

## Т. Шевченко, як прозаїк

(ПОРІВНЮЮЧИЙ РОЗГЛЯД ПРОЗОВОЇ І ЛІРО-ЕПІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ТЕХНІКИ ТВОРЧОСТІ ШЕВЧЕНКА)

Ми ще й досі не маємо остаточного означення характеру творчості Шевченка, хоч матеріалу для цього означення зібрано дуже багато. Це мабуть тому, що техніку його майстерства не досить аналізовано. Останні праці дослідників, що відчували мабуть актуальність цього питання для шевченкознавства, звертають увагу на ті чи інші окремі моменти у розвитку технічних досягнень Шевченка. Так, наприклад, робить Багрій, що присвячує окремі розділи у своїй книзі розглядові композиційної<sup>1)</sup> віршової техніки Шевченка. Не випадково також і акад. Єфремов знов звертає нашу увагу на прозові спроби митця, — завжди відчувалося, що в них полягає розгадка деяких складних і не легко зрозумілих моментів творчого розвитку поета. Думку про те, що Шевченко був насамперед лірик, що головна міць його таланту полягала у сутому ліризмові, — висловлено вже давно, але її не було доведено й остаточно стверджено досить подрібним аналізом спроб Шевченка у інших царинах літературної техніки. Письменники поділяються взагалі на дві основні групи: 1) ті, що йдуть шляхом поширення своїх технічних спроб, 2) ті, що йдуть шляхом поглиблення аналізу й через це зосереджуються одразу на якомусь певному виді літературної техніки. Бувають випадки, коли самоозначення митця з тих чи інших причин утворюється не одразу — у такому разі ми спостерігаємо дуже інтересні комбінації технічних шукань, що не відповідають основному напрямкові творчого розвитку даного письменника. Такі випадки ще й тим важливіші, що вони мають загальний інтерес, бо дають великі змоги спостережень що до процесу художньої творчості взагалі. У даному разі найцікавіше питання, яке повстає перед нами, є питання: чи належить Шевченко до першої з вище наведених груп письменників чи до другої? Що до драматичних спроб нашого митця, ми вже маємо здання Руліна<sup>2)</sup> і взагалі це питання не таке важке, бо драматичні твори Шевченко писав і рос., і укр. мовою: через це ми маємо змогу легкого порівняння. Значно складніша справа з прозовими спробами митця, бо їх писано тільки російською мовою. Те що Т. Ш. ніколи не робив спроб писати прозу українською мовою, на якій таким пишним цвітом розпустилася його лірична творчість, немов дає підстави

<sup>1)</sup> Багрій. Т. Ш. в литер. обстановке. Ак. Єфремов Зі спадщини Дармограя. Україна кн. 3-тя 1925 р.

<sup>2)</sup> Рулін. Стаття у збірн. 1921 р.



припустити, що взагалі до прози митець не мав великого похилу. Наприклад, акад. Єфремов каже, що Ш. утворював свої російські повісті тільки тому, що у той час його українська лірична муза мовчала, але це доводить більш деяку невідповідність творчої праці російською мовою. І акад. Єфремов і Багрії додержуються думки, що повісті утворено на засланні, у ненормальному стані творчої праці. Про те ми знаємо, що деякий час Шевченко має надію, що його повісті матимуть успіх, запитує здання Куліша, Аксакова... Через це залишається деяка невиразність у цих питаннях і до цього часу. От чому варто ще раз придивитися і до даних, що говорять про процес утворення задуму повістей, про настрої митця у той час, і до даних, що говорять про мовну і композиційну техніку прозових творів. Тільки тоді ми матимемо змогу дати відповідь на основне запитання, чи дійсно прозові твори Шевченка не випадково відрізняються від ліричних у відношенні художнього майстерства? Що до настроїв під час утворення повістей, ми помічаємо тут відгуки якоїсь непевності, якихось хитань. З листування ми, наприклад бачимо, що Шевченко береться за різьбярство, за фотографію і, ніби то поруч з цим, і за прозу. З другого боку, надсилаючи повісті до своїх приятелів, він дуже непокоїться, розпитується про них, потім одразу ж, іноді в наступному листі, звертається з проханням зовсім знищити дану повість. Так у листі від 20 травня 1853 р. до Броніслава Залеського (43) читаємо: „И кстати о повествовании: по известному адресу отошли только „Варнака“ — „Княгиню“ оставь у себя, она уже приготовилась“. З цього видно, що „Варнак“ на думку Шевченка, вимагав якоїсь переробки, а „Княгиня“, гадав він, „уже приготовилась“, але в дальшому ми бачимо, що, власне кажучи, такої упевненості у нього зовсім не було<sup>1)</sup>... Взагалі з цього часу він завжди розпитується про ці дві повісті, до того тут яскраво виявляється, які сумніви збурюють його: „Если ты можешь как-нибудь узнать о судьбе княгини, то сообщи мне: меня она очень беспокоит“, пише він в 57 листі від 55 р., до того ж Бр. Залеського. В 1856 р. він знов звертається, тепер вже до другого кореспондента, до А. П. (див. лист. 59): „Еще вот что. У нас не получает никто „Отеч. Запис.“, а у вас, вероятно, кто-нибудь получает, то посмотрите вы хорошенько май и июнь, не увидите ли вы там рассказ „Княжна“, подписанный Б. Дармограй“. І в тім же 56 році він звертається до Бр. Залеського, щоб той зовсім знищив рукопис „Варнака“: „Если он (Сигизмунд Зал.) еще в Петербурге, то напиши ему мой искренний привет и покорнейшую просьбу уничтожить Варнака“ (див. л. 66), а вже в 67 л. він пише до того ж Бр. Залес.: „Я весьма опрометчиво поступил с моим „Варнаком“, и тем более, что черновую рукопись уничтожил. И теперь не знаю, что мне делать. Если он у тебя переписан, то пришли его мне: там нужно поправить. Слог вообще довольно шершавый. Во всяком случае не посылай его Осипову. Я содержание его помню и напишу его вновь“. У 73 листі (57 року) до М. М. Лазаревського Шевченко згадує знов про „Княгиню“ й тут виявляється, що й відносно цієї повісти у нього були сумніви: „А „Княгиня“ пишешь, у якогось Н. Д., не знаю, кто се

<sup>1)</sup> Хронологію листування взято з видання Яковенка. т. 2.



Н. Д. Як би Княгиню взяв на свої руки Куліш, чи не краще б було? та й Матроза прибрав би до „Княгині“ та причепурих їх гарненько та й пустив би їх в люде. Дармограй написав уже и вторую часть Матроза, в которой уже резче обозначилась общая идея рассказа, а в третій він дума уже виставить наголо свою нехитрую фантазію“. Тут треба згадати про те, що Куліш завжди з великою критикою ставивсь до прозових творів Шевченка — ось чому останній має на оці саме Куліша.

Таким чином, ми бачимо, що Шевченко утворював свої повісті в дуже мінливому настрої, хитавсь поміж позитивним і гостро иноді негативним відношенням до їх, — як це трапляється тоді, коли митець береться до якихось спроб, незвичайних для нього. У тому, що це були якісь спроби, переконують не тільки відношення до них самого автора чи Кулішева їх критика, але навіть перший поверховий огляд їх мовного стилю, бо в ньому, як побачимо, відбилося те, що тут Шевченко узявся до чогось не досить відомого йому... Одразу ж видно, що Шевченко хоч і перероблював свої повісті, але до решти не опанував літературної російської мови...

Шевченко, як і інші його попередники і сучасники-українці, що писали російською мовою, не може уникнути численних українізмів. Але досить його порівняти в цьому відношенні, напр., з Гоголем, щоб побачити велику різницю що до вжитку і пристосування цих українізмів до решти рос. мови даних творів. Гоголь теж не уникає і не може уникнути українізмів у мові своїх навіть суто російських творів, але він в більшості випадків вживає їх так, що вони збагачують рос. літ. мову тими чи іншими новими семантичними рефлексами. У Шевченка українізми мають у більшості випадків характер звичайних помилок проти рос. літер. мови. Шевченко, як і Гоголь, дає багато прикладів української лексики, коли це до певної міри викликано вимаганнями побутового змалювання. Ми читаєм напр.: „бодня, возовня, комора, гай“ (73 ст.), „льох“ (70), „с товариством“ (51), „призьба, оселя“ (68), „многие из них кончили свой тяжкий термин“ (31), „в гроб ее положили и понесли на марсах“ (36), „пустка“ (37), „за цариной“ (37) лан, лановой (38), для рала і плуга (41) і т. ин.

Майже ніколи ми не знаходимо у Шевченка того, про що каже Мандельштам,<sup>1)</sup> аналізуючи, як Гоголь вживав посеред цілком російського звороту мови якесь суто українське або зрусифіковане українське (походженням) слово і воно досягало найбільшого вражіння серед усіх можливих у такому разі суто російських синонімів: „Смутны стояли гетьман і полковники, задумались все и молчали долго, как будто томимые каким то тяжким предчувствием“. („Тарас Бульба“) „И захрапел так, что воробы, которые забрались было на баштан, поподымались с перепугу на воздух“... (Соч. Гоголя т. II, стр. 236 изд. Тихонравова).

„Вы баболобы, полно вам за плугом ходить... да подбираться к жинкам“. (Соч. Гоголя т. II, стор. 275) і слушно каже Мандельштам, що „подбираться к женам“ разумеется не имеет той прелести остроты“ (ст. 219).

<sup>1)</sup> Мандельштам. О характере Гоголевского стиля. Ст. 210 (195 — 241).



У Шевченка в „Близнецах“ в сцені поміж бачним Романом і шинкаркою говориться, що цей Роман і шинкарка сидять і „горілку кружають“, але це взагалі виїмковий випадок. Рівночасно з цим ми знаходимо багато прикладів суто української морфології, що їх не можна з'ясувати ніяк інше, як певні помилки: „на страстной недели“ (37), „подобно змеи“ (35), „по колючей стерни“ (38) „с жареными курями“ (51) і т. и.

Крім того, в повістях можна знайти багато зразків виразно помилкового вжитку тих чи інших слів і зворотів російського характеру. Проте ці семантичні і іноді морфологічні одмінні зовсім не мають, як у Гоголя вигляду якоїсь навмисної переробки, якоїсь праці над рос. літер. стилем. Див. напр.: „запиша все это“ замість „записав“, і що це саме помилка, вказують подібні ж приклади: „распустия“ (66 ст.). Іноді Шевченко вживає зовсім не того суфікса, що його треба було б вжити у даному разі: „здешний *поселыщик*“ (31). Іноді він змінює семантику відомого образowego звороту, не відчувачи, що ця зміна випадкова й незаконна: „судорожно подал руку“ (32) замість „судорожно стиснул руку“. В інших випадках Шевченко наводить досить невдатні „новообразования“, особливо невдатні тоді, коли вони мають претензію до образowości: „сколько идей перелилось в душе“ (48), або в опису вечірнього ландшафту в „Близнецах“: „спрятала прекрасную линию своего горизонта в туман“ (66). Іноді він будує фразу, так мовити - б, поміж рос. та укр. синтаксою, але це не робить гарного враження, як це ми бачимо у Гоголя: „Жил в городе Крюкове, что за Днепром, против Кременчуга, так в этом городе Крюкове жил богатый, неисчислимо богатый чумац Роман“ (62). Згадаємо вище наведений приклад з Гоголя: „Эй, вы, пивники, броварники, полно вам пиво варить... Вы плугари, гречкосеи, овцепасы, баболобы полно вам... подбираться к жинкам и губить силу рыцарскую“ (Соч. Гоголя т. I стор. 570 — 571) і відому народню пісню, що починається також (див. Мандельштам ст. 215). Легко побачити, що Гоголь завжди до ладу вживає і цілі звороти, і слова, і навіть українські суфікси: А может быть как-нибудь в хозяйстве понадобится, возразила старуха, не прибравшая дать изъяснение своей нерешительности“, каже Коробочка до Чичикова й одне це слово „принадобятся“ виявляє одразу весь комізм цієї незабутньої сцени. Разом з цим Шевченко каже „переобразование“ (663 ст.) і робить звичайну помилку. Мандельштам слушно наводить такі приклади укр. слів, як „чудно“ і „не можна“, що вживаючи їх, Гоголь певно збагачує рос. лексику: „...и чудно, и любо ей показалось“, „А на душе и необъятно, и чудно“. Мандельштам порівнює Пушкіна: „В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань“..., де „не можно“ дано тільки для розміру, і Гоголя: „Нет, Халява, не можно“. „Не можно, проворчала старуха“.

Можна було б навести багато зразків що до мови повістей Шевченка у порівнянні до мови Гоголя, але до нашого завдання не входить дати повний аналіз мови прозових творів Шевченка, бо це б вимагало окремого дослід, неможливого у даному разі за браком місця. Наводимо вище зазначені зразки лише, щоб підтвердити, що звертання Шевченка до рос. мови не могло бути актом, який - би нагаду-



вав те, що ми бачимо в цьому відношенні у Гоголя. Усі дані говорять, що у Шевченка це було звертання до незвичної для його художньої творчості мови. Знати якусь мову й балакати нею зовсім не те, що творити поетичні твори; останнє вимагає далеко більшого, ніж звичайне, знання мови, вимагає кінець кінцем праці сон амого, а не такої, що її підказано може бути тільки формальними міркуваннями.

Дослід прозових спроб Шевченка стає ще цікавішим, коли ми згадаємо інші його спроби — драматичні. Рулін доводить, що в цих останніх бракує як раз самої драматичності, що „...залежить не тільки від самого сюжету, основою якого завжди буває боротьба, але й від відповідної обробки“. Тільки „Сотник“ здається дослідникові порівнюючи драматично удатним, бо він „майже цілком збудований у драматичній формі, навіть зо сценічними ремарками“. Шевченко завжди дає тільки „загальні риси подій, проте на кожному кроці дає виявитись своєму ліризмові“, ніколи не малює послідовного розвитку драматичної боротьби, нарешті малює драматичні моменти досить схематично. Отже ми бачимо, що хоч Шевченко и мав похил до змалювання драматичних моментів, але робив це не як справжній драматург, а як лірик.

Коли так поставити питання — дослід прозових спроб Шевченка набуває найбільшої цікавості, бо тут ми остаточно можемо переконатись у тім, що він був насамперед сутий лірик. Але щоб пересвідчитись у цьому, вже треба удатись до аналізу композицій його повістей, бо просто порівнювати мову повістей з мовою його ліричних творів (на підставі вище наведеного) не має сенсу. Крім того, таке порівняння і не можливе у повній мірі, бо цьому перешкоджають не тільки національні різниці мов даних творів, але ще й те, що віршова й прозова мови — відносно різні системи. Зіставлення лірики й прози може мати рацію тільки у царині композиції, бо ця остання в деякій мірі незалежна від мови, як такої.

Коли уважно придивитись до прозових творів Шевченка, легко помітити, що вони по своїй суті — або автобіографічні спомини (як напр. „Художник“), що їх не оформлено в сюжет специфічний для художнього твору, або повторюють цілком чи почасти відповідні віршові композиції. Тільки частина повістей дає щось порівнюючи нове і цілковите в композиційному відношенні. „Наймичка“, „Варнак“ і „Княгиня“ мають прості віршові дублети. У „Близнецах“ ми знаходимо, як головний момент композиції, мотив „покритки“, що підкидає своїх дітей бездітним старим, цей же мотив є суть композиції Наймички, у зміненому вигляді він є й у „Капітанші“, не кажучи вже про те, що взагалі це звичайний мотив усієї творчості Шевченка. Вже одне те, що з 10 повістей у трьох Шевченко повторює цілком, а в „Близнецах“ почасти свої віршові композиції, говорить про те, що тут не можна сподіватися особливої різноманітності сюжетів.

Крім того Багрій слушно каже, що взагалі композиційна техніка повістей була під час їх друку трохи застаріла: літературні засоби повістей нагадують ті, що були звичайними у 30 роках у рос. літер.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Автор цієї статті незалежно від Багрія прийшов до думки зіставлення техніки повістей з засобами письменників 30-х років; статтю було читано 26. I—1925 р. в Укр. іст. Літ. Т-ві (Київ).



Але щоб докладніше роздивитись, що й як уживає тут Шевченко, треба сказати кілька слів взагалі про прозаїчну літературну техніку. Засоби літературної техніки залежать від законів сприйняття і з другого боку від літературної моди, бо тільки те вражає нашу уяву, що відповідає настроям даної доби. От чому в літературній техніці треба розрізняти деякі загальні засоби і ті, що обов'язкові для даної доби. Літературний твір у наслідок того, що він є певна цілість, завжди відокремлюється від „оточуючого середовища“ тим, що його зміст уставлено ніби то у якусь „раму“ (подібно до того, як це ми бачимо у малярстві). Ця „рама“, тоб-то якісь суто формальні мотиви, дозволяє нам відчутти літературний твір з його сюжетом, як щось цільне, окреме поряд з життям і подібними йому літературними творами. „Рама“ складається з певних елементів, що повинні бути в певних взаємовідносинах один до одного і до решти змісту літературного твору. Тут виявляються деякі загальні закони збудування літературних творів і закони, обов'язкові для даної доби. Талант письменника полягає в тім, щоб, відчувачи ці закони, не просто порушувати їх, але, коли у нього для цього є потрібна міць індивідуальної творчої оригінальності, так мовити б „перемагати“ їх. „Рама“ складається перш за все з „початку“ і „кінця“ літературного твору. Через те, що „рама“ сама по собі повинна бути чимсь зовнішнім у відношенні до того, що малюється, — „рамою“ у літературному творі можуть бути ті чи інші теоретичні міркування, або той чи інший епізод, що тоді не має безпосереднього відношення до дії літературного твору. Дію літературного твору може бути вправлено до „рамки“ оповідання самовидця, того, що бере участь в ній, чи до „рамки“ оповідання для розважання тих, що слухають це оповідання (див. напр. такі звані „різдвяні оповідання, мисливські оповідання“ то-що), чи до „рамки“ якихось споминів і т. ин. Засіб подібного обрамування дуже часто вживається у малих що до свого обсягу літературних творах, бо такий засіб звільняє автора від необхідности докладного мотивування і дозволяє привести схематизм викладання до максимуму. (Дуже багато зразків цього ми знаходимо у Мопасана). Іноді обрамування буває досягнене описом місцевости даної дії, див. напр. опис Ромоданівського шляху у „Наймичці“ або Поволжя у „Варнакові“. Обрамування буває досягнене і у випадку т. зв. О-го початку, тоб-то тоді, коли дія починається ex abrupto, як наприкл. у славнозвісній сцені бійки на кулаки поміж Тарасом Бульбою і його синами, що відкриває собою дію безпосередньо. У повістях Шевченка ми ніколи не знаходимо початку ex abrupto. Він уживає або засіб „оповідання“ (Варнак, Княгиня), що його ускладено ще й „вступом“ більш-менш далеким від сюжету, або засіб вступного опису місцевостей з безпосереднім переходом до самого викладання без фігури оповідання від особи автора (Наймичка), або засіб звертання до читача і оповідання йому про „випадок“ з власних життєвих пригод (Несчастний). Рами бувають і внутрішні, коли напр. письменник вживає формулу оповідання від особи автора, а в середину цього оповідання вставляє оповідання від особи якогось зі своїх героїв: напр. Шевченко у „Варнакові“ починає з оповідання про мандрівку по-за Волгою, де йому довелося зустрітись з Варнаком



і слідом за цим змушує його самого оповідати свою історію. Рама ще й тому є дуже важливий засіб виразності, що в ній часто може бути (у своєрідній інакомовній формі) лейтмотив основного психологічного настрою даного твору. Наприклад, Гоголь починає свою „Сеору Ів. Ів. с Ів. Ник.“—тим, як автор, ніби ототожнюючи себе з тими, що оточують Ів. Ів.,—захоплюється з його „бекеші“. Це фіктивне звертання до читача, це фіктивне захоплення з приводу „бекеші“—одразу ж малює психологію дії і дієвих осіб і дає непомітний перехід до початку загальної психологічної характеристики Ів. Ів. Тут ми зустрічаємось ще з одним важливим засобом літературної техніки, т. зв. фікцією. Письменник (найчастіш у випадках комізму) малює одну дієву особу або цілий уривок дії ніби то копією зовсім реального становища річей. У той же час кількома словами автор дає нам відчуття, що це тільки імітація, яка має на меті збудити у нас почуття іронії. Ще Аксаков казав Шевченкові, що він хоч і хоче бути у своїх повістях юмористом, але це мабуть не його фах: от чому ні засобу „фікції“, ні інших засобів юмористичного майстерства, що ми їх так багато знаходимо у сучасника Шевченка Гоголя,—ми не помічаємо у повістях.

Вертаючись до розгляду різних засобів обрамування, треба зауважити, що усі моменти у композиції літературного твору, які належать до царини обрамування основного сюжету, зв'язуються з цим останнім суто психологічними зв'язками, але не реальними, не зв'язками сутої сюжетової чинності.

Взагалі рама належить до формальних моментів літературного твору, через що її не можна просто змішувати з дією, як такою. Це є зовсім зрозуміло, бо певні закони техніки виразності вимагають, щоб функції сюжетової дії різко відрізнялись від функції „рами“. Недодержання закону необхідного взаємовідношення поміж реальними й формальними моментами літ. твору приводить до зіпсування вражіння: малюнок у такому разі втрачає свою виразність, бо формальні моменти змішуються з реальними, і через це не може добре виконати своєї функції обрамування: сюжет розпливається, бо його переобтяжено нереальними моментами, що роблять фальшиве вражіння—ніякий формальний момент літературного твору не може, певна річ, зробитись реальним. Напр. це ми бачимо у „Капітанші“ Шевченка. Гарну саму по собі композицію зіпсовано тим, що повість про капітаншу помилково вправлено до „рами“ оповідання про випадкову подорожню пригоду. Штучно зроблено 2 *qui pro quo*, що підтримують реальний зв'язок поміж рамою і сюжетом: 1) Шевченко по дорозі до свого приятеля зовсім випадково стикається як раз саме з Туманом (одним з головних персонажів оповідання), 2) приятель Шевченка також випадково оказується паном Тумана і женихом дочки капітанші. Наслідком такої постанови справи виявляється фактично непотрібною рама „повісти в листовному вигляді“, що її передає Шевченку приятель і що в ній записано історію „Капітанші“ і Тумана. Можна було б просто оповісти цю історію капітанші від особи приятеля Шевченка, почавши оповідання також, як почав і Шевченко, тоб-то з мандрівки: потім можна було б перейти до випадкової



потреби заїхати до приятеля: нарешті дати в спосіб „випадкового оповідання серед приятельської розмови“ — історію капітанши і Тумана. Тоді формальним моментом була б мандрівка і вказаний засіб оповідання приятеля — яскравість і цілковитість вражіння було б заховано. Так напр. у подібному, що до збудування його сюжету, оповіданні Мопасан будує його якраз згідно з вище наведеним законом. Його оповідання „Фермер“ управлено у раму випадкового оповідання у відповідь на дружнє запитання. Барон Рене дю Трайль запросив автора до себе на полювання. Автор помітив, що поміж слугою барона Лебрюманом і їм самим існують якісь чудні, не зовсім нормальні взаємовідношення, як це виявилось одразу, і запитав барона про це. У відповідь барон оповідає історію невдалого кохання Лебрюмана (жінка Лебрюманова вмерла од того, що мусіла бути жінкою Лебрюмана, сама ж безрозумно кохала барона, який до самої її смерті і не знав про це). Історію Лебрюманового кохання, як реальний момент композиції відокремлено від свого формального навіть певною павзою, що її зміщено ще й графічно-звичайними \* \* \* Мопасан не уникає найтрудніших моментів будови сюжету, як напр. зустріч автора з героєм оповідання Лебрюманом з початку в площі формального вступу до розгортання сюжету, а потім і в нім самім. Легкість і виразність композиції досягнено тим, що в усьому іншому формальний момент різко відрізнено од реального. У Мопасана формальний момент старанно й правдоподібно змотивований і тому він позбавлений свого відтінку *qui pro quo*.

У „Капітанші“, щоб уникнути вказаних помилок у будові сюжету, його можна було розгорнути ось як: дати дану раму („листовий рукопис з історією капітанши“), але не робити приятеля Шевченка співником дії цієї історії; можна було б вивести на сцену Тумана, як це зробив напр. Мопасан зі своїм Лебрюманом. Тоді приятель та все те, що має до нього безпосереднє відношення, було б суто формальним моментом.

Не менш важливий момент композиції літературного твору є формула кінця. Кінець літературного твору повинен якось розв'язати усі вузли дії, або підсумувати той психологізм, що утворювався у міру розгортання сюжету. Можуть бути випадки й О-го кінця, коли дію різко припинено (як напр. у Коцюбинського „Для загального добра“ або „Маленький грішник“). Робиться це найчастіш формально-психологічною кінцівкою. Окремий гатунок кінця є т. зв. щасливий кінець. Він є окремою одміною повного кінця, де напруження дії розв'язано на догоду неглибокій моралі. Наступний розвиток літератури вимагає од митця, щоб він залишив своїм читачеві більшу волю що до остаточних висновків з даного літературного твору.

У повістях Шевченка ми завжди знаходимо повний кінець і в більшості випадків щасливий. Певна річ, ми не можемо вимагати від письменника 50-х років XIX ст. вжитку засобів сучасного літературного майстерства. Проте приклад Гоголя виразно вказує, що художня проза тієї епохи вже досягла порівнюючи високих щаблів розвитку. Гоголь визнається великим митцем не тільки для свого часу. Це тим важливіш, що Гоголь, як і Пушкін, і Лермонтов, ще не встиг розгорнути літературну композицію, як це ми бачимо пізніш у творах



Тургенева, Толстого, Достоевського. У нього ще ми бачимо такий композиційний примітивізм, що цілком відповідає духові доби. У Гоголя, напр., ми ніколи не знаходимо великого, широко й докладно розгорнутого сюжету. Вже давно відомо, що Гоголева творчість майже зовсім не знає „зав'язок“ кохання, між тим вони у розумінні будови сюжету дають можливість, може бути, найпростішого об'єднання фактів оповідання до одного сюжету. З другого боку Гоголь, будуючи свої сюжети, часто вживає засобів композиційної архітектоніки, що вже давно застаріли. Він найчастіш добре будує тільки новелу—мале оповідання, де сюжетові завдання самі по собі дуже прості,—або утворює повість, що її хоч і примітивно, скомпоновано але добре виконано. Наприклад „Тарас Бульба“ має дуже примітивний сюжет, але вся суть вражіння, що робить цей твір, полягає в патосі романтичного звеличення сили та лицарства козацьких. Гоголь не звернув уваги на драму Андрія, що напевно у якогось іншого письменника стала б у самому центрі малюнку. Він, навпаки, зробив з цієї драми лише один з чергових епізодів у загальному змалюванні психологічної характеристики Тараса Бульби. Але, коли в Тарасі Бульбі примітивізм сюжету не дуже впадає в очі, бо цей твір, може бути, навмисно повинен нагадувати спосіб примітивної будови сюжету в його зразках—народньому епосі,—цього не можна сказати вже хоч би про „Мертвые души“. „Мертвые души“ використовують форму романа пригод. Не можна навіть сказати, що основу будови сюжету становить характеристика Чичикова, остільки самостійні усі окремі епізоди даного твору. „М. Д.“ у цьому розумінні подібні до численних збірників оповідань пізнішого середньовіччя, що підготували ґрунт для утворення форми роману. Примітивізм композиції у Гоголя історично зовсім природний,—російська література тоді тільки що виробляла велику форму роману. Ось чому той же примітивізм у розгортанні сюжету ми знаходимо у прозі Пушкіна, Лермонтова, не кажучи вже про другорядних письменників. Те, що висунуло Гоголя поміж його сучасників,—це був його своєрідний мовний стиль, його психологізм, якого доти ще зовсім не бачила російська література. Цей психологізм був тим яскравіший, що він мав міць загальної зрозумілості, бо його було засновано на юморі і на найбільш для того часу демократизованій мові (Гоголь збагатив літер. рос. мову впливами народньої мови). Крім того він, як ніхто доти, використав емоціональний момент рос. мови, вживаючи цілої низки варваризмів, оригінальних зворотів, зіставляючи їх у цілому калейдоскопі найнесподіваніших сполучень. Ось через що ми спостерігаємо в нього таку багату гру синонімів і зв'язаних з ними емоцій <sup>1)</sup>.

Зовсім не те бачимо у Шевченка. Він, як вже було підкреслено, утворював свої російські прозові твори зовсім не в тому настрої, що його ми бачимо у Гоголя. З другого боку міць таланту Шевченка полягала, видима річ, у чистому ліризмові, що знаходить собі такий блискучий вираз у його віршах, але не міг також добре послужити йому в прозі. Ось чому композиційний примітивізм у Шевченка виступає далеко виразніш, ніж у Гоголя. Але загальний погляд на

<sup>1)</sup> Див. Мандельштам. *Ор. Сіт.*



прозові композиції повістей вказує, що тут є не тільки простий примітивізм, — Шевченко ставить собі дуже складні сюжетові завдання, проте, виконуючи їх, робить великі помилки. Це цілком у дусі доби 30-х років з її трохи штучною літературною манерою. Письменники цієї доби, як слушно каже Ейхенбаум, працювали над виробленням великої літературної форми (тоб-то роману, що так пишню розгорнувся трохи пізніш). Ця праця, як завжди буває у таких випадках, була ніби то експериментом над тими чи іншими засобами літературного майстерства. Ось що про це каже Ейхенбаум: „проблема літер. мови і розповідної форми стоїть у центрі уваги російської белетристики 30-х років. Фабула сама по собі стоїть на другому плані — у більшості випадків вона стає тільки приводом для розробки мовних і розповідних засобів. Звідси сюжетова фрагментарність, надто у Вельтмана. Герой ще зовсім не психологізований тому, що він займає другорядне місце в будові роману. Марлінський просто каже: „Характери мої — це справа приватня“. Звідси вражіння „бідности змісту“ (Котляревський), що робиться, коли підходити до цієї літератури з вимаганнями читача, якого виховано на Толстому й Достоевському. Перед нами инша поетика: в ній основну роль що до організації відіграють не ті конструктивні елементи, що їх висунуто в рос. літер. наступних 10-літь. Взагалі Шевченко йде за цими шуканнями форми, принаймні ми у нього знаходимо всі особливості, що їх згадує Ейхенбаум: 1) звертання до читача; 2) ретардації дії, що її обумовлено не необхідностями розгортання сюжету, але вимаганнями техніки виразности (на погляд письменників тієї доби), 3) передмови до сюжету, що їх вставлено до її середини й т. ин.

Наприклад „Близнецы“ починаються тим, що Сокира й його жінка знаходять підкинутих дітей. Але, скінчивши цей епізод, Шевченко дає передмову, потім зараз же инший початок — оповідання про походження Сокири. В „Наймичці“ початок становить формальний опис Ромодановського шляху і оповідання його історії, потім іде (ніби то „формула переходу“) — звертання до читача, що з терпця його ніби то надужив автор, потім — опис місцевости коло хутора Якима Гірла і тільки тоді, нарешті, вже початок дії — нахідка дітей.

Щоб найкраще переконатися, оскільки композиція прозових творів Шевченка відрізняється од віршових композицій, — порівняємо їх в обох „Варнаках“ і „Княгинях“. „Наймичку“, напр., хоч теж збудовано примітивно, без великого розвитку дії, але цей схематизм у вірші в деякій мірі природний; крім того чудово розгорнутий ліризм, що його засновано головним чином на віршовій мові, як такої, скасовує усі хибі композиції. Композиційні упрощення у даному разі тільки підкреслюють цей ліризм і кінець-кінцем ідуть на користь доброму вражінню. Через це ми обминемо „Наймичку“ і спинимось на середніх по вражінню „Варнакові“ й „Княжні“ і ми зараз же побачимо, що і в них прозовий варіант дуже уступає віршовому. Придивімось пильніше до деталей подрібного плану обох творів. Під планом у даному разі треба розуміти не тільки просту послідовність подій, але й ті суто психологічні співвідношення між окремими епізодами літературного твору, що в них знаходяться ці останні, незалежно від того, чи стоятимуть вони поруч один з одним у часовому розгортанні сюжетової дії,



чи ні? Коли уявити собі на думці сюжет літературного твору ніби то як якийсь малюнок, — можна розпізнавати у такому малюнкові своєрідну „перспективу“: одні події та особи виступають на першому плані, інші на другому; одні відтіняють інших, або навпаки прикрашують ті негативні враження, що ті його роблять. Отак, напр., у літературному творі можна відрізнати тло і те, що на ньому малюється, до того, згідно з законами сприйняття, поміж ними повинні бути певні співвідношення. Тло літературного малюнку становить передусім той чи інший формальний момент; коли ж у середині даного сюжету поміж окремими реальними епізодами виявляються подібні співвідношення, то найчастіш ми в такому разі бачимо т. зв. антитезу. Дані епізоди можуть бути психологічно протилежні, чи навпаки психологічно однакові, незалежно од того, які хронологічні взаємовідношення поміж ними. У цьому, певна річ, полягає головна різниця поміж законами мальовничої й літературної перспективи: останню засновано головним чином навіть і не на часових відношеннях, але на суто психологічних.

Ми знаходимо багато прикладів того й другого у творах Шевченка: відомо, як напр., любив Шевченко антитезу. Треба проте сказати, що „літ. перспектива“ далеко вірніша у віршових творах Шевченка, ніж у прозових. Зіставлення, напр., композиції „Княгині“ й „Княжни“ одразу ж вказує, що співвідношення формального тла і того, що на ньому змальовано, далеко яскравіші як раз у віршовій композиції. Дія „Княжни“ розгортається на тлі ліричних споминів про рідну Україну та тихі принади її природи і кошмарна історія „Княжни“ стає дійсно різким контрастом до цього формального тла. Поет у неволі звертається до зорі, до цього вічного конфідента усіх митців:

Зоре моя вечірняя!  
Зійди над горою, —  
Поговорим тихесенько  
В неволі<sup>1)</sup> з тобою.

Поет просить, щоб зоря розповіла йому про „веселочку“, що воду позичає у Дніпра, про широку „сокорину“... і т. ин.; поміж цими образами природи, що вабить до себе з „прекрасного далека“, митець споминає ніби то мимоволі, з випадкової асоціації, — людей:

А про людей — та нехай їм!  
Я їх, добрих, знаю —  
Добре знаю!.. Зоре моя,  
Мій друже єдиний,  
Що вони, поганці, діють  
В нас на Україні...  
Розкажу я те, що знаю,  
Тобі й спать не ляжу,

<sup>1)</sup> У Черниг. автографі-брульоні стоїть: „Поговорим над Уралом в неволі з тобою“... Див. Доманицький „Крит. розслід над текстом“ Кобзаря ст 188-9. — це свідчить, що віршовий варіант написано на засланні. З вище наведеного листа до Бр. Зал 20/V — 53 р. можна бачити, що „Княгиню“ написано коло того ж часу, тобто обидва варіанти утворено в один період творчого розвитку.



А ти рано тихесенько  
Богові розкажеш.

Таким чином, ми бачимо, що Шевченко звів віршову композицію до засобу ніби то розмови з зорею в неволі про рідний край, до того спомини про цей рідний край уявляються митцеві у вигляді ніби то якоїсь мішанини з радісних уявлень рідної природи і дуже нерадісних, прикрих уявлень людей. Засіб „розмови“ з зорею стає, певна річ, рамою дальшого розвитку сюжету. Зміст цієї розмови є загальне тло, що на йому розгорнуто історію князя й княжни. Мотив протилежних уявлень, що борються поміж собою, дано в наведеному початку формально, але далі він розгортається на конкретному змістові вже реально. Легко побачити, що формула яскравого контрасту не одразу далася Шевченку, — про це виразно свідчить чернігівський автограф-брульон, де знаходимо далеко розпливчастіший початок. Але Шевченко був, очевидно, уважніший що до віршової композиції і одразу ж поправив його, тоді як у прозі розпливчастість, що вона могла бути зовсім природньою у чернетці, — залишилася<sup>1)</sup>. У чернігівському автографі-брульоні Шевченко не задовольняється формальним контрастом з уявлень природи і людських злочинств, він намагається зміцнити цей контраст розмалюванням цих злочинств. Проте, тому, що робиться це у формальному моменті, це: 1) не удається з такою виразністю, як воно було б можливо вже у самому сюжеті шляхом розвитку історії княжни, 2) не досягаючи своєї мети, цей дублет змалювання панських злочинств одбирає місце у другій половині протиставлення і наслідком цього гарний ліричний вступ з описом села, що його дано в остаточному варіанті, — втрачається, а тому розпливається і сама антитеза. Наведемо для порівняння обидва варіанти поряд:

Чернігівський автограф:

Село!... і серце замірає!  
Неначе в раї, в темнім гаї  
Сади вишневі зацвіли.  
А що там робиться в селі,  
У тім веселім, тихім гаї?  
Там воля, рай!... Та й що казати.  
Лани, і люди, і корови  
І предковічні діброви  
І все моє — все можна брати  
І можна жидові продати  
Душею й тілом, — правда, воля?  
А ми ще й Бога гнівимо...  
Село! Село! Веселі хати,

Веселі здалека палати —  
Бодай ви терном поросли!  
Щоб люде й сліду не найшли,  
Щоб і не знали, де й шукати!..  
Бо люде? Дивні чудеса  
Твориш ти, Господи, над людьми.

Остаточна редакція:

Село! І серце одпочине.  
Село на нашій Україні —  
Неначе писанка: село  
Зеленим гаєм поросло:  
Цвітуть сади, біліють хати,  
А на горі стоять палати,  
Неначе диво, а кругом

<sup>1)</sup> З листування ми вже бачили, що „Варнак“ перероблювався, про „Княгиню“-ж Шевченко казав: „Она уже приготовилась“, тоб-то гадав, що цей твір більш-менш удатний. Інші повісті Шевченко не перероблював, втративши до них усякий інтерес зі зміною обставин: див. ст. акад. Єфремова.



Широколистії тополі;  
А там і ліс, — і ліс, і поле,  
І сині гори за Дніпром:  
Сам Бог вітає над селом...

Село! Село! Веселі хати,  
Веселі здалека палати —  
Бодай ви терном поросли!  
Щоб люде й сліду не найшли,  
Щоб і не знали, де й шукати!...

У дальшому розвитку віршової композиції Шевченко йде також шляхом великого скорочування, знищення шкідливих деталей і непотрібних подробиць. Слідом за ліричним вступом Шевченко зараз же малює саму дію, починаючи її якраз з того моменту, що становить початок історії княжни. Це, видима річ, стоїть у звязку з тим, що сюжет „Княжни“ (вірш.), у порівнянні до „Княгині“ (проз.) у хронологічному відношенні трохи пересунуто уперед: у віршовій композиції Шевченко зосереджується головним чином на ролі княжни, одкидаючи зовсім ролі матері-княгині, та й сама княгиня стає особою службово-епізодичною. Такий лад підказано зміною психологічних взаємовідносин у середині самого сюжету: Шевченко у даному разі зміцнює основну антитезу — протиставлення ролів злодія й невинної княгині (вірш. вар. княжни), а разом з тим зміцнюється і трагізм дії. У „Княжні“ ми маємо три основні антитези: 1) поміщик-князь, що аж потопає у вині та у гульбі, і село, що пропадає з голоду; 2) розпуста та злочинства князя і добрість та невинність дочки; 3) роля батька кровомісника і роля загубленої ним дочки. Другий контраст, певна річ, — основний, останні два його психологічно доповнюють і зміцнюють. Легко помітити, що формула антитези набирає найбільшої яскравості ще й від того, що віршову композицію зроблено лапідарнішою і тому всі контрасти виступають виразніше. Крім того, ця формула стає різкою під впливом мотиву кровоміства. Антитеза найбільш гармоніє з трагічним змістом, з драматизмом дії. Останній буває міцнішим, швидче йде зростання драматичного напруження, коли виразніша композиція, що її не повинно в такому випадкові ускладняти зайвими деталями. Придивімось тепер до детального плану розгортання сюжету в обох варіантах (вірш. та проз.). „Княжни“ й „Княгині“ і це порівняння, як побачимо, одразу з'ясує, що прозову композицію невідповідно ускладнено й розтягнуто. Це ускладнення ніяк не можна виправдати ані композиційно, ані психологічно, ані нарешті з огляду на природні різниці у будові прозових і віршових творів:

Княжна (вірш. вар.):

I. „Рама“ сюжету: розмова з зорею.

II. Ліричні спомини про укр. село — тло для „історії княжни“.

Княжна (проз. вар.):

Ia. Позасюжетове збудування: ліричні спомини про укр. село, як „рама“ до автобіографічного епізоду.

Iб. Епізод з „залізними стовбами“.

Iс. Спомини про навчання у Совгіря.

Iв. Совгіря увільнено. Новий дячок.



Іе. Смерть матери; одруження батька; (зло мачеха).

Іф. Смерть батька. Шевченко у другого дядька. Кінець вставного сюжету.

Павза.

II. Ліричні спомини про укр. село: тло для „історії княжни“.

2. Початок основного сюжету. „Рама“ його — зворот до рідного краю. Різні форм. елем.:

2а. Переїзд через Козелець. Оповідання про деякі факти його історії.

2б. Переїзд через село на Трубежі.

2с. „Внутрішня рама“ сюжету: сцена поміж двома селянами.

2д. Селяне запрошують Шевченка до хати.

2е. Вивід формальної особи — оповідачки Микитівни.

2ф. Зав'язка „формальної дії“: розмова про дитину („Княжна“) та питання автора про це.

2г. Ретардація „формальної дії“: дальша розмова з хазяїном та оповідання його про своє життя.

2і. Друга „внутрішня рама“: оповідання Микитівни про Дем. Хведоровича і його хазяйнування. Початок реальної дії.

А. Виховання Катер. Дем'яновни.

В. Оповідання про майора Ячного.

С. Кохання поміж молодим Ячним та Катрусю.

Д. Сватання молодого Ячного до Катрусі і відмова її матери оддати Катрусю за Ячного.

Е. Смерть батька Катрусі. Вступ „драгунії“ у село.

Знайомість з князем Мардатовим. Катрусю видають за кн. Мардатова.

Князь порятує по новому.

3. Таж антитеза: голод на селі і бенкети в палатах. Підлі вчинки князя та їх наслідки. Зміцнення антитези:

а) Сцена в хаті голодних.

III. Спомини про палати князя та його погану скупість.



IV. Гірке життя княжни, як наслідок фальшивої пихи (Вар. — новий момент — Княгиня винна сама, а не її мати, як у прозовому варіанті).

V. Княгиня родить дитину.

VI. Княгиня захворіла і князь трохи схаменувсь, але пізно й вона вмирає.

VII. Князь не дбає про дочку та добрі люди самі одвозять дитину до Інституту. Чергова антитеза.

VIII. Князь гуляє, а на Вкраїні — голод. Основна антитеза.

IX. Дочка вертається на село; її за добрість та великодушність дуже любить усе село. Князь у цей час продає хліб спекулянтам (у голодний год). Зміцнення основної антитези.

X. Бенкет у князя та сирітська самотність його дочки. Антитеза.

XI. а) Князь гвалтує свою дочку. Антитеза.

б) Випадкова пожежа в час бенкету.

XII. Княжна зникає.

XIII. Князь на старість літ зоставсь засиротілим, без догляду в хворобі (закінчення кола дії — кара за злочинство).

XIV. Кінцівка — закінчення авторового оповідання: автор, переїзжаючи через Чернігів, бачить у одному монастирі могилу черниці — з оповідань інших чорниць він доміслюється, що ось який був сумний кінець княжни...

б) Князь не дає лісу людям, що дуже бідують, — ніби то він сам має будувати новий палац.

5. Катруся родить дитину, а князь, між тим приводить свою коханку до власного дому (вар. — нова, удатна антитеза).

6. Княгиня наслідком тяжких переживань захворіла (причина — див. у § 5), а князю байдуже. Продовження гри частковою антитезою.

8 — 9. Князь лютує: Катруся хоче допомогти голодним, але князь не дозволяє.

10. Поворот князя з подорожжя та величезний бенкет.

11. а)

б) Випадкова пожежа в час бенкету. Варіанти:

Княжна збожеволіла. Її одвезено до Степановича.

Князь зникає.

Автор, переїзжаючи через Київ, бачить в Кирилівському монастирі бідолашну Катруся...



Легко помітити, що дія розгортається у прозовій композиції дуже поволі. Раз-у-раз зустрічаються відступання і вставки, що їх не можна виправдати композиційними вимогами. Основна хіба даної композиції — як раз у тому недодержанні законів нормальних взаємовідношень поміж формальними й реальними моментами, що ми його вище зазначили. Єдину формулу антитези розбито у „Княгині“ на цілу низку окремих моментів, що не зв'язані поміж собою відношенням досить міцного нагніту катастрофізму дії. Ще більш втрачає формула антитези від того, що вона розпливається наслідком недодержання правдивого співвідношення між тлом і тим, що на ньому змальовано. Шевченко, хоч і не відмовляється в „Княгині“ од основного протиставлення, що його дано у віршовому варіанті, — протиставлення ясних ліричних епопей про село на Україні і хмурої, сумної та трагічної історії княжни, — проте воно позбавлене необхідної яскравості й виразності в наслідок вводу автобіографічного епізоду. Цей останній сам по собі зроблений добре, але він занадто великий, мало зв'язаний з рештою сюжету якимсь взаємовідношенням хоч би психологічного характеру, щоб відігравати просто формальну роль, реального-ж зв'язку з сюжетом, видима річ, тут не може бути. Взагалі, автобіографічні епізоди у повістях Шевченка звичайно вставлено в сюжет без належної обережності, тільки один раз, а саме у „Близнецах“ (Саватій Сокира — лікар в Орській фортеці, де був деякий час Шевченко) автобіографічний момент реально зв'язано з дією, як такою. Хиби у початках, проте, цим не вичерпуються, бо й після автобіографічного епізоду, як видно з наведеної схеми, дія починається з великими труднощами у розгортанні сюжету: вона дуже ускладняється непотрібними ретардаціями і різними вступами формального характеру. Нарешті, у самому оповіданні Микитівни ми зустрічаємось з тим, що розгортання реальної дії також без потреби переобтяжене неважливими деталями, як напр. оповідання про хазайнування Дем'яна Федоровича і сватання молодого Ячного до Катрусі. Викликано їх, здається, бажанням зміцнити враження од безглузлого деспотства матери і трагічної ролі дівчини, що їй було відмовлено у вільному виборі чоловіка. Але ці обставини вимагають докладного психологічного мотивування, інакше вони втрачають рацію. Тут треба помітити, що у прозовій композиції Шевченко взагалі добре не розрізняє формальних і службових осіб від осіб реальних. Отак напр. розмови автора зі Степановичем і з Микитівною непомірно ускладнено, порівнюючи з їх суто формальною і службовою роллю. Ці розмови мимоволі примушують читача відноситись до цих осіб, як до реальних, але тимчасом вони не можуть відігравати ніякої реальної ролі в дії. Крім того, без Микитівни можна було-б і зовсім обійтись, бо Степанович, як ми дізнаємось потім, сам був трохи причетний до історії княжни.

Коли звернути увагу на усі ці факти, легко побачити, як треба було-б нормально розгорнути сюжет даного твору: можна було-б навіть залишити подвійну раму оповідання Шевченка про випадок в подорожі, а в середину його вставити оповідання Степановича про історію княжни. Коли-ж бажати дати міцну антитезу примусового шлюбу, — треба було-б відмовитись од рами оповідання і по-



дати повість про княгиню, почавши її надовго перед виходом княгині заміж за свого князя. Те-ж саме вражіння робить порівняння обох варіантів „Варнака“ (вірші і проза<sup>1)</sup>). Тут як і у „Княгині“ ми знов стикаємось з дуже ускладненим початком, вставним автобіографічним епізодом, переобтяженням зайвими деталями, непотрібними ретардаціями дії, різними підходами *ab ovo* і у формальних, і у реальних моментах розгортання сюжету.

Інші повісті Шевченка не відрізняються у цьому відношенні од „Княгині“ й „Варнака“. Напр. в „Матрозі“ історію його і його сестри вставлено у таку складну раму гулянки з цілою низкою формальних деталей, що вони тільки даремно ухиляють від простого розвитку дії: одразу не можна з'ясувати собі, в чім тут справа. Розтягнутість та переобтяженість зайвими деталями зустрічаємо у повістях усюди. „Близнецы“ мабуть найкраща повість, але і в ній виразну композицію змалювання двох братів-двойчуків, вихованців патріархальної пари Сокир, трохи переобтяжено кількома службовими типами, як напр. Степан Макарович, німець аптекар, Котляревський-хоч їх самих по собі зроблено психологічно досить добре. Це останнє приводить нас безпосередньо до питання що до психологізму у літературному малюнку, оскільки він зґрунтований вже просто на суто мовнім стилі. Психологізм взагалі в деякій мірі не залежить від композиції, як такої. Ось чому за наших часів ми знаємо багато випадків, коли хиби композиції зовсім зліквідовано психологізмом (див. творчість Достоевського, Пшибишевського й ин.). Тому то хиби композиції, як такої, ще не дають права зробити остаточних висновків що до таланту письменника, треба пильно придивитись, чи часом ці хиби не прикрашаються психологізмом?

В усякім разі спроби у цьому напрямкові ми помічаємо у повістях Шевченка. Напр. у „Варнакові“ ми знаходимо спробу вивести тип літньої дівки — екзальтированої панни Магдалени, — вона має відгравати роль суто психологічного фактору у розвитку душевних настроїв Варнака. Драму Варнака взагалі замислено широко у психологічному відношенні, бо мотивовано її додатковим психологічним моментом глибокого розладу поміж соціальним його становищем і блискучим вихованням, що його йому дала Магдалена. Правда, цей задум лише зазначено, бо автор ніяк його не мотивує з боку реальної можливості психології панни Магдалени, що виховує Варнака таким чудним способом. Але автор почуває, видима річ, необхідність цього, бо він пробує в однім місці злегка змалювати причини екзальтированості панни Магдалени. Проте задум так і залишивсь задумом... Основний драматизм спокуси Болеслава нареченої Варнака не розвинено ані фактично, ані психологічно, між тим, як решту другорядних моментів Шевченко пробує розвинути дуже детально (див. усі формальні підходи (у розмовах між автором і Варнаком) до головного сюжету). У прозовому варіанті „Варнака“ відчувається задум

<sup>1)</sup> За браком місця схема порівняння Варнаків не наводиться, хоч її й зроблено. З цієї схеми можна було б побачити, що композицію подвійної рами (див. вірш вар.) у прозовім варіанті дуже ускладнено широкомовними розмовами Варнака з автором. Автор ніяк не може приступити до реальної дії, бо її плутають різні формальні підходи.



дати подрібнішу, ніж у віршовому, психологічну розробку душевного стану Варнака. Варнака збурює складна гама почувань — бажання злити болючу душу, почуття пекливої стриманості, безслідно втраченого життя і т. ін. — цей задум міг-би бути цілком виправданий, коли-б його також було-б виконано з більшою міццю. У інших випадках Шевченку більш пощастило, як це ми бачимо на типі Степана Макаровича у „Близнецах“. Психологічно він зроблений добре. Це — тип семинариста, Дон-Кіхота у кращому розумінні цього слова; він, правда, не має великого розуму, але вражає нас своєю душевною цілковитістю й щирістю, що з успіхом замінює у цій постаті брак життєвого гострого розуму. Сцену, коли він хоче ублажити директора семінарії Котляревського злотим, щоб той був ласкавіший до його вихованців, — зроблено у психологічному відношенні досить добре.

Підсумовуючи все те, що здобуто нами, треба, здається, прийти до таких висновків. Повісті Шевченка мають великі хиби що до композиції, ці хиби можна було прикрасити психологізмом, але оскільки психологізм має ґрунт головним чином у мові, — це було для Шевченка неможливо з огляду на порівнюючу чужість рос. літер. мови талантові автора. Отже на композицію повістей ми не можемо дивитись инше, як тільки на якісь спроби. Шевченко не міг, як напр. Гоголь, перемогти своєї традиції (30-х років, що впливала на нього): перешкоджали цьому і випадковість настроїв, що обумовили задум повістей і порівнююча чужість мови талантові письменника. Все це може й дає право думати, що проза не була фахом Шевченка, що він належить скоріш до групи письменників, міць яких полягає більш у поглибленні, ніж у поширенні своєї техніки. Крім того, сучасний письменникові стан укр. літер. вимагав якогось підсумку, вимагав звертання уваги читача на „героїчні“ теми укр. життя, вимагав подання у одному цілному ліричному начеркові усієї основної суті українці, — для цього найкращою формою була ліроепічна поема, дума і взагалі вірш з його багатством емоційного змісту. От чому, здається нам, Шевченко й не міг бути нічим иншим, ніж ліриком. Коли він узявся за прозу, він узявся не тільки не за свою мову, але за зовсім не свою справу, — справу вироблення російського роману. Ця неприродність похилу творчих настроїв зовсім у бік від нормального шляху розвитку і обумовила, на нашу думку, невдалість повістей.



## Нове мистецтво на Заході та інтелігенція

Після імперіялістичної війни відгомонів „Sturm und Drang“ період лівого мистецтва французького. Все промовляє за те, що доба, коли виникали в французькому мистецтві „ізми“, проминула. Всім відомо, що проводир французького футуризму Пабло Пікасо відмовився від своїх попередніх робіт і пробував робити під Енгра — під класиків. Що-правда, і тепер Пікасо творить ліві роботи, але коли попередь, як він говорить, він їх робив, щоби „приголомшити“ буржуазію, то тепер він виголошує: „чому б їх і не робити, коли їх купується“. Я, звичайно, не охочий відокремлювати першу заяву від другої: і те й те вказує на повну безпринциповість Пікасо.

Лозунг учорашнього дня французького мистецтва був: „назад до класицизму!“ Цей лозунг є явно реакційний і визначає, що зникла та французька інтелігенція, що, хоч і була дрібно-буржуазною, проте рішуче обстоювала свою культурну незалежність від цілей та завдань імперіялістичної держави. Лозунг цей залишився порожнім звуком. Його не взяли на-серйоз ані самі художники, ані буржуазія, бо в Франції зараз не може виникнути класичне мистецтво, і він є лише показчик ретроспективних тенденцій в мистецтві. Буржуазному суспільству геть доволі того Академічного Олімпу, що є, а для урочистих випадків йому є випробувані друзі: оті всі Мориси Дені, Бурделі то-що.

Офіра не була принята — імперіялізмові взагалі не потрібне ніяке мистецтво, крім казенного; і теперішній день надносить нову метаморфозу Пікасо.

Виник новий останній „ізм“.

Сюрреалізм. — Надреалізм. Нова група випускає місячника „La Revolution Surrealiste“, що його видають П'єр Навіль та Бенжамен Перет. В числі співробітників є Пікасо, Жорж Ширіко, Андре Бретон, Макс Морізе й Луї Арагон. Маніфест надреалістів написаний майже апокаліпсичними тонами, як і годиться писанням інтелігенції, що перебуває проміж молота й ковадла, відбита від усіх берегів.

Він є такий характерний, що наведу його цілком: „Пізнання не має що більше робити, інтелект нічого не важить, лише сновиддя залишають людині її права на волю. Через сновиддя смерть уже не є темна й безглузда — рація життя байдужна. Над усіх нас узав силу сон, навіть за неспання ми йому є підвладні. Він є могутній володар, повитий відсвітами й міражами. Що важуть папір і перо, література й віршування перед цим велетнем, що йому м'язами є хмари. Як перед гадюкою ви деревенієте мовчки, як у куряві мертвого листу і в лабіринті зеркал ви себе не пізнаєте. Ви побоюєтеся за своє



життя, за ваше щастя та за своїх друзів і шукаєте в померках своїх снів всіх тих математичних знаків, що смерть вам представить натуральніше. Інші, пророки вміють осліп опанувати сили ночі на краще майбутнє, ранок промовляє з їх уст і захоплена людність обурена або ущасливлена. — Надреалізм відмикає браму сну для всіх тих, що їх ночі є скупі. Надреалізм поєднує усі чари сну, алкоголю, тютюну, етеру, кокаїну, морфію. Але разом із тим він розбиває ланцюги: ми не спимо, не п'ємо, не куримо, не нюхаємо, не вприскуємо — проте ми бачимо сні... Дух витає, як янгол, а наші слова є наче дріб, що ним ми б'ємо птахів. Ви, що вам природа надала можливості обідаючи запалювати електрику й під дощ мати сонце в очах: ваші відчуття є з ласки, наші — зі сна. Ми констатуємо надреалістичне збудження містиків, пророків і винахідників та проминаємо їх, йдемо далі... Революція! Революція! Прикрашувати дерева та їх підтримувати то є реалізм, так поводитися з життям це є надреалізм“.

Відхід від життя, песимізм, містика є справді дивний і несподіваний кінець колишніх бойових французьких художників. Багато споріднює цей видатний (принаймні своєю характерністю) маніфест з німецьким експресіонізмом. Та воно й зрозуміло: його викликали ті самі соціальні чинники.

Як експресіонізм, як і надреалізм є мистецтво інтелігенції, що скрахувала, опинилася на роздоріжжю. Чи не дивно, що вона, речник культури, вже не вірить ні в себе, ні в культуру. Єдине її бажання є захвати голову, як струсь і бачити добрі сні замість поганого життя. Але між експресіонізмом і надреалізмом є різниця. По-перше — та, що вони розвиваються в країнах різних культурних традицій. Німецька інтелігенція не є така яскраво скристалізована генерація, як французька, а тому не має такої багатої й жвавої культурної традиції. Щільніше зливаючися з двома основними класами, що становлять сучасне суспільство, — буржуазією з одного краю й робітництвом — з другого, — вона простіше й безпосередніше відбиває прагнення й думки цих обох клас. Звідсіля проймає німецького експресіонізму з одного боку революційними ідеями і з другого — екзотикою, містикою, еротизмом. З галузі форми, себ-то галузі, що найбільше залежить від культурної традиції, німецький експресіонізм не дав майже нічого інтересного. Експресіонізміві справа полягає не в річах, що він створює, а в тих почуттях, що його бурять. Щоб їх висловити, він ладен користуватися з усіх образних засобів, що стануть на похваті. Бувши виявленням післявійськового краху німецької імперії й надзвичайного загострення класової боротьби, він ладен тепер зникнути без сліду, яко течія в мистецтві, бо німецький інтелігент вже пережив момент свого відокремлення й безгрунтового існування проміж двох бігунів сучасного суспільства і, диференціюючися, починає кристалізуватися на цих бігунах. Тепер є черга Франції. Коли німецька інтелігенція, яко класове надшарування, є більша за французьку кількістю, то французька якістю є краща. Тому далеко гостріше, далеко виразніше є те ідеологічне визначення, що вона дає своєму класовому пересуванню.



Французькій інтелігенції є надто важче злитися з одним із класів, що стали до великого соціального бою, як вже зазначено, тим що вона виразніше відокремлена й скристалізована, бо вона й досі ще є речником багатой і високої культури.

Французький інтелігент висловлює своє пересування, базуючися не тільки на суспільній психології, а й на складніших ідеологічних формах. Реакційні й революційні тенденції вона не змішує недовладно, як у Німеччині, а серед самої інтелігенції виразно накреслюється два бігуни, що в специфічній формі боротьби за культуру виображують два протилежні світогляди.

Один бігун вже зазначено. На ньому купчиться все мертве, що конає і на ньому французький інтелігент вирішує „an und für sich“ — бути чи не бути. Йому пече руки та культура, що він має, а він її справді має, він пройшов великий шлях, він багато шукає, він є делікатний ціновник і часто добрий майстер. Але опанував Францію великий хам, що йому не треба інтелігентської делікатності, і перед тим, як піти в непамять, вже нікому непотрібний блазень заховується під добротливе крило сну.

Інший бігун це є перш за все група „Кларте“, але це є невеличка група, як можна сказати, „академічна“. Група Кларте багатьма сторонами випереджує розвій. Вона визначилася навіть політично і, додержуючи деякої інтелігентської окремішності, працює проте разом із французькою компартією. Між нею й надреалістами Пікасо - Навіль не можна провести паралелі, бо надреалісти визначають себе політично лише убічно і їхній літературний маніфест висловлює тільки їхнє художнє кредо, і вони, як ні є, додержують своєї інтелігентської невинності і є представниками геть ширшої верстви французької інтелігенції. Іншим бігуном для них буде — й кількосним масштабом і спогляданням предмета тільки в площині мистецтва — група Іван Гол, Марсель Арланд, Альберт Бірот, Рене Кревель, Делтейль, Делоней, Дерме й Реверди. Місячник групи, — от лихо! — також зветься „Надреалізм“, — така вже є природа французьких художників; хоч маніфест цієї групи й проголошує, що її покликано знищити всякі „ізми“, хоч ту саму назву має група гостро ворожа до них, проте вони ладні закло боротися за марку, за фірму, за етикетку. В чому ж полягає художнє кредо цієї групи. „Дійсність є основа всякого великого мистецтва“, промовляє маніфест надреалістів № 2. „Без неї немає жодного буття, жодної субстанції. Дійсність є земля під ногами нашими і небо над головою. Все, що художник створює, має за вихідну точку природу“ і далі: „підвищення дійсності до художньої категорії створює надреалізм“. Як бачимо, це є щось іншого. Ми не знаємо, що наслідуватиме цьому маніфестові, проте у всякім разі ми можемо сказати, що ці художники ще дивляться на життя одвертими очима, ми готові вірити, що вони можуть творити й розвиватися. Далі вони пишуть: „Він (надреалізм А. Б.) є безпосередній, інтензивний і відкидає всяке мистецтво, що будується на абстрактному понятті й утворюється з других рук: логіка, естетика, гра слів і речень. Надреалізмові не досить бути засобом висловлюватися одній групі чи одній стороні. Він буде інтернаціональним, він понищить усі „ізми“, що поділяють Європу, він виявить життєздатні елементи кожного...



Мистецтво для розваги, мистецтво балету, кабаре, мистецтво химерного й піторескного, мистецтво, побудоване на екзотиці й еротиці, індивідуалістичне, неспокійне, фривольне й декадентське скоро перестануть розважати покоління, що потребувало забуття по війні. Надреалізм визначає здорове. Він легко понищить тенденції розкладу й смерті, що скрізь з'являються, де виникає нове“.

Надреалісти № 1 замикаються в собі, — надреалісти № 2 намагаються звоювати світ. Що-правда, вони не є позбавлені суто-інтелігентського ідеалізму і махають вони, можливо, мечем із картону, а в тім надреалісти № 2 ще не загубили почуття соціального значіння мистецтва. Надреалісти додержують простого культурного звязку із французьким мистецтвом початку двадцятого й девятнадцятого сторіччя, із мистецтвом наскрізь реалістичним. Чи про це говорилося, чи ні — то не важливо, — але французьке мистецтво розвивалося під лозунгом „мистецтво для мистецтва“ і, хай це не лякає опрошувателів марксизму, це підвищувало якість і соціальне значіння цього мистецтва. Інтелігент цим лозунгом відмежовується від спроб буржуазії використати його мистецтво, він захищає прапор партикулярного мистецтва, він протиставить буржуазну культуру імперіалізові, що росте. В його особі демократія провадить культурну боротьбу проти імперіалізму.

Проте, як Антей, піднявшись від землі, губить свої сили, так і інтелігенція, що ходом історичного розвитку все більше стає надшаруванням, якого життя визначає хід боротьби поміж пролетаріатом і капіталом, втрачає своє культурне значіння, свої культурні традиції. Її безгрунтовне існування в мистецтві відбивається вампукою „ізмів“, що визначають ліквідаторство культури, запенад почуття й розуміння меж, завдань і засобів мистецтва. Інтелігенція ще живе і ще довго буде плацдармом боротьби поміж елементами розкладу та реакції й елементами здоров'я.

Надреалісти № 2 зможуть незабаром зникнути без сліду, може статися, що тільки туга за здоровим і тихим передвійськовим життям спричинилася до їхнього маніфесту; але ті верстви інтелігенції, що справді готові боротися за культуру, все більше й більше виступатимуть під знаком пролетаріату. Навіть більше за те: лише ті з художників, що під цей знак стануть, зможуть утворити здорове реалістичне мистецтво.



## ЕКОНОМІЧНИЙ ОГЛЯД

### ФРАНЦУЗЬКА НАФТОВА ПОЛІТИКА

Моя попередня стаття „Індустріялізація сучасної Франції“<sup>1)</sup> далеко не вичерпує цієї одної з найцікавіших проблем світового господарства.

Звичайно, події світової історії, що відбуваються на наших очах, обертаються навколо факторів економічного порядку і в тім числі, перш за все, навколо важкої промисловости, металургії, руди й вугілля. Але нині, коли нафта стала універсальним паливом, коли рідке паливо в цілому ряді промислових областей відсуває вугілля на друге місце, — господарчі заходи коло нафти, зокрема французька нафтова політика, розгортають перед нами процес індустріялізації сучасної Франції ще в більшій мірі. Хід історії примушає й СРСР вести велику нафтову політику.

За ілюстрацію, як зростають і міцнішають наші зв'язки зі світовим господарством можуть стати наступні цифрові дані.

Рух експорту нафтопродуктів із СРСР виявився по окремих кварталах 1924 — 25 господарчого року таким чином:

I квартал . . . . .	193,900 тон
II „ . . . . .	310,600 „
III „ . . . . .	438,700 „

Разом . . . 943,200 тон в 1924-25 р. проти

514,100 тон 1923 — 24 р., що становить збільшення на 83,4 %<sup>2)</sup>.

Треба додати, що значна частина нашого нафтового експорту йде до Франції.

За відомостями, що недавно опубліковані в пресі, французькі промисловці хочуть узяти на себе будівництво нафтопроводу з Баку до Батуму, звідки буде вантажитись на пароплави бакинська нафта, призначена для Франції. Крім цього, за тими самими відомостями, французька важка промисловість, в особі фірми Шнейдера-Крезо береться приставити значну кількість турбогенераторів для бакінської нафтової промисловости. Франція зацікавлена кавказькою нафтою, тому французька нафтова політика набуває особливого інтересу і значіння.

„Людність, — каже німецький професор Є. Шульце<sup>3)</sup>, — стоїть перед новим технічним поворотом, що буде мати виключні наслідки в економічному й політичному житті. Ми переходимо від віку вугілля до віку нафти. І вугілля й нафта зробилися великою силою. Жадна нація, що швидко розвивається, не могла досі обійтися без вугілля й не зможе в майбутньому обійтися без нафти. Вугілля дав змогу Англії досягти першого місця в промисловості й мореплаванні. Але нині економічна й політична доля держав зв'язана з добуванням нафти“.

Взагалі треба сказати, що як перед світовою війною важка промисловість будувалась головню на вугіллі й залізі, бо вугілля давав рух паровикам, машинам й апаратам, так нині автомобілі й підводні човни вправляє в рух рухова енергія, якої джерелом є нафта. Отже, не дивно, що нафтова проблема є тепер найважливіша проблема і світового господарства в цілому й окремих народніх господарств. Ще напередодні війни на нафту була звернена велика увага і британське адміралтейство порушило англійський уряд узяти „участь“ в „Anglo-Persian Oil Co“ в товариствах, що експлуатують нафтові джерела в Бирмі, й забезпечити собі нафтову монополію в Персії на 30 літ. Англійська державна скарбниця володіє  $\frac{2}{3}$  основного акційного капіталу й

<sup>1)</sup> „Червоний Шлях“ 1925 р. № 6—7.

<sup>2)</sup> „Социалистическое хозяйство“ 1925 г., книга IV, стр. 271.

<sup>3)</sup> Е. Шульце. Развал мирового хозяйства. Русский перевод, Госиздат, Москва, 1925 г.



значними пакетами акцій, привілейованими акціями та облігаціями англо-перського нафтового товариства „Anglo-Persian Oil Co“. Значіння цього товариства для Англії полягає в тому, що перська нафта дає можливість англійському уряду забезпечити свою флоту в Середземному морі та Індійському океані рідким паливом.

Війна ще більше виявила значіння нафти. Маршал Фош назвав перемогу над Німеччиною перемогою автомобіля над локомотивом.

Верден неминуче впав - би й Париж був - би здобутий, коли - б не нафтові двигачі. В часі облоги Вердена союзне військо підвозило на фронт автомобілі. Становчі бої на північно-західному фронті Франції в 1918 році військо Антанти виграло, дякуючи автомобільному транспортові, яким користувалися союзники для перевезки війська.

Коли запаси нафти в кінці 1917 року почали виходити, Сполучені Штати, на прозьбу Клемансо, направили всі свої запаси до Франції. Нота Клемансо до Вільсона від 15 грудня 1917 року починається такими словами: „В рішучий момент цієї війни, (бо в наступному 1918 р. розпочнуться рішучі операції на французькому фронті) французькій армії не повинні ні одної хвили лишатися без бензину, кінце потрібного для автомобілів, апаратів до літання та для тракторної польової артилерії. Недостача бензину може раптом паралізувати наші армії і примусити нас до миру, на який союзники не можуть погодитись“.

21 листопаду 1918 р. всього через 10 день після перемоги союзників, англійський уряд справив вчистий банкет делегації так званої „міжсоюзної нафтової конференції“, що в часі війни розподіляла приставку нафти союзникам між звичайно ворожими один до одного трестами. Тут, в розкішних залах, за виборно сервірованими столами, в бездоганих фраках і білих як сніг манішках, сиділа світова нафта. Щой-но проліті морякрови незмірно збільшили багатства нафтових королів і зробили їх всесильними. Держави, що воювали, платили, не лічачи, й купували, не торгуючись: золото лилось таким самим широким потоком, як кров і як нафта. Ці „нафтові королі“ могли сміливо поставити вдячний пам'ятник війні. Але тут дякували не вони, тут їм дякували переможці. В гарячій промові на їх честь почесний голова бенкету, лорд Керзон, в екстазі покликав: „союзників до перемоги винесли хвилі нафти...“

Це була правда. Нафта, що Америка й Англія виляли на терези союзного імперіалізму, дала Антанті перемогу.

Особливо велике значіння нафти для флоти. Вона дає можливість не тільки обходитися без вугілля, але, дякуючи особливим властивостям мазуту, забезпечує судна паливом на довгий час і зменшує вагу, що припадає на паливо.

Пристосування кам'яного вугілля на морських судах зменшується, даючи місце мазутіві. Більша вигідність нафтового палива на судах аж надто очевидна: нафта потрібує для наливу значно менше часу, як вугілля, й потрібує до того-ж розмірно невеликої кількості робочих рук. Крім того, мазут значно перевищує кам'яне вугілля своєю теплотворчою здатністю.

Взагалі мазут, що перед війною був побічним продуктом виробництва супроти масел до освітлення, які становили основний продукт перегону, нині чим раз більше висувається наперед. За період війни і повійськових років завдання переробки нафти істотно змінилося. Почався так званий „газоліновий“ період, стимульований розвитком пристосування двигачів внутрішнього спалення, успіхом автомобілізму й авіації, при яких гас (керосин) відступив мало що не на місце виробничного покиду, а мазут поволі став на перше місце. Останніми роками надзвичайно швидко росте попит на газолін, із якого ректифікацією добувають бензин.

Словом із „гасового“ (керосинового) періоду, яким характеризується перше півстоліття нафтової промисловості (від 60-х років XIX ст.), вона останніми роками переходить в період „бензиново-мазутний“, пишний розцвіт якого відбувається на наших очах.

Франція що далі, то чим раз більше споживає нафти. Особливу велику роль в цьому відіграє військово-морська флота, що споживає тепер 118.000 тон, числячись мазут і газові масла.

По закінченні всього програму будування військової флоти, споживання нафти дійде до 1.023.000 тон. На випадок війни споживання нафти обчислюється навіть, після закінчення цілого програму, в 2.317.000 тон.

За даними Регістра Ллойда (Lloyd Register) в 1914 році тонаж цифрових суден становив тільки 3% загального світового тонажу, а в 1924 року він дійшов до 30%.

Нові судна будується переважно з обчисленням на нафту.

Початок XX століття вніс повний переверот у нафтову справу. Був винайдений мотор внутрішнього спалення, що дав життя автомобілеві, аеропланові, мотоциклові,



моторному човнові. Цей мотор вимагав найдорожчої частини нафтового перегону — чистого бензину, а через те й не зробив того революціонізуючого впливу на промисловість і транспорт, як винайдений 1897 року від німця Дизеля могутній двигач внутрішнього спалення, двигач, для якого горючим матеріалом може бути мазут.

З 1900 р. ці „дизеля“, — непридатні через свою велику вагу для автомобілів — почали широко пристосовувати на річних та морських суднах, спочатку невеликих, далі більших; дизеля мають, між иншим, ту вигідну властивість, що займають менше місця, аніж парові машини.

З часу війни їх уживання ще більше поширилося й тепер „дизеля“ впроваджують в рух уже великі океанські пароплави, місткістю до 20.000 регистр. тон бруто.

Мазут дешевий і пристосування його дало можливість влаштувати морські судна, підводні човни і т. инш. на „дизелях“. Судна з „дизельними“ моторами можуть лишатися в морі, не поновляючи запасів палива, 56 днів, а судна „на вугіллі“ всього 15 днів. Район діяння перших майже в 4 рази більший.

Крім того, навантаження вугілля й палення ним вимагають далеко більше праці, часу й робочої сили, аніж нафта, яку легко перевести по трубах і якої доступ в точки й мотори легко зрегулювати.

Війна дала цьому пристосуванню нафтових продуктів у двигачах внутрішнього спалення, в парових машинах, в автомобільному ділі і авіації — дальший і дуже сильний стимул. Пристосування нафти значно збільшилося і для мирних цілей. Особливо це помітно в Сполучених Штатах, де через припинення імміграції і в зв'язку з великою недостатню робочих рук у сільському господарстві — широко почало розвиватися пристосування тракторів, і де автомобілізм росте з колосальною швидкістю. Надзвичайно великий розвиток автомобільної справи треба відзначити і у Франції. От дані, що стосуються до розвитку автомобілізму в цій країні. Опріч старих фабрик, що існували ще перед війною, а нині збільшили як свій акціонерний капітал, так і виробництво Peugeot і Renault майже американським темпом розвивається нова фабрика, що виникла опісля війни, — Citroen, щоденна продукція якої виносить 500 автомобілів. Протягом останнього року кількість автомобілів у країні збільшилась на 84.525. В самім лише Парижі кількість автомобілів з 74 138 піднялась до 86 892. Що до загальної кількості моторних екіпажів у Франції, то ще в кінці 1924 р. їх начислювано 495.080 штук <sup>1)</sup>

Що до авіації, то кількість аеропланів і інших апаратів до літання, що входять до складу французької повітряної флоти, відповідно невідома, але, судячи з даних французької преси, вся програма її будування включає в себе декілька десятків тисяч апаратів. Коли Англія „владарка морів“ має дужого супротивця в особі Сполучених Штатів, то в повітрі у французів поки-що, здається, нема супротивців.

Не зайво до цього додати, що нині Париж знаходиться в центрі 8-ми повітряних ліній.

Війна далеко відкинула назад головного супротивця Англії на морях — Німеччину. Але за те в наслідок війни з'явився другий супротивець — Сполучені Штати.

Останні за час війни не тільки змінили свою військову флоту, але зуміли збільшити і свою торгову флоту. Сполучені Штати стали для Англії тим небезпечнішим супротивцем, що вони багаті на власну нафту. Тим часом ще 1913 року під контролею Франції знаходилося не більш, як  $2\frac{1}{2}\%$  всіх відомих нафтових родовищ. Перед світовою війною добробут і саме існування Британської імперії базувалося на вугіллі. Раз виникла погроза, що його заступить инше паливо, то треба було неодмінно завладати ним і здобути панування над нафтою так само, як і над вугіллем.

„Не гаючись ні одної хвилини — каже французький економіст Франсис Делезі — автор відомої книжки „Нафта“ — англійці спритно й без галасу, не притягаючи нічної уваги, завладали майже всіма джерелами нафти“.

„Років 10 тому Великобританія й Франція були в однаковій становищі що до нафти: декілька мільярдів, вкладених в далекі підприємства, але ніякої фактичної контролі. Раптом виявляється, що один технічний винахід — впровадження мазуту в котли великих суден — дає можливість Сполученим Штатам зробити всі инші народи своїми данниками.“

Негайно ж кілька діловиків спеціалістів і англійських дипломатів об'єднуються, щоб вирвати в Америки панування над цією новою силою. Нишком вони вироблюють план, уперто тримаючись його протягом багатьох літ, жертвують на цю справу сотні

<sup>1)</sup> Wirtschaftsdienst, 14 листопада 1924 року.



мільйонів, інтригують у всіх кінцях світу, підтримують революції, йдуть на всяку відповідальність, витрати, ризик<sup>1)</sup>.

Таким чином, після війни починається гарячкова погоня за нафтою. Коли перед війною боротьба за нафту мала мирний характер боротьби за захоплення нафтових ринків, за торгову монополію, то після війни вона набуває характеру запеклої боротьби за захоплення й поділ світових родовищ нафти.

В наслідок цієї боротьби, Англія наложила руку на нафтові джерела мало не всього світу. Нині в її руках біля  $\frac{3}{4}$  нафтових багатств земної кулі. Її нафтові станції розкидані по всіх частих світу.

Військову й торгову перевагу Англії на морях забезпечувала широка сітка вугільних станцій, що їй належали. Коли кам'яне вугілля заступила нафта, ці станції почали втрачати своє значіння. Тому Англія, не шкодуючи коштів, заходилася будувати нафтові станції і ще перед війною встигла утворити цілу сітку їх, особливо в районі Середземного та Чорного морів і Панамського каналу.

Останніми часами проектується могутнє обладнання Сингапуру — в числі інших нафтових станцій — і обернення його в морську базу великого стратегічного значіння. Цей проект обмірковує англійська преса в зв'язку з нинішнім перемир'ям між британським та американським імперіалізмами і спільною діяльністю the both nations English speaking<sup>2)</sup> в майбутній війні з расовим ворогом — Японією.

Нафтовий імперіалізм головних конкурентів у цій боротьбі за нафту — Англії та Сполучених Штатів — здійснюється через світові нафтові трести. В жодній галузі світового господарства не спостерігається такої концентрації, як в області нафтової справи, де кілька величезних об'єднань фактично володіють або „концентрують“ коло 90% не тільки світового добування, але й світової торгівлі нафтою.

На міцний зв'язок, що існує між британським урядом і „Anglo-Persian Oil Co“, ми вказали вище.

Цей урядовий концерн іде рука в руку з могутньою „Англо-голандською компанією“ (Royal Dutch Shell) в справі поширення англійської експансії. Після війни „нафтова пропасниця“ поняла весь світ, англійці й американці кинулися шукати по всіх сухододах нафтородних полів, за володіння ними розпочалася боротьба не на життя, а на смерть між „Royal Dutch Shell“ й американською компанією „Standard Oil Co“, що заложив відомий мільярдер Рокфеллер ще в 70-х роках минулого століття.

І французи, що зрозуміли в наслідок гіркого досвіду світової війни те незмірне значіння, якого набула нафта і її побічні продукти, і ті невгоди, з якими зв'язана залежність від чужих країн в нафтовій справі, також почали творити свою „національну“ нафтову промисловість.

Перед війною, коли нафта не мала ще своєї політики, вона була для французьких капіталістів спокійним об'єктом біржових спекуляцій. На нафтову справу дивилися тоді виключно зі становища найвигіднішого приложення капіталу. Французькі капіталісти не старалися тоді набувати нафтових джерел, а воліли брати участь в різних фінансових комбінаціях, зв'язаних здебільшого з торгівлею нафтою. Хоч перед війною можна було зустріти французький капітал в нафтових підприємствах різних країн: Росії, Румунії, Галичини, Мексики і инш., але капітал цей рідко виступав самостійно, приймаючи за краще брати участь у чужоземних, здебільшого англійських, або американських акціонерних підприємствах. Словом, перед війною французький капітал не відзначався підприємливістю, в ньому „панував дух куртажа й купона“ — як висловився Франсіс Делезі.

Світова війна з першого-ж року з як-найбільшою ясністю показала, як надзвичайно важно володіти джерелами нафти для країни, що бажає забезпечити обмислення свого військового флоту та автомобільного й повітряного транспорту. Не маючи своєї нафти, Франція мусіла в часі війни купувати за дорогу ціну рідке паливо й мінеральні масла в союзників.

Уже в 1915 році Арістід Бріан, нинішній міністр чужоземних справ, тоді голова ради міністрів, пробував у переговорах із Англією закріпити претензії Франції на нафтородні землі в Мосулі (Месопотамія), Сирії й Кілікії. Переговори ці однак не дали бажаних наслідків, бо Англія, охоче відступивши Франції мандат на територіальне управління Сирією та Кілікією, експлоатацію нафтових джерел лишила собі.

1917 року відомий сенатор Анрі Беранже, що посідав у той час пост генерального комісара по обмисленню рідким паливом, виступив із доповіддю про основні

<sup>1)</sup> Ф. Делезі. Нафта, Російський переклад. Видання „Новая Москва“ 1923, стор. 69.

<sup>2)</sup> Обох націй, що говорять англійською мовою.



завдання французької нафтової політики. Беранже вказував, що на випадок нової війни та блокади, Франція останеться зовсім без нафти і вимагав відповідних політичних кроків, скерованих до забезпечення інтересів французького капіталу в експлоатації месопотамської, румунської та кавказької нафти.

Заходи Франції в цьому напрямку доправили лише до неприємностей з світовими (англійськими та американськими) нафтовими трестами, але не дали істотних результатів.

Тоді французький уряд звернув увагу на розробку власних, правда, дуже незначних нафтових джерел в колоніях: Алжирі, Мароко, Мадагаскарі, Тонкіні та Новій Каледонії. Крім того, в самій метрополії, крім експлоатації нафтородних земель в Ельзасі, були знайдені невеликі джерела на Ізері, в Ландах і в Оверні.

Був założений особливий „Comité Consultatif“, що енергійно заходився розроблювати наукові і технічні питання, зв'язані з можливістю найліпшого розроблення цих джерел і вироблення дериватів (побічних продуктів) нафти з вугілля. В результаті з'ясувалося, що, напруживши всі сили, Франція може виробити сама коло 600.000 тон рідкого палива, щоб-то покрити близько половини своїх потреб, обчислених на мирні часи.

Цей факт ставив руба питання про обмислення Франції нафтою в часі війни. 1918 р. переговори з Англією були відновлені. Цього разу Франція добивалася, за відмову від претензій на Мосул, компенсації в нафтових районах Алеппо, Бейрута, Дамаска й Александретти.

1919 року обидві сторони прийшли були до згоди і Англія признала Франції право на 25% колишньої (передвійськової) участі німців у Турецькій нафтовій компанії „Turkish Petroleum Co“. Однак, Клемансо, зажадавши далеко більших поступок, розетрів всю роботу Беранже, що провадив тоді переговори від Франції.

Дуже цікаве є оце місце з доповіді, що Беранже подав Клемансо 12-XII 1919 р.: „той, хто захопить нафту, захопить владу. Міцні фінансові зв'язки з продуктом, сильнішим на нашій планеті, як саме золото, дадуть йому владу над світом, владу над морями, дякуючи важким сортам нафти, владу над небесами й над континентом — дякуючи бензинові.“

Вперше пощастило добитися угоди в квітні 1920 р. на конференції в Сан-Ремо. В Румунії вплив був розділений нарівно; в Месопотамії французи дістали право набувати 25% нафти, що там добувається, але зате повинні були відмовитись від політичного впливу на Мосульський район, а що до СРСР була прийнята резолюція, в якій обидва уряди обіцяли підтримувати один одного в справі одержання концесій на розроблення нафти і в справі організації транспорту і пристави рідкого палива. Наслідки конференції в Сан-Ремо викликали в французькій пресі велике незадоволення і підпали з її боку дуже гострій критиці. Ось що, наприклад, було надруковано в серпневій книзі 1920 р. журналу „Revue de Paris“: „Французька громадська думка не знає, що підписуючи таємний і дивочний договір в Сан-Ремо, французький уряд цим самим підписав своє зречення від політичної незалежності, віддаючи Англії не тільки всі месопотамські джерела, але й все те, що ми могли-б придбати в колоніях і інших країнах.“

Перед світовою війною Франція споживала щорічно 400.000 тон нафти, що постачав їй „Standard Oil Co“ за посередництва французької картелі. Нині вона потребує мати мільйон тон. Щорічно ми витрачаємо 2 мільярди на довіз дорогоцінного масла, на яке безперестанку росте попит і з боку авіації і цивільного і військового автомобільного транспорту.

Коли стояти на тім погляді, що політична незалежність є наслідок вільного доступу до нафти, то мимоволі доведеться прийти до висновків, що згода в Сан-Ремо для Франції є рівнозначна Метуенському договору<sup>1)</sup>. Даймо на те, що в майбутньому Франція примушена буде ізольовано провадити війну, всупереч волі держав, що тримають у своїх руках нафту. Що дасть їй в таких умовах володіння могутньою армією з її численними аеропланами, танками та броньовиками? Нишком підготованої нафтової блокади буде досить, щоб за один тиждень підрізати крила аеропланам, зупинити танки і прикувати до землі важкі кроки піхоти, позбавленої перевозних засобів“

На невигідність для Франції згоди в Сан-Ремо вказував у цитованій вище книзі і Ф. Делезі. Зупиняючись на факті, що Royal Dutch Shell були відступлені для розроблення, в результаті тієї згоди, не тільки месопотамські (мосульські) родовища, але й усі французькі нафтові володіння, як у колоніях, так і за кордоном,— Делезі

1) Метуенський договір 1703 року фактично повернув Португалію в англійську колонію.



підносить думку, що слід було - б, навпаки, прагнути до того, щоб замінити важку монополію одного з довізників нафти — вільною конкуренцією двох (Royal Dutch і Standard Oil Co<sup>1)</sup>).

Однаке, згода в Сан-Ремо мала для Франції деякі досить значні позитивні наслідки. Справа в тому, що обчисливши реальне співвідношення сил, французький уряд навряд чи міг добитися більших результатів, тим більше, що власне після цієї згоди Англія дала Франції вільну руку в Галичині. Результати цього останнього хутко виявилися в тому, що більша частина (63,3%) польської нафтової промисловості перейшла у французькі руки.

Спеціальною нафтовою конвенцією, уложеною 12 травня 1922 року з Польщею, французькі капітали, вкладені в польську нафтову промисловість, були звільнені від оплат. За даними польської преси, ці капітали вносили 1922 р. — 940,5 мільйонів франків<sup>1)</sup>.

Ця конвенція зміцнила домінуючу роль французького капіталу в польській нафтовій промисловості.

Але продукційність галицьких джерел останніх років дуже зменшилася й французькі капіталісти звернули свою увагу на Румунію, де французькі капітали виносять 350 мільйонів франків.

В нафтовій промисловості Румунії нема французького панування: там дуже сильний американський та англійський капітал.

Останніми роками французький уряд намагається сконцентрувати розкиданий нафтовий капітал та внести організацію в безладну й суперечливу політику окремих французьких нафтових компаній. З цією метою наприкінці 1923 р. був утворений „Syndicat français des etudes petroliferes“.

В цьому синдикаті, під тиском уряду, взяли безпосередню участь два великих банки, що фінансують нафтові підприємства „Banque de Paris et des Pays — Bas“ і „Banque de l'Union Parisienne“. Треба додати, що обидва ці банки дійшли до синдикату не зовсім по своїй охоті: бо ні цей, ні той не мали бажання провадити „національну“ політику, потрібну французькому урядові.

Про перший із згаданих банків відомо, що він зв'язаний з американськими нафтовими групами, зокрема з „Standard Oil Co“ і був в багатьох випадках захисником інтересів цього могутнього треста; другий банк зв'язаний з англійськими нафтовими компаніями.

За урядовим планом „Syndicat Français“ має в найближчому майбутньому перетворитися в справжній трест, що охопить французькі нафтові підприємства по всьому світі і буде вести незалежну від Англії й Америки світову нафтову політику. Основний капітал треста має виносити 500 мільйонів франків. Безпосередньо „національною“ задачею треста буде в першу чергу створення в країні величезних запасів нафти, які мають забезпечити всі потреби держави на випадок нової війни.

Другою не менш важливою задачею цього майбутнього тресту має бути одержання концесій в СРСР.

На останньому треба зупинитися докладніше. Отже, треба відзначити, що вже самого останнього часу, власне в лютому 1925 р., французьке телеграфне агентство „L'Est Europe“ сповістило весь світ, що „коли Франція потребує нафти, то Радянська Росія потребує Франції“. Минаючи другу частину цієї тези і взагалі чисто-політичний бік цього питання, треба підкреслити, що нині, коли всі відомі світові родовища нафти вже захоплені й поділені між англійцями й американцями, для Франції, що „визнала“ Радянську Спілку, — кавказька нафта є головним об'єктом її посягань.

Але ці аспірації французів неминуче мусять наразитися на гостре протидіяння могутніх світових трестів (англійських та американських) тим більше, що ще перед війною англійські капітали займали перше місце в експлуатації російської нафти; з другого боку, участь французького капіталу теж була велика.

Перед світовою війною на паризькій біржі котировалося акції „Бакинського Нафтяного О-ва“, „Т-ва нафтяного виробництва“ Г. М. Лянозова — сыновей та „Русского Т-ва „Нефть“. Участь французького капіталу в цих трьох підприємствах виявлялась в сумі 38 мільйонів карбов. Крім того, в руках паризьких Ротшильдів лишилося 20% акцій „Каспийско-Черноморского нефтепромышленного и торгового общества“. Потім французькі капіталісти брали велику участь в бакинських підприємствах через „Société Generale Naphtifere Russe“. Участь французів в цьому підприємстві виявлялась приблизно в 16 мільйонів франків (або 6 мільйонів зол. карбов.).

<sup>1)</sup> Kurjer Polski 1922 № 333. Tydzien naftowy.



Крім того, французи брали участь в підприємствах Грозненського району. Тут в їх руках була „Nouvelle Société anonyme“, „Standard Russe“, „Compagnie de Naphte“. Французький капітал володів також акціями англійського товариства „Spies Petroleum Company“ і товариства „И. А. Ахвердов и К“. Всього французьких капіталів, вкладених перед світовою війною в російську нафту, було коло 51 мільйонів карбованців (англійських — 174 мільйонів карбованців).

1920 рік позначився початком сильної боротьби за владання російською нафтою. „Royal Dutch Shell“, „Standard Oil Co“ і французькі групи почали навипередки змовлятися з російськими нафтовими підприємствами, які, перебуваючи після революції в критичному фінансовому становищі, шукали підтримки за кордоном. „Royal Dutch Shell“ досяг найбільшого успіху в цих переговорах і значно поширив свої кавказькі володіння, приєднавши до них підприємства Манташева, Лянозова, Битова, Затурова і Вайнштейна в грозненському та Лбова — в бакинському районі. Що до бакинського підприємства Нобеля, то воно звязало свою долю з „Standard Oil Co“.

Французькі фінансові групи придбали (з участю бельгійських капіталістів) деякі „права й майно“ Чорноєва в Грозненській басейні й заклали в Парижі 2 квітня 1920 р. „Société de Petroles Essentes Naphtes“ з капіталом в 25 мільйонів франків, який потім був збільшений до 80 мільйонів франків. Це т-во пізніше набуло більшості акцій англійського т-ва „New Caucasian Oilfield“. Крім того, французький капітал бере участь разом з бельгійським в основанні в травні 1920 р. в Антверпені „Trust franco-belge du petrole“. Об'єктом експлуатації цього т-ва стала більшість „прав і майна“ Чорноєва. Для району Емби — „Трест“ утворив філіал під назвою „Société d'Emba Grosny“.

До цього додамо, що Чорноїв в купі з „Трестом“ заложив в 1921 р. в Парижі „Société pour le transport du naphte de Grosny“, яке мало збудувати нафтовий провід Грозний — Новоросійськ<sup>1)</sup>.

В 1921 році весь нафтовий Кавказ був приєднаний до Радянського Союзу — і всі „права і маєтки“ російських громадян і чужоземних власників були націоналізовані. Коло кавказької нафти стало тихо, але не довго. Конференції в Генуї й Гаазі знову поставили кавказьку нафту в центрі уваги ворожих один до одного трестів і держав, що стоять за ними. Генузька конференція — лише французький економіст П. Еспаньоль — увіде в історію не стільки як мирна, скільки як „нафтова“ конференція, на якій Чичерин привабливо виставив величезні багатства колишньої російської імперії. Хоч Росія, що займала на протязі перших чотирьох літ 20 віку перше місце в добуванні нафти, нині відіграє третерядну роль, але запаси, що містяться в її ґрунті, виносять по-над мільярд кубічних метрів і майже не менші від ресурсів Сполуч. Штатів і Аляски вкупі (1.113.000.000 куб. метр.) Персія, Месопотамія, навіть Мексика, так само як і північна частина Південної Америки, поступаються перед Росією. Що до наших країн, то про них не доводиться й говорити. В той день коли вичерпаються ресурси Спол. Шт., рішаччу роль буде відігравати Росія. А цього моменту навряд чи доведеться ждати більше як 20 років, коли взяти на увагу колосальний зріст споживання Спол. Штатів і одкинути всякі несподіванки.

Експлуатовані поверхні у всіх областях Росії, Сибіру та Кавказу на багато менші від площі відомих родовищ, але знов-же й останні становлять лише незначну частину тих багатств, яких існування було твердо встановлене навіть при побіжних обслідуваннях.

Самі лише встановлені багатства Росії становлять одну шосту частину всіх відомих світових запасів. Ось чому в Генуї вони були предметом таких пристрасних пожедань<sup>2)</sup>.

Атмосфера складних інтриг між ворожими трестами сприяла неуспіхові обох конференцій. Скоро лише розійшлася чутка, що Красін підписав договір з „Royal Dutch Shell“ зараз французький делегат на генузькій конференції зажадав від представників британського уряду підтвердження пунктів конвенції в Сан-Ремо, що гарантували Франції такі самі права на Кавказі, як і Англії. Ухильчива відповідь британського уряду привела до того, що „Standard Oil Co“ з діяльною участю Франції та Бельгії пошастило зірвати Генузьку конференцію.

В перерві між Генуєю й Гаагою утворюється під захистом французького уряду „Syndicat Franco-Belge de Défense de Sociétés petroliferes ayant des concessions en Russie“, який виступає вже самостійно в Гаазі, наперед оформивши та об'єднавши свої

<sup>1)</sup> Ж. Аренс. „Борьба вокруг советской нефти“. Социалистическое хозяйство, 1924, книга IV, стр. 108.

<sup>2)</sup> П. Л. Еспаньоль. „Мировая борьба за нефть“. Русский перевод, Держиздав України, 1924, стор. 75.



претензії на Кавказі. В результаті невдач в Генуї й Гаазі голова „Royal Dutch Shell“ Детердінг, перевірившись, що всяка спроба дістатися на Кавказ без або проти „Standard Oil Co“ є безнадійна, круто змінив тактику і притяг „Standard Oil Co“ до спільного виступу в переговорах з радянським урядом.

З того почався цілий ряд угод між обома супротивниками. Уже Лозанська конференція 1923 р., на якій обговорювано Моссульське питання привела до англо-американського компромісу.

Після довгих суперечок „Standard Oil Co“ був запрошений для участі (в розмірі 25%) в експлоатації нафти в районі Багдадської залізниці.

Потім 1924 року прийшло до угоди дотично тих країн, де досі стикалися інтереси обох трестів: Мексики, Колумбії, Венесуели й Аргентини<sup>1)</sup>

Бі ці угоди — і особливо угода між „Royal Dutch Shell“ і „Standard Oil Co“ дотично російської нафти, оформлені (за відомостями, що дісталися до преси) в літі 1924 р. — поставили французьких нафтовиків в ізольоване становище.

Тимчасом незначний видобуток нафти в самій Франції конче вимагав активної нафтової політики. 1923 року споживання досягло 480 мільйонів галонів, а видобуток вносив всього 21 мільйон галонів<sup>2)</sup>.

Задача покладена на Жана Ербета, коли він, як французький, посол наплавлявся до Москви — була цілком означена і ясна. Розв'язання її в значній мірі сходиться на те, щоб зговоритися з радянським урядом в справі кавказької нафти.

Коли після торішніх англійських і американських виборів, що привели до влади консерваторів і республіканців, реакційна частина французької преси притомом вимагала зміни курсу супроти СРСР, Жан Ербет, як реальний політик, для якого політика є перш за все економічна політика, сформулював становище, що утворилося в наслідок зазначених виборів, таким чином:

„Програма англійських консерваторів, так само як і програма американських республіканців, — це програма промислової і торгової експансії, з більшим чи меншим протекціонізмом супроти внутрішнього ринку. В наслідок цього світова конкуренція мусить збільшитися. Отже, угоди між продуцентами і питання про нові ринки стають на весь зріст. Чи — ж може Франція в такий момент ігнорувати Росію<sup>3)</sup>).

Радянський Союз є не тільки великий ринок для Франції, що стала в ряді передових індустріальних країн світу; не меншу вагу для французької промисловості мають величезні сировинні можливості нашої країни: марганець, льон, ліс, цукрина, шкіряна сировина і головним чином — нафта.

Ерію, де-Монзі, Ербет — ці сучасні французькі аргонавти — їздять до Москви не по золоте руно, а по продукт, сильніший на нашій планеті, ніж само золото“.

Як знаємо, коли Анрі Беранже писав ці слова, він думав... про нафту.

Я. Шук

<sup>1)</sup> Manchester Guardian 4 вересня 1924 р.

<sup>2)</sup> L'Economiste Français 1924 р. 22 листопада.

<sup>3)</sup> L'Information 5 листоп. 1924.