже шкодило те, що тексти їх стояли на незрівнянно нижчому рівні, ніж музика. Іноді ці тексти чи



лібретто складали звичайні ремісники, здебільшого за сюжетами визначних поетичних творів, у міру сил своїх псуючи ті сюжети, а головне — спотворюючи їх ідейно-художній зміст. Та навіть і тоді, коли текст, скажімо, до Лисенкового «Тараса Бульби» писав справжній поет і неабиякий драматург — Михайло Старицький, — він не зумів і не зміг, на жаль, піднятися на ту височину, до якої кликав його великий першовтір — повість Гоголя, — допустився вульгаризмів у мові, примітивізації в характеристиках.

У даному разі бачимо наслідки творчої співдружби талановитих авторів тексту з талановитим автором музики. Драматургічна сторона опери «Богдан Хмельницький» не може це викликати загального визнання. Зразком напруженості дії, строго логічного її розвитку, глибини характеристик, переконливої психологічної вмотивованості може бути III акт. При цьому важливо, що й тут, і в усій опері відсутнє те явище, яке спостерігається в багатьох навіть першорядних оперних творах, де музика йде «сама по собі», а слово звучить «само по собі». У «Богдані» слово й музика становлять органічну цілість. Я гадаю тільки, що треба було більше попрацювати над віршовою формою твору.

Про музику К. Данькевича уже висловилися занадто. Приєднуючись до загально схвальних оцінок цієї музики, а також до окремих слушних зауважень, я синюсь тільки на одному питанні. Мова йде про використання К. Данькевичем народних мелодій. Ми давно знаємо композитора як неабиякого майстра в цьому відношенні. Таким він показав себе і в опері «Богдан Хмельницький».

Колись було сказано, що музика Глинки в «Івані Сусаніні» дає глибші і яскравіші характеристики двох народностей — російської та польської, ніж десятки наукових розвідок. Привідавши до цієї думки і внісши тільки ту поправку, що Глінка малював своєю музикою не два народи, а російський народ і польську шляхту; зазначу: перед Данькевичем стояло ще складніше завдання. Він повинен був дати музикальні образи українського народу, російського народу і табору польської шляхти. Я згоден із критиками, які зазначають, що найменше вдалось йому останнє. Зате музикальні характеристики двох братів-народів — українського та російського — безперечно перемога композитора.

Колись у деяких колах музикознавців точилися суперечки, чи законне, мовляв, безпосереднє «цитування» в музичному творі народних мелодій, народних пісень. Ці суперечки — порожня балакачина. До такого цитування вдавались і Римський-Корсаков, і Чайковський, і Лисенко. Вдається до нього і К. Данькевич. Але ж важливо, як цитувати. І на «цитаті» мусить лежати і завжди лежить печать індивідуальності композитора. Микола Лисенко кілька разів звертався до знаменитої пісні «Гей, не дивуйте, добрії люди...» і в окремій обробці для хору, і в фортепіанному перекладанні, і в опері «Тарас Бульба». Це все — шедеври великого композитора. К. Данькевичу довелося звернутись до цієї пісні, без якої важко собі уявити оперу про велику визвольну війну українського народу середини XVII сторіччя; після Лисенка. І радісно відзначити, що він знайшов свій шлях, що одяг він цю пісню в свою одягу. Це — неабиякий здобуток.

Серед «продитованих пісень» одна тільки, хоч і дуже майстерно оброблена, хоч і дуже ефектна як комічна «розрядка», викликає у мене деякий сумнів. Це — пісня дяка Гаврила та його товаришів — «Як засядем, браття, коло чари...»<sup>2</sup>. Вона — пізнішого і при тому явно західноукраїнського походження... А втім, може, це й причіпка.

Крім безпосереднього цитування, композитор широко застосовує творче використання народних тем. Прекрасним взірцем у цьому розумінні є неодноразове звертання автора до теми знаменитої російської «Слави», яка, знов-таки, не раз була предметом натхнення російських композиторів...

Як нерозривно сплелася доля українського народу з долею народу російського, так нерозривно сплітаються в музиці К. Данькевича, зокрема в оркестровій її частині, український і російський мелос. Це надає опері особливої їй своєрідної принадності.

Мені, як і всім, хто дивився й слухав нову оперу, хочеться теж відзначити і виконавців-солістів, і хор, і вдумливого, тонкого диригента В. Пірадова<sup>3</sup>, і «молодого» (на оперній сцені) блискучого режисера М. Крушельницького, і автора чудесного, поетичного оформлення А. Петрицького. На велике визнання заслуговують, зокрема, і виконавці дрібних епізодичних ролей, і

весь творчий колектив театру, ота «театральна маса», яка по-дійсному ж и л а на сцені.

Хотілось би тільки — це говорю я не вперше і не я перший — більш чіткої дикції у ряду артистів (не кажу вже про хор).

Репертуар наших оперних театрів збагатився повнокровним, живим, талановитим твором, вся ідейна значущість якого зрозуміла кожному. Це — прославний гімн народові, це — хвала непорушній дружбі російського і українського народів.

## СЛАВА БЕЗСМЕРТНИЙ ДРУЖБИ

(На виставі «Князь Ігор»)

Уже перші акорди могутньої увертюри до «Князя Ігоря» переносять нас у сиву давнину — у ту давнину, коли недалекоглядні та егоїстичні князі крамоли сіяли та колотилися в усобицях, коли хижі нападники шарпали руську землю, а народ руський грудьми своїми і кров'ю її відстоював, коли з грудей справжніх патріотів виривався клич єдності та однастайності Русі... Клич той був, ми це знаємо, основною нотою безсмертного «Слова о полку Ігоревім», краса й гордості трьох народів, що вирости з одного кореня, з Київської Русі, — росіян, українців, білорусів.

Опера Бородіна — твір геніальний не тільки своєю блискучою формою, а й глибокою своєю ідейністю, високим патріотизмом, яким великий композитор ніби перегукується через віки з великим поетом, безіменним автором «Слова». Спроби установити особу творця нетлінної пам'ятки були, але вони мені здаються непереконливими та й непотрібними. «Слово» належить народові. Від нього потекли могутні ріки руського билинного епосу і українських дум, російських, українських, білоруських пісень. Це добре знали Пушкін, Гоголь, Шевченко, це добре знав незабутній Максимович<sup>1</sup>, перший перекладач «Слова» на українську мову, «сентузіст «Слова», як влучно назвав його недавно літературознавець Ф. Я. Прийма<sup>2</sup>.

Пушкін був одним із перших коментаторів «Слова», він — поет — всупереч деяким представникам офіційної науки рішуче ствердив автентичність безсмертного твору, яку й досі ще піддають сумніву деякі буржуазні вчені, ніяких на те не маючи підстав.

Шевченко нічого не перекладав, а для «Слова» порушив свій звичай, переклавши уривки із «Слова» з надзвичайною проникливістю і задумованістю.

Російських та українських перекладів мусін-пуш-

нінської дорогоцінної знахідки<sup>3</sup>, яку 1800 р. надруковано було в Москві під назвою «Ироическая (тобто героїчна. — М. Р.) песнь о походе на половцов удельнаго князя Новгорода-Северского Игоря Святославича», — перекладів і давніших, і сучасних маємо багато, а й кілька білоруських, серед яких особливо треба відзначити роботу Янки Купали. По-різному зроблені вони, в різних манерах, стилях, віршових розмірах, але на всіх лежить печать того високого патріотизму, який навіяв укритому за млою століть нащадкові віщого Бояна його «ироическую песнь», у всіх виразно звучить той мотив єдності, який так голосно, з такою новою силою, з таким новим змістом лунає в наші дні, коли російський і український народи Радянського Союзу святкують трьохсотріччя з дня возз'єднання України з Росією.

Проте ще більше, ніж перекладів, маємо ми в літературі патхненних перегуків із «Словом» — починаючи з Пушкіна і кінчаючи нашими днями. Російські, українські, білоруські поети й прозаїки раз у раз припадають устами до живодайного джерела високої поезії «Слова», нові й нові знаходячи в цьому струмені, черпаючи з нього безмежну любов до рідної землі, до народу.

Геніальні пости — завжди сучасники, і тому так животрепетно, по-сьогоднішньому звучать мелодії, сяють образи «Слова» у творах Тичини, Бажана, Малишка, Воронька, Гончара...

Зворушливим прикладом любові народного майстра до найбільшого скарбу давньої нашої поезії є малюнки до нього палехського художника Івана Голикова<sup>4</sup>.

Ми з гордістю можемо назвати композицію Миколи Лисенка «Плач Ярославни», несправедливо призабуту нашими виконавцями. А як би пролунала вона в ці святкові дні!

Але справжньою вершиною музичного втілення «Слова», музичного проникнення в його глибини є опера Бородіна «Князь Ігор», виконання якої колективом Великого театру СРСР оце випало мені щастя чути й бачити. Що Бородін взявся саме за цю тему, нема нічого дивного: в нього завжди був потяг до героїчного, недарма ж і славетна його Друга симфонія по справедливості зветься «Богатирською». Але знаменно, що тему цю підказав йому не хто інший як Стасов, палкий борець за самобутність, народність, демократичність мистецтва, палкий патріот і бездоганно чесний громадянин. При-

кладом чудесної творчої дружби є те, що завершили оперу — після кончини великого композитора — його друзі й однодумці Римський-Корсаков і Глазунов, не претендуючи, звичайно, ні на яке «співавторство». Героїчний твір про політичну єдність і єдностайність був виділом прекрасної творчої єдності та єдностайності.

Так, героїчний твір. Героїчний, патріотичний, народний характер «Слова» відтворений Бородиним з незрівнянним натхненням і неперевершеним блиском. Оперу в усій її красі й могутності донесли до глядача виконавці її — дорогі наші гості з Великого театру, з рідної нашої Москви.

Так, героїчний твір. Але хочеться підкреслити ще одну рису: глибоку людяність «Слова», яку чудово підкреслив і поглибив геніальний композитор, зробивши головним її носієм Ярославну, чий світлий образ притягав, притягає і буде притягати поетів, хвилювати людські серця. Ця людяність особливо яскраво виявляється і зворушливо показана була в тій сцені, де Ярославна захищає скривджену дівчину від кривдника — розпусного князя Галицького, — і в тій, де скорбна Ярославна на древньому валу низькими материнськими уклонами стрічає мешканців Путивля, що йдуть на відбудову рідного міста, зруйнованого половцями. І це було показано прекрасно. Я не фаховий рецензент, отже, не називаю прізвищ, не смію давати оцінки окремим виконавцям, хоріві, оркестрові, режисерові, постановникові танців, художникові. Але все в цілому — скажу прямо — мене потрясло.

Це була незвичайна вистава. Давалась вона для колгоспників, працівників радгоспів, МТС, трудівників Київської області. Які то були уважні і вдячні глядачі та слухачі! І це, здавалось мені, особливим натхненням зацілювало виконавців опери...

І ще раз про одне думав я, сидячи в театрі: в той час як москвичі грають «Ігоря» в Києві, для киян, київський оперний колектив виступає в Москві, у Великому театрі — для москвичів, для цілого світу. Який зразок благородного обміну художніми цінностями, який приклад незламної дружби народів, що немеркнучим світлом осягає всі наші помисли, всі наші діла, всі наші пісні — діла, помисли і пісні радянського народу, веденого Комуністичною партією до світосяйних верховин комунізму!

## ВЫДАЮЩИЙСЯ ПЕВЕЦ

*К 70-летию со дня рождения М. В. Микиши*

Музыкально-драматическая школа Н. В. Лысенко, открывшаяся в 1904 году на средства общественности, сыграла значительную роль в истории нашей культуры. Во главе ее стоял не только прекрасный музыкант и педагог, но и страстный патриот, глубоко знающий народное творчество, искренний демократ, друг Ивана Франко, Михаила Коцюбинского, Леси Украинки, что сказалось и на подборе профессоров школы, и на их программах, и на методах преподавания.

Здесь впервые в царской России были введены, параллельно с классом русской драмы, класс украинской драмы, а также класс искусства кобзарей. Не удивительно, что именно в эту школу мечтал поступить талантливый сын бедняка-крестьянина, одаренный чудесным голосом, Михаил Венедиктович Микиша — ученик Миргородской художественно-промышленной школы, где, к слову сказать, большое влияние на него оказал известный художник-иллюстратор шевченковских «Гайдамаков», прекрасный исполнитель кобзарских дум Опанас Сластисон.

Имеются сведения, что уже в те времена, в годы пребывания Микиши в Миргородской школе, он участвовал в подпольном революционном движении и царская жандармерия и полиция оказывали ему серьезное «внимание». Это «внимание» не прекращалось вплоть до 1917 года...

Николай Витальевич Лысенко не только принял способного юношу в свою школу, но и лично занимался его устройством. В 1906 году был приглашен в качестве преподавателя вокального искусства всемирноизвестный певец Александр Мишуга (тенор), родом с Западной Украины, и так же, как сам директор, украинский патриот и народолюбец, близкий друг и искренний единомышленник Ивана Франко.

Переход Микиши из класса известной певицы Зотовой<sup>1</sup>, где он сначала учился, в класс Мишуги определил весь творческий путь Михаила Венедиктовича. Мишуга был не только прекрасным исполнителем-вокалистом, но и знаменитым педагогом, который создал свою последовательную и тщательно разработанную научную систему вокального искусства. Мишуга полюбил талантливого ученика, и вскоре их отношения стали очень дружескими, как двух братьев — старшего и младшего.

Блестяще закончив школу, Михаил Венедиктович поступает в единственный в то время стационарный украинский театр Николая Садовского. Труппа Садовского была в основном драматической, но в ней были хорошие певцы, неплохой хор и оркестр. Это давало возможность ставить различные музыкально-сценические произведения. Наряду с «Наталкой Полтавкой», «Запорожцем за Дунаем», «Черноморцами» здесь шли «Галька» Монюшко, «Проданная невеста» Сметаны, «Сельская честь» Масканья<sup>2</sup> и другие.

Микиша занимал ведущее положение в оперном репертуаре театра. Особо он выделялся в роли Ионтека («Галька»).

Вскоре мы встретились с Микишей на сцене Киевской оперы, где сначала он исполнял и лирические, и драматические партии, а со временем, по совету Л. В. Собинова, перешел исключительно на драматический репертуар, завоевав любовь и признание у киевского слушателя. В 1913 году артист принимал участие в организованном львовской прогрессивной общественностью юбилейном концерте в честь Ивана Франко. Именно на этом концерте зародились замечательные отношения между киевским артистом и пламенным демократом Иваном Франко.

Певец встретил Великий Октябрь в полном расцвете творческих сил и встретил его не только как артист, но и как гражданин, общественный деятель.

Когда Народный комиссариат просвещения решил открыть в Киеве советский украинский оперный театр, первым его директором был назначен Михаил Микиша.

В 1922 году Михаил Венедиктович пел в Москве, в Большом театре, на одной сцене с такими светилами русского и мирового искусства, как Собинов и Нежданова<sup>3</sup>. Выступая в ответственных партиях русского и западноевропейского репертуара, в партиях Радамеса



(«Аида»), Рауля («Гугеноты»), Хозе («Кармен»), Германа («Пиковая дама»), Гришки Кутерьмы («Сказание о граде Китеже»<sup>4</sup>), певец завоевал всеобщее признание.

Позже мы видим артиста на харьковской оперной сцене, где он работает до начала Великой Отечественной войны. Всегда и везде он остается самим собой — скромным, требовательным к себе, вдумчивым и вдохновенным художником.

Микиша по праву считается одним из основателей советской украинской оперы. Огромный, серьезный, кропотливый труд и большие природные вокальные данные помогли ему сохранить до настоящего времени глубину, силу и выразительность голоса.

Давно работает Михаил Венедиктович как педагог пения, вкладывая в это дело всю свою любовь к искусству и к родному народу. Верный ученик и последователь Мишуги, Микиша создал своеобразную систему вокального воспитания. Этой системе он посвящал капитальный труд — научную работу (которая, кстати сказать, к великому удивлению, на протяжении многих лет не может увидеть света). На основе этой системы замечательный артист воспитал много учеников, которые поют сейчас на московской, киевской и других сценах СССР, сохраняя благодарную память о своем педагоге.

## ВІДЗИВ ПРО АНСАМБЛЬ БАНДУРИСТІВ УТОС<sup>1</sup>

Виступи кобзарського ансамблю УТОС під керівництвом знавця і майстра кобзарської справи Михайла Папасовича Полотая<sup>2</sup> завжди користуються заслуженим успіхом у слухачів. Добру справу зробив ансамбль, виступивши на Всесоюзній нараді по вивченню історичного епосу східних слов'ян<sup>3</sup>, хоч з об'єктивних причин і не був показаний ряд інтересних номерів ансамблю, спеціально підготованих до наради. Вважаю вартою підтримки думку тов. Полотая про організацію Державного ансамблю бандуристів, який він зве етнографічним (може, над назвою слід ще подумати).

Бажаю ансамблеві УТОС і його керівникові тов. Полотаю нових творчих успіхів.

20.VII.1955

## СПОМИНИ О. М. ЛИСЕНКА ПРО БАТЬКА

Дивний випадок: якраз у ту хвилину, коли я сів писати ці рядки про спомини О. М. Лисенка, хвилі радіо донесли до мене звуки фортеп'янової баркароли Миколи Лисенка на тему пісні «Пливе човен, води повен...». Донесли — і перенесли мене в той давній час, коли я, зачарований хлопчик, слухав цю поетичну п'єсу у виконанні самого композитора, і я побачив знову його прекрасну сиву голову, якою він мав звичай злегка похитувати в такт музиці чи своїм думкам, його натхненне обличчя, його руки, що він ними з особливою, трохи старомодною грацією дотикався клавішів. Ці ласкаві руки в таких речах, як знамените лисенківське «Гей, не дивуйте...», вміли викликати з грудей роля цілу бурю, бурю з громом і блискавками, бурю великого народного гніву.

Згадався мені той час, згадалися друзі й приятелі Миколи Віталійовича, згадався могутній Микола Садовський, згадався Платон Цесевич<sup>1</sup> у розквіті сил, що під акомпанемент Лисенка виконував в Українському клубі його «Рева та стогне Дніпр широкий...», згадався виступ у тому ж клубі улюбленця й вихованця Лисенка і учня славетного Мишуги — Михайла Микиші, згадався той єдиний раз, коли мені довелось побачити Лисенка як хорового диригента на традиційному шевченківському концерті, згадалась та любов, з якою ставився літній уже композитор до своїх учнів і майбутніх наступників — Кирила Стеценка, Олександра Кошиця та інших... Згадалось мені, в яким захопленям стрічала на концертах, на різних зборах Миколу Віталійовича передова українська й російська інтелігенція, зокрема молодь... Відчувалось, що зустрічають вони не тільки великого композитора, але й видатного, невтомного громадського діяча, яким і справді був автор «Тараса Бульби» все своє життя...

І я почав перегортати знайомі вже мені сторінки «Споминів» Остапа Миколайовича Лисенка. Я знаю Остапа Миколайовича від днів свого раннього дитинства. Я знаю, що він був батьковим улюбленцем, що в дні, коли старий — ні, це слово не пасувало до нього, — коли посивілий Лисенко головував в Українському клубі, Остап, «Остапчик», був найближчим помічником батька, зосібна в організації тих концертів серйозної камерної музики, які раз на тиждень відбувались у клубі за строго продуманою програмою і в яких виявляв себе Микола Віталійович не тільки прекрасним виконавцем-солістом, але й надзвичайно чутливим учасником ансамблевої музики — тріо, квартетів і т. ін. І знаю я, що О. М. Лисенко не лише зберіг у своїй прекрасній музикальній пам'яті творчу спадщину великого свого батька, але й є пині одним із дуже небагатьох людей, які можуть оповісти нашим сучасникам про те, що звать «творчою лабораторією» композитора, про те середовище, в якому він обертався, про друзів його і про ворогів, про знамениті його подорожі з хором по Україні, громадське значення яких на той час не можна перебільшити.

У споминах О. М. Лисенка дано не тільки живий, хоч, може, й не повний портрет творця безсмертної музики до «Кобзаря» Т. Шевченка, але й цікаві риси таких передових діячів української культури, як М. Старийський, Леся Українка, М. Кропивницький, М. Коцюбинський, І. Франко, Панас Мирний, М. Садовський, Д. Яворницький<sup>2</sup>, Т. Рильський... У цих безпретензійно написаних споминах наші сучасники, зокрема мої товариші-письменники, які уявляють дожовтневу Росію, дожовтневі часи на Україні лише за літературними джерелами, знайдуть, розуміться, не повну й вичерпну характеристику тієї доби, але багато чого для її вірнішого зрозуміння...

Починаються спомини епізодом із дитинства Остапа Миколайовича. Ідеться про створення, розучування і постановку в тісному домашньому гурті дитячої оперки Миколи Лисенка «Коза-дереза», цілком побудованої на фольклорному матеріалі. Нині, коли далекою і страшною казкою здаються часи переслідувань українського слова, яким піддавав його царський уряд, часи цілковитої заборони української школи, — нині ми маємо на Україні спеціальні театри для дітей та юнацтва, оперу Лисенка ж таки «Пан Коцький», складнішу своєю по-

будовою, ніж простенька й мила «Коза-дереза», бачать і слухають наші діти на сценах великих оперових театрів... А тоді — тоді ця «домашня», «аматорська» вистава «Кози-дерези» була подією, яка не залишилася без сліду в історії нашого суспільства. І про подію цю розповідає автор «Споминів» просто й задушевно.

З великим інтересом читаються сторінки, присвячені одній з останніх подорожей по Україні Лисенка з його славетним хором. Громадсько-виховне значення цих поїздок було величезне. Недаром же й підпадав Лисенків хор під різні переслідування «блудителів порядку»...

Лисенкова хорова робота знайшла блискучих своїх наступників в особі Кирила Стеценка і Олександра Кошиця, її традиції відбилися і в глибоко своєрідній творчості Миколи Леонтовича. Коли Левко Ревуцький був замолоду безпосереднім учнем Лисенка і викладача теорії музики та гармонії в його музично-драматичній школі, Любомирського<sup>3</sup>, то нема сумніву, що глибокою любов'ю до народної пісні і, зокрема, до хорового співу, та й рядом принципів щодо оброблення пісні завдячують Лисенкові і Козицький, і Вериківський, і Микола Колесса<sup>4</sup>, і Данькевич, і Вєрьовка, а за ними й багато інших композиторів. Фольклористична діяльність і музична творчість небіжчика Філарета Колесси має якнайближчий зв'язок із діяльністю і творчістю Лисенка, про що свідчать відоме їх листування і пізніші висловлювання Філарета Михайловича.

Теплими рисами змальовує О. М. Лисенко постать чудесного ентузіаста народної пісні, організатора і керівника охматівського селянського хору (а такий хор за царських часів був просто-таки дивиною!) Порфирія Демущького. До Миколи Віталійовича ставився Демущький з глибокою шанобою і приязню.

Не сумніваюсь, що цильну увагу читача привернуть розділи «Споминів», присвячені натхненній праці Лисенка над музикою до «Кобзаря» Т. Шевченка, створенню гімну «Вічний революціонер», спілкуванню Лисенка з Франком та іншими передовими діячами того часу, діяльності великого музиканта в Літературно-артистичному товаристві, у заснованій Лисенком на копоти громадянства Музично-драматичній школі<sup>5</sup>, в Українському клубі, створенню і першим постановкам опер «Різдвяна ніч», «Утоплена», які побачили-таки «світло рампи» за

життя композитора, і роботі над «Тарасом Бульбою», який зазвучав зі сцени тільки за радянських часів...

Про незламну дружбу — в житті і в творчості — Миколи Лисенка і Михайла Старицького, про характерну постать самого Михайла Петровича особливо докладно й цікаво розповідає Остап Миколайович.

Варті цільної уваги спомини його про композиторового брата, революціонера Андрія Лисенка<sup>6</sup>. Вони дадуть певний матеріал історикам нашого суспільства.

Остап Миколайович не раз підкреслює широчінь поглядів його батька і Старицького, любов до поезії Пушкіна, Некрасова, Міцкевича, до музичних творів Глінки, Чайковського, Дворжака<sup>7</sup>.

Я добре пам'ятаю, з яким пієтетом ставились Микола Віталійович і вся його родина до творчості Римського-Корсакова, як любив наш славетний композитор музику генія польського народу Шопена.

Національна виключність — при глибокій любові до рідного слова, рідної музики — завжди чужа була Лисенкові та його однодумцям.

Спомини О. М. Лисенка я вважаю цінним надбанням у небагатій нашій мемуарній літературі.

## ОПЕРА «МИЛАНА»

У багатонаціональному радянському мистецтві українська опера посідає, безперечно, своє певне місце. Їй властива немала тематична, жанрова і стильова різноманітність. І разом з тим наші слухачі мають усі підстави нарікати, що мало написано композиторами творів, які відображають сучасність, ті величезні зрушення в житті радянського народу, які відбувалися недавно, на наших очах, які відбуваються і нині.

Правда, людям, які працюють у галузі мистецтва, відомо, що про сучасність писати важче, ніж про минуле, але чим завдання важче, тим воно почесніше.

Однією з історичних подій, значення якої неможливо переоцінити, було здійснене по волі народу, під керівництвом Комуністичної партії возз'єднання українського народу в його споконвічних етнографічних межах, по обидві сторони Карпат. Цій події, цьому святу українського народу, зокрема возз'єднанню закарпатських українців з рідною Радянською Україною, невід'ємною частиною Радянського Союзу, яке завершилось у 1945 році, і присвячена опера «Милана», написана композитором Георгієм Майбородою<sup>1</sup> на лібретто поетеси Агати Турчинської<sup>2</sup>.

Немає, певно, потреби докладно переказувати сюжет опери. Він не дуже складний і весь овіяний пристрасним прагненням трудящих Закарпаття злитися воєдино в «велику, вольну, нову сім'ю», за виразом Тараса Шевченка, зі своїм єдинокровним братом, що побудував на своїй землі соціалізм і йде до вершин комунізму.

Контрастними фарбами змальовані в опері постаті прислужників фашизму — сільського старости Шибак, куркуля Климпуша, нотаріуса Флейса. Виразні характеристики чесних трудівників, борців за свободу: Рушак — керівника антифашистського підпілля, Василя, Мар-

тина, Йолан і головної героїні — Милани, що вмирає від руки огидного профашиста. Героїня трагічно гине, але опера закінчується урочистим акордом — приходом армії-визволительки, Радянської Армії, якій активно допомагали закарпатські партизани і підпільники, серед них Милана та її коханий Василь, і спільною клятвою відплати за смерть народних героїв.

Можна говорити про недостатню розробку щодо драматургічної дії опери, про неповну ясність або ж деяку невмотивованість тих чи інших ситуацій, але враження, що залишає опера в цілому, не можна не назвати дуже сильним.

Не ганяючись за парочитою новизною, уникаючи формального мудрування, композитор Г. Майборода тішить радянських слухачів насамперед тим, за чим вони, слухачі, чесно кажучи, трохи скучили — багатством і різноманітністю мелодій. Ми далекі від того, щоб заперечувати в опері правомірність речитативної техніки, а все ж приємно виходити з театру, зберігаючи в пам'яті яскраві враження і характерні мотиви.

У роботі Г. Майбороди щасливо сполучаються творче освоєння традицій з власною індивідуальною манерою. Окремі номери його творів не є «вставними, концертними», не порушують цілності дії, а навпаки — підтримують її і скріплюють.

Хочеться відзначити, що для чарівної дівчини Йолан композитор написав колоратурну партію. Наші музиканти побоюються колоратури: нереально, мовляв, неприродно, застаріло! Г. Майборода ділом спростовує ці твердження. Загальновідомо, що коли начисто заперечувати умовність на сцені, то треба відмовитись від оперного жанру взагалі.

Мелодизмом прояніті у автора і арії, і дуети, і ансамблі та хори. Причому мелодизм цей, незважаючи на те, що автор досить рідко вдається до безпосереднього «циткування» народних пісенних і танцювальних мотивів, має яскраво виражений національний характер, що, звичайно, можна тільки вітати. Видно, що композитор з молодих років вжився в народний мелос.

Георгій Майборода — визнаний у нас майстер симфонічного письма, і оркестр у нього, не подавляючи (за рідкими винятками) вокальної частини опери, все ж не тільки акомпанує співакам, але й відіграє у розвитку



дії, у творенні настрою слухачів велику самостійну роль.

Опера «Милана» є серйозним кроком у розвитку українського і всього радянського оперного мистецтва. Поставивши її, колектив Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка зробив велику культурну справу. Не вдаючись в оцінку роботи окремих виконавців, оркестру, хору, художніх керівників вистави, скажемо в цілому, що робота над оперою здійснена театром на рівні високої майстерності, з глибоким розумінням ідейної суті твору. Ця вистава сприймається як свято нашого мистецтва.

## М. О. ГРІНЧЕНКО †

Вся музикознавча, фольклористична і громадська діяльність М. О. Грінченка була зразком вірного служіння народові. Це був справжній радянський учений, який ніколи не відокремлював свої наукової роботи від запитів і потреб широких мас трудящих, пишучи й публікуючи не тільки спеціальні розвідки та монографії, але й статті більш популярного характеру. Учні й товариші Миколи Олексійовича пам'ятають його як чуйну й добру, а разом з тим суворо принципову людину. Вимогливий до себе, він був вимогливим і до інших. Пам'ять таких людей живе в серцях, ogrіваючи їх і окриляючи їх на творчу працю. Ім'я вірного сина народу дороге народові.

## [«РІЗДВЯНА НІЧ» М. ЛИСЕНКА]

Творчість Гоголя раз у раз привертала до себе увагу російських і українських композиторів. На сюжети його повістей і оповідань створили опери М. А. Римський-Корсаков, П. І. Чайковський, М. В. Лисенко, П. П. Сокальський<sup>1</sup>. Саме тільки оповідання із «Вечорів на хуторі біля Диканьки» — «Ніч перед різдвом» — лягло в основу опер трьох великих композиторів: Чайковського («Коваль Вакула», в пізнішій редакції «Черевички»), Римського-Корсакова («Ніч перед різдвом») і Лисенка («Різдвяна ніч»). Микола Віталійович Лисенко у співробітництві із своїм другом Михайлом Петровичем Старицьким, який написав тексти до більшості опер Лисенка, створив у 1873 році оперету, тобто п'єсу, де музично-вокальні номери чергувалися з розмовами, — «Різдвяна ніч». У 1883 році оперета ця була перероблена в справжню оперу під тою ж самою назвою. Як справедливо пишуть автори книжки «М. В. Лисенко. Життя і творчість» Л. Архімович<sup>2</sup> і М. Гордійчук<sup>3</sup>, оперу цю можна назвати оперою-колядкою — подібно до того, як Римський-Корсаков назвав свою оперу на той же сюжет «былью-колядкой». Справді, в основу опери покладено українські народні колядки, зокрема колядку «Радуйся, земле...». В оповіданні, чи, за тогочасною термінологією, повісті Гоголя «Ніч перед різдвом» дія відбувається напередодні різдва, тобто дати, коли за християнською релігією відзначається народження Ісуса Христа. Свято різдва тривало кілька днів. На Україні, принаймні в більшості її місцевостей, колядували, тобто співали традиційні різдвяні пісні, не завжди й релігійного змісту, не в ніч перед різдвом, а на саме різдво. Тому Лисенко і його лібретист змінили назву гоголівського твору, назвавши оперу «Різдвяна ніч». Дія в ній відбувається не

перед різдвом, а на саме різдво. Крім того, як зазначають Л. Архімович і М. Гордійчук, Лисенко і Старицький вилучили з сюжету Гоголя фантастичні епізоди і надали постаті запорожця Пацюка рис, яких нема у Гоголя. Це — «цілком реальний тип старого запорожця, що ніби узагальнює в собі риси палкого народного патріотизму, вболівання за долю поневоленої панамі України». Вставлено й кілька персонажів, яких нема у Гоголя <sup>4</sup>.

## ПРО ДРУГА

*(До 70-річчя з дня народження Л. М. Ревуцького)*

Я пам'ятаю Льва Миколайовича — Левка Ревуцького ще за молодих його, студентських років. Він був серйозний, стриманий, скупий на слова, але коли вимовляв їх, то вони часто вражали своєю влучністю, а інколи чисто українським гумором. Серйозним і стриманим залишався він і сідаючи за рояль. В сім'ях, де ми з Левком зустрічались, любили музичити, і він виступав то як акомпаніатор, то як виконавець своїх або чужих творів. Ніколи при тому не зраджували його ті якості, які характерні і для його композиторської діяльності: строгий смак, нелюбов до зовнішніх ефектів.

Ближче заприятелював я з Львом Миколайовичем в наступні двадцять років. Пам'ятаю один цікавий випадок. Якось разом з іншими гостями він був у мене в день мого народження. Друзі-поети написали мені жартівливе поздоровлення у віршах. Левко склав до нього музику. Настав момент виконання цієї «оди». Лев Миколайович сів за піаніно, поставив перед собою ноги. І раптом він почав плутатись, збиватись — граючи власну, при тому, звичайно, не дуже складну річ, нарешті зовсім перестав грати. Ми були здивовані: в чому справа? Виявилось ось що: стареньке піаніно настроєне було в мене на півтора чи, можливо, на тон вижче, ніж належить. Маючи абсолютний слух, Лев Миколайович бачив на палері позначення одних звуків — і внутрішньо чув їх, — а на піаніно виходило щось інше... Так «ода», пам'ятається, й не була виконана.

Не раз зустрічав я Льва Миколайовича, тоді вже авторитетного музиканта, визнаного і широко відомого композитора, в колі композиторської молоді. Йому дуже личив, як личить і тепер, вислів: старший товариш. Він ніколи і нікого не подавляв — як не подавляє і тепер — своїми думками і переконаннями, хоча вони у нього

дуже тверді й ясні, своєю величезною ерудицією. Пам'ятаю, він імпровізував якомсь розробку народної пісні після того, як хтось програв своє аранжування тієї самої пісні, досить бідне. Всіх здивувало те проникнення в дух і стиль народної творчості, якою осяяна була ця імпровізація, чудова простота і разом з тим багатство образотворчих засобів, які властиві пісенним обробкам Ревуцького (згадайте «Галицькі пісні», «Подоляночку» з прозорим, легким, наче б невловимим і разом з тим дуже глибоким фортепіанним супроводом, «Прилетіла перепілонька...» і т. ін.).

Ті самі риси народного стилю властиві й кантаті Льва Миколайовича «Хустина» на слова Шевченка, де композитор, розвиваючи славні лисенківські традиції, дає свою прекрасну трактовку словам великого поета, і знаменитій його Другій симфонії з таким світлим, таким радісним, таким виблискуючим фіналом на тему всім нам з малих літ відомої пісні...

Л. М. Ревуцький — дуже самобутній і оригінальний митець, який вільний від гонитви за новизною заради новизни. Ця риса властива, зокрема, його фортепіанним творам. До речі, Ревуцькому в високій мірі властиве почуття піанізму, яке позначається і в його піснях, і в романах, і в хорових його творах.

Разом з Л. М. Ревуцьким і Б. М. Лятошинським мені довелося працювати над редакцією опери М. В. Лисенка «Тарас Бульба». Треба пояснити, що сам Лисенко вважав оперу не цілком завершеною і не оркестрував її. Я з усією належною обережністю виправляв деякі не дуже вдалі або застарілі за мовою місця в тексті опери, написаному постійним лібретистом, другом і соратником Миколи Віталійовича — М. П. Старицьким, Лев Миколайович редагував музику, Лятошинський писав оркестровку. Як дбайливо, як любовно, з яким розумінням стилю і характеру музики свого учителя, що так і не побачив, не почув за життя постановки улюбленого свого створіння, трудився тоді над «Тарасом», вдумуючись у кожний такт, кожну ноту, Лев Миколайович! За задумом режисури Київського оперного театру, зокрема, покійного В. Д. Манзія, в оперу були вставлені деякі номери, музику до яких написав сам Ревуцький. З приводу цих номерів чудовий виконавець партії Тараса народний артист СРСР І. С. Паторжинський, розмовляючи про цю оперу, сказав мені, що він дивується, як невіддільні вони від

музичної традиції Лисенка, наскільки органічно вони до неї входять...

Багато свого внесли Ревуцький і Лятошинський в знамениту увертюру до опери, і це своє — теж цілком народне, цілком лисенківське...

Вимогливий митець, діяльний громадянин, прекрасний товариш, учитель, який вкладає всю душу у справу виховання молодих композиторських обдарувань, музикант-мислитель, вчений-академік, Лев Миколайович Ревуцький дорогий і близький всім нам. І я гордий, що маю право називати його: мій друг Левко.

## ТВОРЕЦЬ РАДЯНСЬКОЇ ОПЕРЕТИ

*До 60-річчя з дня народження О. П. Рябова<sup>1</sup>*

1955 року невблаганна смерть вирвала з наших рядів Олексія Петровича Рябова, вирвала людину, повну любові до життя, до мистецтва, до людей, повну творчих задумів. Світлій пам'яті цієї людини я й хочу присвятити кілька рядків.

Дитинство і юність О. П. Рябова пройшли серед тяжких спирітських поневірянь, на «службі» у царському військовому оркестрі, під знуцання тупих і злобних фельдфебелів. Але дуже рано проявився у хлопця неабиякий музичний хист, і в 1914 році, перед першою світовою війною, його відпущено з полку.

На свої буквально-таки мідні гроші намагається він вчитись музики — гри на скрипці. Знаходяться, як-то кажуть, добрі люди, і юнак здобуває музичну освіту (в Харкові). Значно пізніше він поглиблює свої знання, бере лекції інструментовки у Глазунова. Весь час свого спеціального і загального (в гімназії) навчання Олексій вимушений давати приватні «уроки», грати в кінотеатрах і т. п.

Треба сказати, що й у пізніші, пожовтневі роки Олексій Петрович віддає чималу увагу музично-педагогічній діяльності. Так, у 1920 році після взяття Армавіра Червоною Армією він був одним із організаторів і викладачів Армавірської народної консерваторії. Багато працював Рябов і в оркестрах як скрипаль-концертмейстер, добре знав специфіку і інших інструментів, що й позначилося потім на його композиторській та диригентській діяльності.

З 1929 року віддає він свої сили диригентству в новоутвореній у Харкові українській музкомедії, а пізніше й до кінця життя працює як головний диригент Київського театру музичної комедії.

Переважна кількість із написаного О. П. Рябовим як



композитором належить саме до музкомедійного жанру. Олексій Петрович не відмовлявся від того кращого, що дала цьому жанрові так звана «віденська» оперета<sup>2</sup>. Але значення його як композитора і музичного діяча полягає не в цьому.

Олексієві Петровичу близькі й рідні були традиції українського народного театру Кропивницького, Заньковецької, Садовського, Саксаганського. Як відомо, пісня й танець органічно впліталися в тканину багатьох дожовтневих українських п'єс, а названі великі артисти, до речі, були й чудовими співаками. Садовський у своєму театрі ставив навіть «справжні» опери, як-от опери Лисенка, «Гальку» Монюшка, «Продану наречену» Сметани... Але існування постійної української опери і постійної української музичної комедії як окремих видів мистецтв стало можливим тільки за Радянської влади.

Олексій Петрович знайшов своє місце саме в музкомедійному мистецтві. Для цього він мав усі дані: природний гумор, здатність до легкого й прозорого мелодизму, знання оркестру і можливостей людського голосу, відчуття сцени... Поруч із такими музкомедіями, чи то оперетами, як «Коломбіна», «Три чверті людини», «Голуба морква», виходять з-під його пера нові редакції таких пов'язаних з класичною традицією речей, як «Сорочинський ярмарок», «Шельменко-денщик», «Пошилися у дурні».

Гостра сучасність живе в музиці широко відомої оперети «Весілля в Малинівці» (текст Л. Юхвіда<sup>3</sup>). Великій даті 300-річчя воз'єднання України з Росією присвячена одна з останніх робіт небіжчика «Червона калина».

Треба при цьому твердо сказати: на всьому кращому, що написав О. П. Рябов, лежить справжня печать народності і національності, і це одна з запорок того, що його твори довго ще лунатимуть на сценах наших музичних театрів.

Добрий товариш, вимогливий до себе й до інших митець Олексій Петрович Рябов, що вписав дуже значну сторінку в історію творення радянської музичної культури, живе й житиме в серцях людей, які його знали й любили, які панують його світлу пам'ять.

## ПРО «ЕНЕЇДУ» М. ЛИСЕНКА В КИЇВСЬКОМУ ТЕАТРИ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

Я був присутній при народженні — майже півстоліття тому — цієї опери. Хлопчиком, гімназистом жив я у незабутнього М. В. Лисенка. Мені довелось чути, як, підсліваючи тихим «композиторським» голосом, М. В. Лисенко у своїм кабінеті програвав новий твір. Акторському складові трупи М. К. Садовського — і самому Садовському — тоді, як відомо, і думати не можна було про український оперовий театр. Однак трупа під керівництвом М. К. Садовського все-таки ставила у своєму театрі оперети і опери: такі, як «Галька», «Утоплена», «Сільська честь», «Продана наречена», як-от «Енеїда».

Велику сміливість треба було мати і Лисенкові, і Садовському, щоб у ті роки, роки жорстокої царської цензури, взятися за сюжет «Енеїди».

Пам'ятаю, як уважно й радісно слухали тоді артисти цю оперу. Пам'ятаю, в якому захваті від неї був дехто із старших товаришів, наприклад, дуже симпатичний і культурний актор С. Ф. Паньківський<sup>1</sup>, як бурхливо реагував на новий твір Лисенка Микола Садовський, який після закінчення демонстрації опери протапцював гопак Зевса. А такого викопавця українських тандців не знаю чи ще коли і вдасться побачити, як Садовський! Як він жалів, що вже «спав з голосу» і не може на сцені проспівати роль Зевса. Співав тоді цю партію хороший бас Карлашов<sup>2</sup>.

Пам'ятаю, яке захоплення, особливо у жіночому складі, викликав мелодійний вальс Венери.

І ось незабаром пішла ця опера на сцені Троїцького дому — тодішнього театру Садовського, де зараз міститься театр музичної комедії.

Треба сказати, що опера мала надзвичайний успіх. «Енеїда» не тільки своєю мелодійністю і мальовничістю, а передусім своїм сатиричним загостренням припала до

серця тодішнім глядачам. Була вона скерована проти самодержавства, вона була по ньому, по поміщиках, по офіцерству, по купцях, по тогочасному ладу, і глядачі це добре розуміли.

Тільки подумати, як у ті часи, працюючи майже щоденно на педагогічній роботі, міг Лисенко написати стільки творів!

Тут і різноманітні вокальні речі, на чолі яких стоїть «Музика до «Кобзаря» Шевченка», і творчі обробки народних пісень, і фортеціанні п'єси, і ряд опер... До речі, найбільший оперний твір — «Тараса Бульбу» — він сам на сцені так і не побачив, побачив його лише радянський глядач.

Цікаво те, у яких авторів брав сюжети Лисенко для своїх опер. «Утоплена», «Різдвяна ніч», «Тарас Бульба» — це Гоголь; «Наталка Полтавка», музику до якої впорядкував Лисенко, і «Енеїда» — це Котляревський. Між іншим, так збіглося, що всі троє — і Гоголь, і Котляревський, і Лисенко — з однієї губернії — Полтавської. Троє великих полтавчан!

Я вітаю прекрасну думку Київського театру опери і балету здійснити на своїй сцені повну оперну спадщину Лисенка. Це є заслуженою даниною пам'яті нашого великого композитора і гідним подарунком нашому радянському глядачеві.

«Енеїда» — попри всі міфологічні імена та історичні натяки — добре доходить до радянського глядача.

Чи потрібна йому така опера? Чи потрібна така сатира? Чи в у нас такі самодури, як Зевс, такі хабарники, як Нептун і т. ін.? Немає, звичайно. Але за рубежами нашої країни, за океаном, і Зевси, і Нептуни, і всяка інша погань ще існує. І сатирою, і всякими іншими способами з ними треба боротися.

Ми бачимо у Котляревського передовсім гумор і сатиру, але в його бурлескній поемі й інший план — план героїки, план патріотизму. Саме в цьому плані автор в одному місці каже:

Де общее добро в упадку,  
Забудь отця, забудь і матку,  
Лети повинність ісправлять...

Патріотичні почуття Котляревського вилились і в таких словах:

Де общее добро героїть,  
Там сила вража не устоїть...

У двох планах написав і Микола Лисенко свою оперу, яка на всю широчінь розгортається в 3-й дії, набираючи, може, трохи несподівано для глядачів, трагічного характеру. Одначе закінчується вона бадьорим хором троянців, тобто волелюбних запорожців.

Національним колоритом пронизаний твір Котляревського; національним колоритом пронизана і музика Лисенка, який завжди був національним композитором подібно до свого учителя Римського-Корсакова, з оперою котрого «Золотий півник» ідейно перегукується «Енеїда».

І цей національний колорит і стиль Котляревського, колорит і стиль Лисенка доносять до нас і виконавці Київського оперового театру, і диригент, і режисер вистави, і художник, словом, увесь колектив.

Не маю сумніву, що «Енеїда» довго житиме на сцені нашого Київського театру, який має право пишатися цією виставою.

## ВИДАТНИЙ МИТЕЦЬ І ПЕДАГОГ

*(До п'ядесятиріччя творчої діяльності М. В. Микиші)*

Життя й діяльність видатного українського радянського співака, педагога та громадського діяча Михайла Венедиктовича Микиші тісно пов'язані з дорогими нам усім іменами і видатними подіями в історії нашого народу. Син селянина-бідняка (народився 1885 року на Полтавщині), він ще молодим хлопцем привернув до себе увагу М. В. Лисенка. Ставлення великого композитора до талановитого юнака нагадує ставлення М. І. Глинки до Семена Гулака-Артемовського: Микола Віталійович приглубив, батьківським серцем пригрів юнака і не тільки взяв його до своєї музично-драматичної школи, а й ввів безпосередньо в свою господу, що була за тих часів одним із найсвітліших осередків української культурної громадськості. Роки навчання в Лисенковій школі під керівництвом спершу відомої співачки Зотової, а потім — всесвітньо славного артиста Олександра Мишуги визначили творчу путь Михайла Микиші, а безмежну пошану й любов до основоположника української професійної музики зберіг Михайло Венедиктович на все життя, як зберіг її й автор цих рядків, котрому теж пощастило в дитинстві жити під ласкавим промінням Миколи Віталійовича.

Робота Микиші як співака в театрі Садовського, обертання в колі представників передової української громадськості, що постійно бували в Лисенковій домівці, знайомство і зближення з Іваном Франком у Львові, участь у потаємних революційних гуртках, за яку завоював був собі Микиша «прихильну увагу» царської поліції,— все це визначило світогляд і напрямок Микиші, який ніколи не відділяв і не відділяв артистичної діяльності від громадського слугування народові.

Я не пишу біографії Михайла Венедиктовича і тому скажу лише коротко, як про артиста Київського оперного театру дожовтневих часів, а з 1922 року по 1931 — Вели-

кого театру в Москві, де він виконував провідні партії, зблизило його з найвидатнішими представниками російської музичної культури, отже, й повело Микишу на нові творчі верховини. Блискучий драматичний тенор з прекрасною вокальною школою, він завжди надавав великого значення сценічному образу, чому сприяли і природні дані, і перебування замолоду в театрі Садовського, щільне вивчення мистецьких принципів Станіславського. Як артист і організатор Михайло Венедиктович був одним з основоположників української радянської опери. Товаришка Микиші по сцені Великого Московського театру, народна артистка СРСР Н. А. Обухова<sup>1</sup> назвала його «людиною великого таланту», і з цим не можна не погодитись, як не можна не пристати і на ті блискучі характеристики, які давали Микиші в різний час Глієр, Яблочкіна, Лемешев, Козловський, Рейзен<sup>2</sup>, Мелік-Пашаєв<sup>3</sup>, Людкевич, Зоя Гайдай, Пазовський та ін.

Мені пощастило чути Михайла Венедиктовича молодим, і він вражав не тільки чудовим голосом та майстерністю виконання, успадкованою від Мишуги і творчо розвиненою, а й глибоким відчуттям стилю. Саме це відчуття стилю дозволяло йому на сцені опановувати партії найрізноманітнішого характеру в операх західноєвропейського, російського, українського репертуару. Створивши на базі принципів Мишуги свою оригінальну систему викладання співочого мистецтва, Микиша виховав ряд талановитих співаків, які завжди пам'ятатимуть про свого доброго і вимогливого вчителя.

Тепер, коли літа посипали голову Михайла Венедиктовича снігом сивини, як посипали вони й голову того колишнього хлопця, що з захопленням слухав Микишу на концерті в Київському українському клубі, буває, що в колі друзів шановний артист «неначе стане молодий і заспіває... як уміє». А «уміє» він таки чудесно, бо щасливо поєднались у нашому дорогому Михайлові Венедиктовичу і голос надзвичайної міцноти й витривалості, і велика вмільість, і те глибоке — свідоме ставлення до мистецтва, без якого не може бути справжнього художника.

Побажаймо ж Михайлові Венедиктовичу довгих років безхмарного життя, а нашим молодим артистам — тої любові до мистецтва і до народу, яким їх старший товариш був і залишився вірний від перших своїх кроків по нинішній день!

1960 р.

## ВИДАТНИЙ СПІВАК, ПЕДАГОГ, ГРОМАДЯНИН

*(До сорокаріччя з дня смерті Олександра Мишуги)*

З музично-драматичною школою Лисенка пов'язані теплі спогади не тільки у тих, хто там навчався, а й у тих, хто пам'ятає часи, коли вона виникла. Це був дар великому композиторові від вдячного громадянства — адже школу збудовано на кошти, зібрані між приватними особами до ювілею Миколи Віталійовича.

У школі — нечувана дивина для царських часів! — запроваджено курс української драми (вела М. М. Старицька) і курс гри на бандурі (славетний кобзар І. Кучугура-Кучеренко). Притягнуто видатні педагогічні сили — відомих співачок Зотову та Муравйову<sup>1</sup>. І, як кажуть сучасники, виключно завдяки енергії і особистій чарівливості Лисенка погодився вести в школі курс вокального мистецтва Олександр Пилипович Мишуга, на весь світ відомий співак, що приточив до свого українського, галицького прізвища італійське Філіппі (характерне для того часу!).

Звичайно, велику роль відіграло те, що у Лисенка і Мишуги були спільні погляди, спільні громадські прагнення, спільна любов до рідного народу, спільний глибокий демократизм.

У часи перебування Мишуги в Києві мені, тоді ще хлопчикові, довелося почути його раз у житті. Він, немолодий уже тоді віком, виконував лисенківське «Мені однаково», з яким дуже часто виступав, і якусь народну пісню, теж свою улюблену, назва якої випала мені з голови. Усіх вразила надзвичайна техніка співу Мишуги, його незрівнянне володіння голосом, подібним до якогось дорогоцінного інструмента, і разом з тим таким теплим, таким людським. Мишуга мав у серці і вмів передавати своїм слухачам «багатий скарб чуття» — скажу, перефразовуючи відомі слова Франка.

За власним визнанням, Мишуга дійшов особистого методу навчання мистецтва співу. Він не встиг дати широкий виклад своїх поглядів на цю справу. Метод його творчо засвоїв, розвинув і виклав у широкій праці улюблений учень Олександра Пилиповича — Михайло Микиша. Поява цієї праці в друку буде не тільки виявом пошани до пам'яті незабутнього співака, педагога, громадянина, а й корисною справою для нашої співацької молоді, та й для викладачів співу.

Слава Олександра Мишуги, як і слава його землячки Соломії Крушельницької<sup>2</sup>, не вмере, не поляже. Вони розуміли своє мистецтво як служіння народові, і за це їм вічне народне спасибі!



## ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ СПІВАК І ПЕДАГОГ

Іноді ми чуємо про того чи іншого співака: «Йому вчитися нема чого, у нього від природи поставлений голос». Так казали свого часу, наприклад, про Шаляпіна. Але ж якщо Шаляпін і справді не пройшов систематичного курсу навчання вокального мистецтва, то вчився він у великих майстрів вокалу і драматичного мистецтва, власне, все своє життя. Образ «гульвіси нетрудженого», геніальної людини, якій начебто все дається жартома, виник тільки в уяві Сальєрі<sup>1</sup>, а й сам Моцарт, про якого це було сказано заздрісником, і творець найглибшої «маленької трагедії» Пушкін ніколи не були нетрудженими гульвісами. Без упертої повсякденної праці не могли б вони створити своїх світових шедеврів.

Навіть людина, в якій «від природи поставлений голос», повинна старатися цей голос, цей дарунок природи зберегти й розвинути, не кажучи вже про більшість молодих співаків, які мають багаті голосові дані, але не вміють розпорядитися цими даними і часто ошлякують «загиблі мрії» своїх юнацьких років.

Словом, я, звичайно, не скажу нічого нового, навпаки, повторю загальновідому думку, коли заявлю, що співу, як і всякого мистецтва, треба вперто і довго вчитись.

Відомі випадки, коли люди з вищою музичною освітою, чималим артистичним досвідом, набувши навіть певної слави, скромно беруть уроки у великих майстрів, удосконалюючи і шліфуючи свій голос, своє співацьке вміння, своє фразування, своє трактування концертних творів і сценічних образів... І це, зрозуміло, гідне тільки високої похвали.

Є, на жаль, і випадки, коли вокально і музично обдарована людина потрапляє до рук горе-педагога і той, виховуючи її за своєю «системою», а найчастіше — без

усякої системи, губить прекрасний голос у найніжнішому зародку...

Виховувати голос, виховувати вміння співати треба з любов'ю, з умінням та знанням. Саме ці якості й має автор книги, яка лежить перед читачем.

Книга ця належить перу відомого радянського співака, оперного артиста і педагога Михайла Бенедиктовича Микиші.

Микиша був улюбленим учнем знаменитого Олександра Пилиновича Мишуги. Сподвижник засновника української професійної музики М. В. Лисенка, друг великого Івана Франка, всесвітньовідомий український співак Мишуга був зразком артиста, що сполучає у своїй діяльності служіння мистецтву з глибоким демократизмом та вірністю народові. Ці риси він передав і Микиші, одному з блискучих майстрів радянського оперного театру і одному з засновників театру оперного українського, що став можливий лише після Великої Жовтневої революції.

Багато які з принципів викладання свого вчителя засвоїв Михайло Бенедиктович Микиша, але засвоїв творчо, продовживши і поглибивши лінії, що їх намітив Мишуга.

Праця М. В. Микиші тісно пов'язана з великими традиціями в галузі вокалу. Насущну потребу в такій праці давно відчувають наші співаки, учні, педагоги — всі, хто заклопотаний дальшим розвитком нашого радянського мистецтва і практичним вихованням вокалістів. М. В. Микиша вміло сполучає у своїй книзі практичні питання вокалу з теоретичними засадами. І в цьому її цінність.

Приділяючи належну увагу основним принципам виховання голосу співака, автор особливо настійливо підкреслює значення вокально-художньої мови, відводячи велике місце слову та його органічному зв'язку з музикою. Він з пильною увагою розглядає такі питання, як гармонійне взаємовідношення між внутрішнім розвитком співака (техніка переживання) і зовнішнім (фізіотехніка), художній спів і акторська майстерність, ритм і темп, розподіл уваги, вокально-творчий спокій, темперамент тощо. Як відомо, не всі навіть добрі викладачі співу спляються у своїй практичній роботі на цих першорядного значення проблемах.

Разом з тим автор не обминає мовчанкою жодного суто практичного моменту у викладанні вокалу; прикладом цього може бути хоч би той розділ книги, де розглядається техніка художнього звучання вокальної азбуки (зву-

чання голосних), або ж ті частини її, де містяться практичні поради співакам з гігієни, з фізичних вправ, з техніки розучування репертуару, де йдеться про творчі зустрічі співака, про роль композитора, концертмейстера, режисера і диригента в роботі вокальних виконавців. Уся праця М. В. Микиші освітлена поглядами на мистецтво, які містяться у вченні класиків марксизму.

Не підлягає ніякому сумніву, що книгу М. В. Микиші, рукопис якої дістав уже найвищу оцінку від цілого ряду першокласних майстрів російського та українського радянського вокального мистецтва, зустрінуть з радістю всі, кому дорога доля радянського мистецтва, поставленого на службу народів. Вона допоможе славіній справі виховання молодих співаків, молодих обдаровань, на які така багата наша земля. З користю для себе її, безперечно, прочитають і люди, які вже мають певний досвід у вокальному мистецтві і в його викладанні. Життя коротке, мистецтво вічне!

*19 квітня 1962 р.*

## МИХАЙЛО ДОНЕЦЬ

Цими днями мені подзвонив по телефону Іван Семенович Козловський. Він нагадав, що 23 січня буде вісімдесят років з дня народження Михайла Івановича Донця. Додав при цьому, що коли недавно був він у Свердловську, на ювілейних святах тамтешнього оперового театру, то артисти старшого віку з великою теплою згадували Донця, який гастролював колись у Свердловську, колишньому Єкатеринбурзі.

Та як же не згадувати, як не пам'ятати цю високоталановиту людину, цього блискучого митця і діяльного громадянина! Щоразу, коли я буваю в Київському театрі опери та балету чи проходжу мимо цього дорогого всім киянам будинку, в очах у мене постає кремезна постать Михайла Івановича, ніби чується його голос, такий міцний і виразний на сцені, такий добродушний у мирній розмові з друзями, такий по-молодому гарячий у принципових суперечках. В моїй уяві проходять сценічні образи, створені Донцем, такі рельєфні й колоритні, такі переконливі й мальовничі. Михайло Іванович Донець і радянський український театр — та це ж нерозривне!

При колісці радянської української опери стояли палкі ентузіасти, одним з яких був саме Михайло Донець, артист, міцно пов'язаний з традиціями російського вокально-сценічного мистецтва і особистий друг та учень майстра українського театру — Садовського, Саксаганського, Заньковецької... Заньковецька на схилі свого віку інакше не називала Михайла Івановича, як сином. Михайло Іванович любив розповідати, як одного дня, за дорученням наркома освіти України М. О. Скрипника<sup>1</sup>, одвідав підряд усіх трьох названих корифеїв, — і при цьому в яскравих тонах змальовував їх вельми несхожі людські характери. Це був невеличкий, але напрочуд тонкий і промовистий психологічний етюд.

Ще в дожовтневі часи, працюючи в московському театрі Зиміна<sup>2</sup>, Донець брав діяльну участь у музично-драматичному гуртку «Кобзар»<sup>3</sup>, більше того — був, поряд із славетним філологом Ф. Коршем<sup>4</sup>, композитором І. Сацом<sup>5</sup>, відомим співаком І. Алчевським<sup>6</sup>, одним із засновників цього гуртка. На шевченківському вечорі 1911 року, влаштованому «Кобзарем», Михайло Іванович зворушив до слів незабутнього М. В. Лисенка чудовим виконанням його творів на слова Шевченка.

Син пролетаризованого селянина, сам замолоду робітник, Донець завдяки певтомній своїй енергії і великому талантові піднісся на верховини культури свого часу, він стояв у першому ряду оперових артистів Радянського Союзу і, зокрема, України. Найвищий розквіт його мистецької діяльності почався в ті роки, коли народився український оперовий театр, що про нього за дожовтневих часів можна було тільки мріяти, — отже, в середині двадцятих років нашого століття... Для мене це — живе минуле, для молодших — уже історія. Великим тріумфом Київського оперового театру була участь у Декаді українського мистецтва в Москві, що відбулась 1936 року. Докладніші відомості про цю Декаду читач може знайти в книзі М. Стефановича «Київський театр опери та балету». Мою увагу привернуло в цій книзі одне місце, про яке, здається мені, варто згадати нині, коли все передове людство відзначає 100-річчя з дня народження К. С. Станіславського. Великий реформатор театру подарував тоді киянам свій портрет з написом: «Артистам Українського академічного театру опери та балету. Дружно вітаю прекрасний театр чудової, благоуханної, співучої України. Надсилаю сердечні поздоровлення з блискучою перемогою, отриманою в Москві під час гастролей в 1936 р. в березні місяці».

Народний артист республіки К. Станіславський. 1936 р., 16 березня».

Нема чого й казати, що серед зірок першої величини, які сяяли тоді на небі української опери, серед тих, хто привіс оту блискучу перемогу українському радянському мистецтву, був Михайло Донець. За виконання ролі Івана Карася рецензент «Правды» назвав Михайла Івановича «першокласним оперним актором».

На жаль, кияни показали тоді в Москві лише три вистави: «Запорожця», «Снігуроньку» і «Наталку Полтавку» (де роль Виборного виконував молодший товариш Дон-

ця, теж один із основоположників української опери, І. С. Паторжинський). Не побачили, отже, тоді москвичі ряду блискучих образів, що створив Донець, серед них і його Тараса Бульби.

Михайло Іванович був артистом, як-то кажуть, шалепінського напрямку: вокальне мистецтво завжди перебувало у нього в цілковитій гармонії з акторською грою, кожна партія, виконувана ним, була підпорядкована основній ідеї автора, він завжди кожну музичну фразу, кожну ноту свою поєднував із повним життєвої правди жестом, з виразною мімікою, з усім тим, що зветься сценічним втіленням образу.

Я сказав: життєва правда. Донець був палким її поборником, справжнім митцем-реалістом. Тому так до серця був йому Мусоргський, в операх якого створив він постаті Досифея («Хованщина») і царя Бориса («Борис Годунов»). Глибокою правдивістю наповні були і донцівські партії Мефістофеля («Фауст» Гуно), Мельника («Русалка» Даргомижського). На верховини трагізму сягав він і в «Тарасі Бульбі» Лисенка, де достойною партнершою його була М. І. Литвиненко-Вольгемут у ролі Насті. А скільки іскристого гумору було в його Фарлафі («Руслан і Людмила»<sup>7</sup>), Базілію («Севільський цирульник»<sup>8</sup>)! В ролях українського репертуару (Виборний, Карась) вирізняв Михайла Івановича суто національний, добродушний характер комізму.

Навіть у невеликих епізодичних партіях, як Цуніга («Кармен»), як Варязький гість («Садко»<sup>9</sup>), створював Михайло Іванович незабутні типи.

Донець не міг бути на сцені байдужим. Пригадується таке. Колись В. Д. Манзієві як режисеру-постановнику, В. Я. Йорішу як музичному редакторові та диригенту і мені як літературному редактороні набігла нещаслива думка до писати до «Запорожця за Дунаєм» акт, якого у Гулака-Артемовського не було, — «Карась у гостях у султана». З цим художньо невиправданим і цілком недоречним «балетним» актом і був поставлений «Запорожець» під час московської Декади 1936 року. І театр дістав за цю довільну вставку справедливий громадський осуд. Дія акту зводилась, власне, до того, що султан і Карась сидять у палаці, покурюють «добрий тютюнець», а перед ними в танцях, музика яких сильно нагадувала «Половецькі танці» в «Князі Ігорі», вихиляються султанські одаліски, чи як їх там треба називати. Карась був здиво-

вапим і мовчазним споглядачем цих танців — і як же намагався бідолашний Михайло Іванович хоч якимось жестом, хоч якоюсь німою, уявною розмовою з султаном оживити цю мертворожденну дію! Потім він сам, сміючись, признавався, що всі зусилля його були марні.

Ще один спомин, який характеризує чудове розуміння Допцем специфіки оперового мистецтва. 1937 року Київський театр опери та балету гастролював у Ленінграді. Повіз він туди й «Тараса Бульбу» в музичній редакції Л. Ревуцького, в літературній — моїй, в оркестровці Б. Лятошинського. Ставив оперу Й. М. Лапицький, диригував незабутній В. О. Дранишников — майстер, який на мою гадку, перший розкрив геніальну глибочинь Лисенкової музики в цьому творі. Це була одна з редакцій опери, яким уже загубив лік я сам, та, здається і Левко Миколайович Ревуцький. Кінчалась вона — «за Гоголем» — спаленням Тараса. Отож якогось вечора, по закінченні вистави, стояли ми з Левком Миколайовичем у вестибюлі готелю, де жив і Донець, про щось собі розмовляли... Аж ось увиходить явно стомлений, змучений Донець, якого тільки-но «спалено». І буквально накидається на нас: «Хлопці! Та не можна ж так робити! Мало того, що я справді трохи не зомлів, прив'язаний до отого прокляту-щого дуба, — але ж через диявольський піротехпічний тріск та шум ні одного мого слова не почули глядачі в останньому монолозі Тараса!» Я щось пробурмотів, що так воно, мовляв, «за Гоголем», а Михайло Іванович розгнівано перебив мене: «За Гоголем! За Гоголем! Коли глядач не чує останніх слів Тараса, звернених до козаків, то яке ж це «за Гоголем»! Пам'ятайте, друзі, це опера, опера!»

Признатись, ця нагінка, яку зробив нам тоді Михайло Іванович, вплинула на нас більше, ніж деякі педоброзичливі — і не дуже сумлінні — газетні рецензії на тодішню постановку «Тараса». Спалення Бульби як фінал опери було незабаром рішуче відкинуте і редакторами, і театром.

Лихі обмови спричинялися до того, що М. І. Донець дочасно вирвалий був смертю із наших рядів. Але пам'ять про нього як про артиста, громадянина, товариша, вихователя молоді повинні ми берегти і збережемо в серцях. Я був зв'язаний з Михайлом Івановичем особистою дружбаю, я ніколи не забуду наших спільних рибальських та

мисливських подорожей, наших палких розмов і суперечок про мистецтво та його шляхи, не забуду гостелюбної господи, де Михайло Іванович та дружина його Марія Едуардівна Тессейр-Донець<sup>10</sup>, славна вчителька цілої співацької плеяди, ласкаво приймала своїх друзів та знайомих біля палаючого вечірнього каміна. Подум'я цього каміна досі гріє мені серце. А для молодших віком нехай завжди буде ім'я Михайла Донця в списку імен, гідних пошани і наслідування.



## ПРО ЛИСТИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Основоположник новочасної української музики Микола Віталійович Лисенко (1842—1912) належав до тих митців, творча діяльність яких не може бути відокремлена від їх громадської роботи. Саму творчість митці цього типу вважають слугуванням народові, високим і почесним обов'язком. Виконувати цей обов'язок в умовах класово несправедливого суспільства буває не раз нелегко — таке було й з Лисенком, як довідуємось ми про це з його біографії. Могутньої сили композитор, блискучий піаніст і хоровий диригент, Лисенко не шукав ніколи шумливої кар'єри, не вганяв за славою віртуоза, яку, розуміється, міг здобути, а тим паче — за сполученням із такою славою багатством. Після закінчення Лейпцігської консерваторії та перебування деякий час у Петербурзі, де вдосконалювався він в оркестровці під керівництвом славетного майстра цієї справи М. А. Римського-Корсакова, Микола Віталійович прожив своє життя в Києві як звичайний собі викладач музики. Тільки на схилі віку, 1904 року, спромігся він заснувати власну свою музично-драматичну школу, яка відіграла виїзкову роль в історії української культури. Кошти на побудову школи зібрано було, буквально копійками, серед передового тогочасного громадянства. Завантажений педагогічною працею, Лисенко міг віддавати своїй оригінальній творчій роботі, а також записуванню та гармонізації народних пісень — ділу, яке поставило його в перші ряди музичних фольклористів світу, — тільки години, так би мовити, украдені від щоденного виснажливого труда. Видання власних творів і фольклорних збірок завдавало йому більше клопоту, ніж приносило матеріальних прибутків. Славетні подорожі по Україні з хором, набраням здебільшого із студентства, — подорожі, під час яких не раз доводилося стикатися із тупим свавіллям різних поліцмейстерів та справників, —

так само аж ніяк не були «джерелом прибутку», навпаки — не раз призводили їх організатора до збитків та прикростей, хоча завжди супроводив ті подорожі великий моральний успіх серед прогресивної інтелігенції, серед народу...

Словом, назовні цей невтомний і прекрасний діяч культури був в очах обивателів тільки учителем музики, та й годі. Але ми добре знаємо, що Лисенко стояв у центрі тогочасного культурно-громадського життя України, спілкувався з найвидатнішими діячами прогресивного і революційно-демократичного напрямку, був оточений шаною й славою по цей і по той бік Збруча — тодішнього кордону між Наддніпрянською Україною, що входила до складу царської Росії, і Україною Наддністрянською — частиною Австро-Угорщини... Належне віддавали благородному лицареві української пісні і представники передових кіл російського та інших народів царської Росії. Яскравим полум'ям засіяла слава Лисенка року 1903-го, коли українська громадськість урочисто відсвяткувала 35-річний ювілей його творчої діяльності, коли відбулася триумфальна поїздка композитора по Галичині, коли відзначення цієї дати в Києві та по інших містах України обернулося на справжнє всенародне свято. А незабаром, року 1904-го, великий ювілейний концерт відбувся у тодішній столиці Росії, Петербурзі, де славного музиканта по-братськи вітали представники російської інтелігенції.

Якою шаною користувався Лисенко серед українського громадянства, свідчить той факт, що коли 1908 року відкрився в Києві, з дозволу «власстей предрержащих», якого нелегко було добитись, Український клуб, то на голову цього клубу одноставно обраний був Микола Віталійович.

Нема потреби доводити, що листування таких людей, як Лисенко, має велику історичну й громадську вагу. Ми загалом небагаті на меморіальну та епістолярну літературу. На це склалося багато різних причин. Не може бути сумніву, що публікація листів Лисенка — тієї частини їх, яка збереглася і яка становить загальний інтерес, — буде з цікавістю прийнята радянськими читачами. Не одна сторінка мивулого, що про нього багато з них мають лише загальне і не завжди ясне уявлення, розкривається в цій книзі, матеріал якої дбало зібрав син великого композитора Остап Миколайович Лисенко. Перед оком читачів, я певен, устане як жива постать дорогого всім

нам Миколи Віталійовича, виникнуть картини минулого, яке треба знати кожному, хто бореться за майбутнє.

Микола Лисенко протягом свого віку листувався з багатьма видатними особами. Досить назвати Михайла Коцюбинського, Івана Франка, Філарета Колессу, щоб побачити, з якими людьми ділився Микола Віталійович своїми думками, своїми радощами і своєю скорботою, з ким радився і міркував віп про громадські та мистецькі справи, кому звиряв своє чисте серце і повтомпу мисль. Одначе і листи до менш відомих чи менш видатних осіб, і листування з батьками та родичами також дають дуже багато для пізнання особи композитора і для зрозуміння його часу.

Листування «київського вчителя музики» Лисенка з «чернігівським статистиком» Коцюбинським — великого українського композитора з великим українським письменником — свідчить про близькі, приятельські стосунки між ними. Значна частина цього листування (шкода, що й тут, і в інших випадках перед нами тільки листи від Лисенка і нема листів до нього!) має, на перший погляд, діловий, практичний характер: йдеться про влаштування концертів у Черпівові. Але ж ми знаємо, чим були для Лисенка концерти, зокрема, традиційні щорічні шевченківські вечори, які в Києві ніколи не обходились без керівної участі в них Миколи Віталійовича та й по інших містах відбувалися принаймні з його діяльною консультацією. Святкування пам'яті Шевченка Лисенко завжди розумів як могутній засіб піднесення громадської свідомості, і в цьому згоден був із ним автор «Fata morgana» і «Тіней забутих предків»... Але ж навіть ті дрібниці побутового характеру, про які пише Лисенко в своїх листах до Коцюбинського, зокрема, щодо матеріального влаштування учасників концертів, дають нам дуже багато пізнавального матеріалу.

В листах до відомого бібліографа та лексикографа М. Ф. Комарова<sup>1</sup> виступає одна тема, якій надавав Лисенко особливої ваги: спорудження та відкриття в Полтаві пам'ятника І. П. Котляревському та сполучені з цим громадські свята, збірник пам'яті Котляревського та інші заходи, пов'язані з іменем славного зачинателя нової української літератури. До участі в збірнику «На вічну пам'ять Котляревському» закликає він також різних осіб<sup>2</sup> — Грінченка, Самійленка, Русова, Шрага<sup>3</sup>... В листах до полтавського громадського діяча Г. І. Маркевича<sup>4</sup>

клопочеться він про те саме свято Котляревського — свято, якому, на думку композитора, треба надати не тільки всеукраїнського, але й всеросійського, ба навіть всеслов'янського характеру, свято, що має пролуhati і на всю Європу... От як широко брав Лисенко справу, що, на думку деяких землячків, мала бути тільки вузькомісцевою, провінціальною, полтавською подією!..

Пише Лисенко до забутої тепер талановитої письменниці Любові Яновської — і з-під пера його виливається така товариська порада, таке гаряче прохання<sup>5</sup>: «Взагалі, шановна добродійко, не залишайте, бога ради, писати, й писати, і ще раз писати задля дитського читання, задля дитського театру, задля народного читання».

Лисенка цікавлять усі сторони культурно-громадського життя. Він щиро тішиться з виходу популярних брошур М. Комарова «Про комах» і Т. Рильського «Про херсонські заробітки», він близько до серця бере видання бібліографічних праць того ж Комарова, він живо заінтересований виходом Грінченкового «Словаря української мови», він гаряче дбає про влаштування на роботі відомого громадського діяча і письменника-демократа Бориса Познанського, він зворушено розповідає про похорон свого друга, етнографа і економіста Тадея Рильського, він жваво листується в громадських і літературних справах з П. Я. Стебницьким<sup>6</sup>, зокрема щодо цензурного дозволу на прилюдне виконання українських пісень і щодо «уставу» своєї музично-драматичної школи, він бере — на відстані — активну участь у житті західноукраїнських періодичних видань (пам'ятаю, що такі видання в Росії були тоді під заборобою!), закликаючи до цієї участі товаришів з Наддніпрянської України, він провадить невтомну боротьбу з царською цензурою, він підохочує Михайла Старицького в його роботі над перекладом сербських пісень і щільно стежить за оцінкою Шевченка у зарубіжних слов'ян... Самій-но справі видання Кулішевих перекладів Шекспіра<sup>7</sup> присвячує композитор цілий ряд листів, зокрема, до редактора того видання Івана Франка... Отаке коло інтересів у цього «скромного вчителя музики»!

Ясна річ, що у листуванні з своїми безпосередніми товаришами — композиторами та музичними фольклористами — особливу увагу приділяє Лисенко питанням фаховим, хоч бере ці питання знову-таки головним чином з громадського боку. В цьому розумінні окремо варто спитися на листах до Філарета Колесси — пізніше видат-

ного музикознавця і філолога, академіка АН УРСР (1871—1947). Листи до Колесси відносяться до кінця XIX ст., тобто до часу, коли Філарет Михайлович ще тільки починав свій шлях як композитор і фольклорист. Отже, з одного боку був старший товариш і вчитель, з другого — молодший товариш і учень. Про це не раз говорив сам Колесса, який до кінця віку зберіг шанобливе почуття до Миколи Віталійовича. Проте листи вчителя відзначаються лагідним і дружнім тоном. Характерне в них те, що, висловлюючись проти шаблонів «казенної австрійської школи»<sup>8</sup>, під впливом яких починали свою роботу і Колесса, і Нижанківський<sup>9</sup>, й інші галицькі музиканти, даючи цінні поради щодо гармонізації народної пісні за законами самої цієї пісні, а не під страхом сухих шкільних приписів, правил і «заборон», — Лисенко водночас одверто говорить і про ті помилки, які він сам, на його гадку, робив замолоду на тому шляху.

Особливо цікавило Миколу Віталійовича — і він не раз про те запитував, — чи співає в Галичині парод хором і чи існує там багатоголосся. Про власні свої спостереження над гуртовим співом на Наддніпрянській Україні він писав: «Кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий<sup>10</sup>, не вигадаете, і, на диво, усе це без консерваторій, без підручників гармонії велемудрих. Який то в ньому сидить запас музикального чуття, здібності, творчості!»

Гостро висловлюється Лисенко проти «німецьких» правил гармонізації з заборонами паралельних квінт і октав тощо. Він радить молодому своєму кореспондентові познайомитися з теоретичними працями Петра Сокальського, із збірником Мельгунова<sup>11</sup>, з «розправою про народні пісні Ларопа<sup>12</sup>», з «славновісним твором знаменитого Вестфалія<sup>13</sup> про руську пісню», із збірниками Балакірева, Чайковського, Римського-Корсакова<sup>14</sup>... Список дуже показовий!

Він гаряче закликає: «...Вчіться на сірій свитині, на грубій сорочці, на дьогтяних чоботях: там-бо душа божа сидить!»

І в іншому місці: «Боже, боже, яка то велика потреба музикові<sup>15</sup> (музикантові.— *М. Р.*) й разом народникові (тобто демократові.— *М. Р.*) повештатися поміж селянським людом, зазнати (спізнати.— *М. Р.*) його світогляд, записати його перекази, споминки, згадки, прислів'я, пісні й спів до їх (тобто мелодії.— *М. Р.*)!» І далі: «Фольклор — це саме життя!»

Ці висловлювання свідчать не тільки про широчінь духовного кругозору Лисенка, але й про ширий його демократизм та глибоку людяність. А погляд на народну творчість як першоджерело творчості професійної нагадує нам не тільки відомі слова Глинки: «Музику творить народ, а ми, музиканти, тільки її аранжуємо», — але й пізніші, не раз проголошені гадки основоположника літератури соціалістичного реалізму, а разом з тим і основоположника радянської фольклористики — Максима Горького.

Про послідовність поглядів Лисенка на мистецтво, на музичну фольклористику свідчать і листування його з С. П. Дрімцовим<sup>16</sup> (1907 р.). Варте уваги таке місце в одному з листів до цього молодого композитора та фольклориста: «...Українці і їх національна музика<sup>17</sup> все ж є разом і європейська, правда, з відміннями, які покривають її з людностями сходу, але близька по елементам і до румунів, і до сербів, і до угрів».

Палкий прихильник російської музики, зокрема, музики «могучої кучки», пристрасний український патріот, Лисенко дуже цінував західноєвропейських композиторів, західноєвропейську музикальну культуру. Про це свідчать багато сторінок у листах його із Лейпцига до рідних, свідчать і поради Дрімцову щільно простудіювати творчість Гріга, Шумана, Баха, Гайдна, Моцарта, Шуберта (якого зве: «теж народник \* в піснях»), Шопена («народник-поляк»).

Загалом кажучи, до Миколи Лисенка якнайменше підходять поняття національної обмеженості, національної виключності. Ми знаємо про те, як улаштовував він у Києві концерти, присвячені творчості Глинки та інших російських композиторів, знаємо, що в програми лисенківського хору входили поряд із українськими піснями і пісні російські та інших слов'янських народів, знаємо про влаштування Лисенком та його другом і побратимом Михайлом Старицьким вечора пам'яті Міцкевича, який вплився у зворушливу демонстрацію дружби й братерства народів...

Автор цих рядків пам'ятає вечори камерної музики в Українському клубі, де головував Лисенко. На цих вечорах Микола Віталійович виступав і як соліст, і як учасник

---

\* Під словом «народник» у застосуванні до композиторів розумів Лисенко творців демократичного і національного напрямку.— М. Р.

ансамблів, і мали вони, ці вечори, характер систематичної пропаганди класичної європейської музики.

У світлі всього сказаного хочеться навести одне місце із листа Лисенка до Івана Франка, з яким він щиро приятелював і на слова якого склав чимало романсів та пісень, зокрема, знаменитий гімн «Вічний революціонер». Микола Віталійович писав до автора «Мойсея»: «Знаєте, от який я запеклий, фанатичний, можу сказати, народовець \* 18, а учитись музиці на великих зразках російської штуки (мистецтва.— *М. Р.*) ніколи не відмовлюсь; тільки я придивлюся, полюбую, в залася впаду од сполуки чудової форми з чисто народними елементами у Глинки, Даргомижського, Римського-Корсакова, Мусоргського, а до свого повернуся, щоб творити по тих напрямках».

Думки Лисенка про велич російської музики цілковито, як ми бачимо, збігаються з славнозвісним, раз у раз цитованим висловлюванням Франка про велич російської літератури.

Прекрасно характеризує великого нашого композитора і громадянина як послідовного демократа таке місце з листа його до Г. Маркевича з приводу свята Котляревського в Полтаві:

«Да, а народ буде закликаний на свято? 19 Хоч по 1—2 з волості, і для його виставу треба. Це ж вавіше, ніж для інтелігенції» (підкреслення моє.— *М. Р.*).

А в одному з наступних листів — така чудесна деталь: «Чи роздаватимуться твори й життєпис Котляревського учням?» 20

Величезна цінність Лисенкових листів не підлягає сумніву. Деякі теоретичні його міркування, зокрема, щодо музики, потребують тепер, можливо, певних застережень і уточнень. Лисенківські оцінки окремих постатей, наприклад, Мартина Пушкаря 21, Пантелеймона Куліша, так само не можуть бути прийняті нині беззастережно. Треба, однак, звернути увагу й на те, що особливого значення надавав Лисенко діяльності Куліша як перекладача і як фольклориста, а заслуг Кулішевих у цих галузях культури не можна, мені здається, заперечувати.

Трапляються в епістолярній спадщині автора «Тараса Бульби» і деякі міркування та гадки з приводу тогочас-

---

\* Слово «народовець» в устах Лисенка не мало нічого спільного з назвою політичної партії в Галичині.— *М. Р.*

них подій, які не зовсім зрозумілі будуть без коментарів. Але все це піяк не знижує величезної історичної та громадської цінності людських документів, які подані в цій книзі.

Дуже мені шкода, що не зберігся єдиний лист геніального творця «Музики до «Кобзаря», адресований мені. Я був тоді гімназистом-підлітком і виявляв потяг до музики, якому так і не судилося розгорнутись. Старші брати мої намислили купити мені піаніно і звернулися по пораду щодо вибору інструмента до друга нашого батька, щирого приятеля нашої родини Миколи Віталійовича. Микола Віталійович не тільки вибрав для мене піаніно, але й написав мені — хлопчикові — листа, в якому звертався до мене як до дорослого, описуючи властивості того інструмента, звучання його в різних регістрах і т. ін. Дуже це характеристична риса для любого, незабутнього Миколи Віталійовича!

Пам'ять про той лист я навіки зберіг у вдячному серці.

*22 серпня 1962 р.*



## [ПЕРЕДМОВА ДО «ЗБІРНИКА ПІСЕНЬ ДЛЯ АНСАМБЛЮ КОБЗАРІВ-БАНДУРИСТІВ»]

Кобзарське мистецтво на Україні має вікові традиції. Роль його, значення й місце в історії нашої культури, громадська його вага, художньо-ідейна цінність — загальновідомі. Автори дум та пісень, що складають кобзарський репертуар, і носії цього репертуару — народні співці-кобзарі (бандуристи) — завжди були виразниками найзаповітніших дум і сподівань трудового українського народу. Як відомо, не раз бувало, що автор думи і виконавець її сполучалися в одній особі. Але й тоді, коли кобзар співав уже складену кимось іншим думу чи пісню, імпрізаційний характер виконання (це особливо стосується дум) давав широкий простір його творчій індивідуальності, і виконавець ставав ніби співавтором невідомого (в більшості випадків) творця думи чи пісні.

Серед кобзарів дожовтневого часу особливо яскравим прикладом поєднання в одній особі автора твору і його носія був Михайло Кравченко, що склав і виконував дві думи про криваві події, які сталися 1905 року в Сорочинцях на Подтавщині.

Не тільки співаком-бандуристом, а й поетом-композитором був і Федір Кушнерик<sup>1</sup> (1875—1941), розквіт художньої діяльності якого припав на радянську добу. В цьому ж ряду стоять наші сучасники Єгор Мовчан, Павло Носач<sup>2</sup>, Володимир Перепелюк<sup>3</sup>.

Проте, звісно, не кожен кобзар є самостійним творцем. Заслуговують нашої уваги і ті співці-бандуристи, які є лише носіями цього мистецтва, виконавцями — професіональними чи аматорами.

Пісенно-музична творчість радянських кобзарів заслуговує на широку популяризацію, імена їх повинні бути відомими народові. З метою ознайомлення нашої громадськості з їхньою творчістю і впорядковано цей збірник.

Виконавці кобзарського репертуару налічуються за наших днів тисячами. Вони потребують спеціального нотного матеріалу, а видається його мало. Аматори мусять набувати цей матеріал самотужки, беручи мелодії пісень із друкованих збірників або переймаючи по радіо, а супровід komponують самі, як хто вміє.

Першою збіркою пісень для кобзарських ансамблів (10 пісень для ансамблів кобзарів) була збірка М. Полотая, що вийшла 21 рік тому. Це був перший в історії української музики збірник пісень для кобзарських колективів, що відзначив у передмові його редактор проф. М. Грінченко і що не раз відмічалось нашою пресою та вченими фольклористами.

Збірка, що видається оце тепер, має особливий характер. У ній вміщено пісні, складені самими народними співцями-кобзарями (в гармонізації М. Полотая). Маємо, отже, справу з явищем того типу, про який ми говорили на початку цієї замітки. Пісні, вміщені тут,— безумовне свідчення неув'ядних творчих сил нашого народу. Разом з тим тематикою своєю вони являють цілком нові риси кобзарського мистецтва: це твори радянських кобзарів. Немає сумніву, що вони збагатять репертуар наших кобзарів, солістів та кобзарських капел.

Не можна тут не відзначити, що упорядник збірника, М. П. Полотай,— один із найактивніших організаторів та пропагандистів кобзарської справи на Україні.

Науково-фольклористичне і суто практичне значення цієї книжки не підлягає сумніву.

Залишається тільки побажати, щоб книжка ця пішла якнайширше між люди, щоб вона прислужилася дальшому розквіту самобутнього народного мистецтва, якому приділяли колись таку увагу М. Лисенко, Ф. Колесса, М. Грінченко, К. Квітка<sup>4</sup>, Д. Ревуцький і яке нині є не тільки предметом дослідження радянських фольклористів, а й могутнім чинником у нашому культурно-громадському житті. Маємо надію, що невеличка ця збірка захопить не одного українського кобзаря поспробувати свої сили і в самостійній творчості.

## СЕМЕН ГУЛАК-АРТЕМОВСЬКИЙ

Коли згадуєш про життя і творчу діяльність Семена Гулака-Артемовського, чи по сцені просто Артемовського, то думаєш про дві речі зразу: по-перше, про надзвичайно широку обдарованість цієї людини; по-друге, про благотворний вплив російської культури, культури великого російського народу на Артемовського, як і на всю українську культуру протягом її історії.

Щодо широкої обдарованості, то український народ чимало висунув людей талановитих у найрізноманітніших галузях. Неперевершений зразок такої обдарованості ми маємо в особі великого Шевченка, що був і геніальним поетом, і першорядним художником, і чудовим співаком, виконавцем народних пісень, і прекрасним знавцем мистецтва і літератури.

В цьому розумінні можна згадати Лесю Українку, яка була не тільки чудесним поетом, ліриком, епіком, драматургом, але й хорошим музикантом. Можна назвати й Івана Франка з надзвичайно широким обсягом його інтересів, його праць, і Федьковича, та багатьох інших.

В цьому ряду стоїть і Артемовський, не тільки співак з незвичайним по красі й силі голосом, але й першорядний, як це визнають усі сучасники, серед них і Шевченко, видатний драматичний актор, композитор, драматург.

Отже, Артемовський був широко обдарована людина. Так про нього думали і розцінювали його такі передові люди, як, скажімо, Глинка й Шевченко. Шевченко завжди називав Артемовського своїм другом.

Семен Степанович Артемовський народився в лютому 1813 року. Син сільського священика, він учився в Києві в духовній школі. З 11 років він уже співав, маючи прекрасний дискант. Глинка, будучи капсльмейстером петербурзької придворної «певческой капеллы»,

приїхав на Україну шукати талановитих співаків для цієї капели. Глинка був, як сказав би, великий ловець талантів. Сам він жартома говорив, що грабує Україну, забираючи співаків з хорошими голосами до Петербурга. Але, звичайно, для Артемовського це був щасливий випадок, що на нього звернув увагу Глинка, і звернув увагу в той момент, коли у нього, власне кажучи, ламався голос, перетворюючися з дисканта на високий бас чи навіть на баритон. Взагалі пишуть про надзвичайно широкий діапазон його голосу, свідчать, що він міг брати вільно високі тенорові ноти.

Коли згадуєш відносини Глинка й Артемовського, спадає на думку аналогія з відносинами Брюллова й Шевченка. На початку, коли Артемовський влаштувався в Петербурзі, Глинка взяв його до себе жити і особисто учив його.

Я думаю, що те замилування в народній пісні, яке було характерним для Артемовського, він дістав з двох джерел: безпосередньо з свого життя на селі, серед співучого українського народу, і від М. І. Глинка. Дійшла до нас, між іншим, обробка народної пісні «Стоїть явір над водою...»<sup>1</sup>, зроблена Артемовським. Роботу цю Артемовський присвятив Шевченкові.

Глинка разом з Даргомижським і Волконським<sup>2</sup> влаштували концерт Артемовському, щоб зібрати гроші на поїздку його до Італії — ознайомитися з італійськими майстрами співу.

Знову-таки напрошується паралель — згадується той портрет Жуковського, який зробив Брюллов, щоб розіграти його в лотерею і таким способом зібрати гроші на викуп Шевченка з кріпацтва. Це один із виявів дружби українського і російського народів. Мабуть ще одне прекрасне свідчення цієї дружби — в справі викупу Щепкіна з кріпацтва дуже діяльну участь узяв Котляревський.

Поїхав Артемовський спочатку до Парижа, потім до Італії.

По поверненні з Італії став Семен Степанович артистом Петербурзького імператорського оперного театру. Він співає не тільки в цьому оперному театрі, а й в італійській опері, яка теж була тоді в Петербурзі. Те, що його допускали співати з італійськими співаками, «власниками судіб» тогочасної опери, улюбленцями «високого світу» і придворних кіл, — показовий факт, доказ, як його цінували.

За свою оперну діяльність багато партій проспівав Артемовський, в тому числі Невідомого в «Аскольдовій могилі»<sup>3</sup>, Руслана в «Руслане и Людмиле», отже, був одним із пропагандистів російської музики, зокрема музики геніального Глінки, і яскравим представником — поруч з Петровим<sup>4</sup> та Воробйовою-Петровою<sup>5</sup> — російської вокальної школи. В останньому він був вірним учнем і послідовником свого великого вчителя — Михайла Івановича Глінки. В одному листі Шевченко писав: «Шкода, що ви сю зиму не приїхали<sup>6</sup>; у нас була виставка в академії, і дуже добра, а тепер дають через день «Руслана і Людмилу», та що то за опера, а надто, як Артемовський співа Руслана, та так, що аж потилицю почуваєш».

Артемовський виконував дуже добре ролі драматичні, і не раз йому говорили, що він зариває цей свій талант, мало приділяє уваги драматичним п'єсам, де розмова перемежається із співом. Наприклад, він грав у «Москалі-чарівнику» Котляревського, грав після Щепкіна і мав величезний успіх. Отже, можна сміливо сказати, що предтечами людей, які поклали уперш підвалини українського народного театру, предтечами Кропивницького, Саксаганського, Зацьковецької, Садовського були: великий Щепкін, Карпо Соленик, якого називали українським Щепкіном, і Семен Артемовський.

Написав він такі твори: водевіль «Степная жизнь цыган» 1851 р., який і поставив, «Украинская свадьба» — того ж 1851 р. і «Ночь накануне Ивана Купалы» 1852 р. Сучасники говорили, що ці його водевілі — тільки дивертисменти. Але згадаймо, що й Кропивницький писав такі речі, як «Зальоти соцького Мусія, або Пісні в липях».

Водевілі Артемовського культивували народну пісню, що за тих часів було і сміливо, і важливо. А головне — в цих водевілях, при всіх їх драматургічних недоліках, ми бачимо весь час національну стихію. І от у 1863 році на сцені Петербурзького імператорського театру ставиться опера «Запорожець за Дунаєм».

Це не опера в тому розумінні, в якому ми це слово вживаємо, але треба пам'ятати і те, що деякі опери тогочасні — італійські та російські — теж перемежались часто розмовами без музики.

Як оцінювали оперу сучасники? В більшості відзвітів, взагалі доброзичливих, відзначається «паивность», «внеприятательность» і т. д.

Я думаю, однак, що з боку драматургічного «Аскольдова могила» недалеко відійшла від «Запорожця за Дунаєм». «Певец, композитор набрав декількох мелодических мотивів, набросав незатейливе лібретто, и вийшло щось схоже на дивертисмент, прослушать который можно было не без удовольствия». Це — кисло-солодкий відзив сучасника. Пригадую, коли я був молодим, серед української інтелігенції прийнято було думати, що дуже вже застаріла ця опера і тільки через бідність українського репертуару вона ще держиться на сцені. Пам'ятаю, що люди часом говорили, соромлячись: «А я був на «Запорожці» — і, знаєте, я вам скажу по секрету — мені подобається». Я вже не говорю про час намагання панувати в культурі модерністів, а потім всяких інших «істів» уже пожовтневих часів. Вони взагалі хотіли відкинути до архіву і «Наталку Полтавку», і «Запорожця за Дунаєм», і взагалі нашу класичну спадщину.

Це не вдалося. Навпаки, прекрасним життям саме за радянських часів зажили і «Наталка Полтавка», і «Запорожець за Дунаєм».

Мене дивує, що ті люди, які говорили про «наївність» і «непритязательність» опери, не помітили основної ідеї твору. Ідея ця — любов до рідного краю. Коли писали рецензенти про Карася<sup>7</sup>, що він любить випити «чесно, у компанії з кумою» (замість — з небогою), їм на думку не спадало, що це — глибоко патріотичний твір, що вся ця річ напоєна безмежною любов'ю до рідного краю.

У 1936 році відбувалась у Москві Декада українського мистецтва, та декада, що поклала початок цілій серії декад національних мистецтв. І як же приймала оце нашу «наївную», оцю «непритязательную» оперу інтелігенція Москви, як приймали її керівники Уряду і Партії.

Сила музики «Запорожця» — в її простоті, дохідливості, народності, національному колориті. Нема чого й казати, що вигадки деяких націоналістичних істориків театру, ніби Артемовський запозичив музику «Запорожця» у Моцарта («Викрадення з сералю»), давно відкинуто і справедливо забуто.

«Запорожець» недовго йшов і в Московському оперному театрі, потім «с высочайшего соизволения» в 1915 році, з ініціативи суфлера Великого театру Овчинникова<sup>8</sup>, був поставлений на користь «престарелых артистов» і кілька разів йшов з таким блискучим успіхом, що з

того самого «высочайшего соизволения» «Запорожця» зі сцени зняли.

Історія театру пам'ятає таких Карасів, як Кропивницький, Садовський, Саксаганський, Цесевич; таких Оксац, як Заньковецька; таких Андріїв, як Алчевський. В наші дні ми маємо незрівнянних Карася — Паторжинського і Одарку — Литвиненко-Вольгемут. Це можна тепер не додати до цього списку і блискучого Карася — Михайла Донця. — *М. Р.*, 1962.

Інтересно, між іншим, як трактували роль Карася Садовський і Саксаганський. Саксаганський в основному найбільше давав Карася з гумористичного боку, показував його добродушність і т. д., а Садовський намагався підкреслювати те, що більше є в підтексті, ніж у тексті Артемовського, — потенціальний, так би мовити, героїзм Карася.

І. С. Паторжинський у своїй трактовці близький до Саксаганського, тільки з тою різницею, що на героїчних рисах там, де треба, він акцентує.

Створений Паторжинським образ Карася відомий усім радянським глядачам і люблений ними. Це — образ не тільки добродушного гуляки, але й вірного сина батьківщини. Карась — Паторжинський — мальовнича, колоритна постать, він нагадує республіканських «Запорожців». Чарівна міміка, виразна жестикуляція гармонійно повднюються з вокальною стороною, в усім образом «задунайця».

Марія Іванівна Литвиненко-Вольгемут у партії Одарки виявила не тільки свій прекрасний голос, не тільки бездоганну дикцію, але й першорядні комедійні здібності. Однак в кінці останньої дії показала артистка, для якої характерний дуже широкий сценічний діапазон — від трагічних ролей до комічних, майже гротескових, — нову для глядача рису Одарки: її глибокий, хоч і стійкий, патріотизм (звернення: «Україно, рідна мати...»).

У 30-х роках Київський оперний театр здійснив постановку «Запорожця», до якої я писав редакцію нового тексту, покійний Йоршич — музику, ставив спектакль режисер Манзій. Багато чого ми туди повставляли, в тому числі навіть написали цілий акт «У султана». Про перебування Карася у султана в первісному тексті Артемовського тільки говорить Карась, а ми вирішили показати, як воно там було, і написав Йоршич музику, яка більше нагадувала половецькі танці Борсідіна, ніж тогочасну музику Артемовського. Це була невдала переробка.

В Київському оперному театрі тепер іде опера в новій, дуже обережній редакції.

Працюючи над текстом, я намагався — з усією попраною до автора — підкреслити, що султанська Туреччина була одвічним ворогом українського народу, стже, й відкинути «великодушність» султана, який нібито тільки тому, що поговорив з Карасем і довідався, що у Карася живе дочка того, хто захистив його у бою, відпускає його і всіх українців на волю, дає подарунки Карасеві і його дружині. Насправді султан випустив запорожців не тому, що він такий «добрий», а через те, що він побоювався українських козаків — «завятих, чубатих слов'ян», як казав Шевченко. Одначе це старався показати я так, щоб не вийти з творчої манери Артемовського, не вводити чужорідних тіл, яким був «султанський» акт у київській постановці. А втім, навряд чи потребує «Запорожець» якогось редагування взагалі.

Наївною називали і «Наталку Полтавку». Одначе, і «Наталка Полтавка», і «Запорожець за Дунаєм» живуть завдяки їх патріотизму, завдяки живій і трепетній любові до народу, якими вони пройняті.

«Запорожець за Дунаєм» і «Наталка Полтавка» невмируці, як невмирущий народ.



## СИН НАРОДУ

Ім'я Олександра Мишуги, видатного українського співака та педагога, як і ім'я Соломії Крушельницької, належить до імен світової слави, воно сяє в тому чудовому сузір'ї, де блищать імена Карузо<sup>1</sup>, Тітта Руффо<sup>2</sup>, Баттістіні<sup>3</sup>, Шаляпіна, Собінова, Алчевського, Нежданової... Образи, створені Мишугою на оперній сцені в «Фаусті», «Ріголетто», «Трубадурі», «Аїді», «Сільській честі», «Проданій нареченій», «Травіаті», «Гугенотах», «Євгенії Онегіні», «Гальці», належать до найвищих досягнень оперного мистецтва. Всі, хто бачив і чув його, одностайно кажуть, що в його особі було гармонійне поєднання тонкої артистичної гри, позначеної рисами благородного реалізму, з високою вокальною вмільстю. Маючи від природи прекрасний голос (тенор), Мишуга удосконалив його пильною роботою над собою і створив власну систему викладання співу і постановки голосу. Не маючи змоги виступати на українській оперній сцені, бо такої до його часів і не було, Мишуга співав у польському театрі і тріумфально гастролював по всіх столицях та великих містах Європи. Польське суспільство вважало, що опера Монюшка «Галька» успіхом своїм значною мірою завдячувала виконанню в ній Мишугою партії бідолашного сільського хлопця Йонтека.

Доля його за дитинства та юності — це теж доля бідолашного сільського хлопця. Народився Олександр Пилипович Мишуга (на сцені він виступав під «італізованим» прізвищем Філіппі-Мишуга) 7 червня 1853 року в селі Новий Витків, в бідній сім'ї, і тільки завдяки власній невсипущій енергії та увазі добрих людей, що помітили незвичайну його обдарованість, здобув син сільського шевця, хорист львівської церкви святого Юра, скромний народний учитель вищу консерваторську освіту, яку поглибив у прославленій «батьківщині співців» — Італії.

Слава і хвала супроводжували Мишугу під час його виступів у Відні, Берліні, Лондоні, Парижі, Петербурзі, Києві, Харкові, у рідному Львові, куди він раз у раз повертався... Подібно, як і Соломія Крушельницька, Мишуга скрізь, де тільки міг, популяризував українську музику — головним чином Лисенка, — українську народну пісню. «Філіппі» користувався кожною нагодою, щоб слухачі його почули і лисенківські шедеври, з яких особливо любив артист «Мені однаково...» на геніальні Шевченкові слова, і твори галицьких, за тодішньою термінологією, композиторів, і наддніпрянські та наддністрянські співаки. З великою силою лунали в концертному виконанні Мишуги і твори російських композиторів «Я помню чудное мгновенье...» Глинки, «Средь шумного бала...» Чайковського.

Це був не тільки співак, не тільки артист, це був патріот-громадянин. Міцна дружба єднала його з великим Франком. Варто відзначити, що тільки завдяки коштам, які передав — із артистичних своїх заробітків — Мишуга Франкові, могла з'явитися друком така окраса української поезії, як збірка «Зів'яле листя». Взагалі Олександр Пилипович значну частину своїх гонорарів віддавав на громадсько-культурні справи, на допомогу талановитій молоді і т. ін. В останні хвилини свого життя він заповідав усе, що надбав за життя, Музичному інституту ім. М. Лисенка у Львові...

Приянь та спільність громадських і естетичних поглядів лучили його із автором «Музики до «Кобзаря» і «Тараса Бульби». Саме тому погодився Мишуга переїхати 1905 року до Києва на посаду професора співу у Музично-драматичній школі Лисенка, єдиній на всю царську Росію школі, де лунало українське слово, де був клас української драми і клас гри на бандурі...

Перебування Мишуги в Києві тривало до 1911 року. За цей час виховав він чимало талановитих співаків, серед яких був і наш славетний Михайло Микиша, який у великій праці, що все ще чекає видавця, виклав, з додатком власних спостережень та узагальнень, теорію вокального мистецтва, створену Мишугою.

Останні роки життя перебував Мишуга у Варшаві та Стокгольмі, але ніколи не поривав зв'язків із рідною землею, залюбки приїздив до Львова, до Києва на шевченківські та фряківські концерти, гаряче і діяльно цікавився нашим громадським життям...

Помер Мишуга 1922 року в німецькому місті Фрайбурзі, але прах його перевезено до рідного села, де й поховано...

Я за свої юності чув раз у концерті Олександра Мишугу. У мене склалось враження, що спів Мишуги — це взірць бездоганного, повного володіння своїм голосом, поєднаного з глибиною мистецької думки та почуття. Але й сам Мишуга був взірцем митця-громадянина, вірного сина народу, який з непохитною вірою співав пісню Наталя Вахнянина<sup>4</sup> з такими промовистими рядками:

А вже скоро прийде час  
Долі луччої для нас...

Той час прийшов, і в сійві його ми згадуємо добрим і вдячним словом незабутнього Олександра Мишугу.

## ЧАРОДІЙ ТАНЦЮ

...Я знав Верховинця. Пам'ятаю його роботу в театрі Садовського<sup>1</sup> як актора, співака і хормейстера, пам'ятаю приїзд його до моєї рідної Романівки<sup>2</sup> для записування народних танців та пісень. У недалекому від Романівки селі Кривому записав він чудесний тапець «Роман», а по сусідству, у селі Шпичинцях,— українське весілля від початку до кінця (опублікував 1912 року) і окремі танці і співанки. Він був не тільки високообдарованою людиною, але й людиною неабиякої освіченості та широких культурних інтересів. Я, юний тоді поет, з цікавістю прислухався до його міркувань про тогочасний театр, літературу і т. ін. Це ж він, як свідчать у своїх споминах Микола Садовський, підказав великому артистові думку перекласти на українську мову і поставити опери Масканьї «Сільська честь» і Монюшка «Галька», він помагав Миколі Карповичу в постановці «Проданої нареченої» Сметани. (Садовський грав там партію свата Кецала, Верховинець — придуркуватого жениха, ім'я якого випало мені в пам'яті.)<sup>3</sup> Ці постановки — значний етап в історії дожовтневого оперного мистецтва на українській сцені.

Пам'ятаю я й створений Верховинцем 1930 року в Полтаві «Жінхоранс» — жіночий колектив театралізованого хорового співу. Приїхавши до Києва, цей своєрідний ансамбль показав зовсім нову форму мистецтва — циклічний концерт, у якому малювалося життя українця-трудівника, від колыски до могили супроводжене піснею. Можливо, що зрадлива пам'ять заводить мене, і концерт, про який я говорю, темою своєю мав рік українського селянина від весни до весни, також поданий мовою пісень. У кожному разі ідея таких концертів належала Василю Миколайовичу. Між окремими піснями читалися відомими артистами (з них яскраво пам'ятаю високоталановиту В. Чистякову) вірші-«зв'язки», честь написання яких, на пропозицію Верховинця, і випала мені. У відповідно-

му місці читала народну казку дружина Василя Миколайовича, артистка Є. Доля<sup>4</sup>, що колись у театрі Садовського виконувала переважно ролі хлопчиків (наприклад, Матюші в «Суєті»<sup>5</sup>). Мені здається, що керівникам сучасних колективів варто було б продовжити цю почату Верховинцем справу — циклічний показ української пісні в поєднанні з поетичним словом і іншими видами мистецтва.

Чимало зробив Верховинець і як композитор. Його пісня на слова В. Чумака «Більше надії, брати» набула свого часу великої і заслуженої популярності, його аранжировки народних мелодій відзначаються добрим смаком і відчуттям стилю.

Але найбільші заслуги має Василь Верховинець у справі теорії і практики народного українського танцю. Услід за Садовським, що сам був неперевершеним майстром танцю, завзято й послідовно боровся він проти вульгаризації та опошлення народного мистецтва, проти елементів кафе-шантану, балагана й трюкацтва в танці. Разом з тим, як це зазначає в своїй рецензії А. Гуменюк, Верховинець багато зробив для практики записування танців і заклав підвалини для наукового дослідження народної хореографії: Сучасні майстри цієї справи — П. П. Вірський<sup>6</sup>, В. І. Вронський<sup>7</sup>, Г. О. Березова, Н. М. Скорульська<sup>8</sup> та інші, ведучи до нових вершин українське радянське хореографічне мистецтво, багато чим завдячують В. Верховинцеві і глибоко шанують його ім'я...

До третього видання «Теорії українського народного танцю», яке можна тільки всім серцем привітати, додано короткий нарис життя і творчості Верховинця, написаний сином небіжчика Ярославом Верховинцем<sup>9</sup>. Нарис написано дуже стисло, але змістовно і з великою теплою. Шкода, що в нього вкралась, як-то кажуть, фактична помилка: на стор. 138, де автор називає імена українських артистів, грою яких у театрі Садовського захоплювався молодий Верховинець, стоїть ім'я Саксаганського. Насправді за тих часів, про які йде мова, Саксаганський у театрі свого брата Садовського ніякої участі не брав... Це можна було б вважати дрібницею, але коли йдеться про історію культури нашого народу та великих її представників, там дрібниць немає.

А загалом — цікава й потрібна книжка, зроблена дбайливими і любовними руками. Вона знайде свого читача, вона принесе неабияку практичну користь.

## КНИГА ПРО СПІВАКА І ПАТРІОТА

Книга, що лежить перед вами, присвячена пам'яті видатного українського співака, що набув собі світової слави, чудового аргіста і громадянина-патріота Олександра Мишуги (1853—1922). В ній розповідається про його не легку життєву путь, про його сценічну творчість, про вокальну його майстерність і педагогічну змілість. Із спогадів сучасників та учнів Мишуги, із статей мистецтвознавців та істориків театру виступав перед нами надзвичайно привабливий образ людини дивовижної чарівливості, величезного артистичного хисту і надзвичайно ясного й сильного розуміння свого громадського обов'язку, людини, що мала щастя і право вважати своїми друзями, однодумцями і соратниками Івана Франка і Миколу Лисенка.

Поруч з іменем Соломії Крушельницької сяло ім'я Мишуги в сузір'ї найбільших співаків світу, таких, як Карузо, Тітта Руффо, Шаляпін. Він співав на всіх головніших оперних сценах Європи, у найвідповідальніших партіях світового оперного репертуару. Не співав він тільки в українському оперному театрі — з тієї простої причини, що такого театру тоді не було ні в царській Росії, ні в Австро-Угорщині, де проходила основна його діяльність і де задихалось під національним та соціальним гнітом українське населення. Але скрізь, де тільки можна було, пропагував він і популяризував українську народну пісню, твори Лисенка, Вахнянина та інших українських композиторів. Це був патріот у найвищому розумінні слова, це був переконаний і послідовний демократ. Не тільки багато самовідданої праці віддав він талановитій молоді, працюючи як викладач співу у Київській музично-драматичній школі Лисенка, але й раз у раз допомагав матеріально здібним майбутнім співакам із селян та робітництва. Не мистецтво для мистецтва і не

мистецтво для слави було його девізом, а мистецтво для народу. І саме це дало йому променисту славу і вдячну пошану в людських серцях.

Я за юнацьких своїх років чув Мишугу на традиційному концерті, присвяченому пам'яті Шевченка. «Душею» цих концертів завжди бував у нас у Києві Микола Віталійович Лисенко. Того вечора довелось йому поділити лаври із своїм другом Мишугою. І обидва вони, срібноголові, в одному поряві клонилися перед найбільшим генієм українського народу — Тарасом Шевченком.

Своїм довершеним володінням вокальними даними і разом з тим глибокою щирістю та проникливістю виконання потряс немолодий уже співак і мене, і всіх присутніх на концерті. Проте й тоді я, зовсім ще молодий хлопець, розумів, що це не тільки чудовий артист-виконавець, а й відданий благородній ідеї громадянин, достойний син свого народу.

Мишуга співав в операх західноєвропейських композиторів, в операх геніального Чайковського, якого дуже шанував і з яким мав особисті зустрічі. Він вважався свого часу найкращим виконавцем ролі Йонтека в опері славетного польського композитора Монюшка «Галька», пройнятій глибоким співчуттям до народу і спорідненій за своїм сюжетом з «Катериною» Шевченка. Він цілком чужий був національній обмеженості та виключності. Але він пишався своєю гнаною тоді та переслідуваною українською національністю, він гордий був іменем «українець».

І нині, коли вся Україна по обидва боки Збруча, входячи як вільна серед вільних і рівна серед рівних до великої сім'ї народів, пророкованої Шевченком, буде своє нове прекрасне життя, вона нехай, тихим словом згадає вірного свого сина, красу та гордість рідної і світової культури — Олександра Мишугу.

28 листопада 1963 р.

## [К 75-летию Л. Н. РЕВУЦКОГО]

В 1959 году я приветствовал Льва Николаевича Ревуцкого таким сонетом:

Дар песен с давних дней тебе вручила доля,  
И в грудь твою проник добра и правды свет,  
Ты лапешь, ссешь, жнешь во имя светлых лет,  
Тебя ведет вперед народа мысль и воля.

Ты верен Лысенко, ты Украины сын,  
Тебе сродни Чайковский, Бородин  
И светлая печаль бессмертного Шопена.

А сколько юношей — могучих, новых сил —  
Ты родине своей отечески взрастил!  
Вокруг тебя растет подывливаясь смола!  
*(Перевод Л. Вышеславского)*

В этом стихотворении я стремился (и мне, кажется, это удалось) отметить характернейшие черты замечательного человека, с которым меня связывает долголетняя дружба и с которым не раз приходилось мне вместе работать.

Лев Ревуцкий необычайно строг к себе, это подлинно взыскательный художник. Каждое произведение его — плод не только высокого вдохновения, но и упорного длительного труда. Он поистине национальный композитор, и каждый, кто слышал, например, его Вторую симфонию, не мог не ощутить веяния раздольной украинской степи, прелести украинской песни. Его поэма-кантата «Хустина» на текст Шевченко проникнута глубоким пониманием величайшего гения нашей литературы и безошибочным чувством народнопесенного стиля. Тонкие и вместе с тем простые, чуждые всякой вычурности обработки народных песен свидетельствуют, что Лев Николаевич не просто верный ученик и продолжатель традиций учителя свое-



го Лысенко, а и достойный наследник изумительного мастера хорового искусства Леонтовича. Этим, разумеется, отнюдь не стирается своеобразие творческого облика самого Ревуцкого. Глубиной и изяществом письма пленяют меня его фортепианные произведения, написанные вполне «современным» музыкальным языком и вместе с тем словно окутанные прозрачной дымкой народного колорита.

Но корни творчества Ревуцкого уходят не только в украинскую классику, в украинский песенный фольклор. Ему кровно близки и Глинка, и Чайковский, и Римский-Корсаков, и Бородин, и Рахманинов, и Скрябин, и Шопен...

Впрочем, все это лучше меня знают и лучше меня скажут специалисты-музыковеды. Я же хочу поделиться с читателями несколькими соображениями личного характера.

Еще в предвоенные годы пришлось мне проделать совместно со Львом Николаевичем весьма ответственную работу. Это была редакция монументальной оперы Лысенко «Тарас Бульба», которую покойный композитор до конца жизни считал не вполне завершенной. Редактировать словесный текст — М. Старицкого — поручено было мне, текст музыкальный — Ревуцкому. Оркестровку делал большой мастер Борис Николаевич Лятошинский. Работа была и очень ответственная, и очень нелегкая. Требовалось бережное внимание, больше того, трепетное уважение к поистине классическому произведению, которое готовил к постановке Киевский театр оперы и балета, сохранение всей его идейно-художественной направленности, всех стилевых особенностей. В соответствии с замыслами режиссуры и музыкального руководства театра надо было сделать в опере осторожные сокращения и перестановки, дописать отдельные номера и даже сцены с тем, разумеется, чтобы нигде не нарушить художественной цельности. Лев Николаевич, как говорится, с головой ушел в эту работу. Большой и самобытный художник, он всецело подчинил себя творческой индивидуальности Лысенко, и такие мастера оперного искусства, как М. Донец, И. Паторжинский (певшие партию Тараса), не раз говорили, что в дописанных Ревуцким эпизодах нет ни одного такта, которого не мог бы написать Лысенко...

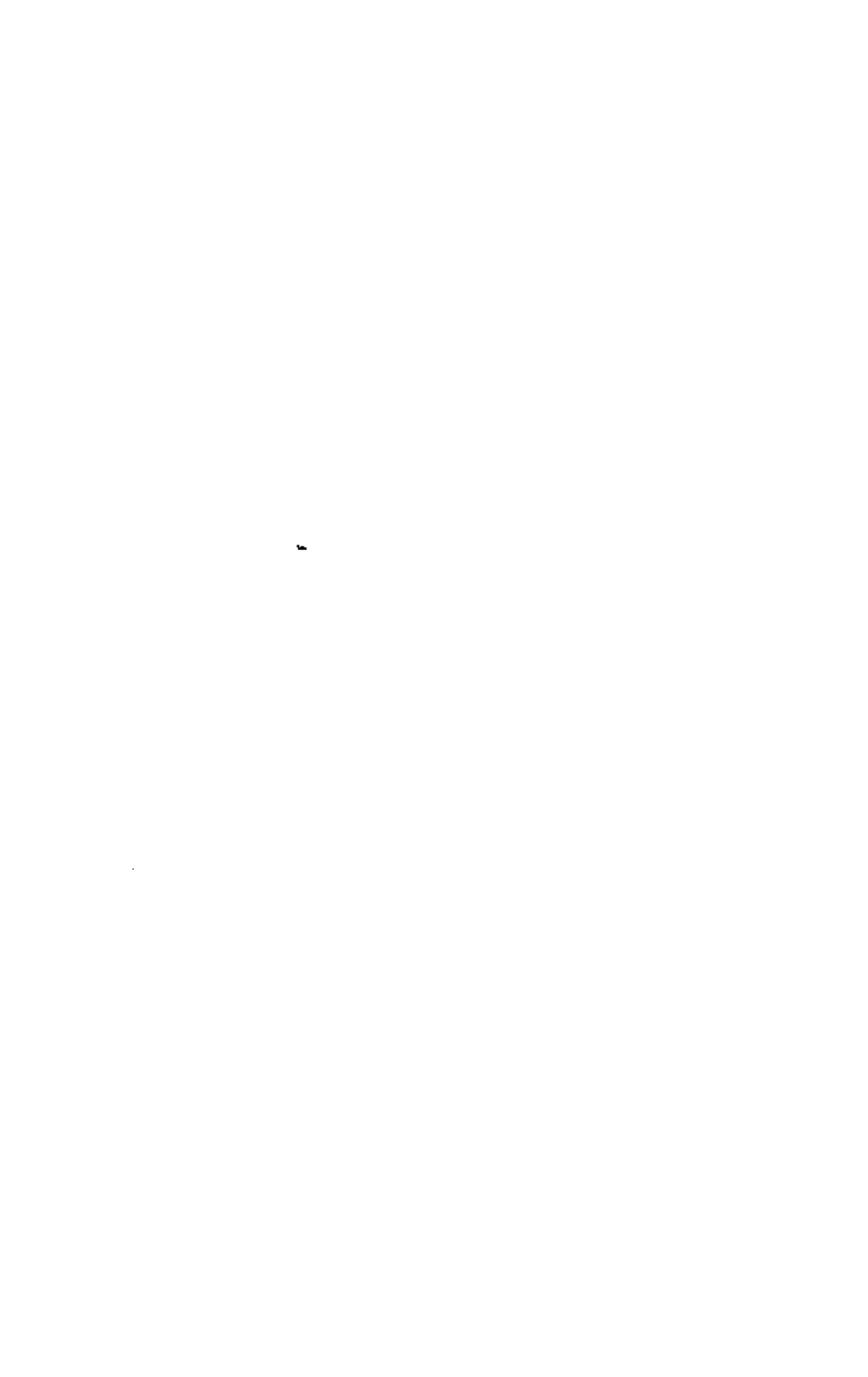
Мы часто слышим теперь на концертах и по радио увертюру к опере. Ее так и объявляют, конечно: «Увер-

тюра к опере Лысенко «Тарас Бульба». Но каждый, кто сравнит подлинную авторскую интродукцию к «Тарасу Бульбе» с этой увертюрой, увидит, сколько своего и вместе с тем поистине лысенковского впес в нее Лев Николаевич. Он прекрасно, истинно творчески развил замечательную героическую тему Тараса, он смело ввел сюда народную песню «Засвистали козаченьки...», которую сам Лысенко использовал в другой своей опере, лирико-комических «Черноморцах», — песню, что стала основой торжественного, сверкающего финала увертюры, и потом зазвучала в одном из действий «Тараса Бульбы». Красоту этого великолепного художественного произведения достойно венчает блистательная оркестровка Лятошинского. Ни Ревуцкий, ни Лятошинский не претендуют, конечно, чтобы их пазывали авторами этой увертюры: она ведь вся построена на лысенковской основе, но мы, слушая ее, с благодарностью должны вспоминать и их имена...

Много было споров в пору редактирования и первых постановок «Тараса» на киевской сцене и позже — во время гастролей Киевского оперного театра в Ленинграде; были и отдельные неудачи (например, от сцены сожжения Тараса пришлось отказаться). Но хорошо помню, с каким восторгом отзывался об опере прекрасный музыкант, чудесно ею дирижировавший, — В. Дранишников. Он убежденно заявлял, что «Тарас Бульба» стоит в одном ряду с такими шедеврами, как «Иван Сусанин» и «Князь Игорь». И всегда при этом подчеркивал ту огромную и плодотворную работу, которую пределали Ревуцкий и Лятошинский. А Лев Николаевич все был недоволен собой, все вносил новые и новые изменения и дополнения, продиктованные глубоким уважением и горячей любовью к учителю, к искусству, к народу...

Я не раз видел Льва Николаевича в кругу его учеников (он воспитал поистине целую плеяду украинских советских композиторов!), бывал и на его лекциях. В отношении мастера к ученикам есть нечто трогательное, нежное. Об этом рассказывать трудно. Скажу одно: он никогда не подавляет своим авторитетом, никогда не стремится ослепить своей широчайшей эрудицией, учит мыслить самостоятельно и творить по-своему, уважая при этом все необъятное классическое наследие прошлого. Он вселяет в своих воспитанников, в своих младших товарищей — именно так он смотрит на учеников — неистреби-

мую любовь к искусству и народу. И когда доводится слышать, что Лев Николаевич Ревуцкий написал за свою долгую жизнь сравнительно не так уже много, то я всегда возражаю: [во-первых, все созданное Львом Николаевичем в области симфонической, камерной, хоровой музыки, обработки народных песен — необычайно весомо, ничего «так себе» автор не выносит на суд народа, а во-вторых] — один из величайших творческих подвигов Ревуцкого — это самоотверженное воспитание достойной нашего времени творческой смены.



# ПРИМІТКИ

До 15-го тому двадцяти томного Зібрання творів М. Т. Рильського входять наукові, науково-публіцистичні праці та найцікавіші рецензії, написані ним з 1927 до 1964 року і присвячені актуальним питанням розвитку культури на Україні, окремим видам мистецтва — театру, кіно, музиці, декоративно-прикладному і образотворчому мистецтву. Чимало наукових розвідок поета-академіка були свого часу опубліковані в книгах: Твори в трьох томах (К., 1956), «Наша кровна справа» (К., 1959), Твори в десяти томах (К., 1960—1962), «Про мистецтво» (К., 1962). Частина текстів у 15-му томі публікується за автографами вперше, інші подаються за останніми прижиттєвими публікаціями.

Про місцезнаходження наявних автографів, що зберігаються у рукописних фондах Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР, Київському літературно-меморіальному музеї М. Т. Рильського та інших установах Української РСР, вказується в примітках.

Статті в томі поділяються на розділи: «Загальні питання мистецтвознавства», «Театральне мистецтво», «Кіномистецтво», «Образотворче мистецтво», «Музичне мистецтво». Публікація матеріалів у кожному розділі здійснюється у хронологічному порядку. До тому не ввійшли статті про мистецтво, опубліковані в газеті «Вечірній Київ» під рубрикою «Вечірні розмови». Вони друкуватимуться у вісімнадцятому томі, присвяченому публіцистичним творам М. Рильського, в циклі під назвою «Вечірні розмови».

При підготовці матеріалу в окремих статтях зроблено деякі незначні скорочення, написання окремих слів приведено у відповідність з сучасним літературним правомисом, виправлено деякі ініціали. Окремі незначні різночитання, що стосуються переважно синонімічних слів або вжиті М. Т. Рильським граматичної форми, подаються за автографом без застереження.

## ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

УКРАЇНЬКА ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО  
ДО ХХV РОКОВИН УРСР

Вперше надруковано в газ. «Комуніст», 1942, 18 грудня. В скороченому вигляді під назвою «На великом рубеж» стаття друкувалася в газ. «Література и искусство», 1942, 26 грудня. Статтю

було покладено в основу доповіді, з якою М. Рильський виступив на повільній науковій сесії АН УРСР в м. Уфі, що відбулася 30—31 грудня 1942 р.—1—4 січня 1943 р. (була присвячена 25-им роковинам Радянської влади на Україні). Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Зап'яковецька Марія Костянтинівна (справжнє прізвище — Адасовська; 1854—1934) — українська актриса, народна артистка УРСР. М. Т. Рильський неодноразово бачив її виступи, писав про неї.

<sup>2</sup> Потебня Олександр Опанасович (1835—1891) — російський і український філолог, член-кореспондент Петербурзької Академії наук. Основоположник так званого психологічного напрямку у вітчизняному мовознавстві.

<sup>3</sup> Житєцький Павло Гнатович (1837—1911) — український філолог, автор праць з мовознавства, літературознавства і фольклористики.

<sup>4</sup> Куліш Пантелеймон Олександрович (1819—1897) — український буржуазний письменник і етнограф, член Кирило-Мефодіївського товариства, автор історичних романів, численних поезій, повістей та перекладів.

<sup>5</sup> Костомаров Микола Іванович (1817—1885) — український і російський ліберально-буржуазний історик, письменник, етнограф і публіцист. Один із засновників і діячів Кирило-Мефодіївського товариства.

<sup>6</sup> Лисенко Микола Віталійович (1842—1912) — український композитор, основоположник професійної музичної школи на Україні. В домі М. Лисенка М. Т. Рильський перебував під час навчання у Київській гімназії; до його творчості звертався впродовж усієї художньої діяльності, присвятив йому багато статей і спогадів.

<sup>7</sup> Леоптович Микола Дмитрович (1877—1924) — український радянський композитор, хоровий диригент і педагог, активний організатор музичного життя на Україні, майстер хорових обробок народних пісень.

<sup>8</sup> Ревуцький Лев Миколайович (1889—1977) — український радянський композитор, педагог, музичний діяч. Народний артист СРСР, Герой Соціалістичної Праці. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>9</sup> Дятошипський Борис Миколайович (1895—1968) — український радянський композитор, народний артист УРСР, виступав як диригент; професор. Автор творів різних музичних жанрів, зокрема й на слова М. Т. Рильського.

<sup>10</sup> «Його шляхи, його боління...» — слова з вірша П. Г. Тичини «Вітер з України» (1923).

<sup>11</sup> «Ніжний і тривожний» — слова з вірша В. Сосюри «Такий я ніжний, такий тривожний, моя осіння земля...» (1923).

<sup>12</sup> Кіров (справжнє прізвище — Костриков) Сергій Миронович (1884—1934) — радянський державний і партійний діяч, учасник трьох російських революцій.

<sup>13</sup> Галицький Данило Романович (1201—1264) — князь Галицько-Волинського князівства, користувався великим впливом у Європі.

<sup>14</sup> Первомайський Леонід Соломонович (справжнє прізвище, ім'я та по батькові — Гуревич Ілля Шльомович; 1908—

1973) — український радянський письменник, драматург, автор роману «Дикий мед».

<sup>15</sup> «Хоч загину, а звільню Україну...» — слова з вірша Л. Первомайського «Лісня Тараса Бульби» (1941).

<sup>16</sup> Герасименко Кость Михайлович (1907—1942) — український радянський поет, драматург. Загинув у роки Великої Вітчизняної війни.

<sup>17</sup> Дмитерко Любомир Дмитрович (1911—1985) — український радянський письменник, драматург, перекладач, живописець, літературний критик. Лауреат Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка.

<sup>18</sup> Гончаренко Іван Іванович (народився 1908 р.) — український радянський поет, автор численних статей, нарисів.

<sup>19</sup> Нехода Іван Іванович (1910—1963) — український радянський поет. У його поезії «Повість про моїх друзів» є згадки про М. Т. Рильського.

<sup>20</sup> Копиленко Олександр Іванович (1900—1958) — український радянський письменник, працював переважно у галузі дитячої літератури.

<sup>21</sup> Смілявський Леонід Іванович (1904—1966) — український радянський письменник.

<sup>22</sup> Скляренко Семен Дмитрович (1901—1962) — український радянський письменник, автор численних історичних романів, перекладач.

<sup>23</sup> Рибак Натан Самійлович (1913—1978) — український радянський письменник, кіносценарист. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>24</sup> Кудзівч Олексій Леопардович (1904—1964) — український радянський письменник і перекладач, автор історичних повістей.

<sup>25</sup> Гордієнко Кость Олексійович (народився 1899 р.) — український радянський письменник, автор книг, оповідань і нарисів, романів і повістей.

<sup>26</sup> Смолич Юрій Корнійович (1900—1976) — український радянський письменник, публіцист, Герой Соціалістичної Праці.

<sup>27</sup> Сенченко Іван Юхимович (1901—1975) — український радянський письменник. Автор численних книг оповідань та повістей, низки публіцистичних статей і літературно-критичних праць, перекладач.

<sup>28</sup> Суходольський Володимир Олексійович (1889—1962) — український радянський драматург, особливий успіх мали його одпоактівки.

<sup>29</sup> Кропивницький Марко Лукич (1840—1910) — український драматург, актор і режисер, засновник українського професійного театру другої половини XIX ст. Творчість його постійно приваблювала М. Т. Рильського, який неодноразово писав про М. Л. Кропивницького.

<sup>30</sup> Саксаганський (справжнє прізвище — Тобілевич) Панас Карпович (1859—1940) — український радянський режисер і актор, народний артист СРСР. На професійній сцені почав виступати у 1883 році. Гру Саксаганського неодноразово бачив М. Т. Рильський.



<sup>31</sup> Садовський (справжнє прізвище — Тобілевич) Микола Карпович (1856—1933) — український режисер, актор, кіноактор. один з основоположників українського професійного драматичного театру, засновник українського театру у Києві, автор цікавих мемуарів про дореволюційне театральне мистецтво.

<sup>32</sup> Затиркевич-Карпинська Ганна Петрівна (1855—1921) — українська драматична актриса.

<sup>33</sup> Левицький Федір Васильович (1858—1933) — український актор, заслужений артист УРСР, працював у театрах Києва, Чернігова, Одеси та інших міст України.

<sup>34</sup> Крушельницький Мар'ян Михайлович (1897—1963) — український радянський актор, режисер, педагог, народний артист СРСР. Лауреат Державних премій СРСР.

<sup>35</sup> Юра Гнат Петрович (1888—1967) — український радянський актор і режисер, народний артист СРСР, один із засновників Київського державного ордена Леніна академічного українського драматичного театру імені Івана Франка (далі — Академічний театр ім. І. Франка). Лауреат Державних премій СРСР.

<sup>36</sup> Мар'яненко (справжнє прізвище — Петлішенко) Іван Олександрович (1878—1962) — український актор і режисер, народний артист СРСР. Сценічну діяльність розпочав у 1895 році; автор окремих праць з історії українського дожовтневого театру, які одержали високу оцінку М. Т. Рильського. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>37</sup> Бучма Амвросій Максиміліанович (1891—1957) — радянський актор, народний артист СРСР, видатний майстер українського театру і кіно. М. Т. Рильський перебував з ним у постійній дружбі і неодноразово високо оцінював його гру. Лауреат Державних премій СРСР.

<sup>38</sup> Ужвій Наталія Михайлівна (народилася 1898 р.) — українська радянська актриса, народна артистка СРСР, Герой Соціалістичної Праці. Лауреат Державних премій СРСР і Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка.

<sup>39</sup> Чистякова Валентина Миколаївна (1900—1984) — драматична актриса. Народна артистка Української РСР та Узбецької РСР. Працювала в Харківському державному академічному українському драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка.

<sup>40</sup> Литвищенко-Вольгемут Марія Іванівна (1892—1966) — українська радянська співачка (лірико-драматичне сопрано), педагог, народна артистка СРСР. Фундатор оперного театру на Україні. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>41</sup> Паторжівський Іван Сергійович (1896—1960) — український радянський співак (бас), народний артист СРСР. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>42</sup> Гайдаї Зоя Михайлівна (1902—1965) — українська радянська співачка (ліричне сопрано). Народна артистка СРСР. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>43</sup> Захарченко Наталія Йосипівна (народилася 1907 р.) — радянська співачка (ліричне сопрано), заслужена артистка УРСР, працювала в Київському державному ордену Леніна і ордену Трудового Червоного прапора академічному театрі опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка (далі — Академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка).

<sup>44</sup> Іванов Андрій Олексійович (1900—1970) — російський і український радянський оперний співак (баритон), народний

артист СРСР. Працював в Академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

<sup>45</sup> Кипоренко-Даманський Юрій Степанович (1888—1955) — співак, драматичний тенор, народний артист УРСР.

<sup>46</sup> Васильєва Антоніна Іванівна (народилася 1910 р.) — артистка балету, народна артистка УРСР. З 1937 р. — солістка балету Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, викладач Київського хореографічного училища, перша виконавиця головних ролей у балетах «Лілея» К. Данькевича та «Лісова пісня» М. Скорупського.

<sup>47</sup> Соболев Олександр Михайлович (1909—1984) — радянський актор, заслужений артист УРСР. Працював солістом балету в багатьох театрах країни, педагогом Варшавської балетної школи, педагогом-репетитором Музичного театру в Щецьку.

<sup>48</sup> Стеценко Кирило Григорович (1882—1922) — український композитор, хоровий диригент, критик, педагог, музично-громадський діяч. Автор опер, музики до театральних вистав, кантат, хорів, солоспівів, обробок народних пісень.

<sup>49</sup> Данькевич Костянтин Федорович (1905—1984) — композитор, народний артист СРСР, написав значну кількість музичних творів різних жанрів, зокрема і на слова М. Т. Рильського.

<sup>50</sup> Вериківський Михайло Іванович (1896—1962) — композитор, диригент, автор музичних творів різних жанрів, займався науковими дослідженнями в галузі музикознавства.

<sup>51</sup> Козицький Пилип Омелянович (1893—1960) — український радянський композитор, музикознавець, педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР.

<sup>52</sup> Верьовка Григорій Гурійович (1895—1964) — український радянський композитор, диригент, народний артист УРСР. Організатор і керівник Українського державного народного хору. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>53</sup> Косенко Віктор Степанович (1896—1938) — радянський композитор, піаніст, автор творів різних жанрів, зокрема і на слова М. Т. Рильського.

<sup>54</sup> Яновський Борис Карлович (1875—1933) — український радянський композитор і педагог. Написав десять опер — серед них «Дума чорноморська», два балети, зокрема «Ференджі».

<sup>55</sup> Чижко Олександр Олександрович (народився 1895 р.) — російський та український радянський композитор, оперний співак (тенор), заслужений діяч мистецтв РРФСР. Автор опер, симфонічних творів, обробок народних пісень, музики до спектаклів.

<sup>56</sup> Заболотний Володимир Гнатович (1898—1962) — український радянський архітектор, автор проекту будинку Верховної Ради УРСР. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>57</sup> Шовкуненко Олексій Олександрович (1884—1974) — український радянський живописець, народний художник СРСР, дійсний член Академії мистецтв СРСР, автор численних пейзажів України, які демонструвалися на різних виставках. Лауреат Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка.

<sup>58</sup> Трохименко Карпо Дем'янович (1885—1979) — український радянський живописець, народний художник УРСР. Лауреат Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка.

<sup>59</sup> Шаронов Михайло Андрійович (1881—1957) — живописець, заслужений діяч мистецтв УРСР. Автор портрета М. Т. Рильського.

<sup>60</sup> Шулґа Іван Миколайович (1889—1956) — український радянський художник, заслужений діяч мистецтв УРСР. Автор картин на історико-революційні і сучасні теми.

<sup>61</sup> Фрідман Елус Мойсейович (1901—1982) — радянський скульптор.

#### ПРО НАШІ МИСТЕЦЬКІ СПРАВИ

Вперше надруковано в газ. «Література і мистецтво», 1944, 23 березня. Дата написання — 4 січня 1944 р. Частина автографа зберігається у відділі рукописів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР (далі скорочено — ІЛ). Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Гулак-Артемовський Семен Степанович (1813—1873) — український співак (баритон), композитор, драматург, вчився у М. І. Глишки. Автор опери «Запорожець за Дунаєм» (1863), водевілів та пісень.

<sup>2</sup> Аркас Микола Миколайович (1853—1909) — український композитор. Перші композиторські спроби належать до середини 70-х років XIX ст. Головний твір — опера «Катерина» (1891), написана за власним лібретто. Вперше поставлена театральною групою М. Л. Кропивницького у Москві (1899), йде на сценах радянських театрів.

<sup>3</sup> Богомолець Олександр Олександрович (1881—1946) — радянський патофізіолог, академік АН СРСР, Герой Соціалістичної Праці. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>4</sup> Козловський Іван Семенович (народився 1900 р.) — радянський співак (ліричний тенор), народний артист СРСР. Визначний представник радянської вокальної школи; особиста дружба пов'язувала митця з М. Т. Рильським. Герой Соціалістичної Праці. Лауреат Державних премій СРСР.

<sup>5</sup> Таранов Гліб Павлович (народився 1904 р.) — композитор, заслужений діяч мистецтв УРСР, доктор мистецтвознавства, автор різноманітних музичних творів — опер, симфоній, романсів, тещо, має музикознавчі роботи.

<sup>6</sup> Старицька Марія Михайлівна (1865—1930) — українська драматична актриса, режисер, педагог, вперше поставила на сцені деякі драми Лесі Українки. В 1904—1927 рр. очолювала драматичний відділ музико-драматичної школи Миколи Лисенка в Києві (півні — Інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого).

<sup>7</sup> Донець Михайло Іванович (1883—1941) — співак (бас), народний артист УРСР. Сценічну діяльність почав у 1903 р. в москвському театрі С. Зиміна, з 1928 р. — соліст Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

<sup>8</sup> Ропська Олександра Дмитрівна (1897—1957) — співачка (меццо-сопрано), народна артистка УРСР. З 1928 р. — солістка Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, з 1944 р. — викладач Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського.

<sup>9</sup> Гришко Михайло Степанович (1901—1973) — співак (баритон), народний артист СРСР, соліст Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Відомий як камерний співак, виконав понад 50 партій у вітчизняних та зарубіжних операх, окремі з них були перекладені М. Т. Рильським.

<sup>10</sup> Масленнікова Ірина Іванівна (народилася 1918 р.) — російська і українська актриса опери (лірико-колоратурне сопрано). Народна артистка РРФСР. В 1943—1960 роках — солістка Великого театру (Москва). З 1956 року — педагог Державного інституту театрального мистецтва імені А. В. Луначарського.

<sup>11</sup> Бем Марія Петрівна (народилася 1906 р.) — українська радянська співачка (лірико-колоратурне сопрано), народна артистка УРСР, солістка Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Відома також як камерна співачка, особливий успіх мала інтерпретація нею творів радянських композиторів.

<sup>12</sup> Лаптев Костянтин Антонович (народився 1904 р.) — український і російський радянський співак (баритон), народний артист СРСР. Виступав на сценах оперних театрів Києва та Одеси. З 1952 року — соліст Ленінградського державного академічного театру опери та балету імені С. М. Кірова.

<sup>13</sup> Минаєв Кузьма Опанасович (1895—1950) — радянський співак (баритон), народний артист УРСР. З 1937 р. і до кінця життя — соліст Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

<sup>14</sup> Штогаренко Андрій Якович (народився 1902 р.) — радянський композитор, народний артист СРСР, професор Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. Автор симфонічних кантат на слова М. Т. Рильського і А. С. Малишка «Україно моя», кантати до 800-річчя Москви на слова М. Рильського, кантати, присвяченої робітникам київського виробничого об'єднання «Більшовик», на слова робітників заводу за редакцією М. Т. Рильського тощо. Герой Соціалістичної Праці, лауреат Державних премій СРСР та Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка.

<sup>15</sup> Фінаровський Григорій Абрамович (1906—1979) — радянський композитор, входив до групи композиторів, які створювали музику Державного гімну Української РСР.

<sup>16</sup> Мейтус Юлій Сергійович (народився 1903 р.) — український радянський композитор. Народний артист УРСР. Автор опери «Украдене щастя» за І. Франком (лібретто М. Т. Рильського; 1958). Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>17</sup> Віленський Ілля Аркадійович (1896—1973) — український радянський композитор, диригент, заслужений діяч мистецтв УРСР. Автор симфонічних та хорових творів, масових пісень та романсів, зокрема на слова М. Т. Рильського.

#### УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В ЧАСІ ВІЙНИ

Вперше надруковано в газ. «Українське слово» (Віннігер, Канада), 1944, 12 грудня. Подасться за першодруком.

<sup>1</sup> Михальчук Костянтин Петрович (1841—1914) — український мовознавець, походженням з Вінниччини, автор наукових праць з діалектології, фолетики та морфології української мови, описав діалекти і обгрунтував поділ їх на три нареччя, склав першу

діалектологічну карту України. В молодості був книговодом (тобто вів придбково-видаткові книги) у броварнях Поділля.

<sup>2</sup> П а т о н Євген Оскарівич (1870—1953) — видатний радянський вчений у галузі мостобудівництва і зварювання, академік АН УРСР, Герой Соціалістичної Праці. Автор численних праць з електрозварювання. Організатор і перший директор директор науково-дослідного Інституту електрозварювання АН УРСР. Під його керівництвом в Києві побудовано цільнозварний міст через Дніпро. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>3</sup> П ал л а д і в Олександр Володимирович (1885—1972) — радянський біохімік, засновник української наукової біохімічної школи, академік АН СРСР, Герой Соціалістичної Праці. Організатор і директор Інституту біохімії АН УРСР.

<sup>4</sup> Л и с е н к о Трохим Денисович (1898—1976) — радянський біолог і агроном, академік АН СРСР, АН УРСР, Герой Соціалістичної Праці. Деякі його праці в галузі агробіології не одержали експериментального підтвердження і виробничого застосування.

<sup>5</sup> К а л и н о в и ч Михайло Якович (1888—1949) — український радянський літературознавець і мовознавець, академік АН УРСР. Перекладав українською мовою твори англійських письменників.

#### ПРАЗДНИК НАРОДНИХ ТАЛАНТІВ

Вперше надруковано в газ. «Правда України», 1949, 29 листопада. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> С а м ч у к Марія Іванівна — ланкова із Житомирщини, одна з ініціаторів розвитку художньої самодіяльності на Поліссі.

<sup>2</sup> С а н д л е р Оскар Аронович (1910—1984) — радянський композитор. Заслужений артист Казахської РСР, заслужений діяч мистецтв УРСР. Автор музики до театральних вистав і художніх фільмів, опер, зокрема опери «Собака на сні» (лібретто О. Галабутської за редакцією М. Т. Рильського, 1946), балетів, оперет та музичних комедій, пісень на слова поетів народів СРСР, в тому числі і на слова М. Т. Рильського.

<sup>3</sup> Ж д а н о в Сергій Сергійович (1907—1968) — український радянський композитор, автор різноманітних за музичними жанрами творів.

<sup>4</sup> К о л о м і с ь к Анастасій Олександрович (народився 1918 р.) — український радянський композитор, кандидат мистецтвознавства, доцент Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. Автор концертної фантазії на теми опери «Тарас Бульба», творів для змішаного хору без супроводу на слова М. Т. Рильського «Ленін з нами», «Сон», а також пісню «Коліскова».

<sup>5</sup> Д р е м л ю г а Микола Васильович (народився 1917 р.) — радянський композитор, музикознавець, заслужений діяч мистецтв УРСР. Автор романсів на слова М. Т. Рильського.

<sup>6</sup> М а й б о р о д а Платон Маріонович (народився 1918 р.) — український радянський композитор, народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР, лауреат Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка. Автор хору «Гімн братерству» на слова М. Т. Рильського.

<sup>7</sup> О л і й н и к Степан Іванович (1908—1983) — український радянський письменник. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>8</sup> Колас Якуб (справжнє прізвище, ім'я та по батькові — Костянтин Михайлович Міцкевич; 1882—1956) — народний поет Білоруської РСР. Дійсний член Академії наук БРСР. Віце-президент Академії наук БРСР (з 1929 р.). Автор численних збірок віршів, повістей, п'єс. Лауреат Державних премій СРСР.

<sup>9</sup> Гуцала Янка (справжнє прізвище, ім'я та по батькові — Іван Домінікович Лудевич; 1882—1942) — народний поет Білоруської РСР. Дійсний член Академії наук Білоруської та Української РСР. Автор віршів, поем, драм. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>10</sup> Чіковані Симоп Іванович (1903—1966) — грузинський радянський поет, у віршах оспівував революційні перетворення в Грузії, інтернаціональну солідарність народів. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>11</sup> Ісаакян Австін Саакович (1875—1957) — вірменський радянський поет, дійсний член Академії наук Вірменської РСР. Автор патріотичних творів у роки Великої Вітчизняної війни. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>12</sup> Гулям Гафур (справжнє прізвище, ім'я та по батькові — Гафур Гулямович Гулямов; 1903—1966) — узбецький радянський письменник, автор багатьох збірок віршів. Працював як перекладач.

<sup>13</sup> Вургун Самед (повне ім'я та прізвище — Самед Вургун Юсаф огли Векілов; 1906—1956) — азербайджанський радянський письменник, громадський діяч, народний поет Азербайджанської РСР, дійсний член Академії наук Азербайджанської РСР. Перекладав твори українських поетів. Лауреат Державної премії СРСР.

## ОСНОВНІ РИСИ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

(Із статті)

Вперше у скороченому вигляді надруковано в газ. «Вільна Україна» (Львів), 1952, 25 травня, під назвою «Ідеї радянського патріотизму і дружби народів в українському мистецтві», повністю — в журн. «Жовтень», 1952, № 7, с. 103—110. Автограф зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 990 та 1002). Передруковується найістотніше з статті «Ідеї радянського патріотизму і дружби народів в українському мистецтві».

<sup>1</sup> Рєпін Ілля Юхимович (1844—1930) — російський художник-живописець, автор численних жанрових і пейзажних картин, малюнків, портретів. Відома його картина «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» (1878—1891).

<sup>2</sup> Яблонська Тетяна Нилівна (народилася 1917 р.) — живописець, народний художник СРСР, член-кореспондент Академії мистецтв СРСР, професор Київського державного художнього інституту. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>3</sup> Григор'єв Сергій Олексійович (народився 1910 р.) — живописець, народний художник СРСР, дійсний член Академії мистецтв СРСР. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>4</sup> «Не барися там довго, Микола!» — слова з пісні, що побутувала в останні роки війни (1944—1945) в Подільнянському районі на Житомирщині та Ічнянському районі на Чернігівщині.

<sup>5</sup> Савченко Ігор Андрійович (1906—1950) — російський і український радянський кінорежисер, заслужений діяч мистецтв РРФСР, Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>6</sup> Мордвінов Микола Дмитрович (1901—1966) — радянський актор, народний артист СРСР. Лауреат Ленінської премії.

<sup>7</sup> Медіхов Георгій Степанович (1908—1985) — живописець, народний художник УРСР. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>8</sup> Болдартук Сергій Федорович (народився 1920 р.) — радянський кіноактор і режисер, народний артист СРСР. Знімався у заголовній ролі фільму «Тарас Шевченко». Лауреат Державної премії СРСР та Ленінської премії.

<sup>9</sup> Філіпенко Аркадій Дмитрович (1912—1984) — український радянський композитор, народний артист УРСР. Автор пісень на слова радянських поетів, музики до театральних вистав, кінофільмів.

<sup>10</sup> Цегляр Яків Самійлович (народився 1912 р.) — радянський композитор, заслужений діяч мистецтв УРСР, автор різноманітних за жанрами музичних творів, в тому числі ліричних, естрадних, жартівливих пісень.

<sup>11</sup> Ющенко Олекса Якович (народився 1917 р.) — український радянський письменник, автор численних пісень. Перші вірші надруковані у 1935 р. Нагороджений Почесною грамотою Президії Верховної Ради Чуваської РСР.

<sup>12</sup> Погодін (справжнє прізвище — Стукалов) Микола Федорович (1900—1962) — російський радянський драматург, заслужений діяч мистецтв РРФСР. Автор трилогії про В. І. Леніна («Людина з рушницею» — 1937, «Кремлівські куранти» — 1942, нова редакція — 1956, «Третя патетична» — 1958). Лауреат Державних та Ленінської премій СРСР.

<sup>13</sup> Треншов Костянтин Андрійович (1876—1945) — російський радянський письменник, драматург, автор оповідань про до-революційне село, п'єс про громадянську війну. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>14</sup> Лавренцов Борис Андрійович (1891—1959) — російський радянський письменник, драматург. Лауреат Державних премій СРСР.

<sup>15</sup> Дадіані Шалва Миколайович (1874—1959) — грузинський радянський письменник і громадський діяч, народний артист Грузинської РСР. Чимало його п'єс було поставлено на Україні, М. Т. Рильський був знайомий з Ш. Дадіані.

<sup>16</sup> Вавель — назва пагорба у Кракові на південь від старого міста. Архітектурна пам'ятка, на ній розміщені ротонди Діви Марії (X ст.), королівський палац (XIII—XVII ст.), готичний костюл (XIV ст.), гробниця польських королів, вельмож, діячів національної історії. Вавель неодноразово відвідував М. Т. Рильський.

<sup>17</sup> Резвяченко Абрам Ісакович (1916—1973) — графік. З 1933 року працював як художник у газетах та журналах Радянської України. Автор численних ілюстрацій до творів українських радянських письменників. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>18</sup> Ковальов Олександр Олександрович (народився 1915 р.) — скульптор, народний художник СРСР. Автор пам'ятника М. Т. Рильському в селі Романівці Житомирської області (архітектор А. Ігнащенко, 1970, бронза). Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>19</sup> Хобта Олена Семенівна (1882—1960) — знатна людина України, один з ініціаторів масового руху хліборобів за одержання високих врожаїв. Герой Соціалістичної Праці. З 1936 року була ланковою у Переяслав-Хмельницькому районі на Київщині.

<sup>20</sup> Шекспір Уільям (1564—1616) — англійський драматург і поет, видатний гуманіст епохи Відродження. Зображення людських характерів у всій їхній багатогранності та русі — важливий влад митця у світову культуру. Твори У. Шекспіра перекладав М. Т. Рильський, йому належить і чимало висловлювань про письменника.

<sup>21</sup> Рембрандт Гарменс ван Рейн (1606—1669) — голландський художник-живописець, його мистецтво відзначається демократизмом, життєвістю образів, автор багатьох картин на релігійні та міфологічні сюжети.

<sup>22</sup> За свідченням М. Горького, він високо оцінював сонату Бетховена «Appassionata»... — Див.: *Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. Т. 17. М., 1952, с. 396.*

<sup>23</sup> Бетховен Людвіг ван (1770—1827) — німецький композитор, піаніст і диригент, видатний симфоніст, основоположник музичного романтизму, автор 32 сонат для фортепіано, в тому числі «Appassionata».

<sup>24</sup> Іжакевич Іван Сидорович (1864—1962) — живописець і графік, народний художник УРСР, написав чимало картин на історичні теми, ілюстрував твори українських письменників доквітнєвої доби.

<sup>25</sup> Дерезус Михайло Гордійович (народився 1904 р.) — радянський графік і живописець, народний художник СРСР, член-кореспондент Академії мистецтв СРСР, автор численних картин, у яких втілено історію, природу, побут українського народу, оспівано його героїв.

<sup>26</sup> Мовчун Петро Федосійович (народився 1925 р.) — скульптор. Працює в галузі станкової та монументальної скульптури. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>27</sup> Олійник Олексій Прокопович (народився 1914 р.) — скульптор, народний художник УРСР, професор Київського державного художнього інституту. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>28</sup> Вронський Макар Кіндратович (народився 1910 р.) — скульптор, народний художник УРСР, професор Київського державного художнього інституту. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>29</sup> Лисенко Михайло Григорович (1906—1972) — скульптор, народний художник СРСР, дійсний член Академії мистецтв СРСР, автор пам'ятника М. О. Щорсу в Києві, В. І. Леніну у Запоріжжі (із співавторами).

<sup>30</sup> Касіян Василь Ілліч (1896—1976) — графік, мистецтвознавець, народний художник СРСР, дійсний член Академії мистецтв СРСР, лауреат Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка, Державної премії УРСР в галузі науки і техніки, Герой Соціалістичної Праці. Відомий як ілюстратор творів М. Т. Рильського. З 1979 року встановлена щорічна республіканська премія імені В. І. Касіяна, вона присуджується Держкомвидавком УРСР та Президією правління Спілки художників України.

<sup>31</sup> «Кучкісти» — члени товариства «Могутня кучка», творчої співдружності видатних російських композиторів, що складалася в кінці 50-х — на початку 60-х років XIX ст. (Петербург). Керівник —



композитор М. О. Балакїрев. Їхня діяльність стала епохою в розвитку світового музичного мистецтва.

<sup>32</sup> Римський-Корсаков Микола Андрійович (1844—1908) — російський композитор, диригент, громадський діяч, член «Могучої кучки», майстер інструментовки, новатор гармонії в музиці. Автор 15 опер на епічні, казкові, історико-побутові теми.

<sup>33</sup> Чайковський Петро Ілліч (1840—1893) — російський композитор, видатний симфоніст, створив видатні зразки опер, балетів, камерних творів, реформатор театральної музики, до світових шедеврів належать також 6 симфоній, фортепіанні і скрипковий концерти. Чимало українських тем лежить в основі його музичних творів.

<sup>34</sup> Людкевич Станіслав Пилипович (1879—1979) — композитор, фольклорист, педагог, народний артист СРСР, Герой Соціалістичної Праці, лауреат Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка. 1945—1979 р. працював у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка. В своїй творчості звертався до поезій М. Т. Рильського.

<sup>35</sup> Станіславський (справжнє прізвище — Алексєєв) Костянтин Сергійович (1863—1938) — радянський режисер, актор, педагог, теоретик театру, народний артист СРСР. За його прізвиськом іменується сцєнічна теорія, метод і артистична техніка в театрі («система Станіславського»). В своїх працях про театральне мистецтво М. Т. Рильський спірався на творчість К. С. Станіславського.

<sup>36</sup> Щепкін Михайло Семенович (1788—1863) — видатний російський актор, основоположник реалізму в російському сцєнічному мистецтві, реформатор театру. До 1822 року був кріпаком, з 1824 року — актор Малого театру, друг Т. Г. Шевченка. Виступав у ролях за п'єсами українських драматургів.

<sup>37</sup> Солєнік Карпо Трохимович (1811—1851) — український актор, з 1831 року працював у театральній групі І. Ф. Штейпа (Харків), потім у Кишиневі, Одесі. Один з основоположників українського професійного реалістичного театального мистецтва. Гру його високо цінували М. С. Щепкін, М. В. Гоголь, Т. Г. Шевченко.

<sup>38</sup> ...український поет, не вживаючи самого слова «реалізм», настійно закликав до нього. — В «Журналі» Т. Шевченка є багато висловів на цю тему в записках від 12 червня 1857 до 13 липня 1958 р.

<sup>39</sup> Корнеліус Петер фон (1783—1867) — німецький живописець, представник романтизму, писав твори на історичні теми в лінійно-графічній манері.

<sup>40</sup> Гессе (Хессе) Герман (1877—1962) — швейцарський письменник, писав німецькою мовою; його творчості притаманна проблема утвердження творчої особи в дегуманізованому світі, інтелектуально-іронічне викриття відходу митця від життя у світ естетизованих цінностей.

<sup>41</sup> Федотов Павло Андрійович (1815—1852) — російський живописець, ілюстратор. Основоположник критичного реалізму в російському образотворчому мистецтві, ввів у побутовий жанр драматичну сюжетну колізію, викривав кріпацтво.

<sup>42</sup> Іванов Андрій Іванович (1776—1848) — російський живописець, представник класицизму. У своїх творах намагався

втілити ідеї патріотизму і мужності («Подвиг молодого князя», 1810).

<sup>43</sup> Есхіл (525—426 до н. е.) — великий старогрецький драматург, автор численних трагедій, в тому числі і «Прометей закутий» (V ст. до н. е., переклад Борис Тен), окремі уривки з творів Есхіла перекладав М. Т. Рильський.

<sup>44</sup> Арістофан (близько 445 — близько 385 до н. е.) — давньогрецький поет-комедіограф, «батько комедії». Творчість присвячувалася злободенним проблемам тогочасної епохи, інтересам землеробів.

<sup>45</sup> «Батько трагедії Есхіл і батько комедії Арістофан були обидва яскраво вираженими тенденційними поетами...» — слова Ф. Енгельса з листа до Міни Каутської від 26 листопада 1885 р. (*Маркс К. і Енгельс Ф.* Твори, т. 36, с. 314—315).

<sup>46</sup> Данте Аліг'єрі (1265—1321) — італійський поет, основоположник італійської літературної мови. Вершиною творчості історика літератури вважають «Божественну комедію» в 3-х частинах («Пекло», «Чистилище» і «Рай»). Справив великий вплив на всю європейську культуру, зокрема і українську.

<sup>47</sup> Сервантес Сааведра Мігель де (1547—1616) — іспанський письменник, автор численних романів, драм. Головний твір — роман «Хитромудрий ідальго дон Кіхот Ламанчський» в 2-х частинах. Образ благородного мандрівного лицаря і його збрився Санчо Панса стали всесвітньовідомими.

<sup>48</sup> Шілдер Йоганн Фрідріх (1759—1805) — німецький поет, драматург і теоретик мистецтва, один з основоположників німецької класичної літератури. В його творчості знайшло відображення зіткнення просвітительських ідеалів з соціальною несправедливістю.

<sup>49</sup> Кульчицька Олена Львівна (1877—1967) — живописець і графік, народний художник УРСР, працювала в галузі естампної графіки, ілюстрації книг (особливо казок для дітей) та декоративно-прикладного мистецтва.

<sup>50</sup> Кам'янка — місто, районний центр у Черкаській області. Особливим успіхом користується єдиний у своєму роді літературно-меморіальний музей, який розмістився в будівку, де бували О. С. Пушкін, П. І. Чайковський, декабристи. Був у Кам'янці і М. Т. Рильський.

<sup>51</sup> Ліст Ференц (1811—1886) — угорський композитор, піаніст, диригент. Творець нового напрямку в піанізмі, в якому поетичність віртуозно єднається з високим драматизмом. Один із засновників і перший президент Академії музики в Будапешті. Автор численних симфоній, рапсодій, хорів, пісень, культової музики.

<sup>52</sup> Глінка Михайло Іванович (1804—1857) — російський композитор, основоположник російської класичної музики.

#### КРАСА

Вперше надруковано в газ. «Радянська культура», 1956, 17 червня; під назвою «По законам красоти» — у зб. «Класики и современники» (М., 1958), у зб.: Про мистецтво (К., 1962, с. 27—32). Автограф зберігається у відділі рукописів ІЛІ (ф. 137, од. зб. 991). Дата написання: 12 травня 1956 р. Подається за вид.: Про мистецтво, с. 27—32.

<sup>1</sup> ...відомі слова Маркса про те, що людина творить за законами краси.— Йдеться про висловлювання К. Маркса у праці «З економічних рукописів 1857—1858 років. Вступ» (*Маркс К., Енгельс Ф.* Твори, т. 12, с. 675—676).

<sup>2</sup> ...неперевершену норму для всіх епох і народів...— Мається на увазі праця: *Маркс К.* З економічних рукописів 1857—1858 років. Вступ (*Маркс К., Енгельс Ф.* Твори, т. 12, с. 691—694).

<sup>3</sup> Гете Йоганн Вольфганг (1749—1832) — німецький письменник, основоположник літератури нової доби в Німеччині, мислитель і природознавець.

<sup>4</sup> Лессінг Готхольд Ефраїм (1729—1791) — німецький драматург, теоретик мистецтва і літературний критик, основоположник німецької класичної літератури, автор відомих творів «Лаокоон» і «Гамбурзька драматургія».

<sup>5</sup> Дідро Дені (1713—1784) — французький філософ-матеріаліст, письменник, основоположник і редактор «Енциклопедії, або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел».

<sup>6</sup> Рафаель Санти (1483—1520) — італійський живописець і архітектор, найяскравіший представник епохи Відродження. Творчість відзначається ясністю задуму, натхненністю, життєствердними ідеалами. Всесвітньовідомий твір «Сікстинська мадонна» сповнений бездоганного почуття пропорцій, благозвучності колориту, єдності форми і змісту.

<sup>7</sup> «Так, ти богиня! Мати, райська рече...» — слова з сонета І. Франка «Сікстинська мадонна».

<sup>8</sup> Левітан Ісаак Ілліч (1860—1900) — російський живописець-передвижник, творець «пейзажу настрою», якому властиве багатство поетичних асоціацій, майорність і одухотвореність образу.

<sup>9</sup> Васильківський Сергій Іванович (1834—1917) — український живописець, автор лірико-епічних пейзажів, жанрових та історичних картин.

<sup>10</sup> Шопен Фредерік (1810—1849) — польський композитор і піаніст, видатний представник польського музичного мистецтва. Творчість Ф. Шопена високо оцінював М. Т. Рильський.

<sup>11</sup> Сметана Бедржих (1824—1884) — чеський композитор, диригент, піаніст, музичний і громадський діяч, основоположник чеської опери.

## СОВЕТСКАЯ УКРАИНА И ЕЕ КУЛЬТУРА

Друкується вперше за автографом, який зберігається у відділі рукописів ІІІ (ф. 137, од. зб. 1606). Текст доповіді виголошений у товаристві «Франція — СРСР» (1957, Париж).

<sup>1</sup> Хмельницький Богдан (Зіновій) Михайлович (близько 1595—1657) — гетьман України, організатор і керівник визвольної боротьби проти шляхетського гніту у XVII ст. 8 січня 1654 року на Переяславській Раді проголосив возз'єднання України з Росією.

<sup>2</sup> Бортянський Дмитро Степанович (1751—1825) — російський і український композитор, майстер хорового співу а капелла, створив новий тип російського хорового концерту.

<sup>3</sup> Березовський Максим Созонтович (1743—1777) — російський і український композитор, член Болонської філармонічної академії (1771), творець нового типу російського хорового концерту.

<sup>4</sup> Левицький Дмитро Григорович (близько 1735—1822) — російський живописець. Виходець із України.

<sup>5</sup> Боровиковський Володимир Лукич (1757—1825) — український і російський живописець, портретист. Його творам властиві риси сентименталізму.

<sup>6</sup> Капніст Василь Васильович (1758—1823) — російський драматург і поет, автор антикріпосницької «Оди на рабство» (1783), сатиричної комедії «Ябеда» (1798), виходець з України.

<sup>7</sup> Богданович Іполит Федорович (1744—1803) — російський поет, автор поеми «Душечка» (1778), стилізованої під народні казки, виходець з України.

<sup>8</sup> Нарезвний Василь Трохимович (1780—1825) — російський письменник, автор численних романів, зокрема роману «Російський Жильбляз» (1814) — сатири на дворян-кріпосників. Виходець з України.

<sup>9</sup> Новиков Михайло Миколайович (1777—1822) — декабрист, управитель канцелярії Махоросійського генерал-губернатора. Автор першого декабристського проекту конституції.

<sup>10</sup> Федькович Осип-Юрій (1834—1888) — український письменник-демократ, жив на Буковині, автор численних оповідань, поетичних балад, п'єс.

<sup>11</sup> Мартович Лесь (справжнє ім'я та по батькові — Олексій Семенович, 1871—1916) — український письменник-демократ, автор повісті «Забобон».

<sup>12</sup> Черемшина Марко (справжнє прізвище, ім'я та по батькові — Семанюк Іван Юрійович, 1874—1927) — відомий український письменник-демократ, майстер стислої поведи.

<sup>13</sup> Кобилянська Ольга Юліанівна (1863—1942) — українська радянська письменниця. Перше оповідання «Гортенза» написала в 1880 році. Після воз'єднання українських земель в єдиній Українській Радянській державі була прийнята членом Спілки письменників України.

<sup>14</sup> Бородин Олександр Порфирівич (1833—1887) — російський композитор і вчений хімік, член «Могутньої кучки», його опера «Князь Ігор» — зразок героїчного епосу в музиці; майстер вокальної лірики.

<sup>15</sup> Гайди Франц Йозеф (1732—1809) — австрійський композитор, один з основоположників віденської класичної музичної школи, автор багатьох симфоній, квартетів, сонат, ораторій, стабілізував склад класичного симфонічного оркестру. Автор 24 опер.

<sup>16</sup> Чумак Василь Григорович (псевдоніми — С. Віче, Ваг; 1901—1919) — український поет, журналіст. Розстріляний денікінцями у Києві.

<sup>17</sup> Гаврилюк Олександр Якимович (псевдоніми — О. Вольний, А. Холмський; 1911—1941) — український письменник, за комуністичну діяльність на Волині неодноразово сидів у тюрмі польських буржуазних властей. Автор поетичних та прозових творів. Загинув у перший день Великої Вітчизняної війни у Львові.

<sup>18</sup> Нагнибіда Микола Львович — (1911—1985) — український поет, публіцист. За збірку «Поезії» (1952) удостоєний Держ-

жовної премії СРСР, а за книжку «На полі битви» (1970) — Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка. В творчості поета є кілька віршів, присвячених М. Т. Рильському.

<sup>19</sup> Тудор Степан Йосипович (справжнє прізвище — Олексюк; 1892—1941) — український письменник, журналіст. Один з організаторів літературного об'єднання революційних письменників «Горно» на західноукраїнських землях. З 1939 р. член Спілки письменників України. Окремими виданнями виходили збірки оповідань, поезій, публіцистики, один з відомих творів — «День отця Соїки».

<sup>20</sup> Козляк Петро Степанович (1904—1965) — український радянський письменник, журналіст. Автор понад 50-ти книг оповідань, повістей, романів, памфлетів. Серед них відомий роман «Юрко Крук».

<sup>21</sup> Микитенко Іван Кіндратович (псевдоніми — Петро Буль, Незаможник, Андрій Похмурай; 1897—1937) — український радянський письменник, один із організаторів і керівників Спілок письменників України і СРСР. Окремими виданнями вийшло близько ста книжок оповідань, повістей, романів, парсів, драм і комедій. Автор кількох критико-публіцистичних і мистецтвознавчих книг.

<sup>22</sup> Гуліш Микола Гурович (1892—1942) — український радянський письменник, драматург, журналіст. Перші твори (вірші) друкував в армійських газетах в 1917 р. Автор п'єс, серед них найбільш відомі «97», «Комуна в стінах», «Маклена Граса».

<sup>23</sup> Сеченов Іван Михайлович (1829—1905) — основоположник російської фізіологічної школи, мислитель-матеріаліст, член-кореспондент і почесний член Петербурзької Академії наук. Загальною праця його «Рефлекс головного мозку».

<sup>24</sup> Павлов Іван Петрович (1849—1936) — радянський фізіолог, засновник матеріалістичного вчення про вищу нервову діяльність, видатний дослідник у галузі кровообігу людини, академік Петербурзької Академії наук та дійсний член Академії наук СРСР. Лауреат Нобелівської премії.

<sup>25</sup> Серов Олександр Миколайович (1820—1871) — російський композитор і музичний критик. Представник класичного музикознавства, в його спадщині є дослідження про українську народну пісню.

<sup>26</sup> Гейне Генріх (1797—1856) — німецький поет і публіцист, видатний майстер світової ліричної і політичної поезії. Автор поем, літературно-критичних трактатів, публіцистичних книг. Найвідомішою стала поема «Німеччина. Зимова казка».

<sup>27</sup> Байрон Джордж Ноел Гордон (1788—1824) — англійський поет-романтик; пер Англії, член палати лордів. Автор численних соціальних поезій, учасник руху італійських карбонарів, національно-визвольного руху в Греції. Написав кілька драматичних творів у віршованій формі, зокрема «Манфред».

<sup>28</sup> Бомарше П'єр Огюстен (1732—1799) — французький драматург. Світову славу привнесли йому комедії «Севільський цирюльник» та «Весілля Фігаро», в яких знайшов художнє відображення конфлікт низів та дворянства. М. Т. Рильський перекладав твори Бомарше українською мовою.

<sup>29</sup> Гюго Віктор Марі (1802—1885) — французький письменник, автор численних повістей, памфлетів, драм та романів. Українські перекладні письменники ХІХ ст. високо цінували творчість Гюго,

особливо громадський зміст прози і драматургії. М. Т. Рильський неодноразово звертався до творчості Гюго, перекладав українською мовою.

<sup>30</sup> Вольтер (справжнє ім'я — Марі Франсуа Аруе; 1694—1778) — французький письменник і філософ, почесний член Петербурзької Академії наук. Автор збірок віршів, філософських повістей, сатиричних поем. Великого значення набув створений ним «Філософський словник».

<sup>31</sup> Бальзак Оноре де (1799—1850) — французький письменник, творець багатотомної серії оповідань та романів «Людська комедія» (90 назв). В середині XIX ст. кілька разів побував на Україні.

<sup>32</sup> Флобер Гюстав (1821—1880) — французький письменник, блискучий стиліст, автор кількох романів, серед них «Пані Боварі», «Саламбо», «Виховання почуттів», розширив горизонти реалізму в світовій літературі.

<sup>33</sup> Мопассан Гі де (1850—1893) — французький письменник, автор численних соціально-побутових романів, повел, які відзначаються гострою антибуржуазною спрямованістю, глибиною аналізу духовного стану героя.

<sup>34</sup> Золя Еміль (1840—1902) — французький письменник. Основним твором стала 20-томна серія романів, об'єднаних назвою «Руго-Маккари», в якій з великою реалістичною силою показується історія сім'ї в буржуазному суспільстві. Прихильник принципів натуралізму в художній літературі. Творчість його широко відома на Україні ще з дожовтневого часу.

<sup>35</sup> Меріме Проспер (1803—1870) — французький письменник, майстер новели. В гостросюжетній романтичній прозі виводив сильні людські характери. Автор п'єс, історичних хронік, балад. Перекладав і пропагував російську та інші слов'янські літератури.

<sup>36</sup> Франс Анатоль (справжнє ім'я — Анатоль Франсуа Тібо; 1844—1924) — французький письменник. Лауреат Нобелівської премії.

<sup>37</sup> Верхарн Еміль (1855—1916) — бельгійський поет і драматург, писав французькою мовою, автор поетичних збірок, п'єс, а також своєрідних книг-есе про художників Г. Рембрандта і П.-П. Рубенса.

<sup>38</sup> Барбюс Анрі (1873—1935) — французький письменник і громадський діяч. Член Французької Комуністичної партії, автор відомого роману «Вогонь» (1916). Один з організаторів антифашистських конгресів (1933 і 1935).

<sup>39</sup> Вайян Роже (1907—1965) — французький письменник, в окремих романах зобразив шлях інтелігенції до антифашистської боротьби, вивів образ жінки-комуністки («Бомаск», 1954).

<sup>40</sup> Валлес Жюль (1832—1885) — французький письменник, учасник Паризької комуни.

<sup>41</sup> Сартр Жак-Поль (1905—1980) — французький письменник, філософ і публіцист, глава французького екзистенціалізму. Наприкінці 60-х років виступав як ідеолог ліворадикального екстремізму.

<sup>42</sup> Арагон Луї (1897—1983) — французький письменник і громадський діяч, починав як поет-сюрреаліст. У 1927 році вступив до лав Французької Комуністичної партії, в 1930 р. був у СРСР.

Автор численних повістей, романів, оповідань, статей з естетики. Лауреат Міжнародної Лепінської премії.

<sup>43</sup> Стіль Андре (народився 1921 р.) — французький письменник. Лауреат Державної премії СРСР.

#### НАРОДЖЕНІ В БОЯХ

Вперше надруковано в газ. «Радянська культура», 1957, 29 грудня. Подається за вид.: *Рильський М.* Про мистецтво. К., 1962, с. 32—36.

<sup>1</sup> «Бойды поминают минувшие дни...» — рядки з вірша О. Пушкіна «Пісня про віщого Олега».

<sup>2</sup> Семенко Михайло Васильович (1892—1938) — письменник, засновник і лідер українського футуризму. З 1927 р. редагував журнал «Нова генерація», працював у Всеукраїнському фотопіноуправлінні, у творчій діяльності припускався помилок.

<sup>3</sup> «Бронзувальники» — так зветься історико-літературна праця польського письменника, публіциста, критика і перекладача Тадеуша Боя-Желепського про А. Міцкевича (1930). Т. Боя-Желепський (1874—1941) загинув у перші дні Великої Вітчизняної війни.

<sup>4</sup> Один з найвидатніших художників України... — Йдеться про Анатолія Галактіоновича Петрицького (1895—1964), українського радянського живописця, народного художника СРСР, видатного сценографа. Особливий успіх мало сценографічне оформлення п'єс радянських драматургів, ілюстрації до творів Т. Г. Шевченка, малюнки в періодичних виданнях. Лауреат Державних премій СРСР.

<sup>5</sup> Бойчук Михайло Львович (1882—1939) — український радянський художник-живописець. У пошуках стилю звертався до традицій Раннього Відродження, і це призводило до певних викривлень, стилізації та архаїзації образів.

<sup>6</sup> Моцарт Вольфганг Амадей (1736—1791) — австрійський композитор, музикант універсального обдарування, яке виявилось дуже рано. В його музиці відобразилися передові ідеї тогочасної дійсності. Автор симфоній, концертів для скрипки, фортепіано з оркестром, опер, а також загальновідомого «Реквієму».

#### НАРОД ІДЕ НА ДЕКАДУ

Вперше під назвою «Народ едет на Декаду» надруковано в журн. «Огонек», 1960, № 46, с. 8—9, та в газ. «Правда України», 1960, 12 листопада (друга частина — «Наш судья — народ»). У перекладі українською мовою вміщено у зб.: *Рильський М.* Про людину, для людини. К., 1962, с. 103—109. Два автографи, написані по-російськи, зберігаються у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1438, дата: 26 октября 1960, та од. зб. 1441, дата: 10.X.1960 р.). Подається за вид.: *Рильський М.* Про людину, для людини, с. 103—109.

<sup>1</sup> «Над сутячкою» — назва статті французького письменника, музикознавця і громадського діяча Ромеа Роллана (1866—1944).

<sup>2</sup> ...ми йдемо до Декади... — Декада української радянської літератури і мистецтва відбулася у Москві 12—23 листопада 1960 р.

<sup>3</sup> Зудяк Василь Олександрович — організатор художньої самодіяльності на Тернопільщині, в 60-х роках керівник ансамблю народної музики, майстер виготовлення музичних інструментів.

<sup>4</sup> Мовчан Єгор Хомич (1898—1967) — український радянський кобзар. У його репертуарі були думи, історичні, побутові та жаргівливі пісні. Подаровану йому М. Т. Рильським кобзу заповів Канівському державному музею-заповіднику «Могिला Т. Г. Шевченка».

<sup>5</sup> Амбросій Параска Юхимівна (народилася 1910 р.) — українська народна поетеса, автор численних збірок віршів. Живе на Буковині.

<sup>6</sup> Вересай Остап Микитович (1803—1890) — український кобзар, за походженням кріпак, визначний виконавець народних дум та історичних пісень.

<sup>7</sup> Бутник-Сіверський Борис Степанович (1901—1982) — мистецтвознавець, кандидат історичних наук, автор численних праць з образотворчого мистецтва.

<sup>8</sup> Барна Іван — самодіяльний різьбяр на Закарпатті, створив барельєфи народних повстанців XVII—XIX ст.

<sup>9</sup> Довбуш Олексій Васильович (1700—1745) — ватажок карпатських повстанців (опришків). Виходець із бідних селян. З 1738 року його загін мужньо боровся проти іноземних поневолювачів на Закарпатті, Буковині. Убитий по-зрадницькому.

<sup>10</sup> Амбідькі — Юрій Іванович (народився 1927 р.) та Мирон Іванович (народився 1928 р.) — різьбярі. Розвивають традиції лемківського різьблення, автори численних скульптурних композицій, меморіальних дошок.

<sup>11</sup> Волошин Іван Іванович (1905—1973) — український радянський письменник, журналіст, тривалий час працював у газеті «Радянська Україна». Літературну діяльність поєднував з творчістю художника-графіка.

<sup>12</sup> ...у 8 і 9 номерах львівського журналу «Жовтень»... — Йдеться про номери журналу «Жовтень» за 1960 рік.

<sup>13</sup> Гамсун (справжнє прізвище — Педерсен) Кнут (1859—1952) — норвезький письменник, у численних романах відтворював індивідуалістичний бунт особи проти обивательського середовища. Відверто захищав капіталізм, і це привело письменника в роки другої світової війни до співробітництва з фашистськими окупантами.

<sup>14</sup> Палех — селище міського типу, районний центр в Івановській області. Основний регіон по розпису лакових виробів із пап'є-маше в РРФСР. В місті є Музей палехського мистецтва.

## ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

### ВІД ПЕРЕКЛАДАЧА

Вперше надруковано як вступ до кн.: *Гюго В. Король бавиться*, Ернані. Харків — Київ, 1931, с. 34. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> ...на замовлення театру «Березіль»... — Драму В. Гюго «Король бавиться» М. Т. Рильський переклав у 1926 р. на



прохання художнього керівництва театру «Верезінь». Прем'єра відбулась 19 березня 1927 року (режисер Б. Тигно). Трагедію «Ернані» В. Гюго перекладено М. Рильським у 1928—1929 роках. На сцені не ставилась.

<sup>2</sup> Словацький Юліуш (1809—1849) — польський поет, драматург, представник революційного романтизму. Вершиною творчості вважається незакінчена поема «Беньовський» (1841). Багато творів Ю. Словацького українською мовою переклав М. Т. Рильський.

<sup>3</sup> Зеров Микола Костявич (1890—1941) — український радянський літературознавець, поет і перекладач. В окремих працях і віршах виявилися хибні ідейні тенденції.

#### СЛОВО ПЕРЕКЛАДАЧА

Вперше надруковано в «Літературній газеті», 1936, 11 вересня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Метерлінк Моріс (1862—1949) — бельгійський драматург, поет. Лауреат Нобелівської премії. Писав французькою мовою. Його символістська поетика висловлювала протест проти приземленості, натуралізму. Ряд п'єс М. Метерлінка перекладено українською мовою.

<sup>2</sup> Основне, до чого прагнув перекладач... — Драма М. Метерлінка «Синій птах» була перекладена в 1936 р. М. Рильським на замовлення Київського театру юного глядача. Прем'єра відбулась 16 вересня 1936 р. (режисер В. Вершилов, художник В. Шухаєв, композитор І. Сац).

#### ТЕАТР СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ

Вперше надруковано в «Красной газете» (Ленінград), 1937, 17 травня. Подається за першодруком з незначними скороченнями.

<sup>1</sup> Старицький Михайло Петрович (1840—1904) — український письменник, театральний і громадський діяч. З 1882 року і до середини 90-х років очолював українські професійні театральні трупи. Його драми «Ой не ходи Грицю», «Талант», «Маруся Богуславка», «Оборона Буші» та інші відіграли важливу роль у розвитку професійного театру на Україні. До творчості М. Старицького академік М. Рильський звертався неодноразово.

<sup>2</sup> Лівницька Любов Іванівна (1866—1924) — видатна українська артистка, на професійній сцені з 1886 року, працювала в численних дореволюційних театральних колективах на Україні.

<sup>3</sup> Борисоглібська Ганна Іванівна (1868—1939) — українська радянська драматична актриса, народна артистка УРСР, з 1888 року довгий час працювала у театральній трупі М. Л. Кропивницького, з 1925 року — актриса Академічного театру ім. І. Я. Франка. Заслужену славу принесли їй ролі у виставах за п'єсами радянських драматургів.

<sup>4</sup> «Кривое зеркало» — російський театр малих форм, існував у Петербурзі (Ленінграді) в 1908—1931 рр. Виник з ініціативи артистки З. В. Холмської при Петербурзькому театральному клубі. Очолював театр критик О. Р. Кугель. Щорічно до революції гастролював у Києві, даючи спектаклі, розраховані на міщанське середовище.

<sup>6</sup> Россіні Джозаккіно (1792—1868) — італійський композитор, багато років жив у Парижі. З його творчістю музикознавці пов'язують піднесення італійської опери.

<sup>6</sup> Верді Джузеппе (1813—1901) — італійський композитор, один з видатних оперних діячів. Кращі його опери відзначаються реалістичною спрямованістю, правдивим художнім втіленням життєвих конфліктів.

<sup>7</sup> Вагнер Ріхард (1813—1883) — німецький композитор, диригент. Реформатор оперного мистецтва, більшість його творів має у своїй основі міфологічні сюжети. Автор публіцистичних і музично-естетичних праць.

<sup>8</sup> Петрусенко Оксана Андріївна (1900—1940) — видатна радянська співачка (лірико-драматичне сопрано), народна артистка УРСР. З 1934 року — солістка Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Відома як виконавиця українських народних пісень.

<sup>9</sup> Дзержинський Іван Іванович (1909—1978) — радянський композитор, заслужений діяч мистецтв РРФСР. Визнання митцю принесли опери за творами М. Шолохова «Тихий Дон» (1935), «Піднята цілина» (1937), «Доля людини» (1961), які йшли в театрах України. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>10</sup> Йорш Володимир Якович (1899—1945) — радянський диригент, композитор, заслужений артист УРСР. Автор різноманітних опер, симфоній, інструментальних творів, займався педагогічною діяльністю в Дніпропетровському музтехнікумі (1924—1928).

<sup>11</sup> Манзій Володимир Данилович (1884—1954) — радянський театральний режисер, народний артист УРСР, брав участь в організації українських державних театрів опери та балету в Харкові (1925), Одесі (1926), Дніпропетровську (1927), Львові (1939). Тривалий час працював головним режисером Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (1928—1953), займався педагогічною діяльністю.

<sup>12</sup> Лапціцький Йосип Михайлович (1876—1944) — радянський режисер, заслужений артист РРФСР. Один із організаторів Київського (1926) і Донецького (1941) театрів опери та балету.

#### КОРИФЕЙ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРА

Вперше надруковано в газ. «Советская Украина», 1939, 16 травня. Подасться за першодруком.

<sup>1</sup> «Як я працюю над ролю» — ця книжка П. Саксаганського вийшла 1920 р. у Києві.

<sup>2</sup> «Сава Чалий» — трагедія І. К. Карпенка-Карого (1899), присвячена повстанню селян проти магнатів та старшини на Правобережній Україні в 1734 році. Одна з найвидатніших п'єс історичної тематики в українській дожовтневій драматургії.

<sup>3</sup> Турчиновський Ілля Михайлович (1695 — ?) — один з представників мандрівних дяків. Народився у селі Березані на Київщині в родині сотника. З 1710 р. мандрував по Україні і Білорусії. Автор цікавої автобіографії.

<sup>4</sup> Жером де Куаньяр — герой історико-філософського роману французького письменника Анатолія Франса (1844—1924) під назвою «Міркування пана абата Жерома Куаньяра» (1893).

<sup>5</sup> «Дай серцю волю, заведе в неволю» — психологічна драма М. Л. Кропивницького (1873).

<sup>6</sup> «Паливода» — «Паливода VIII століття», комедія І. К. Карпенка-Карого (1893).

<sup>7</sup> «Бурлака» — перша психологічна соціальна драма І. К. Карпенка-Карого (1883).

<sup>8</sup> «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» — одноктна комедія М. П. Старицького (1873).

<sup>9</sup> «За двома зайцями» — гостросатирична комедія М. П. Старицького (1883), переробка п'єси І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках».

<sup>10</sup> «Мартин Боруля» — соціальна комедія І. К. Карпенка-Карого (1886).

<sup>11</sup> «Чорноморці» — музична комедія М. П. Старицького (1878), власне переробка оперети Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані» (1836).

<sup>12</sup> «Запорожець за Дунаєм» — опера С. С. Гулака-Артемовського. Вперше поставлена у Петербурзі 26 квітня 1863 року.

<sup>13</sup> Дон-Кіхот — головний і дуже популярний у світі герой пародійного роману іспанського письменника М. де Сервантеса (1547—1616) «Хитромудрий ідальго дон Кіхот Ламанчський».

<sup>14</sup> «Сто тисяч» — соціальна комедія І. К. Карпенка-Карого (1889).

<sup>15</sup> «Бондарівна» — драма І. К. Карпенка-Карого (1884), у якій він використав мотив і сюжетну ланку відомої народної пісні «Ой в містечку Богуславку».

<sup>16</sup> «Суєта» — гостросоціальна сатирична комедія І. К. Карпенка-Карого (1903).

<sup>17</sup> «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» — п'єса І. К. Карпенка-Карого (1896), в якій використано мотив народної пісні-балади про Сербина.

<sup>18</sup> «Безталанна» — психологічна соціально-побутова драма І. К. Карпенка-Карого (1886). Дослідники підкреслюють, що імпульс для написання цієї п'єси автору дало знайомство з життям селян на Херсонщині.

<sup>19</sup> «Розбійники» — драма німецького поета і драматурга, теоретика мистецтва Й. Ф. Шіллера (1781), в якій звучить утвердження людської гідності, ненависть до феодальних порядків, устремління до свободи.

#### ПРО ВЕЛИКОГО АРТИСТА

Вперше надруковано в журн. «Театр», 1939, № 3, с. 27.

Подається за вид.: Народний артист Союзу РСР, Орденносець Панас Карпович Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени. Харків, 1939, с. 45—47.

<sup>1</sup> Карпо Барильченко — один з головних героїв комедії «Суєта», працює коло землі і живе з батьками.

<sup>2</sup> Іван Барильченко — головний герой діалогії І. К. Карпенка-Карого «Суєта» (1903), «Житєйське море» (1904).

<sup>3</sup> Харко Ледачий — персонаж із комедії І. К. Карпенка-Карого «Паливода XVIII століття» (1893).

<sup>4</sup> Опанас Зінченко — головний герой першої драми І. К. Карпенка-Карого «Бурлака» (1883), узагальнений образ сільського шукача правди і борця за неї в ХІХ ст.

<sup>5</sup> «Чи не торохнуть мені в двері?» — В музичній комедії М. Старицького «Чорноморці» дослівно так: «Чи не торохнути мені лобом у двері так, щоб вони на дванадцятіро розтропилися?».

#### ПАНАС САКСАГАНСЬКИЙ

Вперше надруковано в журн. «Радянське літературознавство», 1940, кн. 11-12, с. 279—282. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Мочалов Павло Степанович (1800—1848) — російський актор. Представник романтизму в російському театрі, з 1824 року — у складі трупи Малеого театру. Прославився виконанням трагедійних ролей.

<sup>2</sup> «Крути, та не перекручуй» — комедія М. П. Старицького (1874), в основу якої лягли окремі епізоди п'єси П. Мирного «Поремудрий».

<sup>3</sup> «Гроза» — драма російського драматурга О. М. Островського (1859).

<sup>4</sup> Офелія — героїня трагедії У. Шекспіра «Гамлет» (1601).

<sup>5</sup> Макбет — головний герой однойменної трагедії У. Шекспіра (1606).

<sup>6</sup> Отелло — головний герой однойменної трагедії У. Шекспіра (1604).

<sup>7</sup> Фальстаф — герой комедії У. Шекспіра «Сон у літню ніч» (1596).

<sup>8</sup> «Бергоньє» — назва театрального приміщення у Києві, в якому в 1891 році відкрився професійний російський театр під керівництвом режисера М. М. Соловцова.

#### ПРИСТРАСНИЙ ХУДОЖНИК

Вперше надруковано в газ. «Пролетарська правда», 1941, 15 травня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Лір — головний герой трагедії У. Шекспіра «Король Лір» (1605).

<sup>2</sup> Гамлет — головний герой однойменної трагедії У. Шекспіра (1601).

<sup>3</sup> Дон Жуан — герой багатьох творів світових письменників, головний герой драми «Камінний господар» Лесі Українки (1912).

#### НЕЗАБУТНЄ

*(Сторінка спогадів)*

Вперше надруковано в газ. «Література і мистецтво», 1944, 14 жовтня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Загорський (справжнє прізвище — Підзиконов) Іван Васильович (1861—1908) — український актор, працював у різних театральних групах на Україні, майстер епізодичних ролей.

<sup>2</sup> ...в той сумний день... — М. К. Заньковецька померла 4 жовтня 1934 р.

**МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ**  
(До 40-річчя з дня смерті)

Вперше надруковано в газ. «Київська правда», 1944, 26 квітня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Білик (справжнє прізвище — Рудченко) Іван Якович (1845—1905) — український письменник і етнограф, упорядник «Чумацьких народних пісень» і збірника народних українських казок, брат видатного українського письменника-демократа Панаса Мирного.

<sup>2</sup> Свидницький Анатоль Патрікійович (1834—1871) — український письменник-реаліст, автор повісті «Люборацькі» (1862).

<sup>3</sup> Манжура Іван Іванович (1851—1893) — український поет-демократ, фольклорист і етнограф.

<sup>4</sup> Щоголів Яків Іванович (1823—1898) — український поет-романтик, в окремих творах підбив реалістичні картини суспільного життя. Успіх випав на збірку віршів «Струни» (1877).

<sup>5</sup> Самійленко Володимир Іванович (псевдонім — Сивенький, 1864—1925) — український поет, сатирик, перекладач.

<sup>6</sup> Грінченко Борис Дмитрович (1863—1910) — український письменник, етнограф, мовознавець і критик ліберально-буржуазного напрямку, упорядник «Словаря української мови», автор кількох п'єс, які йшли в дореволюційному українському театрі.

<sup>7</sup> Ковиський Олександр Якович (1836—1900) — український письменник, педагог і громадський діяч ліберально-буржуазного напрямку. Один з перших біографів Т. Шевченка, досліджував хронологію його творчості.

<sup>8</sup> Гей те, ниво, в тебе гону

Від Карпатів аж до Дону! —  
рядки з вірша М. Старицького «Нива».

<sup>9</sup> Сирокомля Владислав (справжнє ім'я та прізвище — Людвік Кондратович, 1823—1862) — польський письменник, перекладач і громадський діяч. Переклав і написав передмову до «Кобзаря» Т. Шевченка (Вільно, 1863).

<sup>10</sup> Акдерсен Ганс-Крістіан (1805—1875) — видатний датський письменник, широко відомий своїми казками.

<sup>11</sup> Мордовець (Мордовцев) Данило Лукич (1830—1905) — російський і український прозаїк і поет, історик, етнограф.

<sup>12</sup> «Лучше оставитъ всех Байронов, Мицкевичей etc. в покое...» — цитата із статті М. Костомарова «Задачи украинфильства» («Вестник Европы», 1882, кн. 2. Литературное обозрение, т. 1, с. 886—900).

<sup>13</sup> ...1-й Всеслов'янський мітинг... — Перший Всеслов'янський мітинг відбувся у Москві 2 квітня 1942 р.

<sup>14</sup> «До броні, слов'яни, до броні!» — слова з вірша М. Старицького «До броні».

**ИВАН КАРПЕНКО-КАРЫЙ**

Вперше надруковано в газ. «Известия», 1945, 15 вересня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> «Глі та й, або ж Папук» — психологічна драма М. Л. Кропивницького (1882). М. Т. Рильський бачив цю виставу у виконав-

ні корифеїв українського дожовтневого театру. В ролі головної героїні Олени з успіхом виступала М. К. Запьяковецька.

<sup>2</sup> «По ревізії» — одноактна п'єса М. Л. Кропивницького (1882), класичний зразок української драматургії малих форм.

### ПРОЕКЦІЯ В СУЧАСНЕ

Вперше надруковано в газ. «Радянське мистецтво», 1947, 13 серпня, з нагоди вручення митцям Харківського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка (М. Крушельницькому, І. Мар'яненко, О. Сердюку, Є. Бондаренку, Б. Косареву) Державної премії СРСР. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Втілення її в сценічних образах... — Вистава «Ярослав Мудрий» І. Кочерги була поставлена на сцені Харківського орденна Леніна державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка 1946 року (режисер М. Крушельницький, художник Б. Косарев, композитор К. Давькевич).

### ПРО П'ЄСИ ІВАНА КОЧЕРГИ

Друкується вперше за автографом, який зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1269). Матеріал готувався як передмова до вид.: *Кочерга І. Історичні драми*. К., 1948. Стаття не була закінчена.

<sup>1</sup> Заглоба — герой історичного роману польського письменника Генрика Сенкевича (1846—1916) «Вогнем і мечем» (1883—1884).

<sup>2</sup> Старинкевич Єлизавета Іванівна (1890—1971) — український радянський літературознавець і перекладач. Літературну діяльність розпочала у 1928 році, тривалий час працювала в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР (1945—1963), автор праць з історії та теорії вітчизняної і зарубіжної драми, української радянської драматургії.

<sup>3</sup> Гретхен — героїня деяких поетичних творів німецького поета Й.-В. Гете, зокрема драматичної поеми «Фауст».

<sup>4</sup> Зося — ім'я героїнь кількох віршів польського поета Адама Боршарда Міцкевича (1798—1855) і поеми «Пан Тадеуш».

### ОСТРОВСЬКИЙ І СУЧАСНІСТЬ

Друкується вперше за автографом, який зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1635, 1636). Вступне слово на науковій сесії, присвяченій 125-річчю від дня народження О. Островського, що відбулася в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР у квітні 1948 р. Дата написання — 17 квітня 1948 р.

<sup>1</sup> Сундукян Габрієл Міртічович (1825—1912) — вірменський письменник, драматург, першим у драмі «Пепо» (1876) створив образ героя з народу, який протестує проти експлуатації.

<sup>2</sup> Григор'єв Апполон Олександрович (1822—1864) — російський літературний критик, поет, йому належать статті про драматургію О. М. Островського.

<sup>3</sup> Любим Торцов — персонаж п'єси О. М. Островського «Бідність не порок» (1854).

<sup>4</sup> «Свои люди — сочтемся» («Свої люди — поквитасмося»), 1849 — одна з найзначніших п'єс О. М. Островського.

<sup>5</sup> Білецький Олександр Іванович (1884—1961) — радянський літературознавець, академік АН СРСР та АН УРСР.

<sup>6</sup> Кіт Кіт'юч — простонародне визначення імені та по батькові персонажа п'єси О. М. Островського «Важкі дні» (1863) — Тіта Тітича Брускова, багатого купця.

<sup>7</sup> Крилов Віктор Олександрович (псевдонім — Віктор Александров, 1838—1906) — російський драматург, написав близько 125 драм і комедій. Слово «приловщина» наприкінці XIX ст. стало ознакою театральної рутини і косності.

<sup>8</sup> «Власть тьмы» — п'єса Л. М. Толстого, написана у 1886 р. Перший переклад українською мовою здійснив Михайло Павлик (1890, Львів, у журналі «Народ»).

<sup>9</sup> «Живой труп» — п'єса Л. М. Толстого, написана у 1900 р. Перший переклад українською мовою здійснив Б. Теп (К., «Мистецтво», 1950).

<sup>10</sup> Гауптман Герхард (1862—1946) — німецький письменник, глава натуралістичної школи, п'єсу-казку «Затоплений дзвін» написав у 1896 році.

<sup>11</sup> Раугенделія — головна героїня драми-казки Г. Гауптмана «Затоплений дзвін».

#### А. В. ЛУНАЧАРСЬКИЙ ПРО ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЮ

Вперше надруковано російською мовою в газ. «Советская культура», 1958, 16 вересня, в перекладі українською мовою — у вид.: Рильський М. Про мистецтво, с. 116—119. Частина автографа зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1273).

Подається за вид.: Рильський М. Про мистецтво, с. 116—119.

<sup>1</sup> Луначарський Апатолій Васильович (1875—1933) — радянський державний і громадський діяч, драматург, літературний і театральний критик. Академік АН СРСР.

<sup>2</sup> Стасов Володимир Васильович (1824—1906) — російський художній і музичний критик, історик мистецтва, археолог. Один з видатних діячів демократичної художньої культури XIX ст.

<sup>3</sup> Плеханов Георгій Валентинович (1856—1918) — видатний діяч російського і міжнародного соціалістичного руху, теоретик і пропагандист марксизму, один із засновників РСДРП. Написав чимало праць з естетики, теорії культури.

<sup>4</sup> Дейч Олександр Йосипович (1893—1972) — російський радянський літературознавець і педагог, доктор філологічних наук, професор, дружив з М. Т. Рильським.

<sup>5</sup> Федотова Гликерія Миколаївна (1846—1925) — російська актриса, народна артистка РРФСР, Герой праці. З 1863 року виступала в провідних театрах Росії.

<sup>6</sup> Щаліпін Федір Іванович (1873—1938) — російський співак (бас). У 1891—1892 рр. працював в українській театральній трупі Г. О. Любимова-Держача (співав у хорі, виконував роль Петра в «Наталці Полтавці» І. Котляревського).

<sup>7</sup> Мейєрхольд Всеволод Емілійович (1874—1940) — радянський режисер і актор. Народний артист РРФСР.

<sup>8</sup> Таїров Олександр Якович (1885—1950) — російський радянський режисер. Народний артист РРФСР. Театральну діяльність

розпочав як актор у групі М. М. Бородая в Києві. Багато виступав у періодичних виданнях.

<sup>9</sup> Камерний театр (Державний Московський камерний театр) — російський радянський театр. Відкриття відбулося 12 грудня 1914 року у Москві спектаклем «Шякунтала» Калідаси. Засновник — О. Я. Таїров. В 1950 році був реорганізований, колектив артистів ввійшов до новоствореного Державного театру ім. О. С. Пушкіна в Москві.

<sup>10</sup> Ромашов Борис Сергійович (1895—1958) — російський радянський драматург, заслужений діяч мистецтв РРФСР, автор численних п'єс і книг з питань театрального мистецтва.

<sup>11</sup> Кіршон Володимир Михайлович (1902—1938) — російський радянський драматург. Його п'єси ставилися в українських театрах, видавалися друком.

<sup>12</sup> Леонів Леонід Максимович (народився 1899 р.) — російський радянський письменник, драматург. Лауреат Ленінської премії, академік АН СРСР.

<sup>13</sup> Іванов Всеволод Вячеславович (1895—1963) — російський радянський письменник, драматург. П'єса «Бронепоезд 14-69» широко йшла на Україні.

<sup>14</sup> Сальвіні Томмазо (1829—1915) — італійський актор. Творчу діяльність почав у 1842 р. В 1848 р. брав участь у визвольній боротьбі італійського народу. В 1880, 1882, 1885, 1900—1901 рр. приїздив до Росії.

<sup>15</sup> Рашель (справжнє ім'я та прізвище — Еліза Рашель Фелікс, 1821—1858) — французька актриса. В 1853—1854 рр. побувала в Росії. Талант її високо цінували М. Щепкін, О. Герцен та ін.

<sup>16</sup> Россі Ернесто (1827—1896) — італійський актор. Важливе місце в його творчості займають гастролі в Росії (1877—1878, 1890, 1895—1896). Виступав у виставах за п'єсами О. Пушкіна.

<sup>17</sup> Антуан Андре (1858—1943) — французький режисер, актор, теоретик театру. Працював у кіно. Театр розумів як засіб пропаганди і тлумачення літератури.

<sup>18</sup> Мунє-Сюллі Жан (1841—1916) — французький актор-трагік. Основний репертуар митця складали герої античних і класических трагедій, гру його високо цінувала російська критика.

<sup>19</sup> Моїсі Александр (Сандро; 1880—1935) — німецький актор, за національністю албанець. Працював у провідних театрах Австрії, Німеччини. Прославився своєрідною інтерпретацією образів у виставах за п'єсами У. Шекспіра, Г. Ібсена, А. Чехова, Л. Толстого.

<sup>20</sup> Ібсен Генрік (1828—1906) — норвезький письменник-драматург, автор загальновідомих п'єс «Бранд», «Пер Гюпт», «Підпори суспільства», «Ляльковий дім», «Привиди», «Ворог народу», «Будівник Сольнес» та ін. Твори Ібсена перекладаються і ставляться в театрах України.

<sup>21</sup> Не раз В. І. Леніну доводилось виправляти серйозні помилки Луначарського. — Про це йдеться у статті А. В. Луначарського «Ленін и искусство» (вперше опубліковано у вид.: *Луначарский А. В. Воспоминания о Ленине*. М., 1933, с. 46—51).

<sup>22</sup> Пролеткульт — скорочена назва пролетарської культурно-освітньої організації, створеної в Петрограді у вересні 1917 р. В 1920 р. він об'єднував близько 80 тисяч членів. Перший голова — П. І. Лебедев-Полянський, В. І. Ленін неодноразово критикував



ідеї Пролеткульту, а в жовтні 1920 р. написав проєкт резолюції «Про пролетарську культуру» для Всеросійського з'їзду Пролеткульту, в якій засуджувалися наміри створити «чисту» пролетарську культуру при відмові від засвоєння художніх цінностей, нагромаджених людством.

#### МОСКОВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ МАЛИЙ ТЕАТР

Статтю написано 1949 р. на замовлення журналу «Дружба народів», вперше надруковано російською мовою у вид.: *Рильський М.* Велика дружба. М., 1954, с. 200—206; українською мовою — у вид.: *Рильський М.* Твори. В 3-х т. К., 1956, т. 3, с. 336—342. Подається за вид.: *Рильський М.* Про мистецтво. К., 1962, с. 90—96.

<sup>1</sup> Немирович-Данченко Володимир Іванович (1858—1943) — російський радянський режисер, театральний діяч, драматург, один з основоположників і керівників Московського Художнього академічного театру імені М. Горького.

<sup>2</sup> Ермолова Марія Миколаївна (1853—1928) — видатна російська актриса, народна артистка РРФСР, Герой Праці.

<sup>3</sup> Южин (Сумбатов) Олександр Іванович (1857—1927) — російський актор, драматург, театральний діяч, народний артист РРФСР, почесний член Петербурзької Академії наук.

<sup>4</sup> Мене кажеся, що у некоторых слово «традиция» смешивается со словом «рутина»... — З листа М. Ермолової до директора Малого театру О. Южина від 5 квітня 1921 р. (Із записок М. Н. Ермоловой. М., 1939, с. 166—167).

<sup>5</sup> Ленський Олександр Павлович (1847—1908) — російський актор, режисер, театральний педагог.

<sup>6</sup> Садовський Пров Михайлович (1818—1872) — російський актор, родоначальник театральної родини.

<sup>7</sup> Остужов (справжнє прізвище — Пожаров) Олександр Олександрович (1874—1953) — радянський актор, народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР.

<sup>8</sup> Яблочкіна Олександра Олександрівна (1866—1964) — російська драматична актриса, народна артистка СРСР, лауреат Державної премії СРСР. Зіграла чимало ролей у виставах за п'єсами О. Є. Корнійчука.

<sup>9</sup> Рижова Варвара Миколаївна (1871—1963) — радянська актриса, народна артистка СРСР, лауреат Державної премії СРСР.

<sup>10</sup> Турчанінова Євдокія Дмитрівна (1870—1963) — російська радянська актриса, народна артистка СРСР, лауреат Державної премії СРСР.

<sup>11</sup> Пашенна Віра Миколаївна (1887—1962) — радянська актриса, народна артистка СРСР, з 1907 року — актриса Малого театру, професор, лауреат Державної та Ленінської премії.

<sup>12</sup> Яковлев Микола Капітонович (1869—1950) — російський драматичний актор.

<sup>13</sup> Сухово-Кобилін Олександр Васильович (1817—1903) — видатний російський драматург, громадський діяч, почесний академік Петербурзької Академії наук.

<sup>14</sup> «Трудно измерить, участь и представить в конкретных данных...» — Із статті Горького «Група Малого театру» (Современники о Малом театре. М., 1950, с. 173).

<sup>15</sup> Лопе де Вега Фелікс Каріо (1562—1635) — великий іспанський драматург, автор близько двох тисяч п'єс. Кілька його

п'єс перекладалося на Україні і виходило друком за редакцією М. Т. Рильського.

<sup>16</sup> Жанпа д'Арк — головна героїня трагедії німецького драматурга Й.-Ф. Шіллера «Орлеанська дїва» (1801).

<sup>17</sup> Гусєв Віктор Михайлович (1909—1944) — російський радянський поет і драматург, автор багатьох поетичних драм. Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>18</sup> Симонов Костянтин (Кирило) Михайлович (1915—1979) — радянський письменник, драматург, публіцист і журналіст, Герой Соціалістичної Праці. Чимало п'єс автора йшли на сценах театрів. Шість разів одержував Державну премію СРСР.

<sup>19</sup> Живоніні Василь Гнатович (1805—1874) — російський актор середини ХІХ ст., в 1825 року — в Малому театрі, майстер імпровізації.

<sup>20</sup> Самойлов Павло Васильович (1866—1931) — російський драматичний актор.

<sup>21</sup> ...через рік після гашебного царського указу...— М. Рильський має на увазі указ, підписаний Олександром ІІ 18 травня 1876 р.

<sup>22</sup> ...поставлений був «Назар Стодоля» Шевченка.— П'єса «Назар Стодоля», яку М. Федотова обрала для свого бенефісу, йшла в Малому театрі під назвою «В піч під рідво». Актриса грала у ній роль Стехи.

#### МОСКОВСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ

Вперше надруковано (уривок) в газ. «Більшовик», 1938, 26 жовтня. Завершено статтю в жовтні 1948 р. і повністю надруковано в газ. «Радянська Україна», 1948, 27 жовтня.

Подається за вид.: *Рильський М.* Твори. В 3-х томах. К., 1955, т. 3, с. 333—335. Частина автографа зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1214, 1215).

<sup>1</sup> ...не пам'ятаю, якого року й навіть у яку пору року.— Йдеться про 1914 рік, коли МХАТ побував на гастролях у Києві.

<sup>2</sup> ...вплив андреевського символізму...— М. Т. Рильський мав на увазі творчість російського письменника Леопіда Миколайовича Андрєєва (1871—1919), яка відзначалася суб'єктивізмом, схематизмом, іноді різкістю контрастів, іронічним гротеском, трагічною фантастикою.

<sup>3</sup> Достоевський Федір Михайлович (1821—1881) — видатний російський письменник, автор багатьох романів і повістей (серед них «Злочин і кара», «Брати Карамазови»). Творчість Достоевського постійно цікавила М. Т. Рильського, і в своїх статтях він неодноразово звертався до неї.

<sup>4</sup> Голстой Олексій Костянтинівич (1817—1875) — російський письменник, поет, драматург. Автор трилогії «Смерть Іоанна Грозного» (1864), «Цар Федір Іоаннович» (1868), «Цар Борис» (1870). Чимало його творів присвячено Україні.

<sup>5</sup> Москвін Іван Михайлович (1874—1946) — російський радянський актор. З найбільшою повнотою розкрився у п'єсах російської класики. Був режисером окремих спектаклів у Московському Художньому академічному театрі імені М. Горького, знімався в кіно.

<sup>6</sup> Мопі раа у житті припало щастя розмовляти з К. Станіславським. — Ця розмова відбулась у Москві в травні 1938 р. М. Гильський працював тоді разом з композитором В. Лятошинським над оперою «Щорс».

<sup>7</sup> Катаєв Валентин Петрович (народився 1897 р.) — російський радянський письменник, драматург, один з основоположників радянської комедіографії, виступав із статтями з питань мистецтва.

<sup>8</sup> Ліванов Борис Миколайович (1904—1972) — російський радянський актор, народний артист СРСР. Знімався в кіно. Лауреат Державних премій СРСР.

<sup>9</sup> Топорков Василь Йосипович (1889—1970) — російський радянський актор, народний артист СРСР, доктор мистецтвознавства. Виступав як режисер, займався педагогічною діяльністю.

<sup>10</sup> Петкер Борис Якович (народився 1902 р.) — російський радянський актор, працював у театрах України, з 1933 року — актор Московського Художнього академічного театру імені М. Горького.

#### НА ВЕЧОРІ ІРАКЛІЯ АНДРОНИКОВА

Вперше надруковано в газ. «Радянська Україна», 1951, 6 квітня, як відгук на виступи І. Андроникова, що відбувся в Києві 3 квітня 1951 року. Подається за поршодруком.

<sup>1</sup> Андроников (Андронікашвілі) Іраклій Луарсабович (народився 1908 р.) — російський радянський письменник, літературознавець, майстер усного оповідання. Лауреат Державної премії СРСР та Ленінської премії.

<sup>2</sup> Чанчібадзе Порфирій Георгійович (1901—1950) — радянський воєначальник, генерал-полковник, Герой Радянського Союзу, відзначився особливими подвигами у Велику Вітчизняну війну як командир стрілецької дивізії.

#### ЛЕСЯ УКРАЇНКА И ЕЕ «ЛЕСНАЯ ПЕСНЯ»

Друкується вперше за автографом, який зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1102). Статтю написано 1952 р. для видання: *Українка Л. Лесная песня*, перевод с украинского М. Исаковского. М., 1953. З невідомих причин не була надрукована.

<sup>1</sup> ...маленькие трагедии Пушкина. — Цикл одноактных п'єс О. С. Пушкіна («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» та «Пир во время чумы»), написаних восени 1830 р. в Болдіні.

<sup>2</sup> «Я в детстве на твоём, природа, лоне...» — рядки з вірша Л. Українки («Природа»).

<sup>3</sup> Жабораця (пізніше Заріччя) — село, де влітку 1876 р. батьки Лесі Українки О. П. та П. А. Косачі відпочивали із своїми дітьми Михайлом та Лесею; тепер входить до складу селища міського типу Баравіки Житомирської області.

<sup>4</sup> Коло дяжне — село, підпорядковане Кам'янській сільській раді Дзержинського району Житомирської області. Лєся Українка проживала в ньому (не постійно) з 1881 по 1907 рік.

ВІДЗИВ ПРО КНИГУ О. К. БАБИШКІНА  
«ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ»

Друкується вперше за машинописом, який зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1317). Це опонентський відзив М. Т. Рильського на книжку О. Бабишкіна «Драмаургія Лесі Українки» (К., 1953), подану на здобуття вченого ступеня доктора філологічних наук.

<sup>1</sup> Бабишкін Олег Кіндратович (народився 1918 р.) — український радянський літературознавець, доктор філологічних наук, професор. Автор численних літературно-критичних нарисів про українських письменників, серед них і про Лесю Українку.

<sup>2</sup> Гозенпуд Абрам Якимович (народився 1911 р.) — радянський критик, літературознавець, у 30—40-ві роки писав чимало статей про творчість українських письменників.

<sup>3</sup> Драй-Хмара Михайло Опасович (1889—1939) — український письменник, літературознавець, перекладач, 1926 р. видав літературознавчу розвідку-монографію «Леся Українка».

<sup>4</sup> Каспрук Арсен Арсенович (1919—1983) — український радянський літературознавець, критик, кандидат філологічних наук, з літературно-критичними статтями і рецензіями почав виступати у 1949 році. Автор книжки «Леся Українка. Літературний портрет» (1958).

<sup>5</sup> Кримський Агатангел Юхимович (1871—1942) — український письменник, дослідник-літературознавець, історик, етнограф, мовознавець, перекладач з мов народів Сходу, Середньої Азії і Кавказу, заслужений діяч науки УРСР. Був близьким другом Лесі Українки.

<sup>6</sup> Музичка Андрій Васильович (1886—1966) — радянський літературознавець, видав книжку «Леся Українка» (1925), значною мірою побудовану на матеріалах розмов з Оленою Пчілкою та сестрами Лесі Українки. З середини 30-х років перебував у Казахстані. У рецензії М. Рильського йдеться про його роботу «Револуція 1905 года и творчество Леся Украинки» (Семипалатинский педагогический институт имени Н. К. Крупской. Ученые записки, вып. 1, Алма-Ата, 1955, с. 81).

<sup>7</sup> «Три хвилини...—це соціально-філософський твір, це гімн марксизму-ленінізму...» — цитата з книжки А. Музички «Револуція 1905 года и творчество Леся Украинки» (с. 81).

<sup>8</sup> «В Лесиній «Лісовій пісні» нема ні одного персонажа, ні одного повір'я, ні одної мелодії...» — цитата із спогадів «З моїх споминів» О. Косач-Кривинюк (дів.: Леся Українка. Публікації, статті, дослідження, вип. 3. К., 1960, с. 339—340).

<sup>9</sup> Гомер (рік народження точно не визначений — номер у VIII ст. до н. е.) — напівлегендарний поет стародавньої Греції, ймовірний автор «Іліади» та «Одіссеї».

ПЕРЕДМОВА ДО «ПОВІСТІ ПРО НАРОДНОГО АРТИСТА»  
Ю. МАРТИЧА

Вперше надруковано в журн. «Советская Украина», 1954, № 8, с. 75—76, під назвою «Предисловіє к «Повести о народном артисте» Ю. Мартыча», а потім у кн.: Мартич Ю. Повість про народного

артиста. К., 1954, с. 3—7 (ред. М. Рильський). Подається за цим виданням.

<sup>1</sup> Мартинч Юхим Маркович (1910—1981) — український радянський письменник, публіцист. Надрукував чимало книг про митців Радянської України. «Повість про народного артиста» видрукувана у 1954 році. У 1969 році вийшла книга «Довга, довга весна», присвячена М. Т. Рильському.

<sup>2</sup> Садовська-Барілотті Марія Карлівна (1866—1891) — українська співачка та драматична актриса.

<sup>3</sup> Романицький Борис Васильович (народився 1891 р.) — український драматичний актор, режисер, народний артист СРСР, з 1948 року — актор і режисер Львівського державного академічного театру імені М. Заньковецької.

<sup>4</sup> Давидов Володимир Миколайович (справжнє прізвище, ім'я та по-батькові — Горелов Іван Миколайович; 1849—1925) — російський актор, педагог, народний артист РРФСР.

<sup>5</sup> Варламов Костянтин Олександрович (1849—1915) — російський актор, на сцені розпочав роботу з 1867 року.

<sup>6</sup> Правдін Йосип Андрійович (справжнє ім'я та прізвище — Трейлебен Оскар Августович; 1846—1921) — російський актор, сценічну діяльність розпочав у 1868 році, займався перекладацькою діяльністю.

<sup>7</sup> Савіна Марія Гаврилівна (1854—1915) — російська драматична актриса. Народилася на Україні, в місті Кам'яні-Подільському. Була одним із організаторів і головою Російського театрального товариства.

<sup>8</sup> «Такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський — блискуча плеяда майстрів...» — слова К. Станіславського з листа до А. Крамського: (*Станіславський К. С. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1960, т. 7, с. 517*).

<sup>9</sup> Соловцов Микола Миколайович (1857—1902) — російський актор, режисер, антрепренер, в 1891 році утворив у Києві Товариство драматичних акторів, з 1893 року заснував театр Соловцова на Україні.

<sup>10</sup> Неделін (справжнє прізвище — Недзельський) Євген Якович (1850—1913) — російський актор, виступав в аматорських театрах. У 1887 р. вступив до Харківського товариства акторів. Працював у театральних трупах Києва, Одеси (1899—1913).

<sup>11</sup> Каратигін Василь Андрійович (1802—1853) — російський актор, трагик, представник сценічного класицизму.

<sup>12</sup> «Сорочинський ярмарок» — опера М. П. Мусоргського, лібретто О. О. Голенищева-Кутузова за твором М. В. Гоголя (1831), залишилася недовершеною. На Україні відома п'єса під такою назвою М. П. Старицького, оперета О. П. Рябова (1899—1955).

#### НАВІКИ РАЗОМ

Вперше надруковано як вступну статтю у кн.: *Йосипенко М.* У творчій співдружбі. Нариси, К., 1954, с. 3—5. Подається за поршодруком.

<sup>1</sup> Йосипенко Микола Кузьмич (1911—1983) — український радянський театрознавець, критик, історик театру, доктор мистецтвознавства.

<sup>2</sup> Шумський (справжнє прізвище — Шоміл) Юрій Васильович (1887—1954) — український радянський актор, народний артист СРСР, у 1934—1954 рр. — актор Академічного театру ім. І. Франка. Виступав на естраді, знімався у кіно.

<sup>3</sup> Дурилін Сергій Миколайович (1877—1954) — радянський літературознавець, театрознавець, педагог, доктор філологічних наук, автор монографії про Марію Заньковецьку (К., 1982).

#### МАРІЯ ЗАПЬКОВЕЦЬКА

(До 20-річчя з дня смерті)

Вперше надруковано у вид.: *Рильський М.* Твори. В 3-х т. К., 1955, т. 3, с. 354—356. Автограф зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1203).

Подається за вид.: *Рильський М.* Твори. В 10-ти т. К., 1962, т. 10, с. 390—393.

<sup>1</sup> ...писав про геніальну українську актрису І. С. Козловський. — Мається на увазі висловлювання І. С. Козловського у статті «Світлий гевій» (Вінок спогадів про Заньковецьку. К., 1950).

<sup>2</sup> Стрепетова Поліпа (Педагея) Антипівна (1850—1903) — російська актриса, виступала здебільшого в провінційних театрах, основна тема — трагічна доля жінки в буржуазному суспільстві.

<sup>3</sup> Дузе Елеопора (1858—1924) — італійська актриса, в дожовтневий період з успіхом виступала в Росії.

<sup>4</sup> Комісаржевська Віра Федорівна (1864—1910) — російська актриса, на сцені з 1890 року, в 1904 році створила у Петербурзі власний театр і боролася за сучасний прогресивний репертуар.

<sup>5</sup> Василько (справжнє прізвище — Милієв) Василь Степанович (1893—1979) — український режисер, актор, педагог, дослідник історії театру, один з організаторів Державного музею театру, музики, кіномистецтва УРСР.

#### О ДРАМАТУРГИИ ЛЕСИ УКРАИНКИ

Статтю написано 20 січня 1954 р. Вперше частину її опубліковано як передмову («Лєся Украинка») у кн.: *Украинка Лєся.* Драматические произведения. М., 1954, с. 3—6. Друкується повністю за автографом, який зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1007).

<sup>1</sup> Софокл (близько 496—406 до н. е.) — великий старогрецький драматург-трагік, автор «Царя Едіпа», «Антигони» та ін. Перекладався і ставився в театрах УРСР.

<sup>2</sup> Евріпід (480—406 до н. е.) — видатний старогрецький драматург, автор трагедій «Медєя» та ін. Перекладався і ставився в театрах України.

<sup>3</sup> Доктор Штокман — герой п'єси Г. Ібсєна «Ворог народу» (1882).

Вперше надруковано в газ. «Радянська Україна», 1955, 23 січня. Подається за вид.: *Рильський М.* Твори. В 10-ти т. К., 1962, т. 10, с. 408—410.

<sup>1</sup> Балашов Сергій Михайлович (народився 1903 р.) — російський радянський артист естради, майстер художнього слова, народний артист РРФСР, організатор Театру одного актора (1954).

<sup>2</sup> Гуно Шарль-Франсуа (1818—1893) — французький композитор, один із засновників і видатний представник європейської ліричної опери. Відомі такі його опери, як «Фауст» (1859), «Сафо» (1850), «Ромео і Джульєтта» (1865) та ін.

#### ПРО ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО

Друкується вперше за автографом, який зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1094). Це вступне слово на відкритті наукової конференції, присвяченої 110-річчю з дня народження І. Тобілевича (Карпенка-Карого), яка проводилася Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР 29—30 вересня 1955 р.

<sup>1</sup> Коли Горький жив на Україні... — М. Горький перебував у с. Магуйлівці на Полтавщині у 1897 та 1900 рр.

<sup>2</sup> Левитський (Левицький) Микола Васильович (1859—1936) — організатор ряду кооперативів-артілей на Херсонщині в 90-х роках минулого століття. В. І. Ленін критикував його діяльність в роботах «З приводу однієї газетної замітки» (*Ленін В. І. Повне збір. творів*, т. 2, с. 406—412) та «Що таке «друзі народу» і як вони воюють проти соціал-демократів» (*Ленін В. І. Повне збір. творів*, т. 1, с. 117—322).

#### ПРО «ТЕАТРАЛЬНІ ЗГАДКИ» М. САДОВСЬКОГО

Вперше надруковано у кн.: *Садовський М. К.* Мої театральні згадки. К., 1956, с. 3—8. Це передмова до вищезгаданої книги. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Гейсманс Герман (літературний псевдонім — Самуел Фалкланд; 1864—1924) — нідерландський письменник. Автор п'єс «Загибель «Надії» (1901), «Квітучий травель» (1903), «Глюкауф» (1914) про життя і боротьбу трудящих.

<sup>2</sup> Рідель Леопольд — польський письменник і громадський діяч XIX ст.; п'єси його, зокрема «Зачароване коло», йшли на сцені українського доживтєвого театру.

<sup>3</sup> Запольська Габрієла (справжнє прізвище — Корвінпюторовська; 1857—1921) — польська письменниця і актриса. Автор численних комедій, зокрема комедії «Моральність пані Дульської» (1906).

<sup>4</sup> Писемський Олександр Феоділактович (1821—1881) — російський письменник, драматург, перекладався на Україні (романи «Тисяча душ», «Люди сорокових років», п'єси).

<sup>5</sup> Монюшко Станіслав (1819—1872) — польський композитор, основоположник національної опери, автор кантат, хорів, ліричних пісень.

<sup>6</sup> Винниченко Володимир Кирилович (1880—1951) — один з ідеологів українського буржуазного націоналізму.

<sup>7</sup> Драгомиров Михайло Іванович (1830—1905) — російський військовий діяч, генерал від інфантерії. З 1889 р. — командуючий військами Київського військового округу, з 1898 — київський, подільський і волянський генерал-губернатор. Автор «Підручника тактики» (1869) та інших праць.

<sup>8</sup> Суворін Олександр Сергійович (1834—1912) — російський буржуазний журналіст, видавець, театральний критик і драматург.

## МАЙСТЕР ВИСОКОЇ ПРАВДИ

Вперше надруковано у вид.: *Рильський М.* Про мистецтво, К., 1962. Автограф зберігається у відділі рукописів ІЛІ (ф. 137, од. зб. 1221). Нодається за першодруком.

<sup>1</sup> Коклен Констан (старший, 1841—1909) — один з найяскравіших реалістичних акторів французького театру, великий успіх мають і досі його теоретичні статті.

<sup>2</sup> Тобілевич Петро Панасович (1890—1949) — син П. К. Саксаганського, інженер за фахом. У 1948 р. написав «Спогади про батька», їх читав М. Т. Рильський. Рукопис зберігається в фондах Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР.

<sup>3</sup> «Корифей української сцени» — книжка, що без зазначення прізвища автора вийшла у Києві 1901 року в друкарні П. Барського.

<sup>4</sup> Тобілевич Софія Віталіївна (1860—1953) — українська артистка дожовтневого і радянського театру, письменниця, дружина І. К. Карпенка-Карого (Тобілевича).

<sup>5</sup> Русов Олександр Олександрович (1847—1915) — український земський статистик, етнограф, фольклорист і громадський діяч, автор близько 40 праць в галузі культури.

<sup>6</sup> «Київська старина» — щомісячний історико-етнографічний і белетристичний журнал ліберально-буржуазного напрямку, виходив у Києві в 1882—1906 рр. (останній рік українською мовою під назвою «Україна»).

<sup>7</sup> Шевченко Лазар Васильович (1898—1937) — український актор, виступав у найрізноманітніших ролях, театральну діяльність розпочав у 1916 р.

<sup>8</sup> Шаховський Олександр Олександрович (1777—1846) — князь, російський драматург і театральний діяч.

<sup>9</sup> «Велика неправда виставлена пред очі публичности» — слова Возного в «Наталки Полтавки» І. Котляревського (1819).

<sup>10</sup> «Одруження Кречинського» — комедія російського драматурга О. В. Сухова-Кобиліна; перша частина трилогії була написана і поставлена у 1855 р. далі йшли «Справа» (1861) і «Смерть Тарелкіна» (1869).

<sup>11</sup> Альцест (або Альсест) — головний герой комедії Ж. Б. Мольєра «Мізантроп» (1666), який виступав на захист людської гідності.

<sup>12</sup> Мольєр (Поклен) Жан-Батіст (1622—1673) — видатний французький драматург, автор комедій «Скупий», «Міщанин-шляхтич», «Вигівки Скапена» тощо. Комедію «Мізантроп» (1666) переклав М. Т. Рильський.



<sup>13</sup> Корнель П'єр (1606—1684) — видатний французький драматург, представник класицизму, автор трагедій «Сід», «Цінна» та ін. Перекладався і ставився на Україні, п'єси виходили друком за редакцією М. Т. Рильського.

#### ПЕРЕДМОВА ДО КНИГИ М. ЙОСИПЕНКА «МАРКО ЛУКИЧ КРОПИВИНИЦЬКИЙ»

Вперше надруковано як передмову у кн.: *Йосипенко М.* Марко Лукич Кропивницький. К., 1958, с. 3—5. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Бунін Іван Олексійович (1870—1953) — російський письменник, писав і про дореволюційне українське село, перекладав твори Т. Шевченка. У 1920 р. емігрував. Лауреат Нобелівської премії. Українською мовою видаво збірку оповідань «На край світу» (1963).

<sup>2</sup> Кисіль Олександр Григорович (1889—1942) — український радянський театрознавець і публіцист. Автор численних праць про український драматичний театр, зокрема книжки «Український театр» (К., 1968).

<sup>3</sup> Рулін Петро Іванович (1892—1941) — український радянський історик театру і літератури, театральний критик, фольклорист і педагог. В 1925—1935 рр. очолював Музей театрального мистецтва при АН УРСР. Автор досліджень про І. Котляревського, М. Заньковецьку та ін.

<sup>4</sup> Чаговець Всеволод Андрійович (1877—1950) — український радянський театрознавець і журналіст. Автор лібретто балету «Лілея» К. Данькевича. Вступав у періодичних виданнях з статтями про мистецтво, автор книжки «Марія Заньковецька» (К., 1949) тощо.

<sup>5</sup> Тобілевич Богдан Петрович (народився 1921 р.) — заслужений архітектор РРФСР. Живе у Москві, автор монографії «Панас Карпович Саксаганський» (К., 1958).

<sup>6</sup> Дрейсіг Іван Христофорович (1791—1888) — російський і український актор. Сценічну діяльність почав у Харківській трупі І. Штейна (близько 1814 р.). Автор українського водевілю «Два брати із Санжарівки, третій із Хорола» (1846), один з основоположників українського професійного театру.

<sup>7</sup> Балтиз — герой п'єси М. Л. Кропивницького «Олеся» (1892), хижий, брутальний, пожадливи́й лихвар-глинтай.

#### ЗАНЬКОВЕЦЬКА

Вперше надруковано в газ. «Вечірній Київ», 1960, 3 серпня, під назвою «Правдива, як сама правда». З доточними невзначними змінами та під зміненою з волі автора назвою «Заньковецька» друкувалася у зб. «Про мистецтво» (К., 1962, с. 129—133). Подається за вид.: *Рильський М.* Про мистецтво.

<sup>1</sup> Яновська Любов Олександрівна (1861—1933) — українська письменниця, драматург, відстоювала демократичні позиції в мистецтві.

<sup>2</sup> «Коли ми бачили Вас в «Наймичці», в «Безталанній»... — див.: Вінок спогадів про Заньковецьку. К., 1950.

ПРО ДРАМАТИЧНУ ПОЕМУ ОЛЕКСАНДРА ЛЕВАДИ  
ТА АНДРІЯ МАЛИШКА «АРСЕНАЛЬЦІ»

Друкується вперше за автографом, який зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1271, 1272).

Оперу «Арсенал» (первісна назва «Арсенальці») на лібретто О. Левади та А. Малишка, музика Г. Майборода, вперше поставлено в листопаді 1960 р. Академічним театром опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка і показано під час Декади в Москві.

<sup>1</sup> Левада Олександр Степанович (народився 1909 р.) — український радпспський письменник, драматург і кіносценарист, поет, автор книжок парисів. Поетична драма «Арсенал» (перша назва — «Арсенальці») була завершена у співавторстві з А. С. Малишком на початку 1960 року. Лауреат Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка.

КНИГА О ДРУЖБЕ

Вперше надруковано як вступну статтю у кн.: *Йосипенко М.* Велика дружба. Очерки. К., 1961, с. 3—6. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Мартинів Олександр Євстахійович (1816—1860) — російський актор. Один з основоположників школи сценічного реалізму. Виступав у театральних трупах Харкова, Одеси.

<sup>2</sup> Мова Денис Миколайович (справжнє прізвище — Петров, рік народження невідомий — помер 1922 року) — український співак і драматичний актор, працював у різних дореволюційних театральних трупах.

<sup>3</sup> Александрійський театр — один з найстаріших драматичних театрів СРСР. Створений у 1756 р., першим директором був письменник і драматург О. П. Сумароков. Нині — Ленінградський державний академічний театр драми імені О. С. Пушкіна.

ГЕРОЇЧНА ДРАМА

Вперше надруковано 25 лютого 1961 р. у театральній програмі Житомирського музично-драматичного театру (архів Житомирського музично-драматичного театру імені І. А. Кочерги). Подається за першодруком.

<sup>1</sup> ...явні ставить один із найяскравіших драматургічних творів Лесі Українки... Прем'єра драматичної поеми «Орґія» відбулась у Житомирі 25 лютого 1961 р. (режисер Л. Капелівський, художнє оформлення І. Шевченка, музика В. Кірейка).

ВСТУПНЕ СЛОВО ДО КНИГИ О. Г. КИСЕЛЯ  
«УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР»

Вперше надруковано у кн.: *Кисель О.* Український театр, збірка статей. К., 1968, с. 3—8. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Шахматов Олексій Олександрович (1864—1920) — російський мовознавець, дослідник стародавньої літератури, академік

Петербурзької Академії наук. Редактор академічного «Словаря русского языка» (1891—1916).

<sup>2</sup> Венгеров Семен Опанасович (1855—1920) — російський бібліограф та історик літератури.

<sup>3</sup> Шляпкин — професор давньоруської літератури на історико-філологічному факультеті Петербурзького університету. Дати народження і смерті невідомі.

<sup>4</sup> «Благотворительное общество издания общепользных и дешевых книг» — петербурзьке ліберально-буржуазне «Благотворительное общество издания общепользных и дешевых книг для малорусского народа» (1898—1917). Головою товариства в порші роки після заснування був відомий письменник Д. Л. Мордовець. Видало 80 книг загальним тиражем понад мільйон примірників.

<sup>5</sup> Собілов Леонід Віталійович (1872—1934) — радянський оперний співак (ліричний тенор), народний артист РРФСР. Розпочинав свою діяльність на Україні. Видатний представник російської класичної вокальної школи.

<sup>6</sup> «Листи й вірші підпоручника Вдовиченка» — цей додаток з невідомих нам причин до книжки О. Киселя не звійшов.

#### БРАТИ ТОБІЛЕВИЧ

Окремі частини статті друкувалися в журн. «Театр» (1939, № 3), у кн. «Народний артист Союзу РСР, орденоносець Панас Карпович Саксаганський» (Харків, 1939); як вступ до кн.: *Тобілевич М. К.* (Карпенко-Карий). Пьєси. Перевод з укр. Б. Турганова. К., 1951, потім у зб.: *Рильський М.* Твори. В 3-х т. К., 1956, т. 3, с. 283—286, під назвою «Іван Тобілевич», у кн. *Рильський М.* Література і народна творчість. К., 1956, с. 113—116, під назвою «Гордість української літератури»; «Про Миколу Садовського» (До 100-річчя від дня народження) в журн. «Мистецтво», 1958, № 6, потім у кн.: *Рильський М.* Про мистецтво. К., 1962, с. 106—112. Дати написання: «Панас Саксаганський (Спомини про артиста)» — 12 березня 1943 р., «Про Миколу Садовського» — 18 листопада 1956 р. Частина автографа статті зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1219, 1220). Подається за вид.: Твори, т. 10, с. 359—389.

<sup>1</sup> ...«хозяйственнoгo мужичкa»... — Вислів «хазайновиті мужики» вжив у статті «Робітнича партія і селянство» В. І. Ленін.

<sup>2</sup> ...о публікував окремою книжкою спомини... — Йдеться про видавця: *Садовський М.* Спомини з російсько-турецької війни. К., 1917.

#### ВІДЗИВ ПРО ДИСЕРТАЦІЮ О. А. КАЗИМИРОВА «УКРАЇНСЬКИЙ АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТР (ДОЖОВТНЕВИЙ ПЕРІОД)»

Друкується вперше за машинописом. Частина автографа зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1350).

<sup>1</sup> Казимиров Олексій Андрійович (1907—1981) — колишній старший науковий співробітник відділу театрознавства Інституту

мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР.

<sup>2</sup> Перетц Володимир Миколайович (1870—1935) — російський та український радянський літературознавець, академік Петербурзької Академії наук та АН УРСР.

<sup>3</sup> Всеволодський-Гернгросс Всеволод Микитович (1882—1962) — радянський театрознавець, доктор мистецтвознавства, професор.

<sup>4</sup> Кузьміна В.—дослідниця аматорського мистецтва.

<sup>5</sup> Волошин Іван Олексійович (народився 1908 р.) — український радянський театрознавець, автор праць з історії українського дожовтневого театру, кандидат мистецтвознавства.

<sup>6</sup> Круп'янська В.—дослідниця аматорського мистецтва.

<sup>7</sup> Возняк Михайло Степанович (1881—1954) — український радянський літературознавець, академік АН УРСР.

<sup>8</sup> Глогер Зигмунд (1845—1910) — польський етнограф, археолог та історик; член історичної комісії Польської Академії наук. Автор книг з історичної географії польських земель, енциклопедичних видань, зокрема «Енциклопедії старопольської» (1900—1903).

<sup>9</sup> Довгалевський Митрофан (роки народження і смерті невідомі) — український письменник. У 1736—1737 рр. викладав поезику в Київській академії. Автор двох драм і 10 інтермедій. Написав курс поезики (латинською мовою).

<sup>10</sup> Гудзій Микола Каленикович (1887—1968) — російський та український радянський літературознавець, академік АН УРСР. Автор праць з історії давньої російської літератури, досліджень про М. В. Ломоносова, О. С. Пушкіна, статей про Т. Г. Шевченка, вивчав російські та українські літературні зв'язки.

<sup>11</sup> Троциняський Дмитро Петрович (1754—1829) — український поміщик. Далекий родич М. В. Гоголя. У своєму маєтку Кибинцях на Полтавщині заснував театр, для якого кілька творів написав В. Гоголь.

<sup>12</sup> Маркович Олександр Михайлович (1790—1865) — український історик, етнограф, автор праць з народного побуту, організував аматорські театральні колективи на Поділлі та Чернігівщині.

<sup>13</sup> Вовк Федір Кіндратович (1847—1918) — український етнограф, антрополог і археолог.

<sup>14</sup> Арабажин Костянтин Іванович (1865—1929) — російський і український літературознавець, письменник. Автор праць про М. Лермонтова, Л. Толстого, М. Горького, ряду статей про Т. Г. Шевченка.

<sup>15</sup> Шелухія Сергій Павлович (1864—1938) — юрист, журналіст, поет (псевдонім — С. Павленко), буржуазний політичний діяч кадетської орієнтації.

<sup>16</sup> Замичковський Іван Едуардович (1869—1931) — український радянський актор, заслужений артист УРСР.

<sup>17</sup> «Просвіта» — культурно-освітня громадська організація на Україні, що існувала з II половини XIX ст. до 30-х років XX ст.

<sup>18</sup> «Гада» — щоденна газета ліберально-буржуазного напрямку. Видавалася українською мовою в Києві (1906—1914).

## КІНОМИСТЕЦТВО

### ПОВЕДА НА УКРАЇНІ

Вперше надруковано в газ. «Известия», 1945, 1 липня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Хмара Леонід (Олександр) Іванович (народився 1915 р.) — радянський кінорежисер, заслужений артист РРФСР.

<sup>2</sup> Попов Валерій Іванович (народився 1910 р.) — радянський звукооператор, з 1943 року працює на «Мосфільме». Лауреат Державної премії СРСР.

<sup>3</sup> Аносов — кінорежисер на «Мосфільме» в роки війни.

### ОБРАЗ ПОЕТА-РЕВОЛЮЦІОНЕРА

Вперше надруковано в журн. «Сучасне і майбутнє», 1952, № 1, с. 40—43. Автограф зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1314). Подається за першодруком.

<sup>1</sup> «...врага не буде, супостата, а буде син...» — слова з вірша Т. Шевченка «Гі Архімед, і Галілей...».

<sup>2</sup> Поява фільму «Тарас Шевченко...» — Фільм «Тарас Шевченко» (виробництво Київської студії художніх фільмів) вийшов на екран 7 липня 1951 р. Сценарій і постановка І. Савченка. Оператори О. Кольцатий, Д. Демущий, І. Шоккер. Режисери В. Лапокиш, І. Шмарук, в ролі Т. Шевченка — С. Бондарчук, Ярина — Н. Ужвій, Щейкін — Г. Юра, Усков — Д. Мілютенко.

<sup>3</sup> Шевченка названо колись «геніальним горемькою». — Так Т. Шевченка назвав російський історик літератури М. Стороженко (див. його статтю «Геніальний горемька» у вид.: *Стороженко Н. Из области литературы. Статьи, лекции, речи, рецензии.* М., 1902, с. 409—425).

<sup>4</sup> Брюллов Карл Павлович (1799—1852) — видатний російський художник. Брав активну участь у викуті Т. Г. Шевченка, який згодом став його учнем і другом.

<sup>5</sup> Жуковський Василь Андрійович (1783—1852) — видатний російський поет, один з основоположників російського романтизму. Сприяв викупу Т. Шевченка з кріпацтва.

<sup>6</sup> «... в временах грядущих...» — слова з вірша О. Пушкіна «Он между нами жил...» (присвячений А. Міцкевичу).

<sup>7</sup> Петрашевці — учасники таємного гуртка революційної (дворянської і різночинської) молоді, що об'єднувалась у 1845—1849 рр. в Петербурзі навколо М. В. Петрашевського.

<sup>8</sup> Сераковський Зигмунт (Сигізмунд) (1826—1863) — діяч польської революційно-визвольного руху. Капітан російської армії, відданий в солдати до арештантської роти Оренбурзького корпусу, де він зблизився з Т. Г. Шевченком.

<sup>9</sup> Жуковська Г. — радянська актриса, яка зіграла у фільмах І. Савченка «Богдан Хмельницький» і «Тарас Шевченко», у фільмі-спектаклі режисера Б. Захави «Гор Буличов та інші» (фільм-спектакль Московського академічного драматичного театру імені Є. Вахтангова) та ін.

<sup>10</sup> Висоцький Михайло Костянтинівич (1885—1950) — російський радянський актор. Народний артист УРСР. До 1939 р. працював у театрах Києва, Саратова, Самари, Горького. З 1940—

у Київському академічному російському драматичному театрі імені Лесі Українки.

<sup>11</sup> Скобелев І. (справжнє прізвище, ім'я та по-батькові і дата життя невідомі) — рядовий першого лінійного батальйону Окремого Оренбурзького корпусу. З українських селян-втікачів. Т. Шевченко служив з ним у Новопетровському укріпленні до 1855 р., коли роту, в якій перебував І. Скобелев, перевели до Уральська. У 1857 р. Т. Шевченко довідався, що І. Скобелев став жертвою підлості офіцера П. Обрядіна, за рапортом якого І. Скобелева віддали до військового суду, покарали шпідрутенами й заслали до Сябіру в арештантські роти. Про взаємини з І. Скобелевим та його долю Т. Шевченко записав у «Щоденнику» 8 липня 1857 р.

<sup>12</sup> Кузнецов Михайло Артемович (народився 1918 р.) — радянський актор. Народний артист РРФСР.

<sup>13</sup> Мілютенко Дмитро Омелянович (1899—1966) — видатний український радянський актор. Народний артист СРСР.

<sup>14</sup> Бебутова (у замійсні — Стриженова) Марипа Л. — радянська актриса. Знімалась у ряді фільмів («Тарас Шевченко», «Овід», С. Бондарчука, «Висота» О. Зархі та ін.).

<sup>15</sup> Чесняков Володимир Іванович (1904—1968) — радянський актор. Народний артист СРСР.

<sup>16</sup> Тимофеев Микола Дмитрович (народився 1921 р.) — радянський актор. Заслужений артист РРФСР.

<sup>17</sup> Шелгелія Леван Олександрович (народився 1921 р.) — радянський художник і режисер кіно. Працює також як художник театру. Заслужений художник РРФСР.

<sup>18</sup> Немецек Борис Костянтинович (народився 1925 р.) — відомий радянський художник театру і кіно.

<sup>19</sup> Кольцатий А. К. — радянський кінооператор.

<sup>20</sup> Демущий Данило Порфирівич (1893—1954) — видатний радянський кінооператор. Заслужений діяч мистецтв Узбецької РСР та УРСР.

<sup>21</sup> Шеккер Іван Іванович (1909—1967) — відомий радянський кінооператор.

<sup>22</sup> Рахлія Натан Григорович (1905—1979) — радянський диригент. Народний артист СРСР.

<sup>23</sup> Вабій Олександр Максимович (1906—1953) — звукооператор.

<sup>24</sup> Олдрідж Айра Фредерік (1807—1887) — визначний негрійанський актор. Працював також і як режисер. Був зв'язаний творчою дружбою з М. Щепкіним та іншими діячами передової російської культури. Особливо дружні були його взаємини з Т. Шевченком, з яким він познайомився в Петербурзі 1853 року. Того ж року Т. Шевченко написав його портрет.

#### ПОЕМА ПРО МОРЕ

Вперше надруковано російською мовою в газ. «Правда України», 1958, 28 вересня. Подається за вид.: *Рильський М.* Про мистецтво, с. 149—151. Частина автографа зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1252).

' «Поєма про море» — фільм виробництва студії художніх фільмів «Мосфільм», вийшов на екран у листопаді 1958 р. Автор сценарію О. Довженко, режисер-постановник Ю. Солнцева, режисер Л. Пчолкін, головний оператор Г. Єгізаров, художники О. Борисов,

І. Пластиякіп, композитор Г. Попов, звукооператор В. Лагутін.  
<sup>2</sup> Солянцева Юлія Іполитівна (народилась 1901 р.) — радянська актриса і режисер кіно, народна артистка СРСР. Дружина О. П. Довженка, працювала з ним як співрежисер. За сценаріями О. П. Довженка поставила фільми «Поема про море» (1958), «Поїсть долум'яних літ» (1961) та ін. Лауреат Державної премії СРСР.

#### ВІН НАРОДИВСЯ, ЩОБ ТВОРИТИ

Вперше надруковано в газ. «Вечірній Київ», 1959, 23 квітня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Пікассо (справжнє прізвище — Руїс) Пабло (1881—1973) — французький живописець, іспанець за походженням, з 1944 року член Французької компартії. Багато працював як графік, скульптор, кераміст. Лауреат Міжнародної премії миру, Міжнародної Лешіньської премії. Особливу популярність принесла йому картина «Герніка» (1937), спрямована проти паліїв війни, а також малюнок «Голуб миру» (1947).

#### ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

Вперше частину статті надруковано в журн. «Зміна», 1959, № 1, с. 9, під назвою «Зауваження до сценарію «Поема про море». Частина автографа зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1013). Подається за вид.: *Рильський М. Т.* Твори в 10-ти т., 1960, т. 9, с. 358—368 (далі у примітках при посиланні на це видання зазначаємо тільки том і сторінку).

<sup>1</sup> Бербанк Лютер (1849—1926) — американський селекціонер-дарвініст. Автор багатьох сортів плодovих, овочевих, польових і декоративних культур.

<sup>2</sup> Мічурін Іван Володимирович (1855—1935) — радянський біолог і селекціонер, автор більше ніж 300 сортів плодово-ягідних культур, почесний член АН СРСР. Розробив чимало методів селекції рослин.

<sup>3</sup> «Пристрастість художника-громадянина, патхвеного інтересами життя»...— слова із статті О. Довженка «В пошуках образу нашого сучасника» (Довженко О. Твори. В 5-ти т., т. 4, с. 267).

<sup>4</sup> Сірко Іван Дмитрович (? — 1680) — кошовий отаман Запорізької Січі. З його іменем пов'язаний переказ про лист запорожців до турецького султана Магомета IV.

#### ДО КИЇВСЬКОЇ СТУДІЇ ХУДОЖНІХ КІНОФІЛЬМІВ

Відгук на кіносценарій Г. Колтунова «Учитель музики». Дата написання — 1961 р. Подається за автографом, який зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1251).

<sup>1</sup> Колтунов Г. Я. (народився 1910 р.) — сценарист, працював на студії імені О. П. Довженка, нині на творчій роботі. Член Спілки кінематографістів СРСР.

<sup>2</sup> Валуєв Петро Олександрович (1815—1890) — граф, російський державний діяч, в 1861—1868 рр. — міністр внутрішніх справ, керівник земської і цензурної реформи, автор «Дневника».

<sup>3</sup> Балакіреєв Милій Олександрович (1837—1910) — російський композитор, піаніст, диригент, музичний громадський діяч, один з організаторів «Могучої кучки».

<sup>4</sup> Васильєв-Святошенко Матвій Тимофійович (1863—1961) — український композитор, диригент, заслужений діяч мистецтв УРСР, працював у професійному театрі, заснованому М. Л. Кропивницьким (1883—1910), а також у театрах Харкова і Чернігова.

#### ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

Вперше повністю надруковано посмертно як передмову до видання творів О. Довженка в п'яти томах (К., 1964, т. 1, с. 5—19). Передмова має дату «24.2 1964 р.». Книгу підписано до друку 23 листопада 1964 р.

У відділі рукописів ІЛ зберігається автограф (ф. 137, од. аб. 1014). Стаття друкувалася уривками в окремих періодичних виданнях: в газеті «Литературная Россия», 1964, 11 вересня — «Серебряным молотом в жаркой кузнице», в журн. «Народна творчість та етнографія», 1964, № 5, с. 26—30, під назвою «Народний митець». Подається за вид.: *Довженко О. Твори*. В 5-ти т., т. 1, с. 5—19.

<sup>1</sup> Драматичний театр ім. Шевченка — український драматичний колектив, що був створений у 1919 р. у Києві і мав назву Перший драматичний театр УРСР імені Г. Г. Шевченка, в цьому деякий час працювали О. П. Довженко і П. Г. Тичина. Головним режисером був О. М. Загаров.

<sup>2</sup> Святослав Ігорович (рік народження невідомий — номер 972) — великий князь київський (964—972). Широко відомий вираз Святослава «Іду на вою», яким він викликав ворога на бій.

<sup>3</sup> Дерсу Узала — герой однойменної документальної повісті радянського дослідника Далекого Сходу і письменника Володимира Климентійовича Арсеньова (1872—1930).

<sup>4</sup> Гольди — застаріла назва нанайців, народності, яка живе по обох берегах нижньої течії річки Амуру (в Хабаровському краї РРФСР та провінції Хейлуїцян у Китаї).

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

### ПІШНА РАЙДУГА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

Вперше надруковано в «Літературній газеті», 1936, 24 липня. Подається за першодруком.

#### НА ПРАВИЛЬНОМУ ШЛЯХУ

Відгук на виставку творів художника З. Толкачова, що відкрилася в Києві у травні 1939 р. в клубі письменників України. Вперше надруковано в журн. «Образотворче мистецтво», 1939, № 7. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Сарян (справжнє прізвище Багдасарян) Гегам Багдасарович (1902—1976) — вірменський радянський поет. Автор збірки



віршів «Країна радянська», «Келих братерства», роману у віршах «Чудесне покоління». Переклав «Кобзар» Т. Г. Шевченка.

<sup>2</sup> Шолом-Алейхем (справжнє ім'я та прізвище — Шолом Нохумович Рабінович; 1859—1916) — єврейський письменник, виступав за реалістичну народну літературу, народився і деякий час жив на Україні, зокрема в Києві.

<sup>3</sup> Толкачов Зіповий Шендерович (1903—1977) — графік і живописець. Працює в галузі станкової та книжкової графіки, журнальної сатири та плаката. Автор ілюстрацій до книжок видатних письменників світу.

\* ...я написав у своїх полужартівливих віршах у книзі «Вражень»... У книзі «Вражень» про виставку творів З. Толкачова М. Рильський записав вірш:

...Здається нам, що Толкачов  
Той відповідний стиль знайшов,  
Де сміх, де плач, де сум, де слово  
Шолом-Алейхем дав чудово,  
Де переяславська верба —  
Народів двох одна журба,  
Де в зорях мрії однієї  
Ішли країниці і єврей.

Оригінал вірша загинув у роки Великої Вітчизняної війни. Надрукований у згаданому сьомому номері «Образотворчого мистецтва» за 1939 рік.

#### ТАЛАНТЫ НАРОДА

##### *На выставке народного искусства и художественной промышленности*

Вперше надруковано в газ. «Правда України», 1949, 26 лютого. Автограф має пазуку: «О выставке народного искусства и художественной промышленности». Без дати. Зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1217). Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Ангеліна Параска Микитівна (1913—1959) — організатор першої жіночої тракторної бригади в СРСР в 1933 р., двічі Герой Соціалістичної Праці, лауреат Державної премії СРСР.

<sup>2</sup> Дубковецький Федір Іванович (1894—1960) — зачинатель колгоспного будівництва, голова колгоспу «Здобуток Жовтня» на Черкащині (з 1922 р.), двічі Герой Соціалістичної Праці.

<sup>3</sup> Власенко Параска Іванівна (1900—1960) — майстриня народного декоративного розпису, майстер народного мистецтва УРСР. У 1937 році її роботи відзначені срібною медаллю на Міжнародній виставці у Парижі.

<sup>4</sup> Вовк Наталія Юхимівна (1896—1980) — килимарниця, майстер народного мистецтва УРСР. Одна з перших брала участь у створенні тематичних килимів, виховала багато українських радянських килимарниць.

<sup>5</sup> Тимків Микола Петрович (народився 1909 р.) — майстер різьблення на дереві. Основні твори: декоративні тарілки, скриньки, письмове приладдя, оправи для альбомів, настінні лампи, вироби оздоблені інкрустацією.

<sup>6</sup> Григорчук Петро Дмитрович (народився 1921 р.) — майстер народної творчості (різьблення на дереві, ілюстрації, декоративне оформлення інтер'єрів).

<sup>7</sup> Іванов Михайло Інокентійович (народився 1909 р.) — живописець. Особливий успіх мала його творчість у галузі станкового живопису і книжкової графіки.

<sup>8</sup> Деряжний Федір Іванович (народився 1914 р.) — живописець, працює в галузі станкового живопису.

<sup>9</sup> Шавикін Дмитро Миколайович (1902—1965) — живописець і графік. Автор численних тематичних картин, настінних розписів і панно. Зробив чимало ескізів до gobеленів та килимів, оформив зал магазину «Ноти» у Києві на Хрещатику.

<sup>10</sup> Бондаренко Володимир Іванович (народився 1906 р.) — живописець, працює в галузі станкового, монументального та декоративного живопису. Оформляв приміщення Тернопільського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

<sup>11</sup> Пащенко Олександр Софронівич (1906—1963) — графік, народний художник УРСР, член-кореспондент Академії мистецтв СРСР. Працював у галузі станкової графіки, переважно в техніці кольорової ліногравюри, офорту, акварелі і малюнка олівцем.

<sup>12</sup> Дмитрієва Євгенія Михайлівна (1900—1969) — майстер декоративно-прикладного мистецтва. Працювала у різних умовах та на промислових фарфоро-фаянсових підприємствах. Створила багато ескізів для шпалерів, текстильних та керамічних виробів. Автор численних мистецтвознавчих праць і статей з художньої промисловості. Серед творів — декоративне блюдо за мотивами поеми М. Т. Рильського «Жага».

<sup>13</sup> Кругляк Ю.—самодіяльний майстер народної творчості.

<sup>14</sup> Опопрієнко Т.—самодіяльний майстер народної творчості.

<sup>15</sup> Дельцов Н.—самодіяльний майстер народної творчості.

#### ГРАФІКА ОЛЕНИ КУЛЬЧИЦЬКОЇ

Вперше надруковано в «Літературній газеті», 1957, 26 березня. Подається за першодруком.

#### ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ [ДО КНИГИ П. О. ВІЛЕЦЬКОГО<sup>1</sup> «ГЕОРГІЙ ІВАНОВИЧ НАРБУТ»]

Вперше надруковано у кн.: *Білецький П. О.* Георгій Іванович Нарбут. Нарис. К., 1959, с. 3—5. Написано в 1958 р. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Білецький Платон Олександрович (народився 1922 р.) — живописець і мистецтвознавець, доктор мистецтвознавства, професор Київського державного художнього інституту, автор численних мистецтвознавчих праць, зокрема праці «Георгій Іванович Нарбут».

<sup>2</sup> Нарбут Георгій Іванович (1886—1920) — графік, художню освіту здобув самотужки. Уперше на Україні і одним з перших у Росії практично вирішував завдання комплексного оформлення

книги. У березні 1917 року переїхав до Києва. На замовлення Уряду РРФСР намалював заставки до першого видання Радянської Конституції (1918).

<sup>8</sup> **Мартинович Порфирій Денисович** (1856—1933) — український живописець і графік. Автор жанрових картин і галереї портретів селян дореволюційного села. Художнику належать також праці з фольклору та етнографії.

<sup>4</sup> **Сластіон Опанас Георгійович** (1855—1933) — український живописець, графік, мистецтвознавець і етнограф. Закінчив Петербурзьку академію мистецтв, створив галерею портретів українських кобзарів, популяризував кустарні вироби.

<sup>5</sup> **Пимоненко Микола Корпилович** (1862—1912) — український живописець. Глибоким знанням народних звичаїв позначені його численні твори. Умів передати психологію людини. У 1884—1900 рр. викладав у Київській малювальній школі.

<sup>6</sup> **Мурашко Микола Іванович** (1844—1909) і **Мурашко Олександр Іванович** (1875—1919) — українські живописці і педагоги. Реалістична майстерність їх виявилася в психологічно заострених портретах. В 1875 році М. І. Мурашко заснував у Києві приватну художню школу, яка увійшла в історію українського мистецтва під назвою Київська малювальна школа (1875—1901). Виступали як художні критики та історики мистецтва проти декадентства та формалізму.

<sup>7</sup> **Самойлош Микола Семелович** (1860—1944) — російський та український живописець і графік, заслужений діяч мистецтв РРФСР. Лауреат Державної премії СРСР. Ряд його творів підбивають героїчну боротьбу Радянської Армії, історичну тематику.

<sup>8</sup> **Мироненко Василь Федорович** (1910—1964) — графік, народний художник УРСР. Працював переважно в кольоровому офорті. Основна тема творчості — сільські та міські ліричні й індустріальні пейзажі.

<sup>9</sup> **Плещинський Іларіон Миколайович** (1892—1961) — графік. Працював переважно в галузі ліричного пейзажу, а також плаката, книжкової та промислової графіки, створив цікаві серії літографій та малюнків, був професором.

<sup>10</sup> **Пустовіт Гаврило Михайлович** (1900—1947) — графік. Працював у галузі станкової та книжкової графіки, переважно в техніці малюнка та літографії. Йому належить чимало ілюстрацій до книжок радянських письменників, а також їхніх портретів.

<sup>11</sup> про дивовижну майстерність мініатюристів — мистецтво книжкової мініатюри, яке досягло високого рівня на Україні в XIV—XV ст. («Галицьке євангеліє», «Повчання Єфрема Сірина» та ін.).

<sup>12</sup> **Вілібін Іван Якович** (1876—1942) — графік і театральний художник.

<sup>13</sup> **Бенуа Олександр Миколайович** (1870—1960) — художник, історик мистецтва і художній критик, з 1926 року жив у Франції.

<sup>14</sup> **Лансере Євген Євгенович** (1875—1946) — радянський графік і живописець, народний художник РРФСР, лауреат Державної премії СРСР.

<sup>15</sup> **Добужинський Метислав Валеріанович** (1875—1957) — російський графік і театральний художник, з 1925 року жив у Литві, з 1939 р. — у Великобританії і США, працював у галузі станкової і книжкової графіки.

## ПЕЙЗАЖІ МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА

Вперше надруковано без назви у вид.: Каталог виставки творів заслуженого діяча мистецтв УРСР М. П. Глущенко. К., 1956, с. 6—8. Дата написання — 1955 рік. Оригінал зберігається в особистому архіві родини художника М. П. Глущенко. Подається за вид.: *Рильський М.* Про людину, для людини. К., 1962, с. 3—5.

У книзі вражень від виставки творів М. Глущенко 1956 р. М. Рильський записав вірш:

Цей український наш чебрець,  
Віддана міг лише митець.  
Це наші води і діброви  
Диханням чистої любові  
Микола Глущенко зігрів.  
Чи треба тут ще більше слів?  
За спілку праці людства з хистом  
Чоло склонім перед артистом!

<sup>1</sup> Глущенко Микола Петрович (1901—1983) — живописець, народний художник УРСР. Працював переважно у галузі пейзажу, зокрема в теплії акварелі та монотипії. Лауреат Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка.

<sup>2</sup> Куїнджі Архип Іванович (1841—1910) — російський живописець-передвижник. Його пейзажам властива романтична піднесеність, панорамність композиції. В основу окремих полотен митця лягли українські теми, серед них «Ніч па Дніпрі» (1880).

<sup>3</sup> Світославський Сергій Іванович (1857—1931) — український живописець, вчився в О. Саврасова. Зображував природу в тіпсіму зв'язку з навколишньою дійсністю.

<sup>4</sup> Левченко Петро Олексійович (1856—1917) — український художник. Малював переважно пейзажі, відтворюючи яскраві поетичні образи української природи Лівобережжя, показував зубожіле переджовтнєве село.

<sup>5</sup> Груш Іван Іванович (1869—1941) — український живописець і художній критик. Вчився у Краківській академії красних мистецтв, виступав як пейзажист. У 1939 році брав активну участь в організації Львівської філії Спілки художників УРСР.

<sup>6</sup> Бурачек Микола Григорович (1871—1942) — український живописець-пейзажист, заслужений діяч мистецтв УРСР, вчився у Краківській академії красних мистецтв. Відомий як художник театру і критик.

<sup>7</sup> Світлицький Григорій Петрович (1872—1948) — український живописець, народний художник УРСР, викладач у Київському державному художньому інституті.

<sup>8</sup> Бокшай Йосип Йосипович (1891—1975) — український живописець, народний художник СРСР, член-кореспондент Академії мистецтв СРСР. Вчився у Будапештській академії образотворчих мистецтв, майже всі його твори присвячені Закарпаттю.

<sup>9</sup> Пузирков Віктор Григорович (народився 1918 р.) — український живописець, народний художник СРСР; у численних творах розкривав тему радянського патріотизму. Професор Київського державного художнього інституту. Лауреат Державної премії СРСР.

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

ЛИСЕНКО

### *Клаптики споминів*

Життя і творчість класика української музики М. Лисенка привертала увагу М. Рильського протягом усього життя. Стаття «Лисенко, Клаптики споминів» — перша розвідка, присвячена питанням музичної культури. Вперше надруковано в журн. «Музика», 1927, № 5-6, с. 27—31. Написано до 85-річчя від дня народження і 15-х роковин смерті основоположника української музики. Передруковано з незначними скороченнями і примітками самого М. Т. Рильського у вид.: *Рильський М. Про мистецтво*, с. 153—157. Подається за цим виданням.

<sup>1</sup> ...до композитора завітав у гості його політок і земляк, селянин...— Йдеться про Данила Стовбрия-Лимаренка.

<sup>2</sup> У передсмертній подорожі мого батька по Україні...— Йдеться про подорож, здійснену українським культурним діячем буржуазно-демократичного напрямку Тадеєм Розеславовичем Рильським (1841—1902) і М. Лисенком влітку 1902 року. Т. Рильський дружив з М. Лисенком ще з університетських років.

<sup>3</sup> Познанський Борис Станіславович (1841—1906) — український етнограф ліберально-буржуазного напрямку, друг М. Лисенка і Т. Рильського. В листі до Б. Познанського 22 листопада 1902 р. М. Лисенко писав: «Всім серцем спочуваю твою горю щодо втрати незабутнього Тадея. І на мене цей грім упав несподівано... Другого дня, 27. IX я вкупі з молодиком з Видавничої громади і з двома студентами од студентського українського товариства теж з вінком поїхали... Померла квітка юнацтва 60-х років, славних років обчеської свідомості й відродження українського національного почуття» (*Лисенко М. В. Листи. К., 1964, с. 358—359*).

<sup>4</sup> Коли мався бути 25-річний ювілей Лисенкової діяльності...— Треба: 35-річний ювілей. Його в 1903 р. широко відзначили на Наддніпрянській Україні, в Росії, Галичині та на Буковині.

<sup>5</sup> «Умчався век епических поэм...» — перший рядок поеми «Казка для дітей» М. Лермонтова.

<sup>6</sup> ...автора «Гамалії» та «Івана Гуса»...— На слова з Шевченкової поеми «Гамалія» М. Лисенко написав чотири хори: «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», «О милий боже України», «Наш отаман Гамалія», «У туркені по тім боці». Хорова поема «Іван Гус» написана на вірші Шевченкової поеми «Бретиня».

<sup>7</sup> Ніщинський Петро Петрович (1832—1896) — український композитор, поет-перекладач, хоровий диригент, педагог, автор чоловічого хору «Закувала та сива зозуля...» з музичної картини «Вечорниці» (на власний текст) — вставного номера у п'єсі «Назар Стодоля» Т. Шевченка.

<sup>8</sup> Український клуб — літературно-мистецька організація (1908—1912), очолювана М. Лисенком. Автограф маршу на відкриття клубу «На вхідчини» — зберігається в Меморіальній квартирі-музеї М. В. Лисенка в Києві.

<sup>9</sup> ...до мене підійшов один знайомий...— Йдеться про Юркевича (Рибалка) Льва Йосиповича (1883—1919), сина

опікуна М. Рильського Й. В. Юркевича. Був аматором-віолончелістом. За політичними поглядами — український буржуазний націоналіст (член ЦК Української соціал-демократичної робітничої партії), опортуніст, журналіст, якого різко критикував В. І. Ленін.<sup>10</sup> Закінчивши свою оперу (чи оперету) «Енеїда»... — М. Лисенко працював над оперою «Енеїда» (лібретто М. Садовського) в 1909—1910 рр. М. Рильський назвав її оперетою, уточнюючи тим самим жанрове визначення твору, оскільки «Енеїда» М. Лисенка, крім музичних номерів, має розмовні діалоги. М. Рильський був літературним редактором опери «Енеїда», вперше опублікованої у вид.: *Лисенко М. В.* Зібрання творів. У 20-ти т. К., 1955, т. 7.

<sup>11</sup> Вальс Венери — арія з другої дії опери «Енеїда».

<sup>12</sup> Юпітерів талець — можливо, йдеться про «Гопака на Олімпі», один з пайдошкульніших за характером музичних номерів опери-сатири «Енеїда». У другій дії опери є «Юпітерів похід (кортеж богів)», а не талець.

<sup>13</sup> ...спогад про іншу, передсмертну Лисенкову річ — оперу-одноактівку «Ностурво»... — Оперу «хвилинку» «Покторн», лібретто Л. Старицької-Черняхівської вперше було поставлено аматорськими силами в Українському клубі (кінець 1912 р.).

<sup>14</sup> Її поставлено у відкритому вдруجه Українському клубі... — Після заборони царським урядом у жовтні 1912 р. діяльності Українського клубу у тому самому приміщенні, де містився останній (вул. Володимирська, 42), був відкритий клуб під назвою «Родина».

<sup>15</sup> Олесь (справжнє прізвище — Кавдиба) Олександр Іванович (1878—1944) — український поет, на вірші якого українські композитори написали багато вокальних творів.

<sup>16</sup> Лисенко Остап Миколайович (1885—1968) — український радянський музикознавець, педагог, дослідник життя і творчості свого батька М. В. Лисенка.

## УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ ТА ЇЇ ВИКОНАВЦІ

(До концертів Д. Стефанович та М. Дейнара)

Вперше надруковано в журналі «Глобус», 1928, № 3, с. 47. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Стефанович (Вознесенська) Бвдокія (Докія) Володимирівна (1880—1950) — радянська оперна і камерна співачка (меццо-сопрано). Співала в Маріїнському оперному та Великому театрах, в театрах Києва та Одеси.

<sup>2</sup> Дейнар Микола Антонович (1888—1968) — радянський співак (бас). Співав у театрах Одеси, Пермі, Ленінграда, Києва, Вінниці, Луганська, виступав як камерний співак.

<sup>3</sup> «Думка» — Державна заслужена академічна хорова капела УРСР, створена 1920 р. Назва — абревіатура від наймення «Державна українська мандрівна капела».

<sup>4</sup> Кравченко Михайло Степанович (1858—1917) — один із найвизначніших носіїв кобзарського мистецтва, автор двох дум про сорочинські події 1905 р., брав участь у шевченківському концерті 1911 року в Києві.

<sup>6</sup> ...своїми «вересаївськими»... інтонаціями.— Йдеться про відзначену М. Лисенком у рефераті «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» (1873) експресивну манеру вересаївського співу («додавання жалюців»).

<sup>6</sup> Ревуцький Дмитро Миколайович (1881—1941) — український радянський музикознавець, фольклорист, літературознавець.

#### ЯК НАРОДЖУВАЛАСЬ «НАТАЛКА ПОЛТАВКА»

Вперше надруковано в «Літературній газеті», 1936, 29 лютого. Подається за першодруком.

Стаття М. Рильського побачила світ під спільною назвою з статтю В. Йоріша. В ній йдеться про літературу і музичну редакцію «Наталки Полтавки», здійснену М. Рильським і композитором В. Йорішем, від якої, проте, художнє керівництво Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка відмовилося з огляду на критичні зауваження музичної громадськості.

<sup>1</sup> ...«бабусю українського театру»...— М. Рильський, очевидно, з пам'яті наводить слова І. Карпенка-Карого, який назвав «Наталку Полтавку» «спрамадією українського народного театру», «зразком народної поезії в драматичній формі» (див.: *Карпенко-Карий І. Твори в 3-х томах, К., 1959, т. 3, с. 176*).

<sup>2</sup> Юрський — Олександр Петрович Юра-Юрський (1895—1968), український радянський актор, народний артист УРСР, брат Г. Юри і народного артиста УРСР Терентія Юри, які також працювали в Академічному театрі ім. І. Я. Франка.

<sup>3</sup> Кохавецько Євген Теодорович (1886—1955) — український радянський актор, режисер, заслужений артист УРСР.

#### БРАТСКОЕ ЕДИНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

*(К гастрольям Киевского государственного академического театра оперы и балета в Москве)*

Вперше надруковано в газ. «Известия», 1936, 11 березня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> ...недавно напомним нашим писателям А. М. Горький.— Йдеться про зустріч О. М. Горького з активом українських письменників 10 квітня 1935 р. у Москві.

<sup>2</sup> ...заново перередактировать всю вещь...— Про критичне ставлення до здійсненої у 1936 р. редакції «Запорожці за Дунаєм» див. далі статтю М. Рильського «Михайло Довець».

#### БРАТСКИЙ ДАР

Вперше надруковано в «Літературній газеті», 1936, 15 березня. Подається за першодруком.

В березні 1936 року М. Т. Рильський разом з колективом Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка був учасником першої Декади українського мистецтва в Москві. Розповідаючи про роботу над редагуванням тексту опер «Наталка Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм», митець явно перебільшує роль В. Йоріша як композитора-редактора обох оперних партитур.

<sup>1</sup> Пазовський Арій Мойсейович (1887—1953) — радянський диригент, народний артист СРСР.

## «ВІДДАРУНОК»

Вперше надруковано в «Літературній газеті», 1936, 27 березня. Подається за першодруком.

### РОБОТА НАД ОПЕРОЮ «ТАРАС БУЛЬБА»

*(Бесіда з поетом М. Рильським і композитором Л. Ревуцьким)*

Вперше надруковано в газ. «Більшовик», 1936, 5 вересня. Подається за першодруком.

Інтерв'ю літературного редактора (М. Рильського) і музичного редактора (Л. Ревуцького) опери «Тарас Бульба» М. Лисенка були надруковані під одним заголовком. Прем'єра опери відбулась у 1937 р. (див. статтю «Опера «Тарас Бульба» (До прем'єри в столичному орденоносному театрі)).

### ОПЕРА «ЩОРС»

Вперше надруковано в газ. «Советское искусство», 1937, 1 березня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Я тільки що закончив лібретто трагічної опери «Щорс». — М. Рильський був автором лібретто опери «Щорс» С. Жданова. Над створенням лібретто однойменної опери Б. Лятошинського поет працював разом з І. Кочергою (консультувала дружина М. Щорса Ф. Ростова-Щорс). Прем'єра опери «Щорс» Лятошинського — одного з етапних творів радянського оперного мистецтва передвоєнних років — відбулась у Києві 1 вересня 1938 р.

### ОПЕРА «ТАРАС БУЛЬБА»

*(До прем'єри в столичному орденоносному театрі)*

Вперше надруковано в газ. «Комсомолец України», 1937, 24 квітня. З незначними скороченнями стаття була передрукована під назвою «Про нову редакцію опери «Тарас Бульба» в газ. «Вісті», 1937, 27 квітня. Подається за першодруком.

Прем'єра опери «Тарас Бульба» М. Лисенка за М. Гоголем відбулась в Академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка 27 квітня 1937 р.

<sup>1</sup> ...поет та драматург Михайло Старицький і композитор Микола Лисенко написали не одну оперу на сюжети Гоголя. — На лібретто М. Старицького за М. Гоголем М. Лисенко написав три опери — «Різдвяна ніч», «Утоплена» і «Тарас Бульба».

<sup>2</sup> Бузоні Ферручо-Бенвенуто (1866—1924) — італійський піаніст, композитор, диригент, педагог. Широко відомі його редакції й транскрипції творів Й. С. Баха.

<sup>3</sup> Бах Йоганн Себастьян (1685—1750) — великий німецький композитор і органіст.

<sup>4</sup> Мусоргський Модест Петрович (1839—1881) — російський композитор, автор музичних драм «Борис Годунов», «Хованщина». У своїй творчості звертався до українських тем (солоспіви на слова Т. Шевченка, опера «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем та ін.).



<sup>5</sup> М а л е р Г у с т а в (1860—1911) — австрійський (а не пімецький як зазначено у М. Рильського) композитор і диригент, чия творчість помітно вплинула на розвиток симфонічної музики ХХ ст.

<sup>6</sup> Ш у м а н Р о б е р т (1810—1856) — німецький композитор і письменник.

<sup>7</sup> ...доручило перегляд «Тараса Бульби»...— З метою здійснити виставу опери «Тарас Бульба», сценічного втілення якої в умовах самодержавної політики цензурних заборон і обмежень М. Лисенко не дочекався, необхідна була літературно-музична редакція. Запропонований варіант редакції лібретто був наближений до повісті М. Гоголя, зокрема, щодо фіналу опери. Проте в подальшому редактори і постановники відійшли від свого першого задуму і зберегли концепцію Старицького — Лисенка (див. далі статтю М. Рильського «Михайло Донець»).

<sup>8</sup> ...оркестровка (якої, до речі, сам Лисенко не зробив)...— М. Лисенко оркестрував свою оперу «Тарас Бульба» повністю. Проте на час, коли виник задум редакції Лисенкового твору (1937), Л. Ревуцький та Б. Лятовський не мали у своєму розпорядженні авторської партитури.

<sup>9</sup> Д р а н и ш н и к о в Володимир Олександрович (1893—1939) — російський та український радянський диригент, заслужений артист РРФСР. Під його керівництвом йшла опера «Тарас Бульба». Пам'яті диригента, раптово смертю якого під час спектаклю «Шкорова дама» вразила М. Рильського, поет присвятив сонет «Смерть чародія».

#### ПАМ'ЯТІ ОКСАНИ ПЕТРУСЕНКО

Вперше надруковано в газ. «Комуніст», 1940, 16 люня. Подасться за першодруком.

#### МИКОЛА ЛИСЕНКО

*(Клятики споминів)*

Вперше надруковано в журн. «Українська література», 1944, № 1-2, с. 157—163. Автограф зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1205). Подасться за першодруком.

<sup>1</sup> З а л і з н я к Максим (40-і роки ХVІІІ ст.—?) — запорізький козак, один із керівників гайдамаків — учасників народного повстання проти польсько-шляхетського гніту на Правобережній Україні 1768 року — так званої Коліївщини.

<sup>2</sup> ...«возлюбленика муз і грацій»...— М. Рильський наводить слова Т. Шевченка з присвяти М. С. Щепкіну в поемі «Неофіти».

<sup>3</sup> ...записав Микола Лисенко разом з Тарасом Рильським чимало пісень.— Серед рукописних матеріалів фонду М. В. Лисенка, що зберігаються в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР, є записи пісень з мелодіями (див. ф. 24—5, од. зб. 31) і пісень без мелодій з позначкою: «Пісні, записані в Романивці. Року 1896, червня місяця» (див. ф. 24—3, од. зб. 42), опубліковані в журн. «Народна творчість та етнографія», 1970, № 1).

<sup>4</sup> К а р м а л ю к (Кармелюк) Устин (Устям) (1787—1835) — керівник боротьби українських селян проти поміщиків у 20—30-ті роки ХІХ ст.

<sup>5</sup> ...з його відомого відгуку на смерть автора «Тараса Бульби»...— Йдеться про лист М. Горького до М. Коцюбинського, де в такі слова: «Смерть Лисенка розумію як величезну втрату, але, читаючи опис його похорону... відчуваю якесь тремтіння радості в серці: як любить народ свою людину, як глибоко повчальна ця сумна, але така могутня, прекрасна церемонія проводів людини, яка відслужила своїй справі, і як ясно відчуваєш, що народ зрозумів велич її праці. Прекрасна і смерть, коли вопа викликає за собою таке збудження життя, такий подум'яний розквіт, почуття любові і пошани до покійного». Уривок з листа було надруковано в січневому номері журналу «Украинская жизнь» за 1913 р., куди його, з дозволу М. Горького, надіслав М. Коцюбинський.

<sup>6</sup> Школа містилася в невеличкім будинку на Великій Підвальній вулиці...— Тепер — вулиця Ярославів вал, 15 (будинок не зберігся).

<sup>7</sup> Кучугура-Кучеренко — Іван Йович Кучеренко (1878—1943) — народний артист УРСР. В Музично-драматичній школі М. В. Лисенка вів клас бандури.

<sup>8</sup> ...одному чеському етнографові...— Йдеться про Рейера, який слухав М. Лисенка, тоді студента Лейпцигської консерваторії, в концерті слов'янської музики в Празі 1867 року.

<sup>9</sup> Рогов — очевидно, Роговий Ілля Володимирович, київський скрипаль-педагог, який брав участь у камерно-інструментальних концертах.

<sup>10</sup> Іздебська Софія Яківна — київська віолончелістка, яка брала участь у камерно-інструментальних концертах.

<sup>11</sup> ...славетного лисенківського хору...— М. Лисенко був організатором і диригентом хорів студентської, робітничої молоді, любителів співу. З концертами виступав у Київському університеті, в Миському театрі, в театрі Бергоньє, в залі Купецького зібрання (тепер Київська філармонія), в залі мінеральних вод (в Царському саду, тепер Першотравневий парк), в Троїцькому народному домі та ін. Із своїм хором Лисенко підготував у Києві цикл концертів слов'янської музики, здійснив артистичні мандрівки по містах і селах України, пропагуючи українську народну пісню, творчість вітчизняних композиторів. Концертно-хорова діяльність композитора перебувала під наглядом поліції. Грошовий збір від концертів йшов на громадські потреби, зокрема на користь засланих за антиурядові виступи.

<sup>12</sup> ...«Была у моего ученика Лисенко»...— Далі цитується «Летопись моей музыкальной жизни» М. Римського-Корсакова (М., 1955, с. 96).

<sup>13</sup> Машір — київська піаністка.

<sup>14</sup> Сен-Санс Шарль Каміль (1835—1921) — французький композитор, піаніст, органіст, музичний письменник.

<sup>15</sup> «Марш Дорошенка» — марш з музики М. Лисенка, написаної до п'єси української письменниці ліберально-буржуазного напрямку Л. Старипької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко».

#### ЛЕВКО РЕВУЦЬКИЙ

Вперше надруковано в журн. «Молодий більшовик», 1941, № 5, с. 121—123. Подається за першодруком з незначними скороченнями.

<sup>1</sup> Даргомижський Олександр Сергійович (1813—1869) — російський композитор, автор опер «Русалка», «Кам'яний гість» (за О. Пушкіним), симфонічних творів, романсів та ін.

<sup>2</sup> Глієр Рейнгольд Моріцевич (1875—1956) — радянський композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч. З 1913 року був професором Київської консерваторії, а в 1914 — її директором.

<sup>3</sup> Брагинський Лев Мойсейович (1896—1953) — український радянський диригент, заслужений артист УРСР. Працював диригентом у Київському та Львівському театрах опери та балету.

### «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ»

(До прем'єри в Державному ордені Леніна академічному театрі опери та балету ім. Шевченка)

Вперше надруковано в газ. «Література і мистецтво», 1941, 20 грудня. Подається за першодруком.

Прем'єра опери «Запорожець за Дунаєм» відбулася 21 грудня 1941 р., про що газета «Література і мистецтво» повідомляла 28 грудня у дописі «Нові прем'єри. «Запорожець за Дунаєм»: «Київський державний академічний ордені Леніна театр опери та балету показав 21 грудня свою нову прем'єру — оперу С. Гулака-Артемовського і В. Йориша «Запорожець за Дунаєм». Загальна редакція і текст 3-го акту поета М. Рильського. Постава народного артиста УРСР В. Д. Манзіл. Художнє оформлення заслуженого діяча мистецтва УРСР О. В. Шовкуненка і художника І. М. Шульги.

Одарку співала М. І. Литвиненко-Вольгемут, народна артистка СРСР, Оксану — Н. І. Захарченко, заслужена артистка УРСР, Карася — І. С. Паторжинський, народний артист УРСР. Диригував В. Я. Йориш — заслужений артист УРСР.

Прем'єра відбулася в приміщенні Уфимського оперного театру. Глядач палко зустрів відомих акторів».

<sup>1</sup> Маріїнський театр — тепер Державний ордені Леніна академічний театр опери та балету імені С. М. Кірова — один із найстаріших музичних театрів. Діяв як придворний театр ще в першій половині XVIII ст., у 1860 р. було збудовано теперішнє приміщення театру, що почав зватися Маріїнським.

<sup>2</sup> Паганіні Ніколло (1782—1840) — італійський скрипаль-віртуоз і композитор.

### К ПОКАЗУ УКРАЇНСЬКОГО ІСКУССТВА В МОСКВІ

Вперше надруковано в газ. «Известия», 1942, 14 червня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Рибальченко Всеволод Петрович (народився 1904 р.) — український радянський композитор, педагог. У співавторстві з Ю. Мейгусом і М. Тицем написав опери «Перекоп» (лібретто В. Бичка і Б. Шелонцева) і «Гайдамаки» (лібретто В. Бичка за однойменною поемою Т. Шевченка).

<sup>2</sup> Тіц Михайло Дмитрович (1898—1978) — український радянський композитор, педагог, автор музично-теоретичних праць.

<sup>3</sup> Станіславова Олександра Юхимівна (народилася 1900 р.) — радянська співачка, народна артистка УРСР.

<sup>4</sup> Ватуля Олексій Михайлович (1891—1952) — український радянський актор, народний артист УРСР.

<sup>5</sup> Пригиткіна Беба Самійлівна (народилась 1917 р.) — скрипачка, лауреат Першого всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців (1933), солістка Київської державної філармонії.

<sup>6</sup> Вайнтрауб Леонід Якимович (1912—1985) — піаніст, лауреат Першого всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців (1933), професор Київської консерваторії.

<sup>7</sup> Руденко Лариса Архипівна (1918—1981) — українська радянська співачка (меццо-сопрано) і педагог, народна артистка СРСР, солістка Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

<sup>8</sup> Борисенко Вероніка (Віра) Іванівна (народилась 1918 р.) — радянська співачка (меццо-сопрано), співала в оперних театрах Свердловська, Києва та у Великому театрі.

<sup>9</sup> Платонов (справжнє прізвище — Слудський) Микола Платонович (1902—1968) — радянський співак (ліричний тенор), заслужений артист УРСР, співав в оперних театрах України і Росії.

<sup>10</sup> Дуклер Валентин Самійлович (народився 1908 р.) — драматичний актор, заслужений артист УРСР, працював у театрах Одеси, Харкова, Києва.

#### НОВА ОПЕРА П. КОЗИЦЬКОГО

Вперше надруковано в газ. «Література і мистецтво», 1942, 12 лютого. Підпис — М. Р. Подається за першодруком.

Лібретто опери «За Батьківщину» П. Козицького написано башкирською мовою. Прем'єра відбулася 1 червня 1942 року у Башкирському державному театрі опери та балету (м. Уфа).

<sup>1</sup> Кудаш Сайфі (справжнє ім'я та прізвище — Сайфі Фаттахович Кудашев; народився 1894 р.) — башкирський радянський поет, один із зачинателів башкирської радянської літератури, народний поет Башкирської АРСР.

<sup>2</sup> Ібрагімов Хабібудда Калімуллович (1894—1958) — башкирський радянський драматург і композитор, заслужений діяч мистецтв Башкирської АРСР, автор багатьох п'єс і музичних творів.

#### РИЦАР УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ

*(До сотих роковин з дня народження Миколи Лисенка)*

Вперше надруковано в газ. «Література і мистецтво», 1942, 18 травня. Подається за виданням: т. 10, с. 394—399.

Стаття децю скорочена і змінена порівняно з автографом, що зберігається в ІЛ (ф. 137, од. зб. 1207). Автограф (чорновий) має дату: 25/IV. 1942 р.

<sup>1</sup> Блок Олександр Олександрович (1880—1921) — російський поет, який передав у своїй поезії настрої революційного піднесення.

<sup>2</sup> Рубіпштейн — Антон Григорович (1829—1894) — російський піаніст, композитор, диригент, громадський діяч, був заступником Петербурзької консерваторії; Микола Григорович (1835—1881) — російський піаніст, диригент, педагог, громадський діяч, організував Московське відділення Російського музичного

товариства і Музичні класи, на основі яких було відкрито Московську консерваторію.

<sup>3</sup> «Людина, що не мала ворогів» — стаття Мefодія Івановича Павловського (1876—1956), опублікована в збірнику «Пам'яті Миколи Лисенка» (К., 1912) під псевдонімом «М. Лісовицький».

<sup>4</sup> «Києвлянин» — монархічна газета, що виходила 1864—1919 рр., відбивала інтереси російського самодержавства, субсидувався царським урядом. Засновником газети був професор Київського університету, історик В. Я. Шульгін. Перерване з січня 1918 р. видання газети поповнювалося під час денікінської окупації Києва в серпні — грудні 1919 р. (редактор В. В. Шульгін).

<sup>5</sup> Троїцький народний дім — будинок, який був споруджений 1901—1902 рр. (архітектори В. О. Осмак і Г. М. Антокольський, вул. Велика Васильківська, № 51, тепер Червоноармійська, № 53, Театр оперети) на кошти, зібрані київською Старою громадою, яка мала на меті створити тут Будинок народної освіти. В будинку був театральний зал, бібліотека, читальня (у 1907 р. з Центрального книжкового складу, що містився в Троїцькому народному домі поліція вилучила книги В. І. Леніна, Г. В. Плеханова, О. І. Герцена та ін.). В 1907—1916 р. Троїцький народний дім організував М. Садовський для очолованої ним стаціонарної театральної групи.

<sup>6</sup> «...похоронний марш небіжчика...» — В автографі у М. Рильського: «Дорошенків марш».

<sup>7</sup> «...ювілейна стаття Михайла Старицького.» — Стаття М. Старицького «К біографії Н. В. Лисенка» була надрукована в журналі «Киевская старина», 1903, № 12, с. 441—482.

<sup>8</sup> «...клядучи їх в основу своїх юнацьких імпровізацій.» — Далі в автографі йде: «Що не було те захоплення тільки дашиною скороминущою модою, тільки панською примхою, свідчить уся подальша робота і Старицького, який, у дужках сказати, віддав увесь свій матеріальний достаток на діло українського народного театру, і Лисенка».

<sup>9</sup> Колесса Філарет Михайлович (1871—1947) — радянський фольклорист та етнограф, автор фундаментальних досліджень про ритміку українських народних пісень та мелодику народних дум.

<sup>10</sup> Кюї Цезар Антонович (1835—1918) — російський композитор і музичний критик.

<sup>11</sup> «...в консерваторії зародилась...» — Далі в автографі йде: «і друга життєва справа Лисенкова, «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка». Почалась вона із маловідомого в нас «Заповіту» (популярна музика до «Заповіту» належить одному дилетантові) і тривала все життя». Автором мелодії «Заповіту», що стала народною піснею, був Гордій Павлович Гладкий, полтавський хоровий диригент і педагог (1849—1894).

<sup>12</sup> «...«Музика до Кобзаря» — це є пам'ятник...» — Далі М. Рильський наводить українською мовою відомі рядки вірша О. Пушкіна «Пам'ятник».

<sup>13</sup> Ми ту будучину завоювали. — Далі в автографі йде: «Не про всі, далеко не про всі сторони діяльності Лисенка сказано тут. Минув я його фортоп'янові речі, минув його педагогічну діяльність, участь у музичному і взагалі громадському житті Києва і всієї України, зв'язки його з композиторами братнього російського народу тощо».

Лише одного не міг, не смів і не хотів я минути: ролі Лисенка як великого музиканта-громадянина, чий життя було воістину прекрасним подвигом во ім'я народної пісні, народного голосу, народного щастя. Таким записаний він у серцях наших».

#### НЕВМИРУЦА

(До постанови «Наташки Полтавки» Київським ордену Леніна театром опери та балету імені Шевченка)

Вперше надруковано в газ. «Література і мистецтво», 1942, 30 липня. Автограф (перша сторінка) зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, с. 1284). Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Малецька доня Андрія Малишка була з матір'ю...— Йдеться про Валентину Андріївну Малишко (народилась 1937 р.) — українську радянську поетесу, автора кількох збірок, а також про першу дружину поета — Дарину Михайлівну Малишко (Ліфшиць; народилась 1912 р.) — журналістку.

<sup>2</sup> ...простору розвідку про роль Возного.— О. Русов надрукував у «Киевской старине» (1904, № 1, с. 41—64) статтю «Какая роль «возного» в «Наташке Полтавке».

<sup>3</sup> Сен-Желе Меллен де (1487—1558) — поет раннього Відродження, репрезентував італійську течію у французькій поезії, писав вишукані мадригали, сонети, ставив балети, організовував маскаради.

<sup>4</sup> Руданський Степан Васильович (1834—1873) — український поет-демократ, його лірична поезія пройнята народнопісенною образністю і стилістикою.

<sup>5</sup> «Лев Гурович Сипячкин, або Провінційна дебютажка» — водевіль російського драматурга-водевіліста й актора Дмитра Тимофійовича Ленського (1805—1860).

<sup>6</sup> ...три дилетанти-композитори.— Точних відомостей про авторство музики «Наташки Полтавки» нема. Можливо, М. Рильський мав на увазі музичних упорядників пісень І. Котляревського, яких було більше трьох.

<sup>7</sup> Цю музику упорядкував... молодий Лисенко.— Під час навчання в Київському університеті М. Лисенко брав участь у підготовці студентського спектаклю (1864), але до упорядкування музичного матеріалу приступив лише у 1889 році.

<sup>8</sup> Іващенко Сергій Дмитрович (1902—1981) — український радянський співак (баритон), педагог, працював в Академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

<sup>9</sup> Колодуб Олександр Олексійович (народився 1900 р.) — український радянський співак (тенор) і оперний режисер.

<sup>10</sup> Летичевський Ісаак Натанович (1874—1969) — радянський співак (тенор), працював в Академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

#### АНСАМБЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ

Вперше надруковано в газ. «Література і мистецтво», 1942, 15 серпня. Подається за першодруком.

Ансамбль української пісні і танцю існував з 1941 по 1944-й рік. Потім частина ансамблю, разом з диригентом Л. Вайнером працювала в Харківському драматичному театрі імені

Т. Г. Шевченка. Тодішній режисер ансамблю Олександр Сергійович Скрипниченко (народився 1905 р., режисер-постановник, педагог), який безпосередньо запрошував М. Т. Рильського до творчого співробітництва, повідомив, що поет написав вірші до літературного монтажу, в основі якого лежав текст «Україна в огні» О. Довженка, а також зробив ряд прозових вставок між окремими номерами концертної програми. Літературний текст М. Рильського, за твердженням О. Скрипниченка, відзначався внутрішнім музичним ритмом і яскравою образністю.

<sup>1</sup> Бердовський Олександр Якович (1909—1981) — соліст балету, балетмейстер, заслужений артист УРСР.

<sup>2</sup> Давидовський Григорій Митрофанович (1866—1953) — український радянський композитор, диригент, співак, заслужений артист УРСР, автор хорових творів і обробок. Широко відомі його хорові сюїти «Бандура» і «Кобзар».

### ДОЧЬ УКРАИНСКОГО НАРОДА

Вперше надруковано в газ. «Литература и искусство», 1942, 26 вересня. Подається за першодруком.

### ТВОРЧЕСКИЙ АНСАМБЛЬ

Вперше надруковано в газ. «Красная Башкирия», 1943, 8 серпня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Городської Яків Зіновійович (1898—1966) — радянський поет, перекладач творів українських поетів російською мовою.

<sup>2</sup> «Пісня про Челіту» — мексиканська народна пісня.

<sup>3</sup> Муссоліні Беніто (1883—1945) — фашистський диктатор Італії, один з головних воєнних злочинців, якого страчено за присудом військового трибуналу Італійського комітету національного визволення.

### ПРАЗДНИК НАШЕЙ ДУМЫ, НАШЕЙ ПЕСНИ

Вперше надруковано в газ. «Правда Украины», 1945, 17 лютого. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Менделєєв Дмитро Іванович (1834—1907) — видатний російський вчений-хімік.

<sup>2</sup> «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине» — М. Рильський цитує вірш Т. Шевченка «До Основ'яненка».

### ДУМКИ З ПРИВОДУ «ДУМКИ»

*(На першому концерті «Думки»)*

Вперше надруковано в газ. «Литература і мистецтво», 1945, 8 березня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> П'ятицький Митрофан Юхимович (1864—1927) — російський радянський диригент і абирач народних пісень, заслужений артист РРФСР; організатор російського народного хору (1910), який пізніше одержав ім'я свого засновника.

<sup>2</sup> Копиць Олександр Антонович (1875—1944) — український хоровий диригент і композитор, закінчив Музично-драматичну школу М. В. Лисенка, у 1908—1917 рр. очолював хор студентів Київського університету.

\* Петровський Олександр Юрійович (1908—1983) — український радянський хоровий диригент і педагог, народний артист УРСР; у 1944—1946 рр. був керівником капели «Думка».

<sup>4</sup> І от 25 березня... — помилка. Треба: 25 лютого.

<sup>5</sup> Лассо Орландо (Лассус, Орландо ді Лассо; близько 1532—1594) — нідерландський композитор, співак.

<sup>6</sup> Танєєв Сергій Іванович (1856—1915) — російський композитор, піаніст, диригент, майстер хорового письма.

<sup>7</sup> Чесноков Павло Григорович (1877—1944) — російський радянський хоровий диригент, композитор. Хори під його керуванням відзначались високохудожнім виконавством.

<sup>8</sup> «...хорі бранців» із «Гамалії»... — Йдеться про хор «Ой пема, нема ні вітру, ні хвилі...» М. Лисенка.

<sup>9</sup> «...за відновлення кавтати «Б'ють пороги...» — Кантату написано М. Лисенком у 1878 р. на слова Т. Шевченка (вірш «До Основ'яненка»).

<sup>10</sup> Роменський Михайло Даміанович (1887—1971) — український радянський співак (бас), народний артист УРСР, працював в оперних театрах Росії, в Харківському та Київському театрах опери та балету.

<sup>11</sup> Білялик Петро Сергійович (народився 1906 р.) — радянський співак (ліричний тенор), народний артист СРСР, співав у Великому театрі, в Харківському та Київському театрах опери та балету, виступав як камерний співак.

<sup>12</sup> Скробанська Ольга Львівна (1895—1982) — піаністка, працювала концертмейстером у «Думці».

<sup>13</sup> Сорока Олександр Назарович (1900—1963) — український радянський хоровий диригент, музично-громадський діяч, був художнім керівником «Думки» і хорової капели «Трембіта».

#### ТВОРЧИЙ УСПІХ НАШОГО ТЕАТРУ

Вперше надруковано в газ. «Радянська Україна», 1945, 22 липня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Березова Галина Олексіївна (народилась 1909 р.) — радянський балетмейстер, педагог, режисер-постановник, заслужена артистка УРСР, працювала в Ленінградському та Київському театрах опери та балету, була директором і художнім керівником першого на Україні хореографічного училища в Києві.

<sup>2</sup> Чистяков Борис Ілліч (1914—1980) — український радянський оперний диригент, народний артист УРСР.

<sup>3</sup> Степаненко Борис Васильович (народився 1917 р.) — балетмейстер, заслужений артист УРСР.

<sup>4</sup> Камінська Віра Іванівна (Григорівна) (1907—1982) — радянська артистка балету, педагог, виступала на сценах Ленінградського і Київського театрів опери та балету.

<sup>5</sup> Мінчин Розалія Назарівна (народилась 1924 р.) — радянська артистка балету, заслужена артистка УРСР, виступала на сцені Київського театру опери та балету.

<sup>6</sup> Герасимчук Лідія Павлівна (1922—1958) — українська радянська балерина, заслужена артистка УРСР, була солісткою Ленінградського і Київського театрів опери та балету.

<sup>7</sup> Жейміс Муза Йосипівна (народилась 1924 р.) — артистка балету, виступала на сцені Київського театру опери та балету.



<sup>8</sup> Лур'є Зіпаїда Михайлівна (народилась 1909 р.) — радянська балерина, заслужена артистка УРСР, виступала на сценах Харківського та Київського театрів опери та балету.

<sup>9</sup> Іващенко Микола Іванович (народився 1907 р.) — радянський артист балету, заслужений артист УРСР, виступав в Одеському та Київському театрах опери та балету.

<sup>10</sup> Аркадьєв Аркадій Семенович — артист балету, виступав у Харківському і Київському театрах опери та балету.

#### ПРЕМ'ЄРА ОПЕРИ «ТОСКА»

Вперше надруковано в газ. «Радянська Україна», 1945, 19 листопада. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Гужова (Земляньська) Віра Микитівна (1898—1974) — українська радянська співачка (сопрано), педагог, народна артистка УРСР, співачка у вокальному ансамблі Я. Степового.

<sup>2</sup> Дідученко Микола Миколайович (1910—1972) — український радянський співак (лірико-драматичний тенор), виступав на сценах Одеського, Харківського, Київського оперного театрів.

<sup>3</sup> Кульбак Дмитро Іванович (народився 1899 р.) — український радянський художник у галузі театральньо-декоративного мистецтва.

<sup>4</sup> Карасик Яків Володимирович (1905—1985) — український радянський диригент, заслужений артист УРСР.

#### СЛАВА ПІСНІ

(На концерті «Думки»)

Вперше надруковано в газ. «Радянське мистецтво», 1945, 19 грудня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> В цьому залі... — Мається на увазі зал Київської філармонії (Колонний зал імені М. В. Лисенка), в минулому — зал Купецького зібрання, де відбувалися концерти.

<sup>2</sup> Шостакович Дмитро Дмитрович (1906—1975) — радянський композитор, піаніст, педагог, музично-громадський діяч, народний артист СРСР.

<sup>3</sup> Прокоф'єв Сергій Сергійович (1891—1953) — радянський композитор, піаніст, диригент, народний артист РРФСР.

<sup>4</sup> Шапорін Юрій (Георгій) Олександрович (1887—1966) — радянський композитор, педагог, народний артист СРСР.

<sup>5</sup> Нечай Данило (? — 1651) — сподвижник Богдана Хмельницького, герой визвольної війни українського народу 1648—1654 рр. проти польсько-шляхетського гноблення, за возз'єднання України з Росією.

<sup>6</sup> Кубелік Ян (1880—1940) — чеський скрипаль і композитор, приїздив на гастролі до Росії (1901, в СРСР — в 1927 році).

<sup>7</sup> Скрябін Олександр Миколайович (1872—1915) — російський композитор і піаніст, неодноразово виступав на Україні.

#### НАША ЛИТВИНЕНКО-ВОЛЬГЕМУТ

Вперше надруковано в газ. «Радянське мистецтво», 1946, 15 січня. Подається за вид.: *Рильський М.* Про мистецтво, с. 169—172.

Стаття написана до 50-річного ювілею артистки і закінчувалась віршем «Ой чи гужить Ярославна...». На слова цього вірша композитор М. Вериківський написав «Привітальну пісню на честь

М. І. Литвиненко-Вольгемут» для солістів і хору з інструментальним супроводом (автограф зберігається в архіві дочки композитора О. М. Вериківської і має дату: 13.I 1946 р.).

<sup>1</sup> Короленко Володимир Галактіонович (1853—1921) — видатний російський письменник.

<sup>2</sup> «Євгеній Онегін» — опера П. Чайковського.

<sup>3</sup> «Наймичка» — опера М. Вериківського.

<sup>4</sup> «Аїда» — опера Дж. Верді.

<sup>5</sup> «Гугеноти» — опера Д. Мейєрбера.

<sup>6</sup> Андрюша — дружина героя Троянської війни Гектора.

#### «НАША ЗІРКА»

(К 50-летию со дня рождения М. И. Литвиненко-Вольгемут)

Вперше надруковано в газ. «Правда України», 1946, 23 січня. Подається за першодруком.

В основі статті — вступне слово, з яким М. Т. Рильський виступив 15 січня 1946 року в Київській філармонії на урочистому вечорі, присвяченому М. І. Литвиненко-Вольгемут.

<sup>1</sup> Діона — героїня опери М. Лисенка «Енеїда», в якій М. Литвиненко-Вольгемут виступала на сцені театру М. Садовського.

<sup>2</sup> Ліза — героїня опери «Пікова дама» П. Чайковського.

#### МИТЕЦЬ, СВДОМИЙ СВОГО ПОКЛИКАННЯ

Вперше надруковано в газ. «Радянське мистецтво», 1946, 1 травня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> «Чернець» — поема для баса і симфонічного оркестру М. І. Вериківського на слова Т. Шевченка.

#### ПРО МИХАЙЛА МИКИШУ

Вперше надруковано російською мовою «О Михайле Микише» в газ. «Правда України», 1946, 20 червня. Подається за вид.: *Рильський М.* Про мистецтво, с. 191—192.

<sup>1</sup> Микиша Михайло Венедиктович (1885—1971) — радянський співак (драматичний тенор), педагог, народний артист УРСР.

<sup>2</sup> Мишуга (псевдонім Філіпп-Мишуга) Олександр Пилипович (1853—1922) — український співак (тенор). Співав на оперних сценах західноєвропейських країн і Росії, викладав сольний спів у Музично-драматичній школі М. В. Лисенка.

<sup>3</sup> ...першого українського радянського оперного театру... — Йдеться про українську державну «Музичну драму» (1919).

<sup>4</sup> ...на святах в честь якого у Львові співав Михайло Микиша... — У концерті, присвяченому 40-літньому ювілею І. Франка, у Львові співак виконав Лисенкові солоспіви на слова поета.

#### НАРОДНИЙ АРТИСТ ІВАН ПАТОРЖИНСЬКИЙ

Вперше надруковано в газ. «Радянське мистецтво», 1947, 29 січня. Подається за першодруком.

## УСПІХ МОЛОДИХ

Вперше надруковано в газ. «Радянське мистецтво», 1947, 24 вересня. Подасться за періодруком.

<sup>1</sup> Костенко (Осінська) Ніна Вікторівна (1912—1985) — українська радянська співачка (сопрано), заслужена артистка УРСР, була солісткою Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, виступала в концертах. Одна з її ролей — Травіата в однойменній опері Дж. Верді. М. Рильський присвятив співачці вірш «Дорогій Ніні»:

Нині іменини дорогої Ніни,  
Що несе народу золоті пісні.  
Хай минають міни \* всі дороги Ніни,  
Хай цвітуть для неї ясні дні.  
Сумувати нині нам нема причини,  
А радіти ж маєм тисячу причин.  
Так вітаймо ж, друзі, щиро привітаймо  
Отких хороших, як Костенко, Нін.

27 січня 1946 р.

<sup>2</sup> Коган Семен Якович (1915—1979) — радянський співак (тенор), заслужений артист УРСР.

<sup>3</sup> Гончаренко Ніна Іванівна (народилась 1919 р.) — українська радянська співачка (меццо-сопрано), народна артистка УРСР.

<sup>4</sup> Котишева Наталія Федорівна (народилась 1910 р.) — українська радянська співачка (сопрано). Одна з її ролей — Мікаела в опері «Кармен» Ж. Бізе.

<sup>5</sup> Симеонов Костянтин Арсенович (народився 1910 р.) — радянський диригент, народний артист СРСР, багато років працював на Україні.

<sup>6</sup> «Молода гвардія» — опера Ю. Мейтуса.

### НОВАЯ СОВЕТСКАЯ ОПЕРА

*(Ж постановке в Киевском театре оперы и балета  
[оперы] «Молодая гвардия»)*

Друкується вперше за автографом, що зберігається в ІЛ (ф. 137, с. 1246). Автограф написаний російською мовою, чорно-вий (1947).

Про публікацію М. Рильським цієї статті відомостей немає. Прем'єра опери «Молода гвардія» Ю. Мейтуса (лібретто А. Малишка) відбулася 7 листопада 1947 р. в Академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

<sup>1</sup> Фадеев Олександр Олександрович (1901—1956) — видатний російський радянський письменник.

\* М. Рильський натякає на випадок, що стався під час поїздки з Рави-Руської, де поет зустрічався з трудящими і де відбувся концерт силами київських артистів. Дорога, якою мала їхати група — М. Рильський, А. Малишко, М. Бажан, С. Стефаник, Н. Костенко, М. Частій та ін., на одній з ділянок перед Львовом була замінована бандерівцями.

<sup>2</sup> Стефанович Михайло Павлович (1898—1970) — український радянський співак (бас) і режисер, народний артист СРСР, автор книжки «Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка» (К., 1968) та ряду монографій про оперних співаків.

<sup>3</sup> Гольба Веніамін Савелійович (1909—1984) — український радянський диригент, народний артист УРСР.

<sup>4</sup> Хвостов — Хвостенко-Хвостов Олександр Веніамінович (1895—1968) — український радянський художник театру і графік, народний художник УРСР, працював у театрах Харкова і Києва.

<sup>5</sup> Борищенко Віктор Петрович (народився 1914 р.) — український радянський співак (тенор), народний артист УРСР, виступав у Харківському та Київському театрах опери та балету.

<sup>6</sup> Рязумова Ряма Андріївна (1908—1976) — українська радянська співачка (сопрано), заслужена артистка УРСР.

<sup>7</sup> Частій Микола Андрійович (1905—1962) — радянський співак (бас), народний артист УРСР, працював в оперних театрах України та Грузії.

<sup>8</sup> Адамчук Галипа — українська радянська співачка, працювала в Академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

<sup>9</sup> Кученко Іван Абрамович (1896—1965) — український радянський оперний співак (тенор) і режисер, співав на сценах оперних театрів Одеси, Харкова, Києва.

#### РЕЦЕНЗІЯ НА ПРАЦЮ тов. КИСЕЛЬОВА «Л. Н. РЕВУЦКИЙ»

Друкується вперше за автографом, що зберігається в ІЛ АН УРСР (ф. 137, од. зб. 1261).

<sup>1</sup> Кисельов Григорій Леонідович (1901—1952) — український музикознавець, кандидат мистецтвознавства, працював старшим науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Рецензований М. Рильським нарис був опублікований у вигляді брошури українською та російською мовами у видавництві «Мистецтво» (К., 1949, 1951).

<sup>2</sup> Лядов Апатолій Костянтинівич (1855—1914) — російський композитор і диригент.

#### РЕЦЕНЗІЯ НА ПРАЦЮ Г. Л. КИСЕЛЬОВА «МИХАЙЛО ІВАНОВИЧ ГЛИНКА»

Друкується вперше за автографом, що зберігається в ІЛ (ф. 137, од. зб. 1260).

<sup>1</sup> Аляб'єв Олександр Олександрович (1787—1851) — російський композитор, сучасник М. І. Глінки, автор романсів, опер, інструментальних творів, цікавився, зокрема, українським фольклором.

<sup>2</sup> Гурильов Олександр Львович (1803—1858) — російський композитор і педагог, за походженням син кріпосного музиканта, сучасник М. І. Глінки, писав переважно ліричні пісні та романси.

<sup>3</sup> Кавос Катерин Альбертович (1775—1840) — композитор, оперний диригент, родом з Італії. Багато років жив і працював у Росії. Опера Кавоса «Іван Сусанін» (лібретто О. Шаховського) зійшла зі сцени після появи опери М. Глінки на той самий сюжет (1836).

<sup>4</sup> Фільд Джон (1782—1837) — піаніст-педагог, гра якого мала камерно-салонний характер. Гра Ф. Ліста, що відкрила «нову еру піанізму» (В. Стасов), відзначалась концертною віртуозністю, романтичним піднесенням.

<sup>5</sup> Вігельгорський Михайло Юрійович (1788—1856) — російський музичний діяч і композитор.

#### РЕЦЕНЗИЯ НА РОБОТУ В. ДОВЖЕНКА «В. С. КОСЕНКО. КОРОТКИЙ НАРИС ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ»

Друкується вперше за автографом, що зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1253).

<sup>1</sup> Довженко Валеріан Данилович (народився у 1905 р.) — український радянський музикознавець, доктор мистецтвознавства, працював заступником директора і завідуючим відділом музикознавства в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР, автор монографії «В. С. Косенко» (К., 1949) та інших музикознавчих праць.

<sup>2</sup> «Цветок увядший, безуханый...» — треба: «Цветок засохший, безуханый». Романс В. Косенка має авторську назву «Старовинна пісня».

<sup>3</sup> ...варто б згадати про той колектив симфонічного оркестру... — «Героїчна увертюра» — симфонічний твір В. Косенка, написаний до 15-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції, — вперше прозвучав у виконанні Державного симфонічного оркестру УРСР під керівництвом Н. Рахліна.

#### ТВОРЕЦЬ ПІСНІ

Вперше надруковано в «Літературній газеті», 1949, 24 лютого. Стаття написана в зв'язку з відзначенням музичною громадськістю України 60-річчя від дня народження Л. Ревуцького. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Глазунов Олександр Костянтинівич (1865—1936) — російський композитор, диригент, педагог, народний артист республіки.

<sup>2</sup> Ередіа — очевидно, Ередіа Жозе Марія (1842—1905), представник парнаської школи французької поезії, автор книжки «Трофеї».

<sup>3</sup> Фет (Шеншин) Афанасій Афанасійович (1820—1892) — російський поет, автор збірки «Ліричний пантеон» та ін.

#### НОВОРІЧНА НОВИНА

Вперше надруковано в газ. «Молодь України», 1950, 7 січня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Вагапова Агрипина Яківна (1879—1951) — російська радянська балерина, балетмейстер і педагог, народна артистка РРФСР, автор першого вітчизняного підручника з історії класичної хореографії («Основи класичного танцю»), була балетним консультантом Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка і Київського хореографічного училища.

<sup>2</sup> Іванушкіна (Толстоїтова) Раїса Іванівна (народилась 1928 р.) — артистка балету Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

<sup>8</sup> Іващенко Володимир Сильович (1928—1980) — артист балету, педагог, працював у Київському театрі опери та балету, в Київському інституті культури.

<sup>4</sup> Цебенко Тетяна Євгенівна (1912—1981) — українська скрипачка і диригент, працювала в Академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, Казанський філармонії.

#### ПОВАЖАЙТЕ І ЛЮБІТЬ СЛОВО!

Вперше надруковано в газ. «Радянська Україна», 1950, 13 серпня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> «Прощання» — пісня П. Майбороди на слова Д. Луценка.

<sup>2</sup> Яковлев Михайло Лун'янович (1798—1868) — композитор і співак, автор солюспіву «Зимовий вечір» на слова О. Пушкіна, ряду побутових пісень і романсів, переважно на слова О. Пушкіна та О. Дельвіга — своїх товаришів по Царськосельському лицей.

<sup>3</sup> Гукольчик Нестор Васильович (1809—1868) — російський письменник. На його вірші М. Глінка написав багато романсів, а також музику до драми «Князь Холмський».

<sup>4</sup> Ратгауз Данило Максимович (1888—1937) — російський поет, закінчив Київський університет. На його вірші писали романси П. Чайковський, С. Рахманінов, Р. Глієр та ін.

#### ПОЧАТОК РОЗМОВИ

Вперше надруковано в «Літературній газеті», 1950, 14 травня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Бернс Роберт (1759—1796) — шотландський поет, вірші якого відзначаються пародією, гуманізмом, пісенністю.

<sup>2</sup> Колюцов Олексій Васильович (1809—1842) — російський поет, творчість якого зросла на народнопісенних засадах.

<sup>3</sup> Листов Костянтин Якович (1900—1984) — радянський композитор, пародійний артист РРФСР. Працював переважно у галузі пісенної творчості («Пісня про тачалку», «В землі», «Севастопольський вальс» та ін.).

<sup>4</sup> Соловйов-Сєдой (справжнє прізвище — Соловйов) Василь Павлович (1907—1979) — радянський композитор і громадський діяч, народний артист СРСР. Один із майстрів радянської пісенної творчості, перу якого належать улюблені народом «Підмосковні вечори», «Солов'ї» та ін.

<sup>5</sup> Жуковський Герман Леонтьович (1913—1976) — український радянський композитор, народний артист УРСР, автор опер, пісень і хорів на слова радянських поетів.

<sup>6</sup> Масенко Терентій Германович (1903—1970) — український радянський поет.

<sup>7</sup> Воскресенко Сергій Іларіонович (1906—1979) — український радянський поет.

#### ПРО ТЕКСТИ В ЗВІРНИКУ «УКРАЇНЬКА РАДЯНЬКА ПІСНЯ»

(Рецензія на збірник)

Друкується вперше за автографом, що зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1297).

Це — рецензія на потну збірку «Українська радянська пісня»

(К., 1952), підписану до друку 23 травня 1951 року, отже, датувати рецензію М. Т. Рильського можна 1951 роком.

<sup>1</sup> ...редакційна колегія збірника складається з п'яти чоловік...— Це — композитори П. О. Козицький, П. І. Майборода, І. А. Віленський, О. Ф. Зноско-Боровський, А. К. Лазаренко.

<sup>2</sup> ...чудесний солоснів З. Остапенка і Ф. Надененка на слова А. Малишка — «Хусточка червона»...— Автор слів і музики цієї пісні — А. Малишко. Заслужений артист УРСР Зіновій Трифонович Остапенко (1904—1956) лірично записав і гармонізував Малишкову мелодію. Композитор Федір Миколайович Надененко (1902—1963) подав обробку для голосу з супроводом фортепіано.

<sup>3</sup> Литвак Григорій Миколайович (1912—1961) — російський радянський поет, перекладач.

<sup>4</sup> Волгіна Тетяна Іллівна (1911—1981) — російська радянська поетеса, перекладач.

<sup>5</sup> Абрамов (Абрамович) Герман Мойсейович — російський радянський поет і перекладач.

<sup>6</sup> «Пісня про Гулю Корольову» — пісня П. Козицького на слова О. Ільїної.

<sup>7</sup> Бродський Олександр Ісаакович (народився 1913 р.) — радянський поет, пише українською і російською мовами.

<sup>8</sup> Щепетов Віктор Олександрович — російський радянський поет, перекладач.

<sup>9</sup> «У селі під Лозовою». — Після композитора М. І. Вериківського.

<sup>10</sup> Ушаков Микола Миколайович (1899—1973) — російський радянський поет, перекладач.

<sup>11</sup> Воронько Платон Микитович (народився 1913 р.) — український радянський поет.

<sup>12</sup> Кос-Анатольський (Кос) Анатолій Йосипович (1909—1983) — український радянський композитор, педагог, музично-громадський діяч, народний артист УРСР.

<sup>13</sup> «Партизанська» — пісня М. Коляди на слова І. Микитенка, написана у 30-ті роки.

<sup>14</sup> Безиженський Олександр Ілліч (1898—1973) — російський радянський поет і перекладач.

<sup>15</sup> Грунічев Володимир Іванович (1911—1980) — український поет, перекладач.

<sup>16</sup> Жербін Михайло Михайлович (народився у 1911 р.) — український радянський композитор, заслужений діяч науки УРСР.

<sup>17</sup> Хавін Яків Миронович — радянський інженер-шахтобудівник. На прохання композитора М. Жербіна написав слова для пісні «Донбас бойовий» (1945). Пізніше текст пісні редагувався. У 1984 р. у збірці «Вокальні твори М. Жербіна» (К., «Музична Україна») автором слів пісні «Донбас бойовий» є В. В. Дабановський (за фахом архітектор).

<sup>18</sup> Лазаренко Андрій Костянтинівич (1909—1983) — український радянський композитор.

<sup>19</sup> Польовий (Бронштейн) Михайло Іонович (народився 1914 р.) — український радянський письменник.

<sup>20</sup> Батюк Порфирій Кирилович (1884—1973) — український радянський композитор, фольклорист, працював науковим співро-

бітником в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР.

• <sup>21</sup> Поляков Петро Андріанович (1907—1973) — український радянський композитор і диригент, заслужений артист УРСР.

#### ПЕСНИ БРАТЬЄВ

Вперше надруковано в журн. «Славяне», 1952, № 12, с. 57. Подається за першодруком.

Це рецензія на збірку хорових обробок П. Козицького «Народні пісні чеські, моравські, словацькі, польські», К., 1952.

#### [ПРО ТАНЦОВАЛЬНУ МУЗИКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ]

Друкується вперше за автографом, що зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1284). Це — відгук про кандидатську дисертацію «Танцювальна музика українського радянського народу» (1952) музикознавця Андрія Івановича Гумейюка (1916—1982). Працював старшим науковим співробітником в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР ім. М. Т. Рильського, доктор мистецтвознавства.

#### ТВОРЧА ПЕРЕМОГА

Вперше надруковано в «Літературній газеті», 1953, 29 жовтня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Василевська Ваида Львівна (1905—1964) — польська радянська письменниця і громадська діячка.

<sup>2</sup> «Як засядем, братти, коло чар...» — популярна українська пісня. Слово — Ю. Федьковича, мелодію взято з давньої німецької студентської пісні. У примітці до цієї пісні у збірці «Золоті ключі (упорядкував Д. М. Ревуцький, загальна редакція М. М. Гордійчука, вип. 3, К., 1964, с. 62) зазначено: «Текст і мелодію записано від родини Рильських, а ті перекупили від В. М. Верховиця».

<sup>3</sup> Пірадов Володимир Йосипович (1892—1954) — український радянський диригент, народний артист УРСР.

#### СЛАВА БЕЗСМЕРТНИЙ ДРУЖБИ

(На виставі «Князь Ігор»)

Вперше надруковано в газ. «Радянська Україна», 1954, 15 травня. Подається за першодруком.

Стаття написана у зв'язку з виставою опери «Князь Ігор», яку показав Великий театр у Києві в дні святкування 300-річчя возз'єднання України з Росією.

<sup>1</sup> Максимович Михайло Олександрович (1804—1873) — український історик, фольклорист, письменник, переклав українською і російською мовою «Слово о полку Ігоревім» (М. Лисенко першим створив музику на його перекладі).

<sup>2</sup> Прийма Федір Якович (народився 1909 р.) — російський та український радянський літературознавець, автор дослідження «Слово о полку Ігоревім» в руском историко-литературном процессе первой трети XIX века» (1980).

<sup>3</sup> ...мусін-пушкінсько ї... запахідки... — Не пізніше



1787 року російський історик і археолог, президент Академії мистецтв Олексій Іванович Мусін-Пушкін (1744—1817) знайшов і опублікував «Слово о полку Ігоревім» у списку XVI ст., який згорів під час пожежі 1812 р.

<sup>4</sup> Голіков Іван Іванович (1887—1937) — російський художник, майстер макової мініатюри, ілюстратор.

#### ВЫДАЮЩИЙСЯ ПЕВЕЦ

*К 70-летию со дня рождения М. В. Микиши*

Вперше надруковано в газ. «Советская культура», 1955, 28 червня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Зотова Марія Василівна (1861—1913) — російська та українська співачка, артистка Маріїнського театру, працювала педагогом сольного співу в Музично-драматичній школі М. В. Лисенка.

<sup>2</sup> Маскап'ї П'єтро (1863—1945) — італійський композитор і диригент.

<sup>3</sup> Нежданова Антоніна Василівна (1873—1950) — російська радянська співачка (лірико-колоратурне сопрано) і педагог, народна артистка СРСР, доктор мистецтвознавства. Співала у Великому театрі, неодноразово виступала на Україні.

<sup>4</sup> «Сказання про град Кітеж» — опера М. Римського-Корсакова.

#### ВИДЗИВ ПРО АНСАМБЛЬ ВАНДУРИСТІВ УТОС

Друкується вперше за фотокопією автографа, що зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 10 273).

<sup>1</sup> УТОС — Українське товариство сліпих.

<sup>2</sup> Подотай Михайло Павлович (народився 1897 р.) — український радянський фольклорист і музикознавець.

<sup>3</sup> ...на Всесоюзній нараді по вивченню епосу східних слов'ян...—Ця нарада відбулася у Києві 1955 року.

#### СПОМИНИ О. М. ЛИСЕНКА ПРО БАТЬКА

Вперше надруковано як вступну статтю у вид.: *Лисенко О. Про Миколу Лисенка. Спогади сина*. К., 1957, с. 3—6. Подається за вид.: *Лисенко О. М. В. Лисенко (спогади сина)*. К., 1959, с. 3—7.

Частково стаття була опублікована в журналі «Вітчизна», 1957; № 3, с. 168. Автограф цієї частини зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, с. 1208; має дату: 20/І. 1956).

<sup>1</sup> Цесеви́ч Платон Іванович (1879—1958) — радянський співак (бас), народний артист РРФСР, співав в оперних театрах Харкова, Кієва, Одеси, Москви.

<sup>2</sup> Яворницький Дмитро Іванович (1855—1940) — український історик, етнограф, фольклорист, лексикограф, археолог, письменник.

<sup>3</sup> Любомирський Григорій Львович (1865—1937) — український радянський педагог, композитор, теоретик.

<sup>4</sup> Колесса Микола Філаретович (народився 1904 р.) — український радянський композитор, диригент, педагог, професор, народний артист УРСР.

<sup>5</sup> ...діяльність великого музиканта в Літературно-артистичному товаристві, у заснованій Лисенком на кошти громадянства Музично-драматичній школі...—М. Лисенко був головою музичної секції Літературно-артистичного товариства у Києві (1895—1905), члени якої брали участь у літературно-музичних вечорах. У 1904 р. Лисенко відкрив приватну Музично-драматичну школу, що стала вогнищем української культури.

<sup>6</sup> Лисенко Андрій Віталійович (1851—1910) — революціонер-більшовик, член РСДРП з 1905 р., був головою Знамянського страйкового комітету залізничників, як лікар брав участь добровольцем у війні Сербії проти турків 1876 року і в російсько-турецькій війні 1877—1878 рр.

<sup>7</sup> Дворжак Антонін (1841—1904) — чеський композитор, автор опер, симфоній, вокально-інструментальних творів.

#### ОПЕРА «МИЛАНА»

Вперше надруковано в газ. «Правда», 1957, 2 грудня. Подається за вид.: *Рильський М.* Про мистецтво, с. 186—188.

<sup>1</sup> Майборода Георгій Іларіонович (народився 1918 р.) — український радянський композитор, народний артист СРСР, автор опер, симфонічних, хорових і камерно-вокальних творів, зокрема на слова М. Рильського.

<sup>2</sup> Турчипська Агата Федорівна (1903—1972) — українська радянська письменниця.

#### М. О. ГРІНЧЕНКО

Друкується вперше за автографом, що зберігається в приватному архіві музикознавця В. Д. Довженка. Поданий текст М. Рильського є доповненням до статті (машинопис, підписаної Л. Ревуцьким (даніх про публікацію статті нема). Машинописний текст має ряд доповнень і уточнень, зроблених М. Рильським, наприклад, про те, що М. Грінченко останнім часом працював над «великим дослідженням з питань українського музичного фольклору та «Словником української музичної культури», що він очолював Київський музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка; про те, що «варто було б відновити хоровий колектив такого типу» (йдеться про «Хоранс» — хоровий ансамбль без диригента, організований М. Грінченком).

<sup>1</sup> Грінченко Микола Олексійович (1888—1942) — український радянський музикознавець і фольклорист, заслужений діяч мистецтв УРСР, професор. Був першим директором Інституту народної творчості і мистецтв Академії наук УРСР (тепер — Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР).

#### «РІЗДВЯНА НІЧ» М. ЛИСЕНКА

Вперше надруковано в театральній програмі-лібретто «Різдвяна ніч», К., 1958, с. 4—5. Подається за першодруком.

Чорновий автограф зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1222), має заголовок: «Зміст» (замість закресленого: «Ко-

ротке «лібретто». — Упор.) опери М. В. Лисенка «Різдвяна ніч» (текст М. П. Старицького).

Прем'єра опери «Різдвяна ніч» відбулася 10 жовтня 1958 р. в Академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

<sup>1</sup> Сокальський Петро Петрович (1832—1887) — український композитор, музичний критик, фольклорист і громадський діяч, автор опер, вокальних, інструментальних музичних творів, фундаментальної праці «Руська народна музика, російська і українська, в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від сучасної гармонічної музики».

<sup>2</sup> Архімович Лідія Борисівна (народилась 1916 р.) — український радянський музикознавець, кандидат мистецтвознавства, працювала старшим науковим співробітником відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР, завідуючим відділу театрознавства. Названа М. Рильським книга Л. Архімович і М. Гордійчука «М. В. Лисенко. Життя і творчість» побачила світ у 1952 р.

<sup>3</sup> Гордійчук Микола Максимович (народився 1919 р.) — український радянський музикознавець, доктор мистецтвознавства, професор, автор багатьох музикознавчих досліджень і фундаментальних праць з історії української радянської музики, працював заступником директора в очолюваному М. Рильським Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії УРСР, завідує відділом музикознавства Інституту, який носить ім'я М. Т. Рильського.

<sup>4</sup> Вставлено й кілька персонажів, яких нема у Гоголя. — Після цих слів в автографі йде речення: «Переходимо до викладу змісту опери». Далі подається докладний зміст лібретто «Різдвяної ночі», який ми опускаємо, — з невзначними скороченнями він надрукований у названій програмі-лібретто під назвою «Короткий зміст».

#### ПРО ДРУГА

(До 70-річчя з дня народження Л. М. Ревуцького)

Вперше надруковано в газ. «Правда України», 1959, 20 лютого. Подається за вид.: Рильський М. Про мистецтво, с. 189—191.

#### ТВОРЕЦЬ РАДЯНСЬКОЇ ОПЕРЕТИ

(До 60-річчя з дня народження О. П. Рябова)

Вперше надруковано в газ. «Радянська культура», 1959, 15 квітня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Рябов Олексій Пантелеймонович (1899—1955) — радянський композитор, заслужений діяч мистецтв УРСР, автор перших українських радянських оперет. У побуті О. Рябова називали Олексієм Петровичем. Так його пазиває у своїй статті і М. Рильський.

<sup>2</sup> ...що дала цьому жанрові так звана «віденська» оперета. — «Віденська» оперета набула самобутності в творчості Й. Штрауса-сина, Ф. Легара, І. Кальмана та ін.

<sup>3</sup> Юхвід Леонід Аронович (1909—1968) — радянський письменник.

ПРО «ЕНЕЇДУ» М. ЛИСЕНКА  
В КИЇВСЬКОМУ ТЕАТРИ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

Друкується вперше за чорновим автографом і машинписним примірником, що зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1209). У скороченому вигляді під назвою «Енеїда» було надруковано в журн. «Україна», 1959, № 16, с. 14—15.

В основі статті — виступ на громадському обговоренні вистави опери «Енеїда» М. Лисенка (27 червня 1959 р.). В обговоренні вистави взяли участь учасники першого спелічного з'їзнення «Енеїди» в театрі М. Садовського (1910) співачка О. Петляш (Дідона) і В. Крутлов (Золдепко) — виконавець партії Енея. 28 червня відбулася перша вистава твору М. Лисенка на сцені Київського театру опери та балету (диригент — О. Климов, режисери — В. Харченко і В. Склярєнко, художники — Г. Нестеровська і Л. Писаренко; оркестрова редакція В. Пахабіна).

На першій сторінці машинпису рукою М. Рильського закреслено: «Стонограма обговорення опери «Енеїда» в театрі опери та балету м. Києва, 27/VI — 1959 р., головує акад. М. Т. Рильський» і написано: «Про «Енеїду» М. Лисенка в Київському театрі опери та балету».

Закреслені також слова голоуючого: «Дорогі товариші! Минуло майже 50 років, як створена була М. В. Лисенком опера «Енеїда», яку ми сьогодні з вами слухали. Я щасливий сказати, що [...]».

<sup>1</sup> П а н ь к і в с ь к и й Северин Федорович (1872—1943) — український радянський актор, починав свою діяльність у трупі М. Кропивницького, в радянський час грав у театрах Києва і Ромей.

<sup>2</sup> К а р л а ш о в (Карлаш, псевдонім — Чорпоморець) Микола Олександрович (1885—1930) — співак (бас), виступав на сцені Російської опери в Києві і театру М. Садовського. Емігрував за кордон, помер у США.

ВИДАТНИЙ МИТЕЦЬ І ПЕДАГОГ

*(До п'ятдесятиріччя творчої діяльності М. В. Микити)*

Вперше надруковано в газ. «Радянська Україна», 1960, 10 червня. Автограф українською мовою зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1211). Подається за вид.: т. 10, с. 411—413.

<sup>1</sup> О б у х о в а Надія Андріївна (1886—1961) — російська радянська співачка (меццо-сопрано), народна артистка СРСР, працювала у Великому театрі, виступала як концертна співачка.

<sup>2</sup> Р е й з е н Марк Йосипович (народився 1895 р.) — радянський співак (бас), народний артист СРСР, закінчив Харківську консерваторію, виступав на сценах оперних театрів Харкова, Москви, західноєвропейських країн.

<sup>3</sup> М е л і к - П а ш а в Олександр Шамільович (1905—1964) — вірменський і російський диригент, народний артист СРСР.

ВИДАТНИЙ СПІВАК, ПЕДАГОГ, ГРОМАДЯНИН

*(До сорокаріччя з дня смерті Олександра Мишуґи)*

Вперше надруковано в газ. «Радянська культура», 1962, 8 березня. Подається за першодруком.

Автограф (чорпозив) статті під назвою «Співак, педагог, громадянин» зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1213).

<sup>1</sup> Муравйова Олена Олександрівна (1867—1939) — російська та українська співачка, український радянський музичний педагог, працювала в Музично-драматичній школі М. В. Лисенка.

<sup>2</sup> Крушельницька Соломія Амвросіївна (1872—1952) — видатна українська співачка (лірико-драматичне сопрано), заслужений діяч мистецтв УРСР, виступала на сценах оперних театрів України, Росії, Західної Європи, Америки.

#### ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ СПІВАК І ПЕДАГОГ

Вперше надруковано як вступну статтю у кн.: *Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва*. К., 1971, с. 3—5 (переклад статті українською мовою здійснив М. Г. Головащенко за погодженням з М. Рильським). Подається за цим виданням.

Автограф первісного варіанта статті під назвою «Предисловие» зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1212). Написаний російською мовою, має дату: 19 квітня 1962 р., складається з автографічної частини тексту (арк. 1—3) і машинопису (арк. 4—5) з правками і вставками М. Рильського. Основу машинопису становить «Отзыв о труде М. В. Микиши «Практические основы вокального искусства» (автограф зберігається там же, од. зб. 1281, дата: 2.XII 1960 р.).

<sup>1</sup> Сальєрі Антоніо (1750—1825) — італійський композитор, диригент і педагог, вчитель Л. Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шуберта та ін. Легенда про отруєння ним В. Моцарта лягла в основу трагедії «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна.

#### МИХАЙЛО ДОНЕЦЬ

Вперше надруковано в газ. «Радянська культура», 1963, 24 січня. Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Скрипник Микола Олексійович (1872—1933) — державний і партійний діяч УРСР, академік АН УРСР, був головою Радянського уряду на Україні, працював наркомом освіти УРСР.

<sup>2</sup> Зімін Сергій Іванович (1875—1942) — російський радянський театральний діяч, організатор приватного оперного театру в Москві (1904).

<sup>3</sup> «Кобзар» — Московське літературно-мистецьке товариство (початок XX ст.).

<sup>4</sup> Корш Федір Євгенович (1843—1915) — російський філолог і перекладач, академік Петербурзької Академії наук, автор праць, присвячених Т. Шевченкові, обирався головою ювілейного шевченківського комітету (1911—1914).

<sup>5</sup> Сац Ілля Олександрович (1875—1912) — російський композитор, вчився в Київському музичному училищі, закінчив Московську консерваторію, писав переважно музику до театральних спектаклів.

<sup>6</sup> Алчевський Іван Олексійович (1876—1917) — російський і український співак (тенор), виступав на Україні, в Росії, був солістом Маріїнського театру, одним із засновників товариства «Кобзар», гастролював у багатьох містах Західної Європи і США.

<sup>7</sup> «Руслан і Людмила» — опера М. Глінки за однойменною поемою О. Пушкіна.

<sup>8</sup> «Севільський цирюльник» — опера Дж. Россіні.

<sup>9</sup> «Садко» — опера М. Римського-Корсакова.

<sup>10</sup> Тессейр-Донець Марія Едуардівна (1889—1974) — українська радянська співачка (колоратурне сопрано), педагог, народна артистка УРСР.

### ПРО ЛИСТИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Вперше надруковано як передмову до книги: *Лисенко М. В.* Листи. К., 1964, с. 5—11. Подається за першодруком.

М. Т. Рильський брав діяльну участь у підготовці видання листів М. В. Лисенка. Машинописний примірник проспекту видавничу подачі текстів листів, окремими примірниками і поясненнями зберігається в Меморіальному музеї-будинку М. В. Лисенка.

<sup>1</sup> Комаров Михайло Федорович (псевдоніми — М. Уманець, М. Комар та ін.; 1844—1913) — український бібліограф, критик, фольклорист і лексикограф.

<sup>2</sup> До участі в збірнику «На вічну пам'ять Котляревському» закликає він... різних осіб... — У листах до Б. Грінченка, В. Самійленка, О. Русова, І. Шрага від 12 січня 1897 р. М. Лисенко від імені бюро комісії по підготовці святкування з нагоди відкриття у Полтаві пам'ятника І. Котляревському просив письменників взяти участь у виданні літературної збірки. Святкування, що намічалось на 1898 рік, відбулося лише через п'ять років. Збірник «На вічну пам'ять Котляревському» вийшов друком у Києві 1904 р.

<sup>3</sup> Шраг Ілля Людвігович (1849—1918) — чернігівський адвокат, культурний і громадський діяч, представник правих буржуазних партій.

<sup>4</sup> Маркевич Григорій Іпатійович (1847—1923) — видавець, власник друкарні і книгарні у Полтаві, громадський діяч.

<sup>5</sup> ...і з-під пера його виливається... таке гаряче прохання... — Далі цитується лист М. Лисенка до Л. Яновської 1890 р. (точну дату не встановлено) — див.: *Лисенко М. В.* Листи, с. 186.

<sup>6</sup> Стебницький Петро Януарович (літературний псевдонім — П. Смуток, 1862—1923) — письменник, один із діячів петербурзької української Громади.

<sup>7</sup> Кулішев перекладає Шекспіра. — За дорученням київської української Громади, яка задумала видання перекладів драматичних творів, зокрема здійснених П. Кулішем перекладів п'єс У. Шекспіра, М. Лисенко звернувся до І. Франка з проханням взяти на себе нагляд, редагування і загальне керівництво виданням у Львові.

<sup>8</sup> ...висловлюючись проти шаблонів «казенної австрійської школи»... — М. Рильський передає думку М. Лисенка, висловлену в листі до І. Франка від 8 грудня 1885 р. (*Лисенко М. В.* Листи, с. 156).

<sup>9</sup> Нижанківський Остап Йосипович (1862—1919) — український композитор і громадський діяч, листувався з М. Лисенком, виголосив промову на похороні митця.

<sup>10</sup> «Кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий...» — Тут і далі М. Рильський наводить цитати з

листа М. Лисенка до Ф. Колесси від 22 квітня 1896 р. (*Лисенко М. В. Листи*, с. 271, 269, 272).

<sup>11</sup> Мельгунов Петро Миколайович (1846—1893) — російський фольклорист, музичний теоретик і піаніст. Його збірка «Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные» (вып. 1—2, 1879—1885) була першою спробою фіксації багатоголосної фактури російської народної пісні.

<sup>12</sup> Ларош Герман Августович (1845—1904) — російський музичний критик.

<sup>13</sup> Вестфаль Рудольф (1826—1892) — німецький філолог, розробляв теорію ритму і метру в поезії і музиці різних народів. Послідовником Вестфалья був фольклорист Ю. М. Мельгунов, з яким він співробітничав.

<sup>14</sup> ...із збірниками Балакірева, Чайковського, Римського-Корсакова... — 1886 року М. О. Балакірев видав збірку «40 русских народных песен для голоса с фортепиано» — перший в історії російської музичної фольклористики зразок подібної праці. П. І. Чайковський араажував 50 російських народних пісень для фортепіано в чотири руки (1869) та зробив редакцію збірника: «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. Собранные и переложенные В. Прокуниным», вып. 1—2. М., 1872—1873. М. А. Римський-Корсаков упорядкував фольклорну збірку «100 русских народных песен» (1875—1876) і «40 песен» (у записи Т. Філіпова, 1875—1882).

<sup>15</sup> «Боже, боже, яка то велика потреба музикові...» — 3 листа М. Лисенка до Ф. Колесси від 17 травня 1896 р. (*Лисенко М. В. Листи*, с. 275).

<sup>16</sup> Дрімцов Сергій Прокопович (псевдонім — Дрімченко; 1867—1937) — український радянський музично-громадський діяч, композитор, диригент, фольклорист, заслужений артист УРСР, учень М. Лисенка.

<sup>17</sup> «...Українці і їх національна музика...» — Тут і далі М. Рильський наводить цитати з листа М. Лисенка до С. Дрімцова від 30 жовтня 1907 р. (*Лисенко М. В. Листи*, с. 407).

<sup>18</sup> «Знаєте, от який я запеклий, фанатичний, можу сказати, народовець...» — 3 листа М. Лисенка до І. Франка від 8 грудня 1885 р. (*Лисенко М. В. Листи*, с. 156).

<sup>19</sup> «Да, а народ буде закликаний на свято?» — 3 листа М. Лисенка до Г. Маркевича від 30 липня 1903 р. (*Лисенко М. В. Листи*, с. 372).

<sup>20</sup> «Чи роздаватимуться твори й життєпис Котляревського учням?» — не зовсім точна цитата з листа М. Лисенка до Г. Маркевича від 10 серпня 1903 р. У М. Лисенка так: «Бажано, дуже бажано, щоб Павловський сам роздавав учащимся біографію і портрети Котляревського — учням і народу. Дуже бажано» (*Лисенко М. В. Листи*, с. 374).

<sup>21</sup> Пушкар Мартин (? — 1658) — керівник народного повстання на Лівобережній Україні.

#### ПЕРЕДМОВА ДО «ЗБІРНИКА ПІСЕНЬ ДЛЯ АНСАМБЛЮ КОБЗАРІВ-БАНДУРИСТІВ»

Вперше надруковано у «Збірнику пісень для ансамблю кобзарів-бандуристів» (упорядник кобзар М. Полотай. К., 1963, с. 3). Подається за першодруком.

<sup>1</sup> Кушнерик Федір Данилович (1875—1941) — український радянський кобзар.

<sup>2</sup> Носач Павло Варламович (1890—1986) — український радянський кобзар.

<sup>3</sup> Перепелюк Володимир Максимович (народився 1910 р.) — український радянський кобзар-поет.

<sup>4</sup> Квітка Климент Васильович (1880—1953) — український і російський радянський музикознавець-фольклорист, дослідник слов'янського фольклору, фольклористичної спадщини М. Лисенка, П. Сокальського та ін.

#### СЕМЕН ГУЛАК-АРТЕМОВСЬКИЙ

Вперше надруковано в журн. «Мистецтво», 1954, № 2 (до 90-річчя виходу в світ клавіра опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського). Подається за вид.: т. 10, с. 400—407.

Текст статті пізніше ліг в основу доповіді, виголошеної М. Рильським 23 квітня 1963 р. на вечорі в Українському театральному товаристві, присвяченому С. С. Гулаку-Артемовському. Стенограма доповіді — машинописний текст з численними редакторськими правками, зробленими М. Рильським, — зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 1624).

<sup>1</sup> «Стоїть явір над водою...» — романс, оригінальний твір С. Гулака-Артемовського.

<sup>2</sup> Волковський Михайло Дмитрович (1811—1875) — любитель музики, меценат. З листів до нього співака Порфирія Михайловича Михайлова-Остроумова (1817—1856), учня М. Глинки, маємо деякі відомості про маловивчений період життя і павчання С. Гулака-Артемовського в Італії.

<sup>3</sup> «Аскольдова могила» — опера російського композитора Олексія Миколайовича Верстовського (1799—1862).

<sup>4</sup> Петров Осип Опанасович (1807—1878) — російський співак (бас), родом з України, був солістом Маріїнського театру.

<sup>5</sup> Петрова-Воробйова Галпа Яківна (уроджена Воробйова, за чоловіком Петрова) Галпа Яківна (1817—1901) — російська співачка (контральто), створила високохудожні образи в операх М. Глинки «Іван Сусалін» та «Руслан і Людмила».

<sup>6</sup> «Шкода, що ви сю зиму не приїхали...» — Цитований уривок з листа Т. Г. Шевченка до Г. С. Тарновського від 25 січня 1843 р. в академічному виданні творів Т. Шевченка має такий вигляд: «...Шкода, що ви сю зиму не приїхали, у нас була виставка в Академії і дуже добра. А тепер через день дають «Руслан[а] и Людмилу». Та що то за опера, так ну! а надто як Артемовський співа Руслана, то так, що аж потилицю почувашп (див.: *Шевченко Т. Г. Повне збір. творів*. В 6-ти т. К., 1964, т. 6, с. 22).

<sup>7</sup> Коли писали рецензенти про Карася... — М. Рильський має на увазі рецензію Загребельного «Украинская опера «Запорожец за Дунаем», де є такі слова: «Правда, г. Артемовский превосходно передает внешнюю сторону и притом одного известного типа — добродушного, веселого украинца, любящего погулять честно, с кумой и приятелями, но и внешней стороны нельзя передать живо и верно без достаточного разумения душевного настроения» («Современное слово», Сиб., 1863, 19 квітня, № 83).



<sup>6</sup> Овчинников Василь Павлович (1868—193?) — український драматург, режисер і актор, на початку ХХ ст. жив у Москві, працював у Великому театрі.

#### СИН НАРОДУ

Вперше надруковано в газ. «Радянська культура», 1963, 9 червня. Подасться за першодруком.

Статтю написано до 110-річчя з дня народження О. Мишуги.

<sup>1</sup> Карузо Енріко (1873—1921) — видатний італійський співак (драматичний тенор).

<sup>2</sup> Гітта Руффо (1877—1953) — видатний італійський оперний співак (баритон).

<sup>3</sup> Баттістіні Маттіа (1856—1928) — видатний італійський співак (драматичний баритон).

<sup>4</sup> Вахняниц Апатоль (Наталя) Климентович (1841—1908) — український композитор, письменник і громадський діяч ліберально-буржуазного напрямку.

#### ЧАРОДІЯ ТАНЦЮ

Вперше надруковано в газ. «Вечірній Київ», 1963, 1 жовтня. Подасться за першодруком з невеликими скороченнями.

Статтю написано з нагоди виходу у світ третього видання книжки В. М. Верховинця «Теорія українського народного танцю» (К., 1963) і надруковано під одним заголовком з рецензією А. І. Гуменюка на ту саму книжку.

<sup>1</sup> Пам'ятаю його роботу в театрі Садовського... — Верховинець (справжнє прізвище Костів) Василь Миколайович (1880—1938) — український радянський диригент, композитор, хореограф, фольклорист — працював у театрі М. Садовського з 1906 по літо 1915 р.

<sup>2</sup> ...приїзд його до моєї рідної Романівки... — В. Верховинець на запрошення М. Рильського приїздив до Рильських у Романівку 1911 року. У сусідніх з Романівкою селах — Криве і Шичинці — В. Верховинець записав ряд танців. «Один із них, тобто танець «Роман», — вказував хореограф, — мені удалось записати при допомозі братів поета Рильського в селі Криве на Київщині» (див.: *Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю*. Вид. 4-те, К., 1968, с. 115).

<sup>3</sup> ...ім'я якого випало мені з голови... — Йдеться про Вашка — персонажа опери Б. Сметани «Продана наречена».

<sup>4</sup> Доля (театральний псевдонім Євдокії Іваківни Погорілої, народилась 1885 р.) — радянська українська драматична артистка і співачка (меццо-сопрано), працювала в театрі М. К. Садовського, в Товаристві українських акторів за участю М. К. Зап'яковецької та П. К. Саксаганського під керівництвом І. О. Мар'яніка, в Полтавському музично-драматичному театрі М. В. Гоголя, була режисером «Жінхорансу», який очолював її чоловік — В. Верховинець.

<sup>5</sup> «Суета» — п'єса І. Карпенка-Карого.

<sup>6</sup> Вірський Павло Павлович (1905—1975) — український радянський балетмейстер, народний артист СРСР, засновник і художній керівник ансамблю танцю Української РСР.

<sup>7</sup> Вропський (справжнє прізвище — Надірадзе) Вахтанг Іванович (народився 1905 р.) — радянський балетмейстер, народний артист СРСР, працював солістом балету в театрах Росії, України.

<sup>8</sup> Скорульська Наталя Михайлівна (1915—1982) — українська радянська артистка балету і балетмейстер, заслужена артистка УРСР.

<sup>9</sup> Верховинець Ярослав Васильович (народився 1925 р.) — артист симфонічного оркестру Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, педагог, упорядник і редактор творів і теоретичних досліджень свого батька — В. М. Верховинця.

#### КНИГА ПРО СПІВАКА І ПАТРІОТА

Вперше надруковано як вступну статтю до кн.: Видатний співак Олександр Мишуга. Спогади. Львів, 1964. Подається за першодруком.

Автограф під назвою «Книга про співця, громадянина, патріота» зберігається у відділі рукописів ІЛ (ф. 137, од. зб. 282), має дату: 28 листопада 1963 р.

#### [К 75-літтю Л. Н. РЕВУЦКОГО]

Вперше надруковано в журн. «Советская музыка», 1964, № 2, с. 21—24.

Уривок із цієї статті було опубліковано в газ. «Вечірній Київ», 1964, 21 лютого. Подається за журнальним варіантом.

В примірнику журналу, що зберігається в бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР, у тексті є вставки (олівцем), зроблені рукою М. Т. Рильського. В нашому тексті вони зазначені в квадратних дужках.

## ПОКАЖЧИК ІМЕН І НАЗВ

- Абрамов (Абрамович) Г. М. 372, 513
- Адамчук Г. 353, 510
- Алчевський І. О. 415, 433, 435, 519
- Аляб'єв О. О. 356, 510
- Амбіцький М. І. 57, 466
- Амбіцький Ю. І. 57, 466
- Амбросій П. Ю. 56, 466
- Ангеліна П. М. 260, 261, 491
- Андерсен Г.-К. 84, 471
- Андрєєв Л. М. 139, 476
- Андроников (Андронікашвілі) І. Л. 14, 115, 477
- Аносов 216, 487
- Автокольський Г. М. 503
- Антуан А. 100, 474
- Арабакин К. І. 211, 486
- Арагон Л. 47, 464
- Арістофан 31, 460
- Аркад'єв А. С. 332, 507
- Аркас М. М. 14, 15, 453
- Арсеньєв В. К. 490
- Артемовський — див.: Гулак-Артемовський С. С.
- Архімович Л. Б. 397, 398, 517
- Бабишкін О. К. 119—126, 477
- Бабій О. М. 220, 488
- Бажан М. П. 9, 20, 23, 45, 54, 119, 333, 509
- Байрон Д. 47, 84, 137, 311, 463, 471
- Балак'єв М. О. 237, 354, 423, 459, 490, 521
- Балашов С. М. 142, 143, 480
- Бальзак Оворе де 47, 464
- Барбюс А. 47, 464
- Барна І. 57, 466
- Барський П. 482
- Баттістіні М. 435, 523
- Батюк П. К. 374, 513
- Бах Й.-С. 142, 290, 305, 329, 424, 498
- Бебутова (у заміжжі Стриженова) М. Л. 220, 488
- Безяменський О. І. 374, 513
- Бем М. П. 17, 454
- Бенуа О. М. 265, 493
- Беранже П.-Х. 311, 502
- Бербанк Л. 228, 233, 248, 489
- Бергоньє 78, 500
- Бердовський О. Я. 320, 505
- Березова Г. О. 331, 363, 364, 439, 506
- Березовський М. С. 41, 462
- Берпе Р. 363, 512
- Бетховен Людвіг ван 29, 32, 38, 44, 276, 290, 300, 302, 311, 335, 458, 466, 519
- Бєліцький В. Г. 30, 35, 41, 71, 98, 103, 105, 137, 173, 185, 210
- Бичко В. В. 501
- Бізе Ж. 509
- Білецький О. І. 95, 119, 121, 206, 473
- Білецький П. О. 264, 265, 492
- Білик (Рудченко) І. Я. 83, 471
- Білинник П. С. 329, 353, 506
- Білібін І. Я. 265, 493
- «Більшовик» 476, 498
- «Благотворительное общество издания общепользных и дешевых книг для народа» 182, 485
- Блок О. О. 111, 190, 311, 502
- Блюменфельд С. М. 515
- Богданович І. Ф. 41, 462
- Богомолец О. О. 15, 20, 453
- Бой-Желецький Т. 50, 465
- Бойчук М. Л. 51, 465
- Бокшай Й. Й. 268, 494
- Бомарше П.-О. 17, 463
- Бондаренко В. І. 262, 492

- Бондаренко Є. В. 472  
 Бондарчук С. Ф. 27, 219, 220, 457, 487, 488  
 Борисенко Вероніка (Віра) Іванівна 308, 502  
 Борисов О. Ф. 438  
 Борисоглібська Г. І. 64, 127, 161, 162, 167, 176, 180, 193, 265, 467  
 Борищенко В. П. 353, 510  
 Боровиковський В. Л. 41, 462  
 Бородай М. М. 474  
 Бородін О. П. 44, 382, 383, 384, 433, 442, 443, 462  
 Бортнянський Д. С. 41, 461  
 Брагінський Л. М. 303, 501  
 Бродський О. І. 373, 513  
 Брокгауз Ф.-А. 207  
 Брюллов К. П. 24, 26, 31, 160, 218, 430, 487  
 Брюсов В. Я. 110, 224  
 Бузоні Ф.-Б. 290, 305, 498  
 Бунін І. О. 162, 165, 483  
 Бурачок М. Г. 268, 494  
 Бутник-Сіверський Б. С. 57, 466  
 Бучма А. М. 11, 20, 64, 80, 128, 133, 146, 156, 176, 189, 451  
 Вагапова А. Я. 363, 511  
 Вагнер Р. 65, 468  
 Вайнер Л. 320, 504  
 Райнтрауб Л. Я. 308, 502  
 Вайя Р. 47, 464  
 Валлес Ж. 47, 464  
 Валусь П. О. 236, 489  
 Варламов К. О. 129, 156, 479  
 Варламов О. Є. 356  
 Василевська В. Л. 378, 514  
 Васильєв-Святошенко М. Т. 237, 490  
 Васильєва А. І. 11, 307, 308, 452  
 Васильківський С. І. 36, 265, 267, 461  
 Василько (Мпляр) В. С. 134, 176, 480  
 Васильченко С. В. 212  
 Васнецов В. М. 265  
 Ватуля О. М. 308, 502  
 Ватутін М. Ф. 27  
 Вахнянин Анатоль (Наталь) Климентович 437, 440, 523  
 Венгеров С. О. 181, 485  
 Верді Д. 65, 468, 508, 509  
 Версай О. М. 56, 205, 236, 237, 278, 466, 497  
 Вериківська О. М. 508  
 Вериківський М. І. 12, 16, 17, 22, 30, 44, 278, 329, 341, 343--345, 369, 391, 452, 507, 508, 513  
 Верстовський О. М. 522  
 Верхарн Е. 47, 464  
 Верховилець (Костів) В. М. 283, 438, 439, 514, 523, 524  
 Верховинець Я. В. 439, 524  
 Вершилов В. 467  
 Верьовка Г. Г. 12, 22, 44, 330, 369, 372, 391, 452  
 «Вільна Україна» 456  
 «Вісті» 498  
 «Вітчизна» 515  
 «Вечірній Київ» 483, 489, 523, 524  
 «Вестник Европы» 471  
 Вестфаль Р. 423, 521  
 Винниченко В. К. 150, 481  
 Висоцький М. К. 219, 487  
 Вишеславський Іван 264  
 Вишеславський Л. М. 442  
 Випня Остап (Губенко П. М.) 23, 38, 194, 229, 243, 265  
 Віельгорський М. Ю. 357, 511  
 Віленський І. А. 17, 454, 513  
 Вірський П. П. 439, 523  
 Власенко П. І. 261, 491  
 Вовк Н. Ю. 261, 491  
 Вовк Ф. К. 210, 211, 486  
 Вовчок Марко (Віліницька М. О.) 7  
 Возняк М. С. 207, 486  
 Волгіна Т. І. 372, 374, 513  
 Волконський М. Д. 430, 522  
 Волошин І. І. 57, 58, 207, 466  
 Волошня І. О. 207, 486  
 Вольтер Марі Франсуа Аруе 47, 464  
 Воробйова-Петрова (Петрова-Воробйова) Г. Я. 431, 522  
 Ворошич М. К. 180  
 Воронько П. М. 27, 46, 369, 374, 383, 513  
 Воскресенко С. І. 369, 372  
 Вронський (Надірадзо) В. І. 439, 524  
 Вронський М. К. 30, 458  
 Всеволодський-Гернгросс В. М. 207, 486  
 Вургун С. (Самед Вургун Юсіф огли Векілов) 23, 456  
 Вяземський П. А. 357  
 Гаврилюк О. Я. 45, 462  
 Гайдай З. М. 11, 17, 307, 308, 318, 353, 408, 451

- Гайди Ф.-И. 44, 276, 424, 462  
 Галабутська О. 455  
 Галан Я. О. 46  
 Гамсун Кнут (Педерсен) 58, 156, 466  
 Гауптман Г. 96, 117, 120, 125, 473  
 Гейсманс Г. 149, 166, 481  
 Гейне Г. 47, 137, 314, 463  
 Герасименко К. М. 10, 450  
 Герасимчук Л. П. 506  
 Горпен О. І. 41, 98, 105, 131, 137, 218, 474, 503  
 Гессе Г. 31, 459  
 Гете Й.-В. 34, 47, 93, 126, 139, 198, 461, 472  
 Гладкий Г. П. 503  
 Глазунов О. К. 360, 384, 402, 511  
 Глипка М. І. 32, 38, 47, 203, 302, 311, 329, 356, 357, 360, 365, 366, 375, 378, 379, 392, 407, 424, 425, 429, 430, 431, 436, 443, 453, 460, 499, 510, 512, 519, 522  
 Глібов Л. І. 210  
 Глієр Р. М. 303, 408, 501, 512  
 «Глобус» 496  
 Глогер З. 207, 486  
 Глушченко М. П. 267, 268, 269, 494  
 Гмиря В. Р. 353  
 Гоголь В. П. 486  
 Гоголь М. В. 15, 30, 31, 35, 41, 66, 87, 89, 96, 102—106, 112, 125, 131—133, 145, 149, 150, 173, 174, 185, 187, 188, 191, 209, 210, 218, 225—230, 233, 234, 243, 244, 248, 258, 267, 288, 290, 291, 379, 382, 397, 398, 405, 417, 459, 479, 486, 498, 517  
 Гозенпуд А. А. 119, 478  
 Голенищев-Кутузов О. О. 479  
 Голицов І. І. 383, 515  
 Головащенко М. Г. 519  
 Головка А. В. 10, 46  
 Гомер 126, 137, 478  
 Гончар О. Т. 23, 28, 46, 383  
 Гончаренко І. І. 10, 450  
 Гончаренко Н. І. 350, 353, 509  
 Гончаров І. А. 96  
 Горацій 311  
 Гордієнко К. О. 10, 450  
 Гордійчук М. М. 397, 393, 574, 577  
 Городської Я. З. 324, 505  
 Горький М. (Пешков О. М.) 29, 34, 38, 57, 58, 96, 99, 102, 104, 105, 108, 109, 111, 121, 129, 131, 133, 144, 175, 188, 212, 230, 282, 296, 312, 327, 323, 424, 458, 475, 481, 486, 497, 500  
 Грабовський П. А. 137  
 Грибачов М. М. 261  
 Грибобдов О. С. 41, 96, 99, 133, 157, 185, 201  
 Григор'єв А. О. 95, 472  
 Григор'єв С. О. 24, 456  
 Григорчук П. Д. 261, 462  
 Гришко М. С. 17, 307, 329, 454  
 Гріг Е. 312, 424  
 Грінченко Б. Д. 83, 421, 422, 520  
 Гріпченко М. О. 396, 428, 516  
 Грозний І. В. 361  
 Громова У. 351  
 Грунічев В. І. 374, 513  
 Гудзій М. К. 208, 486  
 Гузова (Землянська) В. М. 333, 353, 507  
 Гукайло Л. 324  
 Гулак-Артемівський С. С. 14, 65, 66, 130, 148, 159, 282, 284, 285, 305, 306, 323, 337, 407, 416, 429—434, 453, 469, 501, 512, 522  
 Гулям Г. 23, 456  
 Гуменюк А. І. 376, 377, 439, 514, 523  
 Гуно Ш.-Ф. 142, 416, 481  
 Гурильов О. Л. 356, 510  
 Гус Я. 375  
 Гусєв В. М. 106, 476  
 Гюго В.-М. 47, 61, 91, 137, 157, 158, 209, 210, 235, 368, 463, 466, 467  
 Давидов Володимир Миколайович (Горєлов Іван Миколайович) 129, 165, 194, 479  
 Давидова 175  
 Давидовський Г. М. 321, 505  
 Дадіані Ш. М. 27, 134, 457  
 Давилов К. 207  
 Данте Аліг'єрі 31, 47, 116, 460  
 Данькевич К. Ф. 12, 16, 17, 22, 30, 44, 331, 378—380, 391, 452, 472, 483  
 Дарсонижський О. С. 302, 416, 425, 430, 501  
 Дворжак А. 392, 516  
 Дебагорій-Мокрієвич П. А. 181  
 Дейнар М. А. 278, 279, 496  
 Дейч О. Й. 93, 119, 473

- Дельвіг А. А. 512  
 Дельцов Н. 262, 492  
 Демуцький Д. П. 220, 487, 488  
 Демуцький П. Д. 336, 391  
 Деревус М. Г. 29, 36, 265, 268, 458  
 Державін Г. Р. 311  
 Деряжний Ф. І. 262, 492  
 Дзбановський Б. В. 513  
 Держинський І. І. 65, 261, 286, 468  
 Дзюбенко Микола (Никодим) 295  
 Дідро Д. 35, 461  
 Дідученко М. М. 333, 334, 507  
 Діккенс Ч. 258  
 Дмитерко Л. Д. 10, 23, 26, 27, 450  
 Дмитрієва Є. М. 262, 492  
 Добролюбов М. О. 24, 27, 41, 94, 98, 105, 131, 137, 185, 210, 219, 220  
 Добушинський М. В. 265, 493  
 Добуш О. В. 57, 466  
 Довгалевський М. 208, 486  
 Довженко В. Д. 358, 359, 511, 516  
 Довженко О. П. 38, 43, 51, 216, 222—235, 238—251, 253, 265, 488—489, 490, 505  
 Доля (Погоріла) Є. І. 439, 523  
 Донець М. І. 17, 85, 414—418, 433, 443, 453, 499  
 Достоевський Ф. М. 41, 109, 223, 226, 476  
 Драгомиров М. І. 150, 482  
 Драй-Хмара М. О. 119, 478  
 Дранишников В. О. 292, 314, 417, 444, 499  
 Дрейсіг І. Х. 183, 483  
 Дремлюга М. В. 22, 369, 455  
 Дрімцов С. П. 424, 521  
 «Дружба народів» 475  
 Дубковецький Ф. І. 260, 491  
 Дузе Е. 134, 165, 480  
 Дуклер В. С. 306, 502  
 Дурилін С. М. 163, 167, 193, 480  
 Евріпід 138, 480  
 Енгельс Ф. 29, 31, 34, 83, 98, 137, 460, 461  
 Ередія Жозе Марія 361, 511  
 Есхіл 31, 133, 460  
 Єгизаров Г. Г. 488  
 Єрмолова М. М. 102, 103, 105, 107, 133, 134, 135, 165, 173, 475  
 Єсенін С. О. 190  
 Єфрон 207  
 Жданов С. С. 22, 27, 289, 455, 498  
 Жейміс М. Й. 332, 506  
 Жербін М. М. 374, 513  
 Живокіні В. Г. 106, 173, 476  
 Житецький П. І. 7, 19, 190, 449  
 «Жовтень» 58, 456, 466  
 Жуковська Г. 219, 487  
 Жуковський В. А. 218, 357, 430, 487  
 Жуковський Г. Л. 369, 373, 512  
 Заболотний В. Г. 12, 13, 452  
 Загаров О. Л. 176, 490  
 Загорський (Підкинунов) І. В. 81, 161, 174, 470  
 Загребольний 522, 523  
 Залізник М. 294, 297, 499  
 Замичковський І. Е. 212, 486  
 Заньковецька (Адамовська) М. К. 11, 31, 42, 47, 63, 64, 78, 81, 82, 107, 127—129, 132—136, 143, 145, 146, 161—163, 165—169, 174, 180, 184, 188, 189, 192, 193, 196, 265, 280, 283, 286, 293, 336, 337, 340, 346, 403, 414, 431, 433, 449, 470, 472, 479, 480, 482, 483, 523  
 Запольська (Корвіншотровська) Г. 149, 481  
 Зархі О. Г. 488  
 Затиркевич-Карпівська Г. П. 11, 64, 136, 161—163, 163, 165, 167, 174, 180, 193, 265, 451  
 Захара Б. 6. 487  
 Захарченко Н. І. 11, 17, 305, 306, 451, 501  
 Збанацький Ю. О. 28  
 Зеров М. К. 61, 119, 467  
 Земін С. І. 415, 519  
 «Зміна» 489  
 Зноско-Боровський О. Ф. 513  
 Зотова М. В. 386, 407, 409, 515  
 Золя Е. 47, 464  
 Зуляк В. О. 56, 466  
 Ібрагімов Х. К. 309, 502  
 Ібсен Г. 100, 120, 141, 474, 480  
 Іванов А. І. 31, 459  
 Іванов А. О. 11, 17, 307, 308, 451  
 Іванов В. В. 100, 474

- Іванов М. І. 262, 492  
Іванушкіна (Толстоїґтова) Р. І. 364, 511  
Іващенко В. С. 364, 512  
Іващенко С. Д. 318, 504  
Іващенко М. І. 332, 507  
Ігнащенко А. 457  
«Известия» 471, 487, 497, 501  
Іздебська С. Я. 298, 500  
Ільїна Олена (Проїс Лія Яківна) 513  
Ісаакян А. С. 23, 456  
Ісаковський М. В. 477
- Іжакевич І. С. 29, 265, 268, 458
- Іоріш В. Я. 65, 66, 280, 282, 283, 285, 305, 307, 317—319, 416, 433, 468, 497, 501  
Йосипенко М. К. 131, 162, 163, 164, 172, 173, 174, 177, 207, 479, 483, 484
- Кавос К. А. 356, 510  
Казимиров О. А. 206, 209, 210, 212, 485  
Калинович М. Я. 20, 455  
Кальман І. 517  
Камінська Віра Іванівна (Григорівна) 332, 506  
Каневський Л. 484  
Калніст В. В. 41, 209, 462  
Карасик Я. В. 334, 507  
Каратигін В. А. 129, 479  
Карлашов (Карлаш) М. О. 513  
Кармелюк (Кармалюк) Устив (Устим) 295, 499  
Карпенко-Карий (Тобілевич) І. К. 11, 45, 63, 64, 68, 78, 86, 87, 94, 127—130, 134—136, 144—149, 152—154, 156, 159—163, 165, 166, 174, 180, 184—189, 191, 196, 201, 202—204, 280, 340, 468, 470, 481, 482, 497, 523  
Карузо Б. 435, 440, 523  
Касян В. І. 30, 265, 458  
Каспрук А. А. 119, 478  
Катаєв В. П. 112, 477  
Катерина ІІ 41  
Каутська М. 460  
Качалов В. І. 110, 111, 114, 129, 190  
Квітка К. В. 428, 522  
Квітка-Основ'яненко Г. Ф. 106  
«Київська правда» 471
- Кяпорепко-Даманський Ю. С. 11, 17, 65, 307, 333, 452  
Кирейко В. Д. 484  
Кирило-Мефодіївське товариство 449  
Кисельов Г. Л. 354—357, 510  
Кисіль О. Г. 163, 180—183, 483—485  
«Кневлянин» 312, 503  
«Киевская старина» 154, 180, 312, 317, 482, 503, 504  
Кіров (Костриков) С. М. 9, 449  
Кіршоу В. М. 100, 474  
Кішук Н. 261  
Клімов О. Г. 518  
«Кобзар» (літературно-мистецьке товариство в Москві) 415, 519  
Кобилянська О. Ю. 42, 462  
Ковальов О. О. 28, 30, 36, 37, 457  
Коган С. Я. 350, 353, 509  
Козицький П. О. 12, 16, 17, 22, 30, 44, 278, 309, 369, 375, 391, 452, 502, 513, 514  
Козлянюк П. С. 48, 463  
Козловський І. С. 15, 134, 408, 414, 453, 480  
Коклен К. 152, 482  
Колас Якуб (Мідкевич К. М.) 23, 456  
Колесса М. Ф. 391, 515  
Колесса Ф. М. 312, 391, 421, 422, 423, 428, 503, 521  
Колодуб О. О. 318, 333, 504  
Коломієць А. О. 22, 374, 455  
Колтунов Г. Я. 236, 237, 489  
Колида М. Т. 374, 513  
Кольцатий А. К. 220, 487, 488  
Кольцов О. В. 368, 512  
Комаров М. Ф. 421, 422, 520  
Комісаржевська В. Ф. 134, 480  
«Комсомолец України» 498  
«Комуніст» 448, 499  
Копицький О. Я. 83, 471  
Копиленко О. І. 10, 46, 450  
Корнеліус Петер фон 31, 459  
Корнель П. 157, 483  
Корнійчук О. Є. 8, 10, 20, 23, 25—28, 45, 46, 54, 64, 106, 107, 109, 144, 176, 177, 187, 378, 475  
Короленко В. Г. 337, 508  
Корш Ф. Є. 415, 519  
Кос-Анатольський (Кос) А. Й. 374, 513  
Косарєв Б. 472

- Косач М. П. 477  
 Косач П. А. 477  
 Косач-Кривинюк О. П. 125, 478  
 Косенко В. С. 12, 44, 358—360, 452, 511  
 Костенко П. В. 350, 353, 509  
 Костомаров М. Г. 7, 8, 84, 449, 471  
 Котинцева П. Ф. 351, 353, 509  
 Котляревський І. П. 7, 15, 29, 65, 106, 129, 131, 135, 154, 155, 173, 182, 184, 209, 218, 237, 264, 280, 283, 284, 288, 316—319, 405, 406, 421, 422, 425, 430, 431, 473, 482, 483, 504, 520, 521  
 Кохаленко Є. Т. 281, 283, 497  
 Коцюбинський М. М. 7, 10, 23, 32, 42, 123, 131, 137, 165, 167, 181, 267, 312, 385, 390, 421, 500  
 Кочерга І. А. 8, 11, 20, 23, 45, 46, 54, 64, 88—93, 144, 155, 176, 187, 265, 467, 472, 498  
 Кошиць О. А. 328, 335, 389, 391, 505  
 Кошовий О. 353  
 Кравченко М. С. 278, 427, 496  
 «Красная Башкирия» 505  
 «Красная газета» 467  
 Крилов В. О. 96, 473  
 Крилов І. А. 84  
 Кримський А. Ю. 122, 129, 473, 479  
 Кропивницький М. Л. 11, 31, 42, 45, 47, 63, 64, 66, 86, 107, 127—129, 134—136, 145—147, 150, 160—161, 162, 163, 165—167, 174, 175, 180, 182, 184, 188—190, 192, 193, 196, 199, 210, 212, 265, 280, 283, 286, 337, 340, 346, 390, 403, 431, 433, 450, 453, 467, 469, 471, 479, 483, 490  
 Круглик Ю. 262, 492  
 Круглов (Золотко) В. 518  
 Круціяніска В. 207, 436  
 Крушельницька М. А. 380  
 Крушельницька С. А. 410, 435, 436, 440, 519  
 Крушельницький М. М. 11, 20, 64, 167, 176, 380, 451, 472  
 Кубелік Я. 336, 507  
 Кугель О. Р. 467  
 Кудаш Сайфі (Кудашев С. Ф.) 309, 502  
 Кузнецов М. А. 220, 488  
 Кузьміна В. 207, 486  
 Куїнджі А. І. 267, 494  
 Кукольник Н. В. 366, 512  
 Кулешов А. О. 261  
 Куліш М. Г. 7, 46, 83, 176, 463  
 Куліш Н. О. 27, 219, 422, 425, 449, 520  
 Кульбак Д. І. 334, 507  
 Кульчицька О. Л. 32, 263, 265, 268, 460, 492  
 Купдаіч О. Л. 10, 450  
 Купала Янка (Луцевич І. Д.) 23, 283, 456  
 Курбас Лесь (Олександр Степанович) 176  
 Кухаренко Я. Г. 469  
 Кученко І. А. 353, 510  
 Кучугура-Кучеренко І. Й. 296, 409, 500  
 Кушнерик Ф. Д. 427, 522  
 Кюці Ц. А. 313, 503  
 Лавроцьов Б. А. 27, 457  
 Лазаренко А. К. 374, 513  
 Лалсере Є. Є. 265, 493  
 Лавицький Й. М. 66, 67, 284, 291, 292, 417, 468  
 Ланокянш В. Г. 487  
 Лаптев К. А. 17, 307, 353, 454  
 Ларот Г. А. 423, 521  
 Лассо О. 329, 506  
 Лавугін В. 489  
 Ло Іван (Мойся І. Л.) 10, 46  
 Лебедєв-Полянський П. І. 474  
 Левада О. С. 170, 171, 484  
 Леватський (Левидький) М. В. 145, 188, 481  
 Левницький Д. Г. 41, 462  
 Левницький Ф. В. 11, 64, 81, 127, 146, 161, 162, 167, 174, 180, 189, 193, 265, 451  
 Левітан І. І. 36, 268, 461  
 Левченко П. О. 267, 494  
 Легар Ф. 517  
 Ленін (Ульянов) В. І. 29, 32, 34, 47, 50, 98, 99, 100, 112, 145, 188, 228, 326, 457, 458, 474, 481, 485, 496, 503  
 Лемешев С. Я. 408  
 Ленський Д. Т. 504  
 Ленський О. П. 103, 475  
 Леонов Л. М. 100, 106, 474  
 Леонтович М. Д. 8, 12, 15—17, 22, 32, 38, 44, 237, 265, 267, 313, 321, 320, 335, 354, 360, 361, 391, 443, 449  
 Лермонтов М. Ю. 23, 41, 81, 114,



- 115, 131, 137, 218, 234, 253, 368,  
486, 495
- Лессінг Г.-Е. 34, 461
- Легичевський І. Н. 319, 504
- Лисенко А. В. 392, 516
- Лисенко М. В. 8, 12, 14, 15, 17, 20,  
22, 24, 30, 32, 38, 42, 44, 47, 56,  
65, 66, 83, 131, 134, 135, 150, 159,  
163, 165, 168, 180, 182, 183, 190,  
194, 236, 237, 265, 267, 273—277,  
283, 285, 288, 290, 291, 294—300,  
302—304, 311—315, 318, 321, 322,  
328, 329, 335—337, 344, 346, 354,  
355, 357, 360—362, 375—380, 383,  
385, 389—393, 400, 401, 403—407,  
409, 412, 415—417, 419—426, 428,  
436, 440, 441, 443, 444 449, 453,  
495—500, 502—506, 508, 514—  
518, 520—522
- Лисенко М. Г. 30, 458
- Лисенко О. М. 277, 389—392, 420,  
496, 515
- Лисенко Т. Д. 20, 455
- Листов К. Я. 368, 512
- Литвак Г. М. 372, 374, 513
- Литвиненко-Вольгемут М. І. 11,  
17, 20, 64, 65, 112, 128, 307, 308,  
322, 323, 337—342, 416, 433, 451,  
501, 507, 508
- Ліванов Б. М. 112, 477
- Ліницька Л. І. 64, 81, 127, 146,  
161, 162, 187, 180, 189, 193, 265,  
467
- Ліст Ф. 32, 142, 290, 305, 311, 335,  
357, 460, 511, 519
- «Література і мистецтво» 453,  
470, 501, 502, 504, 505
- «Літературна газета» 57, 467, 490,  
492, 497, 511, 512, 514
- Літературно-артистичне товари-  
ство у Києві 391, 516
- «Література и искусство» 448,  
505
- «Літературная газета» 497, 498
- «Літературная Россия» 490
- Ломоносов М. В. 41, 85, 486
- Лопе де Вега Ф.-К. 105, 475
- Луначарський А. В. 98, 99, 100,  
101, 473, 474
- Лур'є З. М. 332, 506
- Луценко Д. О. 512
- Любимов-Деркач Г. О. 473
- Любомирський Г. А. 391, 515
- Людтевіч С. П. 30, 408, 459
- Лядов А. К. 354, 510
- Лятошинський Б. М. 8, 12, 16,  
17, 22, 30, 66, 67, 220, 289, 291,  
304, 307, 314, 355, 369, 400, 401,  
417, 443, 444, 449, 477, 498
- Магомед IV 489
- Майборода Г. І. 393, 394, 516
- Майборода П. І. 22, 365, 369, 373,  
374, 455, 512, 513
- Максимович М. О. 382, 514
- Малер Г. 290, 499
- Малышко А. С. 10, 23, 45, 170, 171,  
261, 316, 352, 353, 369, 371, 383,  
454, 484, 509, 513
- Малишко В. А. 316, 504
- Малышко М. М. (уродж. Ліф-  
шиць) 316, 504
- Мамонтов Н. А. 181
- Манжура І. І. 83, 471
- Манзії В. Д. 66, 280, 282, 283, 305,  
307, 317, 400, 416, 433, 468, 501
- Маркевич Г. І. 421, 425, 520, 521
- Маркович О. М. 210, 486
- Маркс К. 29, 34, 83, 98, 137, 460,  
461
- Мартинів О. Є. 173, 484
- Мартинівич П. Д. 265, 493
- Мартін Ю. М. 127, 128, 130, 478,  
479
- Мартовий Лесь (Олексій Семено-  
вич) 42, 462
- Мар'яненко І. О. (Петлішенко)  
41, 127, 128, 133, 134, 161, 162,  
167, 176, 180, 193—195, 197, 265,  
451, 472, 523
- Масенко Т. Г. 369, 373, 512
- Масканы ІІ. 386, 438, 515
- Масленнікова І. І. 17, 453
- Малпір 300, 500
- Маяковський В. В. 9, 23, 50, 100,  
109, 229, 243, 311, 368
- Мейєрбер Д. 508
- Мейєрхольд В. Е. 99, 176, 473
- Мейтєс Ю. С. 17, 22, 30, 307, 352,  
353, 369, 454, 501, 509
- Мелік-Пашаєв О. Ш. 408, 518
- Меліхов Г. С. 26, 457
- Мельгунов П. М. 423, 521
- Мельгунов Ю. М. 521
- Менделєєв Д. І. 326, 505
- Меріме П. 47, 464
- Мотерлінк М. 62, 100, 109, 467
- Микитенко І. К. 46, 64, 176, 463,  
513
- Микіша М. В. 346, 347, 385—387,

- 389, 407, 408, 410, 412, 413, 436,  
508, 515, 518, 519
- Мішаків К. О. 17, 319, 333, 454
- Мирний Папас (Рудченко П. Я.)  
41, 83, 134, 135, 162, 166—168,  
264, 265, 340, 390, 470, 471
- Мироненко В. Ф. 265, 493
- «Мистецтво» 485, 522
- Михайлов-Остроумов П. М. 522
- Михальчук К. П. 19, 454
- Мишуга (Філіппі-Мишуга) О. П.  
346—386, 387, 389, 407—410, 412,  
435—437, 440, 441, 508, 518, 521
- Мікеланджело Б. 466
- Мілютевко Д. О. 220, 487, 488
- Мінчин Р. (Алла) Л. 332, 506
- Міцкевич А. 30, 84, 93, 126, 132,  
137, 139, 269, 311, 365, 392, 424,  
465, 471, 472, 487
- Мічурін І. В. 228, 233, 242, 249,  
251, 489
- Мова Д. М. 174, 484
- Мовчан Б. Х. 56, 427, 466
- Мовчун П. Ф. 30, 458
- Моїсі А. 100, 474
- «Молодий більшовик» 500
- «Молодь України» 511
- Мольєр (Поклен) Ж.-Б. 87, 100,  
157, 178, 197, 201, 209, 482
- Монюшко С. 150, 337, 386, 403,  
435, 438, 441, 481
- Мопассан Гі де 47, 152, 464
- Мордвинов М. Д. 26, 457  
471, 485
- Москвін І. М. 112, 129, 476
- Мопарт В.-А. 51, 101, 276, 411,  
424, 432, 465
- Мочалов П. С. 75, 78, 103, 106,  
129, 152, 173, 192, 470
- «Музика» 495
- Музичка А. В. 122, 478
- Мунє-Сюллі Ж. 100, 474
- Муравйова О. О. 409, 519
- Мурашко М. І. 265, 493
- Мурашко О. І. 265, 493
- Мусін-Пушкін О. І. 514, 515
- Мусоргський М. П. 65, 267, 290,  
302, 307, 311, 354, 378, 416, 425,  
470, 498
- Муссоліні Б. 324, 505
- Нагнибіда М. Л. 45, 46, 462
- Надененко Ф. М. 371, 513
- Нарбут Г. І. 264—266, 492
- Нарезний В. Т. 41, 462
- «Народна творчість та етногра-  
фія» 490, 499
- Нахабін В. М. 518
- Нежданова А. В. 386, 435, 515
- Некрасов М. О. 23, 41, 84, 137,  
311, 392
- Немечек Б. К. 220, 488
- Немирович-Данченко В. І. 102,  
104, 111, 112, 134, 162, 165, 175,  
184, 475
- Нестеров М. В. 165, 174, 175
- Нестеровська Г. А. 518
- Нехода І. І. 10, 373, 450
- Нечай Д. 336, 507
- Нечуй-Левинський І. С. 159, 165,  
167, 291, 469
- Недзвін (Подзвільський) Б. Я.  
129, 479
- Нижанківський О. Й. 423, 520
- Ніщинський П. П. 275, 298, 495
- Новиков М. М. 41, 462
- Новицький О. М. 373
- Посач П. В. 427, 522
- «Образотворче мистецтво» 490,  
491
- Обрядін П. 488
- Обухова П. А. 408, 518
- Олчишников В. П. 432, 523
- «Оголек» 465
- Одосвський В. Ф. 511
- Олдрік А.-Ф. 221, 488
- Олександр П. 476
- Олесь (Кандиба) О. І. 277, 496
- Олійник О. П. 30, 458
- Олійник С. І. 23, 455
- Онопрієнко Т. 262, 492
- Остапенко З. Т. 371, 513
- Островський М. О. 28
- Островський О. М. 41, 87, 94—97,  
99, 102, 104, 105, 106, 125, 132—  
134, 145, 149, 152, 166, 174, 185,  
186, 187, 189, 197, 470, 472, 473
- Остужев (Полтаров) О. О. 104,  
105, 115, 184, 475
- Осьмак В. О. 503
- Павлик М. І. 473
- Павлов І. П. 47, 463
- Павловський М. І. (псевд.: Лісо-  
вицький М.) 503
- Паганіні Н. 307, 501
- Пазовський А. М. 284, 408, 497
- Палладіо О. В. 20, 455
- Палч П. Й. 8, 10, 46, 54

- Паньківський С. Ф. 404, 518  
 Патон С. О. 20, 455  
 Паторжипський І. С. 11, 17, 20, 65, 112, 307, 308, 318, 341, 343, 348, 349, 353, 400, 416, 433, 443, 451, 501, 508  
 Пашенна В. М. 104, 475  
 Пащенко О. Й. 265, 493  
 Пащенко О. С. 262, 265  
 Первомайський Л. С. (Гуревич І. Ш.) 10, 64, 373, 449, 450  
 Перепелюк В. М. 427, 322  
 Перетц В. М. 206, 486  
 Петербурзький театральний клуб 467  
 Петкер Б. Я. 112, 477  
 Пегляш О. Д. 518  
 Петрашевський М. В. 487  
 Петрицький А. Г. 265, 292, 331, 380, 465  
 Петро Перший 30  
 Петров О. О. 431, 522  
 Петровський О. Ю. 328, 329, 335, 505  
 Петрусенко О. А. 65, 307, 393, 468, 499  
 Пимоненко М. К. 265, 267, 493  
 Писаренко Л. О. 518  
 Писарев Д. І. 98  
 Писемський О. Ф. 149, 481  
 Пікассо (Руїс) Пабло 227, 439  
 Пірадов В. Й. 380, 514  
 Пластинкін І. 489  
 Платонов (Слупький) М. П. 308, 353, 502  
 Плеханов Г. В. 47, 98, 326, 473, 503  
 Плецянський І. М. 265, 493  
 Погодін (Стукалов) М. Ф. 27, 106, 457  
 Понанський Б. С. 274, 422, 495  
 Поленов В. Д. 265  
 Полотай М. П. 388, 428, 515, 521  
 Поляков П. А. 374, 514  
 Польовий (Бронштейн) М. І. 374, 513  
 Попов В. І. 216, 487  
 Попов Г. М. 439  
 Поссарт Е. 205  
 Потебня О. О. 7, 42, 449  
 «Правда» 415, 516  
 «Правда України» 455, 456, 488, 491, 505, 508, 517  
 Правдін Й. А. (Трейлебек О. А.) 129, 479  
 Прийма Ф. Я. 382, 514  
 Притыкіна Б. С. 308, 502  
 Прокоф'єв С. С. 335, 507  
 Прокунін В. П. 521  
 «Просвіта» 212, 486  
 Пузырков В. Г. 268, 494  
 Пустовійт Г. М. 335, 493  
 Пушкар М. 425, 521  
 Пушкін О. С. 9, 23, 30, 32, 35, 36, 38, 41, 44, 45, 47, 50, 73, 81, 84, 85, 88, 91, 93, 96, 111, 124, 125, 131, 132, 137, 139, 141, 149, 157, 174, 178, 181, 190, 206, 207, 218, 267, 269, 290, 311, 326, 356—358, 361, 365, 366, 375, 382, 383, 411, 460, 465, 474, 477, 486, 487, 501, 503, 512, 519  
 Пчілка Олена (Косач О. П.) 477, 478  
 Пшонін Л. 488  
 П'ятницький М. Ю. 328, 505  
 «Рада» 212, 486  
 Раднцев О. М. 41, 54  
 «Радянська культура» 465, 517—519, 523  
 «Радянська Україна» 466—477, 481, 506, 507, 512, 514, 518  
 «Радянське літературознавство» 470  
 «Радянське мистецтво» 472, 507—509  
 Разумова Р. А. 353, 510  
 Ратгауз Д. М. 366, 512  
 Рафаель Санті 35, 50, 461  
 Рахлін Н. Г. 220, 359, 488, 511  
 Рахманінов С. В. 302, 336, 354, 359, 360, 443, 512  
 Рашель (Еліза Фелікс) 100, 474  
 Ровуцький Д. М. 279, 302, 428, 497, 514  
 Ровуцький Л. М. 8, 12, 16, 17, 22, 27, 30, 38, 44, 65—67, 261, 278, 288, 291, 292, 302—304, 314, 335, 354, 355, 360—362, 369, 372, 391, 399—401, 417, 442—445, 449, 498, 500, 510, 511, 517, 524  
 Рейер 500  
 Рейзен М. Й. 408, 518  
 Рембрандт Г. 29, 458, 464  
 Реніп І. Ю. 24, 47, 131, 134, 165, 174, 175, 267, 456  
 Рибак Н. С. 10, 48, 450  
 Рибальченко В. П. 307, 501

- Рижова В. М. 104, 475  
 Рильська М. Ф. 294  
 Рильський Б. Т. 167  
 Рильський І. Т. 295  
 Рильський Т. Р. 294, 300, 422, 495, 499  
 Римський-Корсаков М. А. 30, 32, 65, 97, 99, 125, 131, 139, 141, 237, 267, 282, 284, 290, 298, 305, 335, 344, 354, 355, 357, 360, 361, 375, 380, 384, 392, 397, 406, 419, 423, 425, 443, 459, 496—500, 502—504, 507—510, 512, 514—522  
 Рідель Л. 149, 481  
 Різниченко (Резниченко) А. І. 28, 265  
 Рогов (Роговий) І. В. 298, 500  
 «Родина» (клуб) 277, 496  
 Родлан Р. 465  
 Романіцький Б. В. 128, 134, 167, 176, 479  
 Ромашов Б. С. 100, 106, 474  
 Роменський М. Д. 329, 353, 506  
 Ропська О. Д. 17, 318, 453  
 Російське музичне товариство 502—503  
 Російське театральне товариство 479  
 Россі Е. 100, 205, 474  
 Россіні Д. 65, 463, 520  
 Ростова-Щоре Ф. 493  
 Рубенс П.-П. 464  
 Рубінштейн А. Г. 311, 357, 502  
 Рубінштейн М. Г. 311, 502  
 Руданський С. В. 318, 504  
 Руденко Л. А. 308, 350, 353, 502  
 Рулін П. І. 163, 181, 433  
 Русов О. О. 154, 278—279, 317, 421, 432, 504, 520  
 Рябов О. П. 402, 403, 479, 517  
 Савіна М. Г. 129, 165, 175, 184, 479  
 Саврасов О. К. 494  
 Савченко І. А. 26, 27, 217, 219, 457, 437  
 Садовська-Барілотті М. К. 127, 128, 147, 162, 184, 479  
 Садовський (Тобілевич) М. К. 11, 14, 31, 42, 47, 63, 64, 66, 77, 78, 81, 86, 127—129, 132, 134, 135, 145—150, 157, 160—163, 165, 166—168, 174, 180, 184, 188—196, 202, 204, 205, 265, 276—278, 280, 283, 286, 293, 299, 300, 312, 314, 337, 338, 340, 341, 346, 347, 366, 386, 389, 390, 403, 404, 407, 408, 414, 431, 433, 438, 439, 451, 479, 481, 485, 496, 503, 508, 513, 523  
 Садовський П. М. 104, 133, 475  
 Саксаганський (Тобілевич) П. К. 11, 14, 31, 35, 42, 47, 64, 66, 68—79, 81, 86, 107, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 136, 143, 145—150, 152—163, 165, 167, 168, 174, 175, 180, 184, 188—191, 193—205, 237, 265, 279, 280, 283, 286, 293, 299, 317, 340, 346, 366, 403, 414, 431, 433, 439, 451, 468—470, 479, 482, 523  
 Сальвіні Т. 100, 115, 205, 474  
 Сальєрі А. 411, 519  
 Самійленко (Сивенький) В. І. 83, 421, 471, 520  
 Самойлов П. В. 108, 476  
 Самокшиш М. С. 265, 493  
 Самчук М. І. 22, 455  
 Сандлер О. А. 22, 455  
 Сартр Ж.-П. 47, 464  
 Сар'ян М. С. 258, 490  
 Сац І. О. 415, 519  
 Свидницький А. П. 83, 471  
 Світлицький Г. П. 268, 494  
 Світославський С. І. 267, 494  
 Святослав Ігорович 490  
 Семєнко М. В. 50, 465  
 Сен Желе Медлен де 318, 504  
 Сенкевич Г. 472  
 Сен-Санс Ш.-К. 300, 500  
 Сепченко І. Ю. 10, 450  
 Сераковський Зигмунд (Сягізмунд) 219, 437  
 Сервантес Сааведра Мігель де 31, 460, 469  
 Сердюк О. І. 472  
 Серов О. М. 47, 463  
 Сеченов І. М. 47, 463  
 Симеонов К. А. 351, 509  
 Симонов Костянтин (Кирило) М. 23, 106, 476  
 Спрокомля Владислав (Людвік Кондратович) 84, 471  
 Ситніков 319  
 Сірко І. Д. 233, 439  
 Скляренко В. М. 518  
 Скляренко С. Д. 10, 450  
 Скобелов І. 220, 433  
 Скворода Г. С. 7, 264  
 Скорульська Н. М. 439, 524

- Скрипник М. О. 414, 519  
Скрипничешко О. С. 320, 505  
Скробаська О. Л. 330, 335, 506  
Скрябін О. М. 336, 354, 361, 443, 507  
«Славяне» 514  
Сластюн О. Г. 285, 385, 493  
Словацький Ю. 61, 117, 139, 149, 157, 158, 467  
Сметана Б. 38, 65, 150, 337, 386, 403, 438, 461, 523  
Смілянський Л. І. 10, 450  
Смолич Д. М. 351  
Смолич М. В. 301, 331  
Смолич Ю. К. 10, 23, 46, 450  
Собінов Л. В. 182, 336, 341, 366, 386, 435, 485  
Соболь О. М. 11, 307, 308, 462  
«Советская культура» 473, 515  
«Советская музыка» 524  
«Советская Украина» (газ.) 468  
«Советская Украина» (журн.) 478  
«Советское искусство» 498  
«Современное слово» 522  
Сокальський П. П. 397, 423, 517, 522  
Соляник К. Т. 31, 106, 129, 163, 173, 280, 283, 431, 459  
Солнцева Ю. І. 222, 247, 488  
Соловійов-Седой (Соловійов) В. П. 368, 512  
Соловцов М. М. 129, 470, 479  
Сорока О. Н. 330, 506  
Сосюра В. М. 8, 9, 23, 45, 374, 449  
Софокл 138, 179, 480  
Станіславова О. Ю. 306, 334, 353, 501  
Станіславський (Алексєєв) К. С. 30, 77, 102, 104, 105, 109, 110, 112, 129, 134, 141, 150, 152, 162, 163, 165, 175, 184, 202, 265, 408, 415, 459, 477, 479  
Старинкевич Б. І. 93, 472  
Старицька М. М. 16, 212, 409, 453  
Старицька-Черняхівська Л. М. 496, 500  
Старидький М. П. 45, 61, 63, 66, 83—86, 124, 130, 134—136, 145, 147, 149, 159, 163, 165, 166, 168, 180, 184, 188—192, 194, 200, 203, 238, 290, 291, 303, 304, 312, 336, 379, 390, 392, 397, 398, 400, 409, 422, 424, 443, 467, 469—471, 479, 498, 499, 503, 517  
Стасов В. В. 98, 237, 383, 473, 511  
Стебняцький П. Я. 422, 520  
Стецьмах М. П. 10, 46, 373  
Стопаненко Б. В. 331, 506  
Степовий (Якименко) Я. С. 267, 507  
Стефаник В. С. 7, 23, 32, 42, 264  
Стефаник С. В. 509  
Стефанович (Вознесенська) Євдокія (Докія) Володимирівна 278, 279, 496  
Стефанович М. П. 352, 353, 415, 510  
Стеценко К. Г. 12, 15—17, 22, 263, 267, 320, 321, 328, 329, 389, 391, 452  
Стінь А. 47, 465  
Стовбир-Лимаренко Д. 495  
Стороженко М. 487  
Стрететова Поліна (Пелатей) А. 134, 135, 480  
Суворін О. С. 150, 162, 175, 180, 482  
Сумароков О. П. 434  
Суплугля Г. М. 94, 472  
Суслов 196  
Сухово-Кобилін О. В. 104, 105, 132, 475, 482  
Суходольський В. О. 11, 450  
«Сучасне і майбутнє» 487  
Тайров О. Я. 90, 473, 474  
Тансєв С. І. 329, 506  
Тарапов Г. П. 16, 453  
Тарновський Г. С. 522  
Твардовський О. Т. 261  
«Театр» 469, 485  
Тен Борис (Хомичевський М. В.) 460, 473  
Тессейр-Донець М. Е. 418, 520  
Тимків М. П. 261, 491  
Тимофєєв М. Д. 220, 488  
Тихонов М. С. 23  
Тичина П. Г. 8, 9, 20, 23, 45, 166, 261, 279, 372, 375, 383, 449, 490  
Тітта Руффо 435, 440, 523  
Тіц М. Д. 307, 501  
Тобілевич Б. П. 163, 483  
Тобілевич К. А. 86, 201  
Тобілевич П. П. 153, 199, 482  
Тобілевич С. В. 155, 482  
Тобілевичі, брати 64, 337  
Товариство драматичних акторів 479  
Толкалов З. П. 258, 259, 490, 491

- Толстой Л. М. 38, 41, 47, 75, 112, 129, 132, 134, 146, 162, 165, 174, 175, 180, 235, 246, 466, 473, 474, 486
- Толстой О. К. 88, 109, 178, 476
- Толстой О. М. 88, 114
- Тольба В. С. 352, 353, 510
- Топорков В. Й. 112, 477
- Треплов К. А. 27, 28, 100, 106, 457
- Трохляк К. Д. 13, 452
- Троцинский Д. П. 209, 486
- Труш І. І. 265, 268, 494
- Тудор С. Й. 46, 463
- Турганов Б. О. 485
- Тургенев І. С. 107, 134, 174, 197, 246, 328, 505
- Турчанинова Є. Д. 104, 475
- Турчиновський І. М. 69, 78, 203, 468
- Турчинська А. Ф. 393, 516
- Ужвий П. М. 11, 20, 64, 133, 176, 220, 427, 457
- «Україна» (1906) 482
- «Україна» 518
- Українка Леся (Косач Л. П.) 7, 19, 23, 32, 42, 45, 54, 55, 61, 80, 84, 85, 87, 88, 90, 91, 96, 116—126, 137—140, 145, 149, 157, 165, 166, 178, 179, 188, 212, 248, 264, 311, 314, 375, 385, 390, 429, 470, 477, 478, 480, 484
- «Українська жизнь» 500
- «Українська література» 499
- «Українське життя» 449
- «Українське слово» 454
- Український клуб у Києві 16, 276, 277, 296, 300, 389, 390, 391, 408, 420, 495, 496
- Усков 220
- Ускова 220
- Ушаков М. М. 373, 513
- Фадєєв О. О. 251, 352, 353, 509
- Федотов П. А. 31, 459
- Федотова Г. М. 99, 107, 173, 174, 473, 476
- Федькович О.-Ю. 42, 268, 368, 429, 462, 514
- Фет (Шеншин) А. А. 361, 511
- Філіпенко А. Д. 27, 457
- Філіпов Т. І. 521
- Фільд Д. 357, 511
- Філаровський Г. А. 17, 22, 374, 454
- Флобер Г. 47, 92, 464
- Фоквівін Д. І. 96
- Франко І. Я. 7, 19, 23, 32, 35, 38, 42, 47, 54, 83, 119, 123, 137, 138, 145, 178, 188, 206, 237, 264, 311, 314, 347, 385, 386, 390, 391, 407, 409, 421, 422, 425, 429, 436, 440, 454, 461, 508, 520, 521
- Франс А. 47, 227, 464, 468
- Фрідман Е. М. 13, 453
- Хавін Я. М. 374, 513
- Харченко В. І. 518
- Хвиля О. О. 219, 283
- Хвостов (Хвостенко-Хвостов) О. В. 353, 510
- Хмара Леонід (Олексій) Іванович 216, 487
- Хмельницький Богдан (Зіповий) М. 10, 20, 40, 54, 336, 461
- Хобта О. С. 28, 36, 458
- Холмска З. В. 467
- Хренников Т. М. 261
- Хурман (Фурман) Г. 295
- Цебенко Т. Б. 364, 512
- Цегляр Я. С. 27, 457
- Цесевич П. І. 389, 433, 515
- Чаговець В. А. 163, 166, 331, 483
- Чайковський П. І. 30, 32, 38, 44, 47, 51, 65, 97, 129, 131, 134, 142, 165, 237, 287, 302, 311, 335, 341, 343, 344, 354, 357, 363, 366, 375, 380, 392, 397, 423, 436, 441, 442, 443, 459, 460, 508, 512, 521
- Чанчібадає П. Ф. 115, 477
- Частій М. А. 353, 509, 510
- Черемшина Марко (Семанюк І. Ю.) 42, 267, 462
- Чернишевський М. Г. 24, 27, 36, 41, 98, 131, 137, 185, 210, 219, 220
- Чесноков П. Г. 329, 330, 506
- Честюков В. І. 220, 488
- Чехов А. П. 96, 99, 102, 104, 129, 132, 134, 146, 152, 158, 162, 163, 174, 175, 189, 268, 474
- Чистяков Б. І. 331, 506
- Чистякова В. М. 11, 133, 176, 438, 451
- Чижко О. С. 12, 452
- Чіковані С. І. 23, 27, 111, 456
- Чуковський М. К. 117
- Чумак В. Г. 45, 439, 462

- Шавиків Д. М. 262, 492  
 Шалляпін Ф. І. 99, 115, 141, 336, 341, 366, 435, 440, 473  
 Шапорін Юрій (Георгій) Олександрович 335, 507  
 Шаронов М. А. 13, 453  
 Шахмагов О. О. 181, 484  
 Шаховський О. О. 155, 317, 482, 510  
 Шевченко І. І. 484  
 Шевченко Л. В. 154, 482  
 Шевченко Т. Г. 7, 9, 19, 20, 23, 24, 26, 27, 29, 30—32, 35, 36, 38, 42, 47, 50, 54, 64, 71, 73, 84, 85, 88, 89, 93, 95, 97, 106, 107, 131—133, 135, 137, 139, 143—145, 149, 168, 169, 173, 174, 184, 185, 187, 188, 190, 210, 217—221, 227, 230, 234, 236, 238, 248, 250, 253, 258, 264, 265, 267, 279, 284, 298, 305, 307, 311, 313, 314, 331, 343, 345, 357, 360, 361, 368, 372, 375, 382, 390, 393, 400, 405, 415, 421, 422, 429, 430, 431, 434, 436, 441, 442, 459, 465, 471, 476, 486—488, 498, 499, 501, 505, 506, 508, 519, 522  
 Шевченко Я. Р. 220  
 Шекер І. І. 220, 487, 488  
 Шекспір У. 29, 45, 47, 77, 80, 84, 88, 91, 100, 117, 141—143, 149, 157, 158, 200, 204, 208—210, 226, 243, 290, 422, 458, 470, 474, 520  
 Шелонцев Б. 501  
 Шелухін С. П. 211, 486  
 Шенгеля Л. О. 220, 488  
 Шехтер М. 324  
 Шіллер Й.-Ф. 31, 47, 70, 72, 75, 88, 105, 130, 139, 149, 159, 203, 460, 469, 476  
 Шлякін 182, 485  
 Шмарук І. П. 487  
 Шовкуненко О. О. 13, 28, 37, 265, 268, 319, 452, 501  
 Шолом-Алейхем (Ш. Н. Рабінович) 258, 259, 491  
 Шолохов М. О. 23, 287, 468  
 Шопен Ф. 32, 36, 38, 220, 335, 354, 360, 392, 424, 442, 443, 461  
 Шостакович Д. Д. 335, 368, 507  
 Шраг І. Л. 421, 520  
 Штейн І. 483  
 Штігліц 181  
 Штогаренко А. Я. 17, 22, 27, 30, 369, 373, 454  
 Штраус Й. (син) 517  
 Шуберт Ф. 302, 424, 519  
 Шульга І. М. 13, 453, 501  
 Шульгін В. Я. 503  
 Шуман Р. 290, 424, 499  
 Шумський (Шомін) Ю. В. 133, 176, 281, 283, 480  
 Шухаєв В. 467  
 Щедрін М. Є. 41, 131, 218  
 Щепкін М. С. 31, 35, 103, 104, 106, 129, 131, 133, 163, 173, 202, 218—221, 280, 283, 430, 431, 459, 474, 487, 488, 499  
 Щепотев В. О. 373, 513  
 Щоголев Я. І. 83, 471  
 Щорс М. О. 289, 458, 498  
 Южип (Сумбатов) О. І. 102—105, 474  
 Юра Г. Л. 11, 84, 127, 133, 134, 146, 167, 176, 189, 197, 220, 308, 451, 487, 497  
 Юр'єв Ю. М. 193  
 Юркович Й. В. 496  
 Юркович (Рибалко) Л. Й. 495  
 Юрський (Юра-Юрський) О. П. 281, 283, 497  
 Юхвід Л. А. 403, 517  
 Ющенко О. Я. 27, 369, 373, 374, 457  
 Яблонська Т. Н. 24, 29, 268, 456  
 Яблочкіна О. О. 104, 134, 408, 475  
 Яворницький (Еварницький) Д. І. 390, 515  
 Яковлев М. К. 104, 475  
 Яковлев М. Л. 385, 366, 512  
 Яновська Л. О. 168, 422, 483, 520  
 Яновський В. К. 12, 452  
 Яновський Ю. І. 8, 10, 11, 20, 23, 46, 176, 229, 243, 265, 331  
 Ярослав Мудрий 88, 89

## СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Максим Рильський. 1955. Фронтяєпис
2. Олександр Корнійчук, Максим Рильський, Гнат Юра, Амвросій Бучма, Наталія Ужвій, Іван Паторжинський. Київ. 1946 . . . . . 112—113
3. Максим Рильський і Михайло Микиша. Київ. 1946 . . . . . 112—113
4. Максим Рильський і Олександр Ковалюв. Київ. 1947 . . . . . 112—113
5. Максим Рильський і Платон Майборода. Початок 50-х років . . . . . 112—113
6. Михайло Царьов, Олександр Гударев та Максим Рильський. Москва. 1955 . . . . . 128—129
7. Максим Рильський та Іван Козловський. Голосіїв. 1961 . . . . . 128—129
8. Давид Ойстрах, Максим Рильський та Георгій Свиридов у Свердловському залі Кремля після вручення Ленінських премій. Москва. 8 червня 1960 р. . . . . 128—129
9. Дмитро Єпатук, Наталія Ужвій, Максим Рильський і Золя Гайдай. Березень 1960 р. . . . . 128—129



## ЗМІСТ

### ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Українська література і мистецтво до XXV роковин УРСР . . . . .	7 448
Про наші мистецькі справи . . . . .	14 453
Українська культура в часі війни . . . . .	19 454
Праздник народних талантів . . . . .	21 455
Основні риси українського радянського мистецтва [Із статті] . . . . .	24 456
Краса . . . . .	34 460
Советская Украина и ее культура . . . . .	39 461
Народжені в боях . . . . .	49 465
Народ іде на Декаду . . . . .	53 465

### ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Від перекладача . . . . .	61 466
Слово перекладача . . . . .	62 467
Театр Советской Украины . . . . .	63 467
Корифей українського театру . . . . .	68 468
Про великого артиста . . . . .	71 469
Панас Саксаганський . . . . .	75 470
Пристрасний художник . . . . .	80 470
Незабутнє ( <i>Сторінка спогадів</i> ) . . . . .	81 470
Михайло Старицький ( <i>До 40-річчя з дня смерті</i> ) . . . . .	83 471
Іван Карпенко-Карый . . . . .	86 471
Проекція в сучасне . . . . .	88 472
Про п'єси Івана Кочерги . . . . .	89 472
Островський і сучасність . . . . .	94 472
А. В. Луначарський про театр і драматургію . . . . .	98 473
Московський академічний Малий театр . . . . .	102 475
Московський Художній . . . . .	108 476
На вечорі Іраклія Андронікова . . . . .	114 477
Леся Українка и ее «Лесная песня» . . . . .	116 477
Відзив про книгу О. К. Бабишкіна «Драматургія Лесі Українки» . . . . .	119 478
Передмова до «Повісті про пародного артиста» Ю. Мартича . . . . .	127 478
Навіки разом . . . . .	131 479
Марія Заньковецька ( <i>До 20-річчя з дня смерті</i> ) . . . . .	134 480
О драматургії Лесі Українки . . . . .	137 480
Гамлет у виконанні Сергія Балабанова . . . . .	142 481
Про Івана Карпенка-Карого . . . . .	144 481

Про «Театральні згадки» М. Садовського . . . . .	147	481
Майстер високої правди . . . . .	152	482
Передмова до книги М. Йосиповка «Марко Лукнич Кропницький» . . . . .	162	483
Зашьковецька . . . . .	165	483
Про драматичну поему Олександра Левади та Андрія Малюшка «Арсенальці» . . . . .	170	484
Книга о дружбе . . . . .	172	484
Героїчна драма . . . . .	178	484
Вступне слово до книги О. Г. Киселя «Український театр» . . . . .	180	484
Брати Тобілевичі . . . . .	184	485
Відзив про дисертацію О. А. Казимирова «Український аматорський театр (дожовтневий період)» . . . . .	206	485

### КІНОМИСТЕЦТВО

Победа на Україні . . . . .	215	487
Образ поета-революціонера . . . . .	217	487
Поема про море . . . . .	222	488
Він народився, щоб творити . . . . .	225	489
Олександр Довженко . . . . .	228	489
До Київської студії художніх кінофільмів . . . . .	236	489
Олександр Довженко . . . . .	238	490

### ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Пишна райдуга народної творчості . . . . .	257	490
На правильному шляху . . . . .	258	490
Таланти народу. <i>На виставке народного искусства и художественной промышленности</i> . . . . .	260	491
Графіка Олени Кульчицької . . . . .	263	492
Замість передмови [до книги П. О. Білецького «Георгій Іванович Нарбут»] . . . . .	264	492
Пейзажі Миколи Глуценка . . . . .	267	494

### МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Лисенко. <i>Кляптики споминів</i> . . . . .	273	495
Українська народна пісня та її виконавці (До концертів Д. Стефанович та М. Дейнара) . . . . .	278	496
Як народжувалась «Наталка Полтавка» . . . . .	280	497
Братское единение национальных культур (К гастролям Киевского государственного академического театра оперы и балета в Москве) . . . . .	282	497
Братский дар . . . . .	284	497
«Віддарунок» . . . . .	286	498
Робота над оперою «Тарас Бульба» (Весіда з поетом М. Рильським і композитором Л. Ревуцьким) . . . . .	288	498
Опера «Щорс» . . . . .	289	498
Опера «Тарас Бульба» (До прем'єри в столичному орденосному театрі) . . . . .	290	498
Пам'яті Оксани Петрусенко . . . . .	293	499
Микола Лисенко (Кляптики споминів) . . . . .	294	499
Левко Ревуцький . . . . .	302	500

«Запорожець за Дунаєм» (До прем'єри в Державному ордені Леніна академічному театрі опери та балету ім. Шевченка)	305	501
К показу українського мистецтва в Москві . . . . .	307	501
Нова опера П. Козницького . . . . .	309	502
Ридар української пісні (До сотих роковин з дня народження Миколи Лисенка)	311	502
Невмируща (До постанови «Наташки Полтавки» Київським ордені Леніна театром опери та балету імені Шевченка)	316	504
Ансамбль української пісні . . . . .	320	504
Дочь українського народу . . . . .	322	505
Творческий ансамбль . . . . .	324	505
Праздник нашей думы, нашей песни . . . . .	326	505
Думки з приводу «Думки» (На першому концерті «Думки»)	328	505
Творчий успіх нашого театру . . . . .	331	506
Прем'єра опери «Тоска» . . . . .	333	507
Слава пісні (На концерті «Думки») . . . . .	335	507
Наша Литвищенко-Вольгемут . . . . .	337	507
«Наша зірка» (К 50-літтю со дня народження М. В. Литвищенко-Вольгемут)	340	508
Митець, свідомий свого покликання . . . . .	343	508
Про Михайла Микишу . . . . .	346	508
Пародний артист Іван Паторжинський . . . . .	348	508
Успіх молодих . . . . .	350	509
Новая советская опера (К постановке в Киевском театре оперы и балета [оперы] «Молодая гвардия»)	352	509
Рецензія на працю тов. Кисельова «Л. Н. Ревуцкий»	354	510
Рецензія на працю Г. Л. Кисельова «Михайло Іванович Глинка» . . . . .	356	510
Рецензія на роботу В. Довженка «В. С. Косенко. Короткий нарис життя, діяльності і творчості» . . . . .	358	511
Творець пісні . . . . .	360	511
Новорічна новина . . . . .	363	511
Поважайте і любіть слово! . . . . .	365	512
Початок розмови . . . . .	368	512
Про тексти в збірнику «Українська радянська пісня» (Рецензія на збірник) . . . . .	371	512
Пісні братів . . . . .	375	514
[Про танцювальну музику українського народу] . . . . .	376	514
Творча перемога . . . . .	378	514
Слава безсмертній дружбі (На виставі «Князь Ігор») . . . . .	382	514
Видаючийся переклад К 70-літтю со дня народження М. В. Микиши . . . . .	385	515
Відзив про ансамбль бандуристів УТОС . . . . .	388	515
Спомини О. М. Лисенка про батька . . . . .	389	515
Опера «Милана» . . . . .	393	516
М. О. Грінченко . . . . .	396	516
[«Різдвяна ніч» М. Лисенка] . . . . .	397	516
Про друга (До 70-річчя з дня народження Л. М. Ревуцького) . . . . .	399	517
Творець радянської оперети. До 60-річчя з дня народження О. П. Рябова . . . . .	402	517
Про «Енеїду» М. Лисенка в Київському театрі опери та балету . . . . .	404	518

Видатний митець і педагог (До п'ятдесятиріччя творчої діяльності М. В. Миклиші) . . . . .	407	518
Видатний співак, педагог, громадянин (До сорокаріччя з дня смерті Олександра Мишузи) . . . . .	409	518
Видатний український співак і педагог . . . . .	411	519
Михайло Донець . . . . .	414	519
Про листи Миколи Лисенка . . . . .	419	520
[Передмова до «Збірника пісень для ансамблю кобзарів-бандуристів] . . . . .	427	521
Семен Гулак-Артомовський . . . . .	429	522
Син народу . . . . .	435	523
Чародій танцю . . . . .	438	523
Книга про співака і патріота . . . . .	440	524
[К 75-літтю Л. Н. Ревуцького] . . . . .	442	524
Примітки . . . . .	447	
Показчик імен і назв . . . . .		525
Список ілюстрацій . . . . .		538

Академия наук Украинской ССР  
Институт искусствоведения, фольклора  
и этнографии им. М. Ф. Рыльского  
Институт литературы им. Т. Г. Шевченко

## МАКСИМ РЫЛЬСКИЙ

*Собрание сочинений в двадцати томах*

*Наука, критика, публицистика*

*Томы 12—18*

ТОМ ПЯТНАДЦАТЫЙ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ СТАТЬИ. 1927—1964

Составители и авторы примечаний

ЛЕОНИД ИВАНОВИЧ БАРАБАШ

ТАМАРА ПАВЛОВНА БУЛАТ

(На украинском языке)

Киев, издательство «Наукова думка»

*Затверджено до друку вченою радою  
Институту мистецтвознавства, фольклору та етнографії  
ім. М. Т. Рыльского АН УРСР*

Редактор *В. І. Мазний*

Художній редактор *Р. К. Пахомюк*

Оформлення художника *Б. Й. Бродського*

Технічний редактор *Б. М. Кричевська*

Коректори *Л. Ф. Рябцева,*

*З. А. Єрохіна*

Інформ. бланк № 7668

Здано до набору 11.07.85. Підд. до друку 05.02.86.

Формат 84×108/32. Папір друк. № 1.

Звич. нова гарн. Вис. друк. Фів. друк. арн. 17,0+3 вкл.  
Ум. друк. арн. 28,88. Ум. фарбо-відб. 28,88. Обл.-вид. арн. 27,81.

Тираж 5500 пр. Зам. 5—1975.

Ціна 3 грн. 20 к.

Видавництво «Наукова думка».

252601 Київ 4, вул. Революції, 3.

Віддруковано з матриць Головного підприємства  
республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига».

252057, Київ, вул. Довженка, 3

в Київській книжковій друкарні наукової книги.

252004 м. Київ 4, вул. Революції, 4. Зам. 6-172.

- Ряльський М. Т.**  
**Р95** Зібрання творів: У 20-ти т. Наука; Критика; Публіцистика. Т. 12—18 / Редкол.: Л. М. Новиченко (голова) та ін. — К.: Наук. думка, 1983—  
Т. 15. Мистецтвознавчі статті / Упоряд. та приміт. Л. І. Барабана, Т. П. Булат; Ред. тому М. М. Гордійчук. 1986. 544 с.  
В опр.: 3 крб. 20 к. 5500 пр.

До тому ввійшли статті і дослідження з мистецтвознавства, театро-, кіно- та музикознавства.



