

Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Філологічний факультет

Кафедра української мови і літератури

Кваліфікаційна робота

за освітнім ступенем «магістр»

на тему

«Художньо-естетичне втілення духовних та морально-філософських пошуків у творчому доробку М. Могилянського»

Виконав:

студент 2 курсу, групи МУР 22

спеціальності

014.01 Середня освіта (Українська мова і література)

Спеціалізація:

Редагування освітніх видань

Юрченко Вадим Вікторович

Науковий керівник:

канд. філол. наук, доцент

Сазонова Олена Володимирівна

Науковий консультант:

канд. філол. наук, доцент

Нікітіна Наталія Петрівна

Чернігів – 2019 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ВЗАЄМОВПЛИВИ ТА ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКИХ РОЗМИСЛІВ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.....	8
1.1. Суспільна діяльність М. Могилянського та його культурно-мистецькі орієнтації в період 20-30-х рр. ХХ ст.....	8
1.2. Роль і ступінь значущості автобіографічного начала у творчості М. Могилянського.....	58
РОЗДІЛ II. МОДИФІКАЦІЇ СИСТЕМИ МОРАЛЬНО-ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ У РОМАНІ «ЧЕСТЬ» М. МОГИЛЯНСЬКОГО	67
2.1. Постколоніальна теорія та антиколоніальний український дискурс М. Могилянського.....	67
2.2. Генеза концепту честі у творчості М. Могилянського.....	77
ВИСНОВКИ.....	87
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	90
ДОДАТКИ.....	94

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На початку ХХ століття, з поширенням в Україні модерних тенденцій, у нашій державі заявила про себе ціла плеяда письменників, які відійшли від постулатів народництва й шукали нові засоби вираження художнього слова. Слово це слугувало різноманітним цілям – як виключно естетичним, маргінальним, так і національним, соціальним тощо, і різноманітні письменники – починаючи від М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської й закінчуючи В. Домонтовичем, М. Йогансенем, М. Хвильовим – привносили свій вклад у розвиток національної літератури. Проте вже у тридцятих роках, з початком сталінських репресій, цей розвиток був зупинений радянською владою репресивними тоталітарними методами, що призвели до розстрілів (М. Вороний, Лесь Курбас, М. Йогансен), самовбивства письменників (М. Фітільов), метафізичної смерті письменника (В. Домонтович), ув'язнень тощо. Сучасний розвиток літературознавства характеризується інтересом до постатей письменників, творчу спадщину яких донедавна не було внесено до національного художньо-культурного життя, і тому не вивчено належним чином. Окрім того, твори більшості українських літераторів забороняли друкувати, а подекуди навіть згадувати про них, через що велику плеяду вітчизняних митців відкинули на маргінеси національної пам'яті, їх здобутки залишаються в такій позиції і на сучасному, здавалося б, постколоніальному етапі розвитку України, коли вся культура мала бути відреставрована.

Одним з таких забутих літераторів є Михайло Михайлович Могилянський, уродженець Чернігова, автор багатьох новел і декількох романів, що так і не набули поширення у читацькому середовищі.

На сьогодні постать письменника усе ще поза увагою літературознавців, його твори, як і біографічні дані, лишаються майже не дослідженими. Зокрема,

про Могілянського відгукувалися такі вчені, як Кривенко Сергій, Наталя Шумило. Твори прозаїка присвячені в основному соціально-філософській проблематиці. М. Могілянський не приймав поради свого прямого наставника М. Коцюбинського писати на побутові теми, говорив, що це не в'яжеться з його моральними, психологічними завданнями. Соціальній тематиці присвячений і роман М. Могілянського «Честь», у якому він порушив проблему честі як рушія та морального вектора людини.

Об'єктом дослідження став текст роману «Честь» М. Могілянського.

Предметом аналізу є художньо-естетичне втілення духовних та морально-філософських категорій у контексті постколоніальної теорії та в системі власної концепції «честі» українського письменника у творчому доробку.

Мета роботи – дослідити роман «Честь» Михайла Могілянського у контексті художньо-естетичних пошуків та моральних імперативів красного письменства 20-30-х років ХХ ст.

Мету конкретизовано у таких **завданнях**:

- окреслити суспільні та естетико-філософські позиції М. Могілянського в інтелектуальних діалогах періоду 20-30-х рр. ХХ ст.;
- розглянути особливості втілення автобіографічних начал у творчості М. Могілянського;
- дослідити ключові проблеми колоніального, антиколоніального, постколоніального українського дискурсу, що обумовили зміст, характер та принципи взаємозв'язку морально-етичних шукань у житті і творчості митця;
- осмислити авторську позицію, способи пристосування М. Могілянського до імперського в межах твору;
- визначити генезу концепту «честь» у романі М. Могілянського «Честь», розкрити сутність складових чинників концепції «честі» як постколоніальної незалежної ідеї.

У процесі дослідження використовували такі **методи**:

- структурно-семантичний метод сприяв визначенню художніх засобів реалізації поетикальних особливостей роману;
- метод психологічного аналізу застосовувався для окреслення естетичних доміант світогляду М. Могилянського;
- біографічний метод надав змогу заповнити лакуни у творчій біографії письменника, а також реконструювати біографічну основу роману «Честь» М. Могилянського;
- порівняльний дозволив узагальнити літературознавчий досвід з окресленої теми; виокремити ознаки неокласичної художньої системи, з'ясувати мотиви колоніального, антиколоніального, постколоніального в романі;
- метод рецептивної естетики уможливив виявлення феномена художнього світосприйняття;
- герменевтичний аналіз використовувався для інтерпретації художнього тексту.

Теоретико-методологічною основою роботи є праці західноєвропейських філософів-герменевтів (Ролана Барта, Ганса-Георга Гадамера, Умберто Еко, Романа Інгардена, Юрія Лотмана, Моріса Мерло-Понті, Поля, Мартіна Гайдеггера); теоретиків рецептивної естетики (Вольфганга Ізера, Ганса-Роберта Яусса); психологів (Льва Виготського, Павла Якобсона), вітчизняних істориків та теоретиків літератури (Віри Агеєвої, Миколи Жулинського, Миколи Зерова, Миколи Корпанюка, Олександра Потебні, Івана Франка), а також феноменологічний інструментарій Едмунда Гуссерля.

Теоретичне значення роботи полягає у різнобічному визначенні понять колоніальне, антиколоніальне, постколоніальне, в уточненні дефініції «честь» та розкритті генези концепту «честь», у підтвердженні його динамічних проявів у творі, що може стати основою для подальших досліджень та внесення корекцій у теорію української літератури.

Практичне значення. Теоретичні аспекти дипломної роботи можна використати під час ознайомлення старшокласників з особливостями літератури 20-30-х рр. ХХ ст. (у профільних класах), написання наукових робіт; у вищій школі – на заняттях зі «Вступу до літературознавства», «Загального літературознавства», «Сучасної української літератури» та під час написання індивідуальних, курсових, дипломних робіт, а також на лекціях і семінарських заняттях із методики навчання української літератури.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше спостережено зв'язки на рівні художніх систем між неокласиками та М. Могілянським та теоретично обґрунтовано отримані результати дослідження. Підкріплені відповідним текстовим матеріалом результати дослідження можуть слугувати основою для розробки відповідного програмного забезпечення. Наголошено, що авторське звернення до націєтворчої тематики і зовнішнє примирення з імперським спонукало до проведення аналізу роману в рамках постколоніальної теорії. Зауважено, що одним із виразників оригінальності роману є, безумовно, авторський аспект твору. На відміну від більшості інших вітчизняних творів, у яких авторське Я подається завуальовано, малопомітно чи виражається через зображення персонажа, у творі «Честь» позиція автора відкрита, вона функціонує як повноцінний персонаж твору, подекуди цілком абстрагований від подій роману, іноді сюжетний наратив просто слугує потенцією для роздумів автора.

Апробацію основних положень і результатів дослідження здійснено на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Михайло Стельмах у новітніх парадигмах наукового знання», присвяченій 105-річчю від дня народження письменника (Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха, 25-26 травня 2017 р.), тема доповіді «Антиколоніальні мотиви в романі «Честь» М. Могілянського», на Всеукраїнському науково-теоретичному семінарі для

молодих учених пам'яті Ніли Зборовської (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 12 листопада 2019 року), тема доповіді «Роман «Честь» Михайла Могилянського як реакція на літературну дискусію в Україні 1925–1928 років».

Структура магістерської роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків, списку використаної наукової й довідкової літератур, додатків. Загальний обсяг роботи – 118 сторінок.

У **вступі** визначено та обґрунтовано актуальність дослідження, визначені мета й завдання дослідження, його об'єкт і предмет, висвітлено наукову новизну, практичне значення і теоретичну значущість, описано методи й прийоми дослідження, подано інформацію про апробацію його результатів.

У **першому розділі** – «Взаємовпливи та взаємозв'язки естетико-філософських розмислів інтелігенції кінця XIX – початку XX ст.» – розглянуто теоретичну базу дослідження, окреслено суспільну діяльність М. Могилянського та спостережено за його культурно-мистецькими пріоритетами в період 20-30-х рр. XX ст. Виявлено роль і ступінь значущості автобіографічного начала у творчості М. Могилянського.

У **другому розділі** – «Модифікації системи морально-духовних цінностей у романі «Честь» М. Могилянського» – зазначено, як втілилися мотиви постколоніальної теорії та антиколоніального українського дискурсу в романі «Честь» М. Могилянського. З'ясовано генезу концепту «честь» у творчості М. Могилянського.

У **загальних висновках** представлено результати проведеного дослідження, викладено основні висновки й окреслено перспективи подальших інтерпретацій сприйняття світу на основі інших творів М. Могилянського.

РОЗДІЛ I. ВЗАЄМОВПЛИВИ ТА ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКИХ РОЗМИСЛІВ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

1.1. Суспільна діяльність М. Могилянського та його культурно-мистецькі орієнтації в період 20-30-х рр. ХХ ст.

У культурне середовище 20-30-х років Михайло Могилянський прийшов уже зрілою особистістю. Більшість тогочасних письменників та критиків долучилися до літератури після 1921-го року внаслідок зміни влади, яка пов'язувалася з вимушеною еміграцією більшості інтелігентів, які підтримували діяльність УНР і не підтримували діяльність Радянського Союзу (Маланюк, Вороний, Винниченко, Олесь тощо) і потребою заповнити тогочасний літературний дискурс літературою з відповідними сенсами та ідеологією. Нові митці, які підтримували чинний лад у країні чи не суперечили йому, часом декларували й негативне ставлення до попередньої діяльності інтелігенції як такої, що суперечила «народним інтересам». Тому Михайло Могилянський вже був помітною особою в літературному процесі 20-х, 30-х років уже через свій вік. У певних митців його постать викликала недовіру, у інших – повагу.

Політичну позицію Могилянський висловлював ще зі студентських років, з 1892 року. Тоді, навчаючись на юридичному факультеті Санкт-Петербурзького університету, він брав участь у роботі марксистських гуртків, за що був заарештований і чотири роки провів у Чернігові під наглядом поліції [13, с. 3].

У постреволуційну добу займався і політичною діяльністю: перебував у лавах конституційно-демократичної партії («Народної свободи»), а 3 березня 1907 року був кооптований до її ЦК. Одночасно контактував з петербурзькою громадою українських поступовців.

1917 року через незгоду в «українському питанні» Могилянський демонстративно вийшов з партії «Народної свободи», взяв участь в утворенні

Союзу українських автономістів-федералістів. У цей час працює і друкується в Чернігові.

Новий етап життя для Могілянського почався 1923 року. У цей час він працює в Комісії Академії наук по складанню Біографічного словника українських діячів (а з 1929 року її очолює [29]), виступає на засіданнях історико-філологічного відділу ВУАН з доповідями про М. Драгоманова, П. Куліша, Т. Шевченка, М. Коцюбинського, пише рецензії на видання у журналах «Життя і революція», «Червоний шлях». У цей час Могілянський відомий більше як критик, аніж як письменник.

Місце роботи та відкритий характер сприяли знайомству Могілянського з колом тогочасних науковців, митців та інтелігенції. У кабінеті Могілянського постійно збиралися безліч колег Могілянського, науковців, літераторів, працівників газет, приїжджих, що хотіли дізнатися про останні події літературного, громадського та політичного життя в Києві. Становище Могілянського в суспільстві в цей час було досить високе: він був відомий своїм листуванням з Леніним, а також одного разу особисто зустрівся з ним, що й забезпечило йому твердий соціальний ґрунт. До нього прислухаються критики і науковці, часом на його думку зважають навіть партійні діячі.

У атмосфері активного інтелектуального діалогу Могілянський неминуче знайомиться і з представниками «неокласичного кола» – в кабінет до Могілянського час від часу навідувався Микола Зеров. Н. Полонська-Василенко згадує, що кожен візит митця був святом для комісії, зважаючи на полемічні здібності Зерова та його ерудицію [29, с. 245]. Хоч і старший на 15 років, Могілянський не дозволяв собі інтимності чи панібратства до Зерова, вважав того «метром літератури», і щоразу підкреслював своє ставлення. Крім того, частим гостем у Могілянського був Павло Филипович. Останній був ближчим до Могілянського, але ставився Могілянський до нього трохи «згори», хоч і високо цінував його літературні таланти.

У літературній дискусії 1925-1928 років Михайло Могілянський підтримав Хвильового і погодився з його думкою про орієнтацію вітчизняних письменників на високі зразки літератури та власну традицію, і виступив одним з перших на захист цих позицій. Після надрукованої статті Хвильового «Про сатану в бочці» у відповідь на виступ Григорія Яковенка «Про критику і критиків у літературі» постала потреба у відкритій наочній дискусії про шляхи розвитку літератури. Така дискусія відбулася 24 травня 1925 року, на ній було приблизно 800 присутніх і 14 доповідачів, серед яких і виступив Михайло Могілянський. Саме він висловив цитовану тезу, що «вражіння від статті Хвильового подібне до того, ніби в кімнаті, де було так душно, що дихати було важко, відчинили вікна, і легені раптом відчували свіже повітря» [36, с. 43]. У доповіді він торкнувся не стільки питання важливості переємності літературних традицій, скільки проблеми рівня засвоєння культурних здобутків, як сучасних тоді митцеві, так і власних. У цій же промові він використав елемент свого риторичного стилю – цитування праць авторитетних ідеологів марксизму – Марка та Луначарського – на цю особливість його полемічного стилю звертав увагу ще Павло Филипович [33, с. 103].

Наступний 1926 рік виявився досить тяжким для митця. Обурений тим, що Михайло Грушевський, колись голова Центральної Ради, тепер повернувся з еміграції до радянської України, почав співпрацювати з владою та зрікся своїх колишніх поглядів, Михайло Могілянський надрукував у журналі «Червоний шлях» оповідання «Вбивство», у якому зобразив метафоричну смерть свого колишнього кумира, якому тепер приписував ниці риси і пожадливість та бажання отримати владу за всяку ціну (ці риси в спогадах приписував Грушевському і Єфремов).

Грушевський, до якого радянська влада дуже добре ставилася, негайно ж відгукнувся на це оповідання і почав відповідати, звинувачуючи Могілянського в тому, що «єфремовська партія», до якої нібито й належав Могілянський, хоче

його вбити і таким чином погрожує за те, що він вирішив стати на бік більшовиків [8, с. 395]. Він поскаржився ЦК КП(б)У, привернув до Могілянського увагу ГПУ УСРР. Влада сприйняла твір серйозно, не звернула увагу на умовності, і Могілянського звинуватили в націоналізмі та антисемітизмі, і покарали заборонаю друкувати твори [21, с. 9]. Щоправда, друкуватися Могілянський міг під різними псевдонімами або ж від імені інших осіб, що він і робив [29, с. 242].

Крім того, Могілянський, хоч і досить в'яло, намагався виправдатися: надрукував у «Правді» лист, у якому запевняв, що не згадував у оповіданні нікого конкретного і писав про цілком вигадану ситуацію. Цьому виправданню ніхто не повірив, а сам Могілянський мало того, що не наголошував на цій версії у розмовах, то ще й зіронізував над собою в «Неокласичному марші», написаному того ж таки 1926 року: «І я боєць за вищий рівень,/неокласичний славлю хист,/та проспівас тричі півень –/і в «Правді» отреченний лист».

Заборона друкуватися була дієвою впродовж довгого часу: за одну згадку імені Могілянського навіть в науковому журналі могли затримати перед виданням увесь номер і якщо навіть такий номер виходив у друк, то з великими скандалами і великою кількістю негативних відгуків [8, с. 470].

Репресії посилювалися, і вже в 1933-му році радянська влада припиняє діяльність комісії для складання Біографічного словника українських діячів, а Михайлу Могілянському забороняє мешкати в Києві [13, с. 7]. Його молодша донька, Ірина, та її чоловік Матвій Матвійович Саф'ян зважили всі обставини й запросили Михайла Михайловича жити до себе в Дніпропетровськ. Репресований науковець погодився і мешкав з ними в Дніпропетровську аж до розпалу Другої Світової війни на території України. Уже тоді почав хворіти на недокрів'я і не міг отримати належного лікування через обставини часу. 1941 року Могілянський разом з донькою переїжджає до Росії, у Великій Мурті, що

в Красноярському краї [34]. Там Михайло Михайлович Могилянський і помер від хвороби 22 березня 1942 року. Могила письменника не збереглася [13, с. 7].

З біографії митця можна виснувати, що мистецько найближчою йому була саме творча група науковців, яких називали «неокласиками», і логічно припустити взаємозв'язок та взаємовпливи в мистецькій діяльності на основі цих біографічних даних, а також схожі тенденції у творчості на основі схожих мистецьких уподобань. Доцільно провести узагальнений огляд творчості неокласиків, аби виокремити в них основні мотиви творчості, теми, увагу до змісту чи форми, інтелектуальну наповненість творів, а також прозовий доробок неокласиків. З огляду на це поняття «неокласики» тлумачимо ширше, аніж просто «гроно п'ятірне», до якого входили М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, О. Бурггардт, М. Драй-Хмара, а додаємо в список ще В. Петрова (Домонтовича), який не лише був прозаїком, а навіть писав, як і М. Могилянський, інтелектуальні романи, і самого Могилянського, який добре спілкувався з неокласиками, як вже було розглянуто. Ще сам Зеров, коли згадував про людей, які декламують в нього вдома свої твори, писав, що серед них є «поети і один початкуючий прозаїк», маючи на увазі ще тоді Віктора Петрова. До інтерпретації неокласиків як мистецького явища, ширшого за творчість групи п'яти поетів зверталися багато науковців та дослідників, розуміли так себе й самі неокласики.

Освальд Бурггардт у своїх мемуарах «Спогади про неокласиків» згадує про способи організації, естетику й творчі плани своєї мистецької групи наступне: «Якубського Зеров схарактеризував був в одному з тих ранніх віршів під іменем Аристарха: «В столиці світовій, на торжищі ідей, / в музеях, портиках і в затінку алей, / александрійських муз нащадки і послідки, / вони роїлися, поети і піїтки. / Ловили темний крок літературних мод, / сплітали для владик вінки нікчемних од / і сперечалися — мирились і змагались. / І був один куток, де їх невтомний галас / безсило замовкав: самотній кабінет, / де мудрий Аристарх, філолог і

естет, / для нових поколінь, на глум зухвалій моді / заглиблювався в текст Гомерових рапсодій».

Дуже влучно схоплено тут характеристичну рису невеликого гуртка вчених і поетів того часу: працювати, так мовити, "про запас", для тих, що колись оцінять ту працю і зрозуміють, а не для сучасного споживача тої макулатури, якої вимагав час» [38]. Далі він розповідає про «місію» свого колишнього угруповування наступне: «Перед групою, що об'єдналася назвою "неокласики" і до якої пристали ще Драй-Хмара і я, стояло велике завдання: очистити авгієві стайні української літератури. А були вони засмічені так, що тільки гірськими потоками можна було все те сміття виполоскати. Що поети не змогли довершити своє завдання, бо були придушені, а почасти розчавлені лавиною бруду і навалом реакції черні, про те свідчить «пролетарська» література пізніших років». А про п'ятьох поетів-неокласиків він писав наступне: «Зараз у нас мирне будівництво, яке може добре йти тільки під лагідні звуки елегій Максима Рильського, самого Филиповича і гекзаметри Зерова. Це й є поезія, що найбільш відповідає сучасності. Три перелічених поети плюс Драй-Хмара та ще Бурггардт, хоч вони не утворюють ніякої організації, всі разом і кожний зокрема врятовують сучасну поезію й показують молотобойцям-графоманам правильні шляхи». Крім того, Юрій Клен зауважував, що неокласики не цуралися іронії та дотепного інтелектуального гумору, писали пародії, подавали в на позір серйозних поезіях іронічні натяки, вміли посміятися і з інших, і з себе. Крім того, Юрій Клен наголошував, що «яких-небудь маніфестів «неокласичної школи» годі було б шукати, бо ніяких «програм» вони не намічали. Та й сама назва «неокласики» була випадкова і вказувала лише на те, що поети, яким її причеплено, хотіли вчитися у класиків, цебто майстрів, які дали нам невмирущі зразки поезії». Втім, Юрій Клен розуміє неокласицизм не як проєкт консервативної модернізації (С. Павличко), а радше як групу поетів, об'єднаних за інтересами, тому й називає В. Петрова «близьким до неокласичного кола»,

хоча й погоджується з його інтерпретацією «неокласицизму». Крім того, Ю. Клен ставив перед неокласиками таку високу ціль: «Отже, мета поета – дати те сильне, потужне слово, що, подібно Орфеевому співу, вміло б зачаровувати звіра і камінь. Це, розуміється, не програма, а висока недосяжна ціль, яку повинен собі ставити поет: діяти на людські серця так, щоб з камінних вони ставали живими». Невідомо, скільки в цьому твердженні естетичної позиції самого Юрія Клена, а скільки – спільної позиції всіх неокласиків.

Отже, у інтерпретації Юрія Клена неокласицизм був поетичним явищем, до якого були дотичні й інші люди. Втім, О. Бургардт у своїй інтерпретації неокласицизму звертався саме до поетичного аспекту, ширших же взаємовпливів митців одне на одного не розглядав, хоча й казав про спільну для всіх мету: творити високе та якісне мистецтво для майбутнього, здатне пробудити в реципієнті високі естетичні почуття, взоруватися на найкращі збірці літератури, аби на їх прикладі створювати довершені літературні твори.

В. Петров, товариш, а для когось з п'ятірного грона, може, і суперник, інтерпретував явище неокласицизму дещо ширше. У своїх спогадах «Болотяна лукроза» він починає свою оповідь зі спогадів про велич Київського університету, і як самої будівлі, яка пригнічувала, у якій «людина почувала себе задалегідь приреченою», а освітня система Університету вимагала від студентів ревної, тяжкої і педантичної роботи. Вступ важливий, бо він метафорично відбиває уявлення Петрова про те, у яких умовах поставали неокласики. Найперша чітка риса неокласиків, яку він визначає – «професорність». У зв'язку з приходом нових естетичних тенденцій письменниками й поетами ставали не лише люди без ґрунтовної освіти, які не клали все життя на наукові студії, а й дипломовані науковці, які могли творити для розваги, і тому література з «автодидактизму» ставала виплодом ретельного аналізу й спирання попередні традиції. Він же чи не першим спробував узагальнити явище неокласицизму: «Історики літератури й критики, які звикли

мислити літературний процес останніх десятиліть виключно в організаційних формах, пов'язуючи їх з формальною усталеністю організації, помиляються, коли уявляють собі групу «неокласиків» як літературну організацію... Звертаючись до автора післямови, який в чернетці своєї статті згадував про організацію і про сходини неокласиків, що в них, мовляв, брав участь Юрій Клен, я запротестував...

Ніколи ніяких «сходин» неокласиків не було. Не було «неокласичної організації». Не було статуту, зборів, засідань, протоколів, президіуму й секретаріату. Не можна було вступити до організації, як не можна одчинити одчинені двері: жадного складу не було. Була дружба, і поза цим нічого іншого» [6, с. 446]. Крім того, нижче Петров вказує на «внутрішню близькість» та «духовну одність», тому можна й говорити про схожі мотиви в творчості, взаємовпливи митців і спільний дискурс, який виробляв схожі творчі прийоми.

Одним з перших явище «неокласиків» як мистецьке угруповання, спільне за темою й виражальними засобами, об'єднане лише тематикою та настроєвістю поезій, поставив під сумнів ще Юрій Шерех у досить провокативній статті «Легенда про український неокласицизм» (В. Агєєва вважала головним мотивом цієї статті прагнення Шереха розвінчати київський неокласицизм, аби ствердити теоретично «національно-органічний стиль», декларований молодим Шерехом [2, с. 142], ці постулати вчений згодом переосмислив і відмовився від них). Вчений вважав, що «неокласики» – надто умовна назва, оскільки творчість так названих митців не збігається з мистецько-естетичними постулатами неокласицизму. «Ми хочемо довести, – писав він, – що неокласицизму як літературно-мистецької школи в 20-ті роки на Україні не було. Що традиційне твердження про Мик. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмару і О. Бургардта (Ю. Клена) як про неокласичне «гроно паростіріне нездоланих співців», поскільки говорить не про групу приятелів, а про літературно-мистецький напрям, є легенда, що ні Филипович, ні Драй-Хмара, ні Клен не є

неоклясики, що Рильський (навіть до своєї «перебудови») не був витриманим неоклясиком. Що, поскільки в ті часи неоклясицизм на Україні існував, поняття Мик. Зеров і неоклясицизм є синоніми, а ніякої школи Миколи Зерова поза нечисленними епігонами в підсоветській Україні, яких він сам охоче відцурався б, і численними епігонами по цей бік Збруча, не було». Нижче він наводить визначення класицизму, яке вважає правильним: «Поет-клясицист домагається сприймати світ об'єктивно, не нав'язуючи світові своїх настроїв, почувань, взагалі свого я. Уникаючи суб'єктивного й злободенного, він відтворює світ як внутрішньо гармонійну, врівноважену систему, намагаючися за змінним і рухливим упіймати й відтворити сталу, супокійну, вічну суть. Звідси йде нахил клясицизму до статичності; якщо рух і визнається, то тільки врівноважено ритмічний, себто рух зорганізований інерцією як нерухомість.

Якщо поділити типи світосприймання на раціоналістичні й почуттєві, то клясицизм базується, безперечно, на раціоналістичному. Раціоналізмові й статичності, гармонійності й врівноваженості клясицистичного світогляду відповідає нахил поетів-клясицистів відтворювати світ не в його музичних наростаннях і спаданнях, а в його пластичній довершеності, пластичній досконалості безрушної форми.

З цим пов'язана й форма клясицистичної поезії. Вона кохається в симетрично врівноваженій строфіці ритміці. Гексаметр, дистих, сонет, октава або принаймні правильний суворий ямб, не закутий у ці симетричні строфи, д – ось улюблене оформлення вірша в поезії клясицизму. Словник поета-клясициста – це словник мови усталено поетичної, що цурається всякої дисгармонії: прозаїзмів, наукових термінів, неологізмів, а коли вже допускає їх, то спеціально умотивовуючи й підкреслюючи, через що ці слова, допущені до чужої їм високої сфери, відриваються від звичного речевого й словесного оточення й стають спеціальним об'єктом естетичного, ювелірського споглядання».

В інтерпретації Юрія Шереха усі поети мали відмінні естетичні позиції та мистецькі типи творення поезії, далекі від неокласицизму: М. Драй-Хмару він називає символістом, аргументуючи свою думку абстрактністю та множинністю інтерпретацій багатьох поезій Драй-Хмари, нечіткими формами образів, неможливістю повністю раціонального сприйняття його поезій, недостатністю античного «реквізиту». Втім, згодом він дещо змінив думку про Драй-Хмару, і в статті «Шостий у гроні» називає його імажиністом [35, с. 90].

М. Зеров у його інтерпретації є майстром форми, поетом, що відшліфувала мистецтво точних епітетів та класичних метафор. Форма його поезії – завжди рівна й довершена, а творчість раціональна й продумана. Також Шерех знаходить у його поезії мотиви спокою й урівноваженості, прагнення до них, але, попри книжність і шліфованість, Шевельов знаходить у його поезіях двоплановість, другий пласт якої є болісною реакцією на сучасність, бажання втекти у світ спокійного й ідеального мистецтва.

Филиповича ж Шерех вважає не досить сильним поетом, аби той зміг виробити власний стиль і спосіб показу особистого світосприйняття, а який лише брав мотиви й прийоми з інших напрямів поезії, його творчість занадто синкретична, є в ній і мотиви античні, і мотиви «пролетарської» поезії з її амбіціями про підкорення світу і всемогутності людини.

Неокласицизм Юрій Шерех тлумачив досить широко і заносив туди зокрема і Віктора Петрова, якого добре знав. Заносив, по-перше, через біографічні причини, посилаючись на спогади «Болотяна Лукроза» самого Петрова.

У пізнішій, уже м'якшій до неокласицизму, статті «Шостий у гроні» Шерех вказує наступні риси прози В. Домонтовича-прозаїка: увага до філософських тем, зокрема теми абсурдності світу й абсурдності кохання, заперечення еволюції в історії, «повістевість», орієнтація на читача і прагнення зробити твір цікавим, витончена й добре зроблена форма, зовнішня цікавість і прихований

інтелектуалізм, крім того, він поєднує творчі методи Зерова і Домонтовича: поєднання певної епохи з її антуражем і сюжетом з власними переживаннями і духовними терзаннями.

На думку Шереха, неокласиків поєднували аристократичний інтелектуалізм і усвідомлення себе творцями української культури за заперечення поверхового патріотизму, протиставленість себе менш освіченим, але більш зухвалим літераторам, схильність до іронії, скептицизму, своєрідного фаталізму, почуття відносності явищ життя і навіть песимізму. Вони намагаються проаналізувати дійсність, хоч і усвідомлюють марноту й деструкцію свого часу, вони оптимістичні у своїх вчинках, у своїх творах, але песимістичні в програмах, поглядах, світовідчутті. Їхній творчий акт – не пітійне натхнення, а свідомо праця, уперте вигладжування й вирівнювання, творче ремесло [35, с. 91]. За всіма цими критеріями, як стверджує Юрій Шерех, Домонтович підходить неокласичному колу і може на рівних правах називатися неокласиком. Як і Зеров, Домонтович любить влучні епітети, здатні якнайточніше схарактеризувати образ твору. Він звертається до Анрі де-Реньє як до Леконта де Лілля і Ередіа звертався Зеров. Проте, на відміну від них, часом стрункість та порядок в нього змінювалася експресіоністичним нагромадженням і буянням образів, проте, що парадоксально, вони лишаються «розумовими». Крім того, для неокласиків характерне багатство літературних асоціацій, безліч імен, посилянь на сюжети, персоналії, ідеї, глибока інтертекстуальність, яка є в творі не як річ-в-собі, а як складник ширшої ідеї чи образу, яку інтелектуальне посилення лише поглибить і доповнить.

Соломія Павличко в «Дискурсі модернізму в українській літературі» теж тлумачить неокласицизм не лише як поетичне явище, а як ширшу групу письменників, об'єднаних спільним дискурсом: по-перше, вони не сприймали митців раннього модернізму, які поєднували в своїй творчості елементи народництва та модерних тенденцій (саме їх Зеров називав «сентиментальними

квашами»), по-друге, були жорсткими опонентами футуристам – як діаметрально протилежній за світоглядом групі митців. Крім того, С. Павличко визначає інші важливі риси неокласиків – раціоналізм творчості, на протигагу колишній розхристаності, на протигагу колишній містиці – іронічний скепсис, «твердість» і чіткість слова й форми. Іншою важливою рисою неокласиків був естетизм, постійне звертання до краси, до високих ідеалів. На думку С. Павличко, неокласики змогли перебороти народництво в своїй творчості, чого не могли зробити перші модерністи, і відійти від романтизму в творчості. Павличко багато в чому погоджується з інтерпретацією неокласицизму Шевельова, але відкидає його тезу про песимізм неокласиків, аргументуючи це тим, що на початку 1920-х років і неокласиків заторкнув дух оптимістичного ренесансу. «Руйнування старих літературних канонів, боротьба з «модернізмом» і народництвом на фоні будування України проходили з оптимістичним настроєм. Пізніше в Зерова... з'являються окремі песимістичні ноти. Однак серйозного, глибокого, модерного песимізму неокласицизм у своєму прагненні стриманості, об'єктивності, відстороненості не міг собі дозволити в принципі. Розчарування, відчай, песимізм – надто сильні емоції, які неокласицизм виключав» [24]. Тобто бачимо, що С. Павличко загалом погоджується з основними ознаками неокласицизму, висунутими Ю. Шерехом, проте відкидає його головну концепцію про відсутність класицизму (чи неокласицизму) в «неокласиків». Позитивність С. Павличко знаходить у полемічній діяльності Зерова: на її думку, Зеров-полеміст був дуже енергійний, жорсткий, іронічний. Втім, через умови існування в тоталітарній державі, як стверджує С. Павличко, неокласики мусили також пильнувати «подвійність» мистецького доробку, аби не постраждати від репресій, і цією подвійністю, замовчуванням позначений у цілому й увесь дискурс неокласицизму.

У полеміку з Ю. Шерехом щодо сутності явища неокласицизму вступив Д. Наливайко в статті «Українські неокласики і класицизм». Він наголошував, що

Шерех припустився помилки в інтерпретації неокласиків як митців інакшого стибу, оскільки ґрунтувався на визначенні неокласицизму 17 сторіччя, запропонованим Н. Буало, а воно було, по-перше, завузьким, бо стосувалося лише певного типу поезій, а по-друге, вже застаріло і не відповідало навіть поглядам на мистецтво 20-го сторіччя. Він наголошує, що протягом всієї історії розвитку літератури було багато виявів класицистичної традиції в найширшому її розумінні, які мали щонайрізноманітніші ідеали для наслідування і обробки, і з'являлися у всі часи, від середньовіччя до 20 ст. Найвизначніші з них – це і ренесансний класицизм, який є фундаментальним напрямом мистецтва й літератури епохи Відродження, і класицизм епохи абсолютних монархій, і просвітницький класицизм 18 сторіччя, за яким у сучасній західній науці й закріпилася назва «неокласицизм», і різноманітні неокласицистичні течії й тенденції в різних європейських літературах 20 ст., до яких належить і український неокласицизм.

Їх пов'язує і вводить у певний континуум передусім те, що вони походять із давньогрецької класики, із витворених нею естетичного світогляду й ідеалу, з притаманних їй чуття і розуміння форми, що лежить в основі парадигми художнього значення і творчості [22]. Протягом довгого розвитку літератури було чимало класицистичних течій зі своїми естетичними й мистецькими відмінностями, проте звернення до естетичних ідеалів та образності лишалося, хоча й нерідко це все поєднувалося з особливостями інших літературних течій. Тобто Д. Наливайко стверджує, що символістські мотиви і підтекст у творчості не заперечують неокласичність, а радше є уточненим синкретичним складником творчості київських неокласиків, як у різних класицистичних течій були свої особливості, тому навіть якщо зміст зі своїми підтекстами міг і не звертатися лише до античності у своїй абстрагованості від свого часу, вже сама форма й прагнення «порядку й простоти» дає підстави зарахувати поетів до неокласиків. Крім того, Д. Наливайко вважає, що київських неокласиків робить

класицистами інтелектуалізм, започаткування в літературі античних тем та певна абстрагованість з раціоналістичністю – такі ж тенденції були притаманні й інших класицистичним мистецьким течіям кінця 19 – початку 20 сторіччя [22, с. 3-11]. Втім, Д. Наливайко розглядав неокласиків лише як поетичну школу і більше звертався до витоків європейських класицистичних течій і першочергово намагався заперечити «Легенду про український неокласицизм» Шереха, але не звертався до його пізніших студій, де він і сам уже переосмислив своє ставлення до «тугих бібліофагів» і розглядав неокласиків досить вузько, лише як поетичну школу, хоча були вони явищем дещо ширшим.

Великий пласт досліджень неокласицизму є у В. Агеєвої. Науковець написала монографії і про Віктора Петрова (Домонтовича), і про Максима Рильського, а крім того, торкалася проблем творчої методи неокласиків та сутності явища неокласицизму.

Віра Агеєва поділяє явище неокласицизму на два аспекти: перший – більш традиційне й усталене розуміння неокласицизму як поетичної школи, об'єднаної певними стильовими інтенціями й пріоритетами; другий – ширший – модернізаційний проєкт, у рамках якого було розроблено зрілі теоретичні, культурологічні концепції, художня практика стала предметом критичної рефлексії, а історико-літературні дослідження, перекладацька, видавнича діяльність сприяли витворенню нового канону класики і водночас окресленню канону українського модернізму. Вона асоціює неокласичний рух з формалізмом та європеїзаторськими орієнтаціями. В. Агеєва підтримує погляди С. Павличко на неокласиків як мистецьких противників ранніх модерністів, наголошує на виробленні у них відповідного дискурсу, що містить у собі і мистецький, і науково-критичний складники. Науковець зауважує, що «трактування цього явища лише як поезії «п'ятірного грона» вочевидь звужує інтерпретаційні рамки. У творчості кожного з них можна з більшими чи меншими підставами ідентифікувати риси, які дозволяють говорити про певну

стильову єдність. Водночас вони не раз підкреслювали широту своїх естетичних уподобань і відсутність уніфікації, єдиної загальнообов'язкової стильової рамки для всіх членів групи» [2, с. 92]. Як писав Зеров у статті «Наші літературознавці і полемісти» «Даючи повний простір один одному, – пише Микола Зеров, – вони ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки; однаково перекладали і «залізні сонети» німецької робітничої поезії, і давніх римлян, і польських романтиків, і французьких унанімістів. їм однакові гекзаметри і октави, чотиристопові ямби і свобідний вірш. От чому вони, всупереч авторитетному твердженню Загула, ніколи не підпишуться під § 2 маніфесту російських неокласиків, – не скажуть, що свою творчість вони „заснують на базі чистого класицизму“» [10]. В. Агеєва наголошує, що й сам Зеров інтерпретував неокласичну «школу» як досить широке явище. У листі до Марка Черемшини від 21 березня 1926 р. він характеризує неокласиків представниками осібного літературного «прямування»: «Та і школа „неокласиків“ не така вже бідна на хист, щоби я міг себе уважати за її голову. Не кажучи вже про те, що, власне, і „школи“ в повному розумінні слова нема, а єсть кілька приятелів, що раз у раз зустрічаються і яких раз у раз протиставляє собі література інших напрямків. Ядром групи є кілька поетів, але до нас пристають кілька істориків літератури з професорських аспірантів, кілька критиків і один початкуючий прозаїк. З симпатичними елементами нас можна нарахувати чоловік» [11]. Окреслюючи стильові риси неокласиків (акцент зроблено саме на поезії в цій інтерпретації), В. Агеєва погоджується з інтерпретацією цього мистецького руху Д. Наливайком, самим М. Зеровим та О. Дорошкевичем: «Рисами неокласицистського стилю можна вважати прагнення «слова твердого і гострого, без ліричного тремтіння, зате чіткого ясною лінією» [12], нахил «до статички, до спокою, любов до „речей“» [7].

Іншою значною рисою неокласицизму як модернізаційного проєкту В. Агеєва вважає європеїзм і тлумачить його досить широко. Вона не

погоджується з усталеною думкою про європеїзм неокласиків як односпрямованим, який орієнтується переважно на греко-римську спадщину, а натомість пише про ширшу програму неокласиків, яка виходила навіть за рамки літературних пріоритетів «метра» групи. Той же Максим Рильський пише про традицію «Гомера і Бодлера» і не обмежує себе однією традицією. Так і Домонтович поєднував класицистські орієнтації з експресіоністськими. Частково цю програму «вчитися в Європі» було спричинено ідеологічною атмосферою 20-х років з її відкиданням «буржуазної» культурної спадщини і пропагандою нового «пролетарського» мистецтва. Відкидання «буржуазного» означало агресивне антизахідництво, зневагу до «старої» Європи. Неокласикам йшлося саме про те, щоб сприйняти усе найкраще з європейського культурного пласту і використовувати це в себе, покращуючи власну літературу, формуючи «мистецьку вибагливість». Крім того, вони наголошували на «в'ясненні нашої української традиції і переоцінці нашого літературного надбання» [10]. Тобто європеїзм неокласиків поширювався і на власну літературну традицію і гідних письменників, які не мали всі потенції увійти в світовий мистецький канон, але не змогли через перебування в маргіналізованому закритому суспільстві. Неокласикам бо вкрай важливо довести, що в певні періоди літературного розвитку (ідеться, зокрема, про добу бароко, модернізм) українська традиція була традицією європейською, органічно засвоюючи європейський досвід. Вони прагнули означити новий літературний канон літератури 19 сторіччя, і називали, як правило, Куліша, Драгоманова, Франка, Лесю Українку, Коцюбинського і Кобилянську, Сковороду. Важливим тут було те, що неокласики заперечували постать Шевченка як дуже важливу в культурі, а натомість ідеологічним та культурним «лідером» ствердили Пантелеймона Куліша та ще Григорія Сковороду.

Наталія Котенко теж інтерпретує неокласицизм як значно ширше явище, аніж просто група поетів. У статті «Неп'ятірне гроно київських неокласиків»

вона стверджує, що й особи, дотичні до групи митців і науковців, яких називали «неокласиками», повставали проти цієї назви: Юрій Клен, М. Зеров і М. Рильський вказували на випадковість назви, яку їм нав'язали ззовні, М. Могилянський додавав, що групу неправильно назвали «неокласичною», а Б. Якубський відзначав вузькість означення, що не охоплювало широти зацікавлень і діяльності його носіїв.

Н. Котенко класифікує неокласиків як групу і розуміє це як певну кількість осіб, пов'язаних між собою на особистісному рівні, які визнають вплив спільних літературних попередників та усвідомлюють свою належність до групи. Вона наголошує, що відмінності в мистецькому самовираженні не завжди впливають на приналежність до групи, адже головне – єдність дискурсу, в той час, як твори можуть мати спільне й відмінне. Якщо письменник каже про свою приналежність до групи, то завжди можна знайти і спільні, і відмінні риси, адже творчість – індивідуальне явище, але схожі з іншими творами інших письменників риси має завжди.

Науковець вважає, що київський неокласицизм типологічно споріднений із французьким парнасизмом і романською школою, російським акмеїзмом, польськими скамандритами, частково з англійськими імажистами, а також із творчістю окремих представників різних національних літератур: в англійській – Т. С. Еліотом, в німецькій – М. Рільке, С. Георге, в білоруській – М. Багдановічем тощо [17].

Н. Котенко визначає неокласицизм як один з варіантів класицистичного типу творчості, для якого є характерним раціоналістичне світосприйняття, домінування розуму над інтуїтивно-ірраціональним первнем, естетичне й гармонійне сприйняття світу, духовна дисципліна й воля до подолання безформності й хаотичності. Вони творили високе, елітарне мистецтво, що протистояло масовому мистецтву соцреалізму, завдяки їм відбувалася «аристократизація поетичного дискурсу». Неокласики – міські митці, хоча їхній

урбанізм відмінний від урбанізму футуристів, у них місто – культурний, а не технологічний осередок. Неокласики широко використовують систему посилань – епіграфів, цитат, алюзій, парафразів, діалогів з іншими текстами, творять «літературу на ґрунті літератури. Мистецький контекст для культурологічної за своєю суттю поезії неокласиків важливіший за політичний, суспільний, хоча і від злободенних тем неокласики не відмовлялися. В основі неокласичної концепції лежить уявлення про творчий процес як раціональний акт, спрямований на подолання хаосу матеріалу. Творці неокласичного мистецтва не цуралися іронії, вміли жартувати і з себе, і з сучасників, видаючи на-гора то пародії, то епіграми, робили різноманітні містифікації.

Науковець зауважує, що неокласицизм найбільше втілення отримав у поезії, ліро-епосі, драмі, меншою мірою – в прозі. Романи й оповідання В. Петрова-Домонтовича, зрілого Могилянського й пізнього Юрія Клена – яскрава інтелектуальна модерністська проза.

Володимир Державин пов'язував із творами В. Домонтовича народження неокласичної сюжетної прози, що прагнула «класичної чіткості й стислості вислову, конкретної виразності образу, суворой композиційної впорядженості великого Стендаля, що з ним споріднює В. Домонтовича послідовний інтелектуалізм, крайня антипатія до емоційного позування, підкреслена сухість викладу» (що суперечило поглядам Шереха про творчість Домонтовича як помісь класицистичної рівноваги і експресіоністичного нагромадження й буяння».

Нарешті, Н. Котенко погоджується з думкою В. Агєєвої про неокласицизм як модернізаційний проєкт, притому називає цей проєкт грандіозним і розширює його значення від київського до українського, який мав непрямих послідовників і наступників.

Отже, оглянувши основні погляди літературознавців на неокласицизм як явище, ширше за поетичну школу, можна визначити наступні риси

неокласицизму, до якого був дотичний і Могілянський: 1. Інтелектуалізм: неокласики орієнтувалися на ерудованого реципієнта, уже готового до читання досить складних текстів зі складними темами, відповідно, і формуються вимоги до читача як людини освіченої. 2. Увага до філософських тем, чи це загальні роздуми про історіософію, чи просто про сутність людини чи якогось культурного явища. 3. Раціоналістичне сприйняття світу, далеке від інтуїції, ірраціональності, упереджень, відповідно, і схильність до скептицизму, воля до подолання хаотичності. 4. Європеїзм і звернення до найкращих здобутків світової літератури. Але це не лише можуть бути античні автори, але й визнані пізніші європейські класики, європейська філософія чи європейський світогляд. 5. Естетичне пізнання світу, усвідомлення важливості естетичного в житті людини і творчості митців, прагнення створити естетично задовільні твори. 6. Іронічне світосприйняття, глузування з себе чи з сучасників різного рівня гостроти й ущипливості. 7. Інтертестуальність, гра з набутками світового мистецтва і світової думки. 8. Увага до літературних попередників, українських філософів, зокрема митців-інтелектуалів, реактуалізація забутих письменників, зокрема увага до постатей П. Куліша, М. Драгоманова, Лесі Українки, Коцюбинського тощо. 9. Мистецьке превалує над соціальним і політичним, принаймні на позір, без детального вдумування в суть творчості. 10. Мотиви песимізму, передчуття занепаду, хаосу світу і намагання побороти їх. Ця характеристика не претендує на вичерпність і не охоплює усі індивідуальні риси неокласиків у ширшому розумінні, але це спроба якнайширше поглянути на творчість цих митців.

Проаналізувавши риси, притаманні київському неокласицизму, доречно проаналізувати на основі цього роман «Честь» Могілянського, написаний 1930 року, але так і не виданий, через що Михайло Михайлович дуже потерпав. Сам Могілянський називає свій твір «романом патетично-іронічним», а більшість науковців (С. Кривенко, Н. Шумило) зараховують «Честь» до жанру короткого

роману і називають його інтелектуальним романом. Якщо брати за критерії інтелектуального роману постулати, висловлені Н. Синицькою, то «Чість» підходить під це визначення, адже вже сама його назва натякає на концептуальність – розвиток нарративу заради реалізації певної філософської ідеї, у творі показано кілька філософських концепцій (концепт честі Каліна та автора, світогляд Нильського, життєва позиція Інни Сергіївни, міщанський світогляд і його численні втілення), головний герой – інтелігент, який знаходиться у духовно насиченій атмосфері. Головний герой є втіленням філософської концепції автора і діє відповідно до неї, до того ж, у романі простежується відмова доконечно стверджувати що-небудь. Не маючи змоги брати активну участь у літературній дискусії, друкуватися, Михайло Могилянський не мав іншого виходу, як максимально вичерпно виразити свої ідеї в якійсь іншій формі, і цією формою і став патетично-іронічний роман «Чість». Спонукає нас до такої думки факт, названий самим Могилянським, що він написав свій твір за «березень-вересень 1929р. У Києві-Харкові-Москві» і «писано тільки в Києві, але багато що обмірковано в Харкові та Москві, а обмірковування, гадає автор, важливіша частина праці, ніж писання»[21, с. 150], що наводить на думку, що автор посилає нас до того, що його міркування сформувалися не 1929 року, а раніше, зокрема і в 1925-1928 роки, коли був розпал літературної дискусії, формально закритої для Могилянського, і про яку він точно міркував, адже знаходився в середовищі людей, Зерова, Филиповича, Якубського, Рильського та інших митців і науковців, яких це питання теж турбувало, і які брали активну участь у літературній дискусії, до того ж, літературна дискусія захопила майже всіх інтелектуалів, тому не думати про неї Могилянський не міг.

Безумовно, роман «Чість» розрахований на вдумливого й ерудованого читача, якому близькі літературні теми, який думає і про загально-філософські питання, і про конкретно-національні. У романі «Чість» відбувається досить

мало подій, здатних зацікавити читача гострими перипетіями сюжету. Сюжет насправді розчиняється в роздумах автора, у полеміці з потенційним читачем, а якщо і з'являється можливість заглибитися в аналіз персонажів, хоч якось підвищити читацький інтерес хоча б психологічним аналізом, автор від цього відмовляється. Вперше це показано в епізоді, коли Могилянський описує розвиток стосунків Дмитра Андрійовича Каліна та Інни Сергіївни: «Коли б тільки охота, зумів би автор примусити й Інну Сергіївну розповісти Дмитрові Андрійовичу розповісти Дмитрові Андрійовичу про своїх батьків та про свої молодощі, у відповідних місцях відповідні сни бачити, коли не пророчі, то дуже придатні для «змістовного» снотлумачення. А могли б снити і Трохим Васильович, і Дмитро Андрійович, навіть мала Нінка? Але автор подібної охоти не має, поготів не спокушається можливістю з роману снотлумача зробити» [21, с. 70]. Ці рядки, з одного боку, деконструють структуру роману, як авторського, так і умовного, зі своїми правилами створення, з іншого – переносять акценти в творі з перипетій між персонажами на інтелектуальну площину, спонукають до роздумів, а одночасно знущаються зі стандартних шаблонів психологічних романів про кохання. Відмовляється Могилянський від розбудови характерів персонажів і трохи далі, знову ж іронічно висміюючи шаблони творення романів: «Користуюсь з того (поїздки персонажа в потягу – примітка автора), романісти розповідають про своїх героїв все, що вважають за потрібне розповісти, накидаючи їм все те, чим багата власна творча уява, аби тільки в сюжетний ланцюг вплести потрібну ланку... Один снить сни віщі, другий такі, що дають матеріал для психоаналізу... Але романістові зовсім не обов'язково прикладати рук до зіпсуття пересічного читача показом перед ним маленьких таємниць ремесла з обсягу сюжетоскладання...» [21, с. 76] – далі автор починає довгі роздуми про способи побудови гарного роману, про тогочасні літературні тенденції, про процес творення найкращих романів. Найбільш іронічним видається те, що автор таки вклав у поїздку на потягу

абстраговані від сюжету роздуми, але вони стосуються не аналізу персонажів, а аналізу літературних процесів та способів побудови роману. Звісно, масовому читачу не до шмиги було б читати не про персонажів, а про розвиток літературного процесу і філософію творчості.

Роман «Честь» багатий на філософські теми, навіть відкритим лишається, чому в романі присвячено більше уваги: сюжетній оповіді про лікаря чи роздумам на щонайрізноманітніші, близькі до літератури, теми. Уже в першому розділі він торкається як проблем критики художніх творів, побічно іронічно натякаючи і на власне становище, а разом і торкається загальних питань моралі, так і звертає увагу на загально-людські питання. Якщо спробувати класифікувати філософські проблеми, які підіймає Могилянський у своїх творах, то зрозуміємо, що вони, по-перше, досить різнобічні, по-друге, досить суперечливі. Це все буде розглянуто нижче.

Перша філософська мікторема, якої торкається Могилянський – потреба людини в несерйозності, усвідомлення марноти суспільних умовностей і, відповідно, декларування потреби хоч іноді відмовлятися від них заради духовного самозадоволення: «От би десь знайти м'яку травицю і... перекинутися через голову... І чому це доросла, солідна людина не може собі дозволити такої невинної приємності? Мусить пристойно пробиратись поміж натовпом гуляючих і заклопотаних, вклонятись зовсім не цікавим знайомим, відповідати на привітні або кислі усмішки... Таж і цим нудним людям веселіше б стало на серці, коли б вони, як Дмитро Андрійович, відчували охоту знайти м'яку травицю і перекинутись на ній через голову... І зовсім не потрібно справді перекинутись: досить щиро відчутти подібну охоту...» [21, с. 15]. Цікаво в цій похвалі відмові від соціальних умовностей і прагнення до натхненного стану духу й те, що ця думка не може бути егалітарною, її таки не можуть прийняти усі люди, лише ті, хто має філософське світосприйняття та «аристократизм духу». Або ж перебувати постійно у відповідному стані

свідомості, як стверджував Мамардашвілі [19]. Далі ця установка на елітарність лише посилюється, і автор декларує потребу, досить сміливу для часів, коли воля пролетаріату проголошувалася законним, моральним і духовним абсолютом, тезу, що потрібно відмежовуватися від натовпу, від посередніх людей і жаліти несвідомі та ненатхненні уми за їхню нездатність сприймати світ ширше: «Завжди вибагливий до себе і до людей, відчуває Дмитро Андрійович прилив доброї поблажливості. Врешті, так: нещасні люди! Треба їх жаліти. Не з своєї волі з'явилися вони до життя і от вимушені нести його великі болі, його нудоту». Тут варто додати, що погляд світ як на джерело страждань, присутній у Шопенгауера, і хоча сама декларація вищості однієї особистості над іншими має ніцшеанські мотиви, теза про світ як джерело страждань – шопенгауерська [42, с 125-132]. Далі йде огляд думок на релігійні теми, про що піде мова нижче, а наступною темою, яку підіймає автор, є проблема сутності мистецтва. І тут Могілянський починає дискусію і проти загальнорядянської доктрини про суть мистецтва як засобу пропаганди та ідеологічного «компаса», адже позначає мистецтво як джерело болю та складнощів, а не формування ідеології чи, як, скажімо, у Майка Йогансена, джерело задоволення «поміж чаєм і сельтерською водою (думка хоча й досить контрверсивна і суперечлива радянській ідеології, а проте егалітарична, на відміну від позиції Могілянського) [16]. Тут же Могілянський засуджує «йогансенівське» низьке мистецтво, яке уособлює для нього кіно, адже воно, на думку автора, не несе нічого високого, духовного, не змушує думати, а отже, недоречно: «Мистецтво? Але мистецтво складне і болісне, як і саме життя... Кіно? О, воно не мучить, це мистецтво для дегенератів, що має таке ж відношення до справжнього мистецтва, як мавпа до людини» [21, с. 15].

Нижче Могілянський припускає ще одну цікаву невідповідність з філософського погляду, якою дещо суперечить класичній декларації егалітарності: у тому ж першому розділі читаємо від нього: «Щоправда, автор

не нарече «божественним» за звільнення від забобонів морального мулення, за сумнівну «трамвайну» мораль без відчуття відповідальності за свої вчинки, хоч і визнає високу мораль без обов'язку й санкції, але й не каратиме когось тільки за те, що сенс свого існування той не бачить в кокетуванні з порожніми душами, з халтурниками» [21, с. 21-22]. Ця думка цікава, бо за декларації егалітарності все ж вимагає від людини дотримання моральних чеснот. Але це не особисті моральні чесноти, як у Ніцше, а радше щось середнє між особистою моральністю та усвідомленням потреби відповідати соціальним вимогам, як побачимо нижче. Втім, цей уривок може натякати не стільки на філософію Ніцше, скільки на філософію «чесності з собою» Винниченка, який заперечував соціальні норми заради волі сильної особистості, ще й славився своїм досить мінливим ставленням до жінок.

Далі він знову повертається до проблем мистецтва і підіймає питання необхідної кількості письменників, щоб у їхньому середовищі сформувалися геніальні письменники, хоча нарікає тут же на небажання письменників конкурувати й змагатися за цей статус: «– Хіба революція на культурному фронті вам не імponує? / – Не називайте голосним словом того, що замість двох десятків письменників маємо тепер кілька сот. Марнотратство – основний закон природи: будяки заплели б всю землю, коли б мільярди мільярдів їхніх зернят і паростків не гинули... / – У чому ж річ? / – У самозадоволенні з того, що маємо сотні Кундзичів, у рясноті другого та третього сорту, у відсутності боротьби за якість, мало не у відмові від прагнення сорту першого...» [21, с 23].

Далі відбувається дискусія між персонажами про питання честі та особистості в колективі, втім, інтерпретація цих уривків стосується теми про автобіографічність Могілянського, тому їх буде розглянуто нижче.

Другий розділ присвячений не стільки підняттю філософських тем, скільки розвитку персонажів, втім, і там зустрічаємо думки про кохання та елементи філософії творчості та роздуми про те, як варто писати справді високохудожні

твори: «Найдорожчі згадки завжди про ніщо... Найзмістовніше в житті завжди банальне, і перш за все банальне щастя... Є «протестанти», що зрікаються кохати тому, що й собаки «кохають»... але, може, чи не найбанальніші обличчя цих протестантів». І дарма «нездарам» стерегтися банальності, бо й у найвигадливіших «протестах» не позбудуться її. (У цієї думки є й інший пласт, автобіографічний для Могілянського, який стосується спільного з неокласиками дискурсу Могілянського, але про це мова піде в іншому розділі – авт). Перемагають банальність не переконанням, не відчуттям, що кожному банальність можна поставити сторч, бо сторч поставлена банальність залишиться банальністю навиворіт, протилежний сенс, тільки вивернутий... (ця теза близька до проблеми, яку поставили ще ідеалісти, зокрема її ставив і Шопенгауер: якщо є дві протилежні думки, які крутяться навколо одного об'єкта, і вони знаходяться в одному дискурсі, то вони, по суті, є одним і тим же. Ця думка частково перегукується з дискурсом Борхеса і проблемами циклічності та вічності, які він підіймав у своїх творах – авт.) Уникають банальності не хоробрістю «не боятись» її, тільки наївним незнанням, що є банальність безпосереднім непомічанням її» [21, с. 32–33].

Далі Могілянський звертається і до історіософських тем, коли роздумує, які ж мислителі сколихнули його добу і спонукали до появи революції. Симптоматично, що тут він називає не лише традиційного егалітарного Маркса... а й Ніцше, винятково елітарного філософа: «Вона, як і Трохим, належала до того покоління, що, віддаючи громадському життю захват молодощів, поринаючи в нього з головою, не поєднувала своїх громадських захоплень з чернечим відмовленням від особистого життя та сухим ригоризмом молоді старості. З усією відданістю революції, громадським інтересам це нове покоління поєднувало й потяг до мистецтва, інтерес до філософії, смак до пінявого життя в усіх його виявах. Воно визначало за свого навчителя Маркса, але сприймало його науку широко й відчувало в ньому не тільки розумного,

вірного, шляхетного захисника пролетарів, а й цінителя давньої еллінської культури, захопленого знавця Шекспіра, Бальзака... А поруч з імпозантним образом Маркса стояв нервовий збудник «волі до життя», великий провокатор згаг – Фрідріх Ніцше...» [21, с. 55–56]. Цікаво, що в інтерпретації Маркса проглядається не лише спроба Могілянського зрозуміти свою добу, а й бажання показати своє розуміння напрацювань філософа – та потребі «широко тлумачити Маркса» Могілянський казав ще на початку літературної дискусії, за п'ять років до написання роману.

Далі автор розгортає свої думки щодо ролі жінки й чоловіка в парі. Що цікаво, показує він стосунки в трагічному для жінки світлі: «Мужчина, в міру задоволення статевої потреби, втрачає не тільки потребу душевного спілкування з жінкою, співучасницею coitus'a, а й інтерес до її душевного світу. Цей інтерес займається знов, лише блимне вогник хтивості, і гасне в міру її задоволення. Тілесне єднання дає чоловікові й жінці не зближення, а відштовхування, відчуження, ворожнечу... Перемогти їх безсила навіть жертвна готовність жінки покійно служити коханому, давати йому все, чого він потребує: коханий візьме потрібне йому і не дасть потрібного їй, не розумітиме жіночих претензій на щось більше» [21, с. 56–57]. По суті, Могілянський розуміє жінку об'єктивованою, лише способом для чоловіка задовільнити свої статевої потреби, і не більше, а увагу до особистості та духовного світу жінки, на думку Могілянського, у чоловіка привертає увагу лише статевої потяг. Це досить упереджена й агресивна позиція з погляду феміністичної критики, і можна зробити припущення, що це радше сублімація негативних думок Могілянського про жінку, аніж наслідок раціональних роздумів – адже лейтмотив фатальної, зрадливої чи недосяжної жінки прикметний для Могілянського. У цьому можна вбачати і біографічні мотиви.

Роздумує Могілянський і над суттю міщанства. Прикметно те, що, зважаючи на потребу відповідати потребам радянської ідеології, письменники

мушили говорити однією мовою з тоталітарною машиною і підтримувати позірність одного з ними дискурсу, але в суті своїй вкладати в різних постатей і слова інакше, якщо часом не діаметрально протилежне значення. Якщо для критиків на кшталт С. Пилипенка міщанство було класом людей, які зневажливо ставилися до масового мистецтва, пролетаря, тяглися до елітарності та ідеалістичної філософії, то для Могілянського – це бездуховні особистості з низькими потребами без високих духовних поривань: «Запальний революціонер раптом обернувся на стовідсоткового міщанина. Улюбленої громадської справи, боротьби вже не існувало для нього... В характері Трохима Васильовича як основний його ґрунт все ясніш і безнадійніш проступала та вульгарність, що обороняє пересічних міщан від будь-якого впливу чогось вищого» [21, с. 58]. І нижче подає модель поведінки типового міщанина, на його думку: «Трохим Васильович з перших днів по повероті додому почав влаштовуватись. Пішов до старого присяжного повіреного, патріарха чернігівської інтелігенції, «батька», як його іменували в українських колах... Старий зустрів юнака дуже ласкаво й дав йому рекомендаційного листа до голови земської управи... Там оцінили непоганий логічний апарат Трохима Васильовича за здібність викладати розумно все, що йому накажуть, розуміти й до пуття доводити сплутані й невиразні натяки на думки, що іноді народжувались у головах проводарів земських... За півроку піддоглядний вже став авторитетом... і вже почував, що земська праця – замала річка його кораблеві, й, одкинувши всі пропозиції, повернувся до Києва...» [21, с. 59–60]. Тобто міщанин для Могілянського – це людина низького смаку, що зневажила духовні потреби, громадську діяльність, і прагне лише добре й зручно влаштуватися в світі, виконуючи замовні завдання «згори».

Ще одна філософська тема, піднята Могілянським, розлога й цілком абстрагована від основних подій твору, стосується проблем письменницької майстерності. У ній Могілянський іронізує над письменницькими прийомами

та побічно роздумує над можливостями творення роману як такого. Прикметно, що до популярного тоді Фрейда автор ставиться досить скептично і неодноразово кпить з його вчення як такого, що дає авторові ілюзію вченості, але водночас приховує брак письменницької уяви, якої не вистачило, аби створити «самостійний» у ідейному розумінні сюжетний хід. Далі хід його думок розвивається, абстрагується від первинної теми і ставить питання загальномистецькі, від проблеми чеховських постулатів щодо художньої творчості, і аж до реінтерпретації німецької класичної філософії.

Нижче ж Могілянський вдруге починає історіософські роздуми, які, втім, тепер стосуються не долі його власної країни, а долі німецької – як показав час, висновки досить помилкові: «Усі з великою симпатією ставилися до Радянського Союзу, розпитували про умови нового життя, мріяли одвідати Країну Рад, запевняли, що в німецькому народі ця казкова країна завжди матиме щирого друга. І не тому, щоб переможений німецький народ шукав собі союзника в німецькій боротьбі зі смертельним ворогом, ні, про реванш думають тільки духовні каліки, що нічого не навчилися із великого досвіду нещасливої жаскої всесвітньої війни...». Втім, не можна сказати, що Могілянський ідеалізував цю країну, аби щось довести про Німеччину – радше щоб показати свій ідеал буття родом з Європи.

У своїх відступах Могілянський дуже часто звертається до проблем творення роману. Після іронічної містифікації з уривком чужого тексту Могілянський починає нові роздуми про те, як варто творити епічний твір: «Звичайно, Еміль Золя, взявши собі за героя хірурга та зробивши операцію відповідальним моментом в романі, рік присвятив би вивчання хірургії, діагностиці, десятки разів одвідав би операцію, навів би не тільки пєани та кохери, а тисячу тисяч деталей... Цілі розділи присвятив би «чесний з собою» романіст-натураліст діагностичним суперечкам спеціалістів, кольору й відтінкам фасцій, жиру і т. ін., і т. ін. Автор признається щиро, нічого подібного

він не проробив, ні діагностики, ні хірургії не вивчав, а все його знайомство з практичною хірургією, з операційною вичерпується досвідом в кабінеті милого Д. М. Думбадзе... Кому цього здасться замало, той, очевидьки, не розуміє, що для автора професія його героя – тільки випадкова маска (і що змагання в романі відтворити дійсність (конкуруючи з природою – безнадійна конкуренція! – створити «ще одного пуделя») зовсім його не захоплює... Автор широко признається, що його мало турбує, чи читатимуть його твір». Ці рядки не лише вказують нам на традиційне для письменників-модерністів заперечення попередників – у цьому випадку доводиться говорити про заперечення позитивістського методу в літературі – але й вказують на цілком модерну та елітарну позицію автора: не реципієнт важливий, не наклади й тиражі, а розумний читач, який зможе зрозуміти і ствердити його слова. Це частково входить у конфлікт з мотто, присвяченого, по суті, «народові» за заклик, але лишаючись за формою суто елітарним.

Елітарною і цілком модерною є й інша філософема від автора: «Таж розводитись про ню – це ж означало б пуститись берега, кинути роман для теорії прози, науки тепер, щоправда, модної, але ж романіст воліє давати матеріал для неї, а не самому поринути в суху матерію “сірої теорії”, а іноді навіть і забувши про всі теорії на світі, невідомо йти за вказівками інтуїції... Врешті, робити історію веселіше, ніж її досліджувати, і також веселіше забути про всі правила на світі (що зовсім не дорівнює цілковитому звільненню від них), ніж по-ремісничому їх наслідувати. Безпосереднє споживання творів мистецтва (естетичні емоції) і дослід тих засобів, прийомів, що дають їм життя, збуджують естетичні емоції, — речі різні. Кращі твори мистецтва утворені не за правилами, а з них викроєно правило...» Тут Могилянський декларує позицію послідовного модерніста, схильного до експериментів як зі змістом, так і з формою. Заклик порушувати усталені правила літератури, але триматися при цьому літературної традиції, не боятися банальностей з неї – це кредо і Джойса,

і Вірджинії Вулф, і Хвильового, який у своїх текстах ділом, а в памфлетах – словом закликав «дерзати». Подаючи похвалу зухвалості у створенні літератури, Могілянський виразно стає на бік Хвильового та неокласиків у літературній дискусії.

Втім, автор подає філософські ідеї не лише крізь призму слів автора або монологів головного героя. Він грається побічно і з іншими епізодичними персонажами, які можуть декларувати різні філософські позиції. Так, автор вводить діалог про цінність життя (хоча й не лишає відповіді) між песимістом, імовірно, послідовником Шопенгауера, і оптимістично налаштованим гедоністом. В той час, коли останній нарікає на песимізм, перший цитує Байрона і озвучує головну думку Шопенгауера про буття – що найкращий спосіб позбутися страждань від світу – скоїти самогубство.

Останні філософеми в творі стосуються цитати з Ніцше: «Коли не можна гордо жити, залишається гордо вмерти» і протиставленні життєствердної, хоча й дещо екзальтованої життєвої позиції Нильського проти твердого наміру скоїти суїцид у Каліна.

Отже, оглянувши філософські теми в романі, можна констатувати, що в творі їм присвячена велика увага. Загалом огляд тем можна поділити на лейтмотивні та епізодичні: лейтмотивними є, звісно, філософія честі Каліна (яку детальніше буде розглянуто нижче) та філософія творчості, у рамках якої автор піднімає одразу декілька тем: роль мистецтва в житті людини, роздумує над співвідношенням масового та елітарного мистецтва, торкається проблеми витворення в культурному середовищі якісної літератури (одна з головних, яку Хвильовий порушував у своїх памфлетах), роздумує про модерне мистецтво та принципи його творення, естетики художнього твору, декларує позбутися страху від банальностей, закликає зухвалити, але не шляхом заперечення традиції, а розбудови літератури на її ґрунті. Як знаємо, цей дискурс був прикметним для неокласиків, і більшість тем, які підіймає Могілянський,

суголосні з проблемами, які підіймали в дискусії чи своїх творах або вони, або Хвильовий.

Для Могилянського в романі «Честь» є важливою проблема раціоналізму. Визначення раціоналізму, якого буде дотримано у цій роботі, це визначення філософського енциклопедичного словника за ред. В. І. Шинкарука. Раціоналізм (від. лат. – розумний) - напрям у філософії, що визнає розум єдиною достовірною основою пізнання і поведінки людей. Р. проголошує розум єдиним джерелом і основою наших знань. У цьому розумінні Р. протистоїть як сенсуалізму (емпіризму), який шукає джерело пізнання у свідченнях органів чуття, а в знанні фактів - головну форму пізнання, так і ірраціоналізму. Сам концепт честі, як бачимо з кульмінації роману, вимагає від суб'єкта найвищого педантичного й беземоційного існування, далекого від ірраціональності, глибокої чуттєвості, відволікання [31]. Раціональне у творі реалізується в кількох аспектах.

Найприкметнішим таким аспектом є атеїстична позиція і автора, і Каліна в творі. За визначенням І. В. Яся в Енциклопедії історії України, атеїзм – термін для позначення: 1) різноманітних радикальних форм заперечення релігійних уявлень, культів та віри у надприродні сили, яке спирається на ствердження самоцінності буття світу і людини; 2) системи поглядів із доказовою критикою реліг. ідеології, спрямованою на спростування церк. догматів на засадах протиставлення наук. та реліг. розуміння світу [41]. Як бачимо, друге значення корелює з визначенням раціоналізму, оскільки обидві філософські позиції головною формою пізнання роблять розум і доказові факти, а не ірраціональні чинники. У неокласиків теж зустрічаємо якщо не мотиви атеїзму, то принаймні відмови говорити про християнське і божественне: наприклад, хоча в Зерова і є думка, «кладемо ладан наш на вбогім олтарі», але йдеться про олтар поганський, а ширше – про мистецтво взагалі, а не про релігію. У більшості

своїх праць та художніх творів В. Петров-Домонтович теж заперечує божественне.

Вже першим сигналом про відкрити, навіть кричущу атеїстичність роману є мотто твору: «Коли наша честь перевертом полетить, це зовсім не звеселить богів, по-перше, тому, що як тепер добре відомо, жодних богів не існує в природі... Але ж неіснування богів не привід для висновку, що наша честь може собі летіти перевертом...» [21, с. 12]. Невідомо, чи акцент на цьому зроблено заради того, щоб догодити радянській владі і нарешті отримати змогу друкуватися і видати роман, чи жорсткою позицією автора з цього питання, але наголошує на атеїстичності Могілянський у романі неодноразово. Викривально-антирелігійною є в цьому аспекті і оповідь Каліна про свого батька, священника, який, зрозумівши невідповідність у вченні Біблії, відмовляючись смиренно прийняти для себе неправдоподібні істини, почав бунт проти церковної системи. Цікава з цього погляду вже сама репрезентація світогляду батька Каліна: «Не турбувала його споконвічна соціальна неправда, від Бога, на його погляд, встановлена, не турбувало світове зло, бо нашо воно, то Богові відомо» [21, с. 66]. Тобто хоча Могілянський і робить отця Андрія у цій вставній новелі позитивним персонажем, але одразу ж окреслює це поле позитивності, що «видимої неправди, беззаконня... не міг зносити», але при цьому не торкався проблем, які мусили вирішити згодом, з революцією, соціалістична ідеологія: зрівняти усіх людей і створити соціальну справедливість та зробити щасливе життя для всіх людей у рівності. Якщо дивитися на атеїстичність та соціалістичність Могілянського, як на крутість, на яке автор пішов, аби отримати змогу друкуватися, то можна запідозрити у «штучності» і «замовленості» увесь вставний епізод про батька, адже і бореться він проти непотрібної для радянської влади системи – релігійної – і сам при цьому не є ідеальним персонажем, як ним є Калін. Отець Андрій наділений ірраціоналізмом та навіть певним анімізмом, не цурається шкідливих звичок,

алкогольних напоїв, що теж є випадом у бік релігії – і водночас профанує образ отця Андрія, з його ж слів: «Олімпію, як тобі здається – адже ж ось з землі вугілля копають, нафту викачують, золото, срібло, мідь, залізо і різні там мінерали беруть, все ж воно, мабуть, землі потрібно, може, вона й хворіє від того?» а від комічної відповіді свого товариша у випивці «А біс її мамі, нехай собі хоч і хворіє...» і взагалі образ батька Каліна набуває комічного забарвлення.

Всю історію Могілянський не прибирає іронічного ставлення до цього образу, і пише, що за довгі роки отець Андрій «забув усю семінарську науку», тому, з одного боку, не міг би вистояти в дискусії проти архієрея, а з другого – саме це профанує релігію як духовну інстанцію, адже в ній проповідують люди, які забули Слово Боже.

Ще одним викривальним з боку Могілянського є реакція архієрея на ересь отця Андрія: почувши з вуст батька Каліна про невідповідність учення Біблії і отримавши у свій бік раціональну відповідь на звинувачення в сатанізмі, архієрей, хоч і має високий духовний сан, не вступив у богословський диспут (що зробила б з високою імовірністю людина його сану), а лише «затупав ногами, грозився в тюрмі згноїти», тобто показав лише емоційну реакцію і ірраціональну владну жорстокість, але не вдався до розумних аргументів. Тобто абсолютно позитивних персонажів у цій ситуації взагалі нема, Могілянський профанує усі образи, усією ситуацією намагається кинути виклик релігії і спровокувати її абсолютно з усіх боків.

Далі зустрічаємо атеїстичні думки в Могілянського у іронічному описі Могілянським зародження соціалізму в Німеччині: «Тисячний натовп ковалів майбутнього, руїників забобонів минулого по-дитячому радів думці мати за спільника в своїй боротьбі “самого бога”, що в гуркоті грому оголошує: *Noch Socialdemocratie!*... Згадка про цю сцену багато що пояснює Дмитрові Андрійовичу в сучасному німецької соціалдемократії» [21, с. 82]. І вже в кінці

роману Могілянський називає релігію стандартним радянським кліше – «опіум для народу».

Іншим раціоналістичним аспектом є увага Могілянського до точних та хіміко-біологічних наук, демонстрація наукового світогляду. Так, наприклад, у свою аргумент про кіно як «нижче» мистецтво Могілянський вибудовує на основі порівняння теорії еволюції Дарвіна: «Це мистецтво для дегенератів, що має таке ж відношення до справжнього мистецтва, як мавпа до людини, з тією тільки різницею, що мавпа — пращур людини, а кіно стремить стати за нащадка мистецтва... Мати в пращурах мавпу навіть не образливо для свідомості: навпаки, видовисько поступу наповнює душу гордощами... Ну, а мати мавпу в нащадках хто схоче? Тому, мабуть, дехто відчуває образливий характер мавпячих кіногримас» [21, с 15]. Тут наукова теорія стає об'єктом істини і дорівнюється до художнього порівняння.

Одна зі складових раціоналізму – скептицизм, відмова доконечно сприймати усталені істини, якщо ті не підкріплюються фактами. Майже весь іронічний пафос твору в Могілянського реалізується у висміюванні творчої методи чи усталених правил письма, що детальніше розглядалося вище, у філософських темах, і буде показано далі. Скептицизм Могілянського настільки широкий, що він навіть власний концепт честі робить помилковим і нежиттєствердним, чим автор, по суті, головну й вирішальну роль дає не стільки концепту честі, скільки усвідомленню неможливості доконечно щось сказати, адже навіть його ідеальна теорія раціональної саможертвної заради соціального блага честі виявилася для Могілянського недієвою.

Для Могілянського, як і неокласиків загалом, прикметним був європеїзм, звертання до найкращих здобутків європейської думки та європейського мистецтва. Як уже було згадано, неокласики тлумачили європеїзм досить широко, а не лише в рамках античності, і Могілянський добре надається для того, щоб аби розширити горизонти європеїзму неокласиків.

Власне, до античної традиції у романі Могілянський звертався лише раз: у характеристиці нового покоління українців, які вже ставилися до світу відкритіше, зокрема, розглядали Маркса як «цінителя давньої еллінської культури». Ця коротка згадка вартує розгляду цілого диспуту на літературній дискусії, адже Могілянський досить часто оперував точними знаннями як з марксизму, так і зі вчень місцевих ідеологів комунізму. І опонуючи ідеологічним противникам ще в 1925-му році, Могілянський ще тоді вказував на широту поглядів Маркса. Вказували на це неодноразово й інші неокласики, коли брали участь у дискусії.

Європеїзм Могілянського стосується і широти ерудиції стосовно європейських митців, яку він охоче демонструє в романі, прямо згадуючи, називаючи епізоди з життя чи приховано натякаючи на різні мистецькі постаті європейської культури: Людвіг ван Бетховен, Шарль Бодлер, Вільгельм (кайзер Німеччини), Поль Гоген, Гегель, Генріх Гейне, Стефан Георге, Еміль Золя, Генрік Ібсен, Карл Маркс, Фрідріх Ніцше, Жозеф Ернест Ренан, і цей список не є вичерпним.

Європа для митця є своєрідним ідеалом, ідеалом культурної людини та громадянського порядку, але реалізує він цей ідеал не прикладі конкретної країни – Німеччини. Саме в Німеччині він зустрічає людей, які нібито ідеально втілюють концепт честі, якого так прагне досягнути Дмитро Калін: «Досі як жива стоїть перед очима постать бравого кондуктора, що з таким виглядом марширував попід вікнами вагонів на прикордонній станції, з такою урочистістю оголошував «Ab – fart!», ніби не виконував свої маленькі кондукторські обов'язки, а з релігійною побожністю служив святу месу. Образ того кондуктора, — а у великій машині суспільної праці усі були йому подібні, — назавжди залишився для Дмитра Андрійовича виразом німецької дисципліни праці, її мало не релігійної емфазі, перед лицем якої нема малого, дрібного, неважливого, всі ретельно виконують свій обов'язок, а людська гідність,

розвинене відчуття честі не дозволяють його виконувати абияк. Кожний мав честь дістати від цілого свою пайку праці і честь одиниці виконати її для добра цілого з усією досконалістю, якої одиниця досягти здатна» [21, с. 80]. А проте, хоча Могілянський і робить Німеччину ідеалом втілення своєї концепції, її саму він не ідеалізує: поряд з ідеальними робітниками та людьми праці, ревними і дбайливими ученими існують люди, сповнені забобонів, які пов'язують між собою соціалізм та віру в Бога, він детально описує вуличні бунти там і чітко розділяє Німеччину (читай – Європу) на «низьку» й «високу»: «Дмитро Андрійович не поцікавився видовиськом того, як гниє сучасна Європа, не одвідав сумнівних установ, одвідинами яких останніми роками починав своє знайомство з європейською культурою дехто з українських письменників. Походив Тіргартеном, одвідав старих знайомих – Бекліна, Сегантіні, дивувався, що на Unter den Linden вже не встають перед ним, як колись за молодих років, тіні романтично-глузливого Генріха Гейне та привабливої хазяйки літературного салону Рахіл Варнгаген фон Ензе. Перед життєвою прозою, перед боротьбою сьогоднішнього дня осипалось останнє листя романтики. Сучасна романтика – романтика праці, романтика невпинного вдосконалення в своєму фаху, романтика головного керівника людини – честі» [21, с. 83]. Європейці в нього – це «ті ж люди, що умлівали від згуків Бетховена, ладні були приплескувати дикому знуцанню над людиною...» Цей «драконівський» епізод, як загалом і сама суперечлива характеристика Могілянським «Європи», імовірно, є, знову ж, крутійською спробою підтримати європеїзм у культурі й літературі – що було суголосне з поглядами Могілянського і неокласиків на мистецтво – і водночас «говорити у такт з добою», тобто підтримати загальну тенденцію нелюбові до Європи, аби отримати можливість друкуватися. Зрештою, можливо, це вияв того ж авторського скептицизму, небажання його ділити все на чорне та біле, а пізнавати усі об'єкти у їхній цілості, всеохопності та багатоаспектності – втім, наголошення на таких конкретних подіях спонукає

саме до інтерпретації характеристики Європи Могілянським (від ідеалу до звірячої жорстокості) таки як ідеологічного крутіства.

Безумовно, естетичне відіграє важливу роль для Могілянського і посідає чільне місце у творі. Хоча форма роману Могілянського і не схиляє нас до думки, що роман з формального боку було написано Могілянським на дуже високому рівні – цьому суперечать занадто довгі вставки авторських роздумів, які спонукають інтерпретувати їх більше як публіцистичні, аніж як художні, автор все ж усвідомлює потребу естетичного творення роману, і в таких випадках часто іронізує над самим собою і формою роману: або «ризикую набриднути» читачеві, або ж «розуміє, що його і в Києві не зрозуміють», що є ніби своєрідним вибаченням за неестетичність форми і головне – усвідомлення цієї неестетичності. А проте цілі розділи роману написано в традиційній формі інтелектуального роману, коли автор вдало поєднує афоризм із подією і дарує естетичне почуття шляхом взаємозв'язку влучної фрази і події в романі: «Безхарактерність завжди шукає ліній меншого опору. Уникаючи зайвих сцен, крику, лайки рішучий крок відклала Інна Сергіївна на час, коли Трохим Васильович поїде до Кисловодська» [21, с. 113]. Або ж будує роздуми таким чином, аби ми отримали насолоду від тексту шляхом метафоричного розуміння сказаного: «О двадцять сьомій хвилині на одинадцяті медичний поєдинок зі смертю скінчився перемогою сильнішого» [21, с. 137]. Загалом же він подає психологічну характеристику не завжди прямо, часто вдаючись до прийому відображення образів у свідомості героя, аби показати його психологічну розхитаність: «Ось перед ним багатоголоса аудиторія, уважні й неуважні обличчя, давно знайомі і ніби вперше бачені постаті, схилені з олівцем в руках, що швидко бігав по папері, і мрійливо розкинуті, ніби у вигідному фотелі після смачного обіду, а Інна Сергіївна. З першої лавки дивиться йому в рот безвусий юнак, а сам слова не чує, думки десь далеко блукають, а Інна Сергіївна. Поруч змучене, виснажене обличчя (мабуть, не щодня обідає), чорна борода, запише

кілька слів і підіймає очі на нього, а Інна Сергіївна. Десь далі веселі задиркуваті очі, стримана усмішка, голова схилилась до вуха сусіда, а губи шепочуть, мабуть, якусь надзвичайно цікаву пригоду, а Інна Сергіївна... “Слухають чи не слухають студенти, а на іспиті я вимагатиму серйозних знань; а все, що я викладаю цього року з кафедри, вже складають в друкарні, схиливши над складною касою бліді обличчя, складачі, вишукуючи маленькі олов’яні літери. І все це видрукуване принесе мені ще нової слави, до заслуженого імені хірурга-артиста додасть ще ім’я вченого-теоретика”... а Інна Сергіївна...» [21, с. 31] Як бачимо, тут реальний світ у психіці головного героя набуває трансформацій, у свідомості виникає нав’язливий, хоча позитивний, образ Інни Сергіївни, від якого Дмитро Калін не може відволіктися – таким чином показано зародження почуттів головного героя до жінки. Інший схожий опис бачимо вже в кульмінації роману, коли Дмитро Калін опиняється перед дилемою «кохання (і щастя) або робота (і честь)»: «Веселі блискавиці блимали в глибинах очей Інни Сергіївни: я – твоя! Блимали й згасали, а з холодної темряви сухої стриманості її ж таки голос говорив: ідіть спати, у вас операція, операція, операція... О божевілля, о муко!» [21, с. 125–126]. Зрештою, навіть самогубство Каліна показано досить пафосно і глибоко естетично: розмова з поетом, цитата з Ніцше про те, що честь дорожча за життя, прощання зі світом. Могилянський не лише декларує потребу в естетичному, він ще й намагається дати читачеві естетичне задоволення навіть з настільки експериментального тексту.

Як і заявлено в самоназві роману, він іронічний. Взагалі, здавалося б, назва «патетично-іронічний» неможлива, парадоксальна, оскільки за ними стоять і мають сплітатися між собою два діаметрально протилежні світогляди – серйозний і натхненний погляд на буття та іронічне, дещо глузливе і скептичне світосприйняття, далеке від високого пафосу й патетики. Коли бачиш таку самоназву, то може виникнути логічне питання: «А що ж превалює?» І щоби це зрозуміти, і потрібно провести глибоке дослідження. Глибина проблеми полягає

вже в тому, що, як зауважила свого часу С. Павличко, тогочасні тексти потребують до себе уважного ставлення, і вимагають детальної інтерпретації та спроб прочитання тексту з урахуванням «ідеологічного намулу», якого вимагав час, аби вберегти особисту безпеку, можливість друкуватися та навіть не втратити життя. Тому значення іронічного ризикує розширитися до всеохопних масштабів і захопити всю канву тексту, а позірно патетичним ризикують лишитися ідеологічні вставки. Іронія за своєю суттю прагне спростування і обережності, певної відстороненості. Як зауважила О. О. Білецька, «Близькістю іронії філософському мисленню обумовлений методологічний аспект актуальності даної статті і пов'язаний з тим, що профанація іронією «остаточних», абсолютних істин спочатку спрямовує мислення до виявлення власної обмеженості історичними, культурними, біологічними факторами, а потім – до пошуку нефіксованого значення, але конотативно породжуваного змісту» і нижче: «Складність сприйняття й декодування іронії й сарказму полягає в тім, що вони вже є оцінними судженнями. На відміну від дескриптивного висловлювання, що відбиває самудійність, оцінне висловлювання виражає суб'єктивно-асертивне ставлення до дійсності, тобто сприйняття навколишньої реальності людиною. Контекстуальна обумовленість при актуалізації й декодуванні іронії й сарказму зростає від лексичного рівня до текстового. Тим самим зростає й потенціал текстової інформації, а як наслідок – антропоцентрична спрямованість тексту. Для успішного декодування іронії й сарказму, крім обсягу контексту, потрібне знання текстової пресупозиції (знання тексту, у якому реалізовані іронія або сарказм), екстралінгвістичної пресупозиції (знання етнокультурних реалій), інтертекстуальної пресупозиції (наявність філологічних знань текстового характеру: цитацій, пародій, алюзій) [14].

Під час аналізу іронічного в романі буде дотримано саме такої класифікації: буде звернено увагу на іронію, яка стосується тогочасних реалій

для Могилянського (частково, оскільки детальніше це буде подано в наступному розділі), потім – власне літературна іронія, і потім – весь текст.

Власне, найбільше авторська іронія в Могилянського поширюється на сучасників, причому найчастіше – на незгодних з ним, з його поглядами. Він ущипливо висміює як вади їхньої поведінки, так і літературні здобутки. І взяти приклад іронії можна вже з першого розділу, з опису гостей Падалок: «Скільки б тут живих постатей можна подати, в шляхетну позу ставлячи друзів, розправляючись з немилими серцю. Широкий лібералізм притаманний українській демократичній критиці, адже ж дозволяв навіть літературні вбивства й пасквілі... Адже ж коло тих, що зрозуміють сіль і отруту, дуже обмежене, і за двадцять верств від Києва ті, що зрозуміють, зустрінуться не частіш, ніж білі ворони. Ох, наші літературні злоби незаражує глибока байдужість до них найширших мас!» [21, с. 20]. Цей уривок ще на початку твору досить симптоматичний, адже в ньому показано значний уривок з життя Могилянського, над яким він іронізує, зокрема і над собою в тій ситуації. Так, перше речення характеризує загальну тенденцію творення тогочасної літератури: якщо авторові якийсь був «немилий» якийсь автор чи група авторів, то він міг у своєму тексті приховано, чи навіть не дуже, показати свою неприязнь, відповідно знизивши цей образ. Подібне подибуємо, наприклад, у Підмогильного: як стверджує В. Панченко, критика Світозарова Підмогильний міг цілком виписати з образу Зерова [26]. Варто все ж зауважити, що усвідомлено чи ні, а Могилянський робив, по суті, так само, все ж згадуючи не дуже приємних для нього людей, нехай і побіжно, але з відтінком неприязні чи гострої іронії, образи товаришів же витворював позитивними, нехай часом і комічними чи епатажними, через що перше речення легко може ототожнюватися і з самоіронією. Друге речення, вочевидь, натякає на нещасливий для Могилянського 1926 рік і друкування оповідання «Вбивство», через яке його й заклеювали, і через який він так і не зміг надрукувати свій

роман, а самого Могілянського дуже жорстко критикували і цькували. Третє речення продовжує ту думку, але вказує на значно цікавіший факт: якщо раніше Могілянський публічно кається у написанні роману, називав усі події вигадкою і волею випадку, то тепер він звертається до іншого аспекту: іронічно наголошує на вузькості того, що він написав і, по суті, незначущості події, з якої роздули грандіозний скандал, суті якого ніхто не зрозуміє, якщо не знатиме конкретних суспільних подій. Втім, детальніше зупинятися на іронії такого типу не будемо, оскільки ця тема стосується автобіографічних мотивів у творчості Могілянського.

Але в автора є іронія не лише такого типу. Є і відсторонена іронія, пов'язана або з правилами творення літератури, або над загальними фактами. Наприклад, автор часто іронізує над довжиною власних «публіцистичних» підступів, усвідомлюючи їхню неестетичність і незручність для читача: «Автор вертається до господи Падалок, бо не хоче ризикувати бути коли не зрозумілим, то нецікавим, нудним, і не тільки за двадцять верст від Києва, а й в самому Києві» [21, с. 22], або ж: «Дмитро Андрійович хотів ще докладніше розвинути свої улюблені думки, але раптом відчув, що й ціла розмова, й особливо його репліка, що все довгими ставали, порушують *ars poetica*, розходяться з вказівками теорії роману. Не бажаючи компрометувати автора й викликати на нього заслужені докори за перевантаження розмовами, не бажаючи й з себе уявити надто балакучого героя, Дмитро Андрійович попросив Інни Сергіївни дозволу запалити й зтягся єгипетською цигаркою». Прикметно, що далі, за наявності подібних широких авторських відступів, більше іронії не спостережено, неначе Могілянський відчував вину перед читачем лише на початку творення роману, а далі ж чи то її позбувся, чи остаточно зрозумів, що пише, за висловом Ю. Шереха, «не для дітей», і тому правильні читачі й так зможуть з насолодою прочитати його роман і зрозуміти його експериментальну форму. Власне, у цьому напрямі він і іронізує далі: «Проте признаватись, то вже

признаватись! Автор щиро признається, що його мало турбує, чи читатимуть його твір. Ще могло б турбувати питання, чи знайде він видавця, та коли видавець забезпечений, автор дістає безмежну волю бути “чесним з собою”, керуватись тільки розумом і смыслом, йому властивим, а не розумом і смыслом замовника» [21, с. 123], а також іронічно не радить «перечитувати твір знову, адже авторові притаманна скромність».

Не соромиться він і познущатися з власних напрацювань, сміється з малого обсягу роману, який, власне, і назвав романом: «Ну що це за роман, ледве-ледве на сто сторінок!» І знову глузує з критики в свій бік і разом із себе. Сміється він з себе не лише з обсягу твору, а й з власної методи побудови сюжету: «Нехай обвинувачують автора, що його зволення, – але життя знає збіг і не таких обставин, проте тут автор може признатись щиро, що до своїх чеснот ніколи не залічував оглядання на реальну дійсність та плазування перед її можливостями, якими вони здаються нашому обмеженому розумові, – так от, нехай тільки завдяки авторовим зволенням, але Трохим Васильович мав виїхати якраз напередодні відповідальної операції, що мав зробити Ірмі Юрїївні Дмитро Андрійович» [21, с. 114]. Власне, тут самоіронія змішується із насмішкою в бік загальнолітературних тенденцій – адже фактично кожен художній текст є наративом, історією, яку автор хоче розповісти, а цікава історія не завжди може збігатися з реальною дійсністю й таки потребувати химерних збігів для підтримки цікавості до тексту чи ж то забезпечення для автора можливості логічно довести свої думки та ідеї в тексті. Не цурається Могилянський жартувати і з власних літературних алюзій: «Товаришу авторе, товаришу авторе! Та це ж ви просто з Пильнякової “Повісті про незагашений місяць” шпарите?!» [21, с. 120] – це після опису епізоду з лікарняною операцією, або ж нижче: «То-то, освіченість! Пізнали, та й годі! А письменничок і Чехов нічого собі... Проте й чеховська красивість не відповідала б, серйозно кажучи, тим завданням, заради яких року 1929-го роман «Честь» написав Мих.

Могилянський» [21, с. 148]. Власне, це одні з небагатьох алюзій, які Могилянський відверто показує – можливо, аби показати критикам, що він не «краде» а додає в тексти додаткові, і тим самим дати потенційному читачеві натяк на те, що в текстах є ще один пласт (якщо він цього не зміг зрозуміти на початку тексту).

Нерідко іронія Могилянського дещо абстрагується і торкається проблем творчого методу і способів написання твору. Так, як було згадано вище, нерідко Могилянський кпить з психоаналізу та клішованого способу побудови характеру персонажів через демонстрацію їхніх снів, пророчих чи фрейдичних. Імовірно, це ще один аспект раціонального світосприйняття автора: він просто не вірить у можливість сну щось передбачити чи вказати на щось, а тому й робить це об'єктом висміювання. Втім, незрозуміла позиція автора щодо Фрейда, адже на час написання роману його вчення оголосили буржуазним і почали пропонувати свої методи літературного аналізу, а тому незрозуміло, чи автор щирий у своєму скепсисі до Фрейда, адже заперечує побудову людської сутності й соціуму на одній лише тілесній хіті, чи це ще одне намагання підлаштуватися під тогочасні ідеологічні тенденції. Такі насмішки знайдено в двох епізодах: під час опису зустрічей Дмитра Каліна та Інни Сергіївни і під час опису поїздки в потязі Каліна до Німеччини (причому в епізоді з поїздкою подибуємо подвійну іронію: окрім глуму над шаблонними способами розвитку сюжету Могилянський нарікає і на таке, що завдяки елементам історії з поїздками на потягу автори зловживають розлогими описами на різноманітні теми, близькі до сюжету, радить відходити від шаблонів... і водночас сам наслідує його, описуючи свої враження й думки саме в епізоді поїздки). Сміється він і над своєю простотою на противагу шаблонній методи роботи інших романістів: «“Поки героїня чекає”, романіст старих часів встиг би багато чого — в кількох розділах — розповісти читачеві, романіст-психолог з самого чекання сплів би психологічне мереживо. Автор обмежується констатуванням,

що чекати Інні Сергіївні довелося ще досить довго» [21, с. 131]. Ця тяга до простоти й прямоти дещо суголосна з неокласиками, коли автор воліє просто прямо описати розвиток емоції чи показати її внутрішній розвиток, але не розписувати й не аналізувати, як це часто роблять інші автори. Лише лаконічність і простота.

Іронізує Могілянський і зі звичайних людських емоцій – так, посміюється над страхом нажаханої пацієнтки-коханки Дмитра Каліна, Ірми Юріївни: «Засвітили світло, й зовсім в незвичайній обстановці відбувся медичний огляд смертельно переляканої пацієнтки, допіру пристрасної коханки» [21, с. 72-73]. Іронізує він і щодо загальної тенденційної досить упередженої на той час в СРСР думки, що Європа «гниє», тощо.

У «Честі», що прикметно як для інтелектуальних романів, так і неокласичної естетики, багато інтертекстуальності. Поняття «інтертекстуальність» буде протлумачено на основі статті Шистовської А. А. [30] як явище багатопластове та неоднорідне, розглянемо основні види інтертекстуальності на конкретних прикладах у текстах.

Інтертекстуальність реалізується на кількох основних рівнях: називання конкретних постатей та цитування їхніх праць, або ж просто озвучення однієї чи кількох думок, або ж просто згадка певної постаті, без уваги до їхніх праць (тобто явні інтертекстуальні зв'язки, коли Могілянський прямо цитує автора чи уривок певного прототексту) та прихований, коли автор не дає посилання на автора, а подає лише вказівку на текст чи постань невиразним натяком.

Про більшість явних інтертекстуальних елементів уже було згадано в контексті демонстрації Могілянським широти своєї ерудиції. Це й дискусія про постать Куліша у множинності її інтерпретацій, і звертання до постаті Г. Квітки-Основ'яненка в контексті опису важливості великого життєвого досвіду для письменника. Це й згадування музики Бетховена в Німеччині і вчення Драгоманова та Гогена.

Втім, у тексті досить багато і невиразних натяків на художні тексти. Звісно, пошук усіх натяків вимагає окремого дослідження, тому перелік тут таких інтертекстуальних елементів не претендує на вичерпність. Прикметно ще те, що кількість явних інтертекстуальних елементів в більшості своїй присутня на початку, коли автор хоче здивувати широтою своїх зацікавлень, але тонші натяки з'являються вже ближче до кінця тексту, значно краще завуальовані.

Почати перелік прихованих інтертекстуальних елементів можна почати вже зі своєрідної «присвяти» роману – «народові без честі» – це переосмислені рядки початкової поезії Пантелеймона Куліша «До рідного народу, подаючи йому український переклад Шекспірових творів»: «Народе без пуття, без честі і поваги, / Без правди в письменах, звітах предків диких, / Ти, що постав еси з безумної одваги / Гірких п'яниць та розбишак великих!» Посилання симптоматичне, адже тодішня українська інтелектуальна громада холодно сприйняла цю Кулішеву поезію і дуже довго згадувала її автору – так само і Могилянського цькували через вираження його власної позиції. Тобто вже саме кредо роману постає в двох іпостасях: патетичній та іронічній, коли патетичне тлумачиться прямо а гірко-іронічне є захованим дещо глибше, в підтексті.

Наступним таким посиланням є наступна фраза, сказана в контексті дискусії про шляхи розвитку українців Дмитром Калінім: «Залишимося «азіатом мерзенним», доки носитимемо на собі тавро «народу без честі»» [21, 28]. «Азіат мерзенний» – це, вочевидь, алюзія на памфлети Хвильового, у яких той проголошував ідеї «азіатського ренесансу» після розквіту в Україні якісного рівня культури. Крім того, можна поширити її значення на інші, давніші прототексти і вказати на О. Шпенглера та його «Сутінки Європи», у яких він теж поширював думку, що Європа занепаде, а цивілізації на сході Європи та Азії – постануть у небувалій величі.

Інша алюзія повторюється двічі – це вигук Каліна в пориві усвідомлення своїх невідповідностей між честю та коханням – «О божевілля, о муко!» – цей

текст, імовірно, натякає на Гамлета Шекспіра, який вигукував схожу фразу: «О муко! Груді, що чорніші смерті!». Як і Гамлет, Дмитро Калін розхитується між двома силами – коханням і честю, а згодом – буттям і небуттям. Недаремно одну й ту ж фразу сказано в різних контекстах: вперше біля уявного образу в свідомості Каліна, коли той думає про Інну Сергіївну, яка наказує йому готуватися до операції (перед обов'язком), вдруге – на кульмінації любовних стосунків між ними, коли перед героєм от-от постане можливість статевого зносин (перед коханням).

Багато алюзій та іронічних натяків можна почути з вуст Нильського, який постає лише в кількох епізодах – на початку та в кінці, але завжди в діалогах подає барвисту інтертекстуальну картину. Наведемо приклад: «А тут тиняється десятка два старих, що ледве волочать ноги, дві-три екстравагантні дівчини, що прогулюють своїх бульдогів (мабуть, з прихильниць неправдоподібних істин, або, інакше кажучи, з тих, що «з ведмедиком»), дві-три безпритульні пари, з десяток студентів, що перестали розуміти свої книжки в хаті, то й гризуть їх ще в іншій обстанові, та нижче покоївки зі своїми кавалерами, жахливіші повії нижчого ґатунку, персонажі, з якими не хотілось би зустрітись десь у темряві». Тут Могилянський вплітає в картину урбаністичних образів натяк на «Дівчину з ведмедиком» В. Домонтовича – іншого неокласика, теж поціновувала іронії та інтертекстуальності, адже Зина з тексту Домонтовича і заперечувала неправдоподібні істини, і саме вона й була тією «дівчиною з ведмедиком». Важко сказати, чи грає тут ця алюзія якусь роль, це радше ігровий прийом Могилянського – і це під час кульмінації твору, коли герой твердо запланував скоїти самогубство, а емоції в творі перебувають на своєму піку! Вочевидь, автор ставився досить іронічно до того, що відбувалося з його героєм і залишив емоційну частину наївнішому читачеві, поки перед ерудованішим та глибшим читачем розпочинав значно цікавішу гру.

Якщо неокласики, зокрема Зеров, під час літературної дискусії у своїх вимогах декларували повернення «ad fontes», і тлумачили ті джерела досить широко – зокрема звертали увагу на потребу звернення до власних українських класиків – то потрібно зауважити, що Могилянський був дуже послідовний з цього погляду. В нього можна зустріти згадки про численних українських митців та культурно-громадських діячів.

Найпершим у тексті серед «старших» авторів зустрічаємо Г. Квітку-Основ'яненка, котрого автор уводить у текст для підсилення своєї думки: «З Квітки тому непоганий письменник вийшов, що, як казали про нього: Был монахом, был актером / был поэтом, был танцором...» [21, с. 25]. Це епіграма Бориса Каразіна, і хоча постать Квітки подано лише один раз, як аргумент до тези, вже такий місткий опис постаті Квітки від Могилянського вже багато чого каже ерудованість Могилянського у сфері української літератури.

Наступним автором, якого згадує Могилянський, є Пантелеймон Куліш. Пантелеймон Куліш – ключова постать для неокласиків, його з повагою згадував у «Культуртрегерах» Зеров, про нього написав велику дисертацію, а згодом і написав романізовану біографію В. Петров-Домонтович. Зеров саме його, а не Шевченка поставив на пантеон першості як альтернативу Шевченкові і починав свій цикл лекцій про літературу саме з нього – «Від Куліша до Винниченка». Причому Могилянський не просто звертається до постаті Куліша в «присвяті», але ще й приписує Кулішеві зародження своєї ідеї праці в честі, а, крім того, торкається в романі проблеми множинності творчості Куліша. Тут навіть дещо іронічним є те, що Дмитро Калін, хірург за спеціальністю, дискутує з кулішезнавцем про об'єкт його наукових студій... і перемагає: «Ви самі знаєте іншого Куліша, Куліша, закоханого у порядок, прихильника старого ладу як у приватному, так і в громадському житті, ідеолога державності, погоджуєте ж цих двох Кулішів тільки за допомогою такого пристосування діалектичної методи, що нагадує фокус-покус: «сейчас – брюнет, сейчас – блондин»,

витравлює з понять будь-який зміст, показуючи, що кожне твердження — раз-два — може бути інтерпретоване і як його повна протилежність. Але це не діалектика, тільки софістика! Проте коріння моїх думок ви правильно знаходите в Куліша...» [21, с. 27]. Такий глибокий огляд за висловом В. Петрова «архівного письменника» вимагав би на той час глибоких студій і детальних архівних пошуків, які людина іншої спеціальності навряд чи б проводила. Згодом Куліша згадано ще раз, досить іронічно, коли автор у жартівливій формі страждає від нав'язливих думок про Інну Сергіївну: «Подивіться на молоде, красиве, з рисами методиста-навчителя Кулішеве обличчя в простій білій рамці над столом – і чомусь згадає Інну Сергіївну» [21, с. 31]. І хоча форма жартівлива, але тут постать Куліша, як своєрідна алегорія концепту честі, неначе заміщується образом Інни Сергіївни, і вже в такий спосіб автор нам ще одним способом демонструє майбутній потенційний конфлікт «Кохання проти обов'язку (честі)». Згодом Куліш постає у тій же портретній характеристиці, коли його бачить Інна Сергіївна, а Калін у цей час сповнений пристрасті: «І якимсь чужим виглядало з білої простої рамки над столом молоде, вродливе, з рисами методиста-навчителя Кулішеве обличчя...» [21, с. 104]. Куліш тут логічно видається «чужим», адже його спостерігає «протилежна сила» жінка, що уособлює для Каліна бажання і кохання, а не честь та обов'язок, чужий наразі Куліш і для нього, сповненого пристрасті. Восстанне бачимо Куліша в кінці твору, який «не помітив нічого незвичайного» – і не дивно, адже зрештою Дмитро Калін поставив вище кохання й бажання обов'язок і честь і вирішив бути послідовним до кінця і до кінця тримати вірність своїй честі. Цікаво принагідно буде згадати той факт, що за такої «популярності» в романі Куліша його «суперника», відкинутого неокласиками, Шевченка, ми у тексті зустрічаємо лише одного разу – і то в контексті перейменування вулиць, а не філософському чи порівняльному, як це було з іншими посталями.

Могілянський і тут лишився вірним неокласичній літературознавчій традиції і неокласичному канону українських літераторів.

Згадує Могілянський і Винниченка та його філософію «чесності з собою», який частково засуджує, адже подає нам власну теорію про моральність людини, а егоїзм Винниченка непрямо засуджує.

Звертається автор і до сучасніших українських письменників, Хвильового й Тичини, наприклад, але це тема автобіографічних мотивів у творчості, тому про це буде сказано нижче.

Неокласики були досить обережними у своїй творчості і рідко прямо порушували проблеми сучасності, принаймні проблеми нагальні. Навіть В. Домонтович у своїй інтелектуальній прозі охоплював питання загальнофілософського штибу, а з дійсності якщо й посміювався, то іронічно й приховано. У цьому найбільше від них різниться Могілянський: у нього бачимо вимогу до чіткої соціальної позиції, декларування партійних істин і загравання з соціально-активними темами. Втім, невідомо, чи не зроблено це заради того, аби догодити владі та упередженій критиці й таки надрукуватися. Адже, формуючи свій європейський ідеал, Могілянський уводить образи кількох простих німців, один з яких каже: «Ich treibe keine Politik!» Це натякає на певну штучність виголошених Могілянським похвал революції і прагнення творити гарну літературу в одному руслі з неокласиками – але час вимагав інакше. Зрештою, і неокласики не були абсолютно аполітичними, закладаючи в свої поезії подвійний або потрійний сенс, один з яких і був політичним.

Юрій Шерех писав про песимізм неокласиків. І хоча не всі літературознавці з цим погоджуються, ми все ж зважимо і на цю позицію. Справді, у неокласиків часто зустрічаються мотиви суму, туги, руйнації, самотності, браку духовності. Присвячений цьому і роман Могілянського, загальний настрій якого виявляється зрештою песимістичним. Адже увесь концепт честі Могілянського зводиться до смерті його носія. Вище було

згадано про трьохаспектну іронію Могілянського в тексті, і одним з пластів була іронія в структурі та змісті всього роману. Вся історія здається сумно-іронічною, адже ця концепція честі просто не може відбутися в умовах, про які розказано в романі. Антиномію «почуття-обов'язок» так і не було подолано головним героєм, а всі пафосні фрази, усе переємство і усі патетичні думки Дмитра Каліна виявилися в певному сенсі фікцією, непридатною для реального життя філософією. Кабінетний учений Калін, як і герої Домонтовича, і сам лишився кабінетним ученим, створивши занадто ідеалістичну й максималістичну теорію, яка зрештою раніше чи пізніше привела б його до такого ж кінця через обмеження людського організму та психіки. Цей мотив неможливості здійснення високих ідей присутній як у поетів-неокласиків, так і в Домонтович. Проте, як і його друзі й колеги, це не є приводом для Могілянського не шукати істину й не розробляти теорії й думки про можливість реалізації особистості в цьому світі.

1.2. Роль і ступінь значущості автобіографічного начала у творчості М. Могілянського

Могілянський був одним з тих письменників нового, радянського покоління (і тоді досить умовно, адже насправді він був набагато старшим від більшості тогочасних письменників. Мається на увазі, що він належав до когорти письменників, яких оминули гоніння 1921 року), якого репресували й заборонили друкуватися чи не найпершим. І якщо інші письменники в ідеологічно складні часи намагалися викрутитися і надрукувати художні твори під псевдонімом, потайки, Могілянський від такої стратегії відмовився, і друкував під псевдонімом або критичні праці та огляди, або рецензії, але не власні твори. Неможливість повноцінно друкуватися логічно мала в наслідку бажання сказати своє слово, виступити проти противників і заступитися за друзів – ще й зважаючи на розпал літературної дискусії, у якому Могілянський

не зміг повноцінно взяти участь. Нижче ми спробуємо окреслити основні лінії в романі, які можуть бути дотичними до біографії Могілянського, а потім перейдемо до аналізу натяків у текстах на реальних постатей та ситуації, які трапилися з Могілянським.

Як стверджує сам Михайло Михайлович, основним матеріалом для створення роману стали для нього «витяги з старих газет різної писанини й хронікальних заміток з приводу самогубства відомого хірурга С. П. Коломніна в жовтні р. 1886-го» [21, с. 150]. Проте цю версію піддає сумніву Тамара Демченко у рецензії на роман Могілянського. «Однак була подія, значно ближча в часі, яка сколихнула київську інтелігенцію, – самогубство відомого мистецтвознавця Данила Щербаківського, скоєне в Києві 6 червня 1927 р.. Воно широко обговорювалося у місті, залишило слід в джерелах особового походження. Ось запис у щоденнику С. Єфремова від 7 червня 1927 р.: «Утопився Данило Щербаківський. [...] Утопивсь уночі, близько мосту. Рибалки бачили, як він зайшов у воду, щось несучи перед себе (мабуть, прив'язав собі камінь, щоб не виплисти), потім дав нирка, ще раз вплив – і більш не показався. Тіла не знайшли». Наступного дня академік зафіксував, що до нього приходила сестра покійного, П. Курінний дав перечитати передсмертного листа. На думку автора, небіжчик кинув «з своєї дочасної могили» «акт обвинувачення» «цілій совітській системі». 11 червня Д. Щербаківського поховали». Далі вона згадує, що «Між Д. Щербаківським і Дмитром Каліним є дещо спільне й крім способу смерті. Одна з вставних новел роману розповідає історію батька Каліна – сільського священика, а Щербаківський теж походив з священницької родини, щоправда, з Житомирщини» [4]. Це робить і мотиви самогубства, і саму ситуацію біографічно значно ближчою до Могілянського і проливає додаткове світло на мотиви написання роману – втім, такого, що занадто загравав з імперською

ідеологією, тому питання про прототипи і джерела їх появи лишається відкритим.

Вже першим біографічним мотивом у творчості Могілянського є місце події – Київ. Київ у «Честі» – досить чітко окреслений, і хоча детально вулицями міста автор нас не водить, загалом можна здогадатися про місцезнаходження ключових установ, у яких перебувають герої роману.

Натяки на реальних постатей бачимо вже в першому розділі, у описі застілля у родини Падалок: «Без утоми ворочав язиком і потішав сусідів парадоксами дебелий критик з добрими по-телячому, променястими очима, що приворожували дам, його великих прихильниць» [21, с 19]. Це може бути натяк на В. Петрова, за спогадами сучасників, як часів 20-х-30-х, так і часів МУРУ, був великим шанувальником парадоксів, а ще головним суперником Зерова за серце його дружини – і досить таки успішним суперником – на що може натякати друга частина цитати. Далі Могілянський пише про «найширший лібералізм критики» (про це вже було згадано й зацитовано вище), що, вочевидь, перегукується з його цькуванням через оповідання «Вбивство» 1926 року, після чого літературна кар'єра була для Могілянського закрита.

Далі Дмитро Калін говорить про велику кількість радянських письменників як марнотратство, що чітко перегукується з літературною дискусією, у якій Могілянський обрав бік неокласиків та Хвильового, який прямо закликав письменників творити якісне мистецтво, а хто не може – вийти з літературних організацій, виступати проти повальної кількості письменників.

Є згадка у романі в про Павла Тичину. Знову ж, автор подає устами Каліна наступну репліку: «Тичину я знаю десять років: робив йому маленьку операцію — це найчистіша й найпринциповіша людина, а щодо “лакомства нещасного”, то просто сором це слухати, він менш за нас усіх, мабуть, має до нього смак, а фактично має його теж менш, ніж багато хто інший. Подивились би на “лакомства” його життя!...» [21, с. 24]. Хоча Могілянський міг і не

спілкуватися дуже тісно з Тичиною, все ж те, що він за нього заступився, є автобіографічним мотивом – Могиянський перебував у середовищі неокласиків, які ставилися прихильно до Тичини, це був один з небагатьох письменників, з яким листувався і про якого поважно відгукувався Зеров.

Біографічно близькою до Могиянського, як було згадано, була і постать Куліша – значна частина неокласичного дискурсу стосувалася саме постаті Куліша у вітчизняному літературному пантеоні, і саме його неокласики обрали своїм справжнім літературним попередником. Крім того, це була одна з тем наукового зацікавлення і самого Могиянського: він виступав з доповіддю про Куліша на засіданнях історико-філологічного відділу ВУАН, що лише посилює значущість цього письменника в житті автора.

Цікаві в біографічному аспекті й роздуми Могиянського про банальність в літературі й способи її подолання, а саме один конкретний уривок: «І дарма “нездарам” стерегтися банальності, бо й у найвигадливіших “протестах” не позбудуться її. Перемагають банальність не переконанням, не відчуттям, що кожна банальність можна поставити сторч, розкрити її протилежний сенс, бо сторч поставлена банальність залишиться банальністю навиворіт, протилежний сенс, тільки вивернутий...» [21, с. 33] Це, ймовірно, натяк на АСПАНФУТ та футуристів – головних антагоністів неокласиків на літературній арені. Обидві мистецькі групи прагнули модернізувати мистецтво, але двома кардинально різними шляхами. Неокласики – шляхом «консервативної модернізації» (С. Павличко), футуристи ж, згідно з постулатами авангардного мистецтва, прагнули старе мистецтво знищити і на його місці створити абсолютно нове мистецтво й культуру. Хоча обидві групи опонували старому мистецтву як недостатньо сучасному, занадто слабкому з художньої точки зору, обидві групи заперечували Шевченка як найголовнішого українського поета й письменника взагалі, шляхи альтернативи обирали діаметрально протилежні, що не могло не вилитися у конфлікт – збереглися численні твори, у яких неокласики глузували

з футуристів, а ті в свою чергу теж відбивалися від нападів і звинувачували неокласиків у несучасності. Так, наприклад, Зеров глузує з футуристів у своєму програмовому вірші «Київ – традиція». Як бачимо, не лишився осторонь цього конфлікту й Могілянський, як учасник дискурсу неокласиків, і послідовно заперечував футуристичне мистецтво.

У четвертому розділі Могілянський підіймає тему «романоманії» і згадував там про такого собі Хибного, який написав роман «Бадьорі сили». Імовірно, це натяк на Підмогильного, який був не в найкращих стосунках з неокласиками. Про скептичне ставлення до них свідчать і уривки з його роману, «Місто», де він вкладає неокласичні ідеї у вуста старого екзальтованого чоловіка: «Останнє слово прикро вплинуло на Андрія Венедовича. Латинська мова непотрібна! Так хай же знає молодий студент, що тільки класика врятує світ від сучасного обскурантизму, як була врятувала від релігійного! Тільки вернувшись до неї, людськість знову відродиться до ясного світосприймання, до цілості природи й творчого пориву», а після того головний герой почув від старшого товариша наступну фразу про латинську мову: «Дідькові вона потрібна, – засміявся Левко. – Сказано про неї – мертва мова». Далі в романі Підмогильний подає образ критика Світозарова, у якому більшість літературних критиків вбачають Миколу Зерова. Схоже, що Підмогильного Могілянський не дуже любив, адже тиснув на його молодість і недосвідченість. Образ Підмогильного вгадується, по-перше, через натяки на тематику роману «Місто», по-друге, через натяки на переклади французької – а саме Підмогильний переклав з французької чимало новел та романів Мопассана. Могілянський настільки негативно ставився до Підмогильного, що навіть написав, що «В новому романі, вже чув Дмитро Андрійович, Хибний на сто відсотків виправдав цю репутацію, зі злобою зінського щеняти змалювавши усіх, хто зважився його неприхильно критикувати. Роман “Бадьорі сили” допіру вийшов, а вже мав завдяки цьому “succès de scandale”» [21, с. 41].

Далі Могілянський згадує ще одну, досить важливу постать у романі – поета Нильського. Уже саме прізвище натякає нам на можливого прототипа – неокласичного поета Максима Рильського. Нильський уособлює собою поетичну волю, незалежність від суспільних правил і реалізує бажання Каліна на початку роману «покачатися по траві», ганяючись за півнем. Його мова сповнена іншомовних слів, натяків на численних філософів та алюзій. З повагою ставиться до нього і сам Дмитро Калін, каже, що «вірші дадуть Нильському індульгенцію за півня». На відміну від попередніх постатей, до цього поета Могілянський ставиться прихильно, і хоча залишає легкий присмак іронії від загального враження від постаті Нильського, але подає його чи не найпозитивніше з усіх митців у творі.

Наступна біографічна згадка стосується шостого розділу: тут під час опису того, як Трохим Васильович став міщанином, згадуються конкретні місця та з'являються натяки на конкретних осіб. Зокрема згадується Чернігівське земство, у якому свого часу працював Могілянський, і про яке не міг не знати, а головне – згадка про «старого присяжного повіреного, патріарха чернігівської інтелігенції, «батька», як його іменували в українських колах». Це натяк на Іллю Шрага, відомого чернігівського громадського діяча та юриста, з яким Могілянський був у дуже добрих стосунках ще з часів свого «чернігівського» етапу життя і постійно листувався та підтримував дружні взаємини.

У 9 розділі Могілянський пише про поїздку Каліна до Харкова, і на літвечірці було згадано низку імен, але ідентифікувати осіб з наявного опису досить важко: «Гуморист з веселим та розумним фальстафовським обличчям читав щось не дуже смішне, але хитрі посмішки в куточках вуст, здавалось, говорили: ось тільки дозвольте — я про вас усіх розповім таку правду, що покотом полягає від сміху (часто найсмішніша правда!). Читав ліричні вірші – «ідеологічно витримані та ідеологічно невитримані», як сам оголосив поет, якого всі називали чомусь зменшувальним іменем... Молода поетка зухвало й з

викликом читала вірші, вславляючи радість останніх здригань у статевому акті... А член письменницького місцевкому Пшонянський до всіх приставав, переконуючи, що поетці треба якомога швидше видати допомогу від місцевкому на лікування, поки ще не всі члени колективу хворі від інтимності з нею...» [21, с. 73].

Згадує Могилянський через Каліна і про київські та чернігівські пейзажі, аби принагідно подати свої роздуми про архітектуру в українських містах: про Київ («Київ не має жодного архітектурного стилю й пейзажу, навіть архітектурні безглуздя в ньому безстильові. Від київської архітектури може заболіти живіт. Але в Києві є Володимирська гірка, Пролетарський сад, дальші парки...» [21, с. 99]) і про Чернігів («Дивляться віки з конусових веж чернігівського Спаса, як спить українська Равенна, а сталені шляхи, підкрадаючись до неї з усіх боків — з Овруча, з Гомеля, з Ніжина, збуджують її від снів про минуле, живими свідками якого на валу німують давні гармати, стоїть Мазепин дім, збуджують і кличуть до сучасного, до майбутнього, і з пам'яток минулого накопичує свої скарби держмузей» [21, с. 99]). Цікаво, що погляд на Чернігів у письменника ностальгійніший і тепліший, позбавлений іронії і навіть описаний дещо патетично, а мотиви сну перегукуються з Зеровим сонетом «Чернігів», де лейтмотивом всієї поезії теж був мотив сну.

Далі, знову ж, простежується порада, заснована на особистому досвіді «їсти щоранку жабу, аби уникнути немилості критиків» [21, с. 102].

Наступна кричуща біографічна згадка – іронічна, про візит до лікаря Д. М. Думбадзе: «Автор признається щиро, нічого подібного він не проробив, ні діагностики, ні хірургії не вивчав, а все його знайомство з практичною хірургією, з операційною вичерпується досвідом в кабінеті милого Д. М. Думбадзе, що вирізував йому ангіному, та в операційній харківського Червоного Хреста, де він чув, як шумлять спиртівки, киплять стерилізатори, бачив, як хірург во ім'я хірургічної чистоти, якої вимагає впорскування, хвилин

десять (слово честі, без перебільшення!) миє руки: миє милом, протирає щіткою, знов милом, знов протирає, і знов милом, а в той час балакає з сестрою про новини медичного світу, про міські плитки, про прем'єру в «Березолі», нещадно ганячи не ідеологічну невитриманість, не “вальдшнепівські” ухили, а ідіотизм так званого “нового” мистецтва... потім ще сестра лле йому на руки сулему й маже нігті йодом і т. д., і т. д.» [21, с. 120-121].

Далі бачимо, знову ж, біографічний мотив з натяком на можливість потрапити в неласку до влади, а з нею разом – і до критики, і до видавців, коли Могилянський знову радить, досить іронічно, стежити за собою і своїми творами, інакше є ризик «побути не в моді». І потім декларує те, що любили повторювати неокласики: творити мистецтво на майбутнє, яке вибудує міцний фундамент для літератури: «Хто хоче перемогти – любив повторювати ренанівську науку Драгоманов, – нехай не боїться побути не в моді... Працюймо для четверга! Щастя тим, кому доводиться працювати в середу, або й в четвер, але нема чого в розпач впадати і в п'ятницю... який день не візьміть, четвер — попереду!..» [21, с. 123].

Нарешті, у кінці роману Могилянський іронічно подає «для літературознавців» загальні думки про процес створення роману, загальну думку, та подає факти про процес створення роману, хоча, як було зауважено, не всі вчені погоджуються з Могилянським, знаходять в історії з самогубством альтернативні джерела.

Отже, автобіографічне для Могилянського відіграло дуже велику роль в процесі створення роману. У романі згадано численну кількість постатей, до яких Могилянський ставився якщо не вороже, то принаймні неприязно, зокрема до футуристів, Підмогильного та ще когорти невизначених харківських письменників. Як правило, цю іронічність стосовно конкретних осіб формував дискурс неокласиків – серед названих осіб багато опонентів неокласицизму. Втім, є у творі і постаті, до яких автор ставився позитивно, і яких показав або

нейтрально, або позитивно у творі – це Ілля Шраг, старий чернігівський приятель Могілянського, з великою імовірністю Максим Рильський, втілений у образі Нильського та, можливо, Віктор Петров, про якого в «Честі» Могілянського теж є згадки й алюзійного типу.

Інше важливе питання, що стосується ролі біографічного у творчості Могілянського – роль жінки у творі. Якщо в ранній прозовій творчості для автора було прикметним уводити образ фатальної жінки, то тепер цей образ зазнав значних змін, і нам показали звичайну жінку-інтелектуалку. Але при цьому маємо в романі другорядну героїню зі схожою роллю і характером – Ірми Юріївни – жінки, натхненної в мистецтві та досить вільнодумної в статевих питаннях. Але головним лишається образ Інни Сергіївни. Втім, незважаючи на те, що Інна Сергіївна не була фатальною жінкою, кохання між нею та Дмитром Каліним все одно залишилося нездійсненим і фатальним, хоча тепер уже через власну філософську позицію Каліна. Судячи з біографії, можна говорити про те, що в сімейному житті в Могілянського була якась криза, яка спричинила його розрив з дружиною, адже в багатьох спогадах різні люди згадують, що Могілянський жив від дружини окремо, хоча причин не пояснюють. Можливо, це стало одним зі стимулів вироблення в нього відповідних жіночих образів та мотивів нездійсненого кохання.

Крім того, Могілянський звертається до біографічної йому топоніміки, зокрема описів Києва та Чернігова. При Київ він відгукується досить критично, в той час як про Чернігів відгукується позитивно, патетично й ностальгійно.

РОЗДІЛ II. МОДИФІКАЦІЇ СИСТЕМИ МОРАЛЬНО-ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ У РОМАНІ «ЧЕСТЬ» М. МОГИЛЯНСЬКОГО

2.1. Постколоніальна теорія та антиколоніальний український дискурс М. Могилянського

На сьогодні постать письменника усе ще поза увагою літературознавців, його твори, як і біографічні дані, лишаються майже не дослідженими. Зокрема, про Могилянського відгукувалися такі вчені, як Кривенко Сергій, Наталя Шумило. Твори прозаїка присвячені в основному соціально-філософській проблематиці. М. Могилянський не приймав поради свого прямого наставника М. Коцюбинського писати на побутові теми, говорив, що це не в'яжеться з його моральними, психологічними завданнями [15]. Соціальній тематиці присвячений і роман М. Могилянського «Чесць», у якому він порушив проблему честі як рушія та морального вектора людини. Будучи дороговказом «народові без честі», який має привести, за теорією Могилянського, до національного піднесення, роман водночас не демонструє опозиції до радянської влади, якої письменник духовно не прийняв [21, с. 7]. Звернення до націєтворчої тематики і зовнішнє примирення з імперським спонукали автора до аналізу роману в рамках постколоніальної теорії, яка на теренах України заявила про себе ще в 80-90 роках ХХ століття [39, с. 3]. У межах цього дискурсу планується розглянути як опис дій персонажа роману, так і авторську позицію у творі та їх співвіднесення з колоніальним дискурсом і дійти висновку щодо того, як Могилянський розглядає соціальні реалії свого часу і чи є його твір постколоніальним явищем у літературі ще на початку минулого століття.

Одним з виразників оригінальності роману є, безумовно, авторський аспект у романі «Чесць». На відміну від більшості вітчизняних творів, у яких авторське Я подається завуальовано, воно малопомітне чи виражається в якомусь персонажі, у творі позиція автора відкрита, вона функціонує як повноцінний персонаж, подекуди цілком абстрагований від подій роману, або ж сюжетний

нарратив просто слугує потенцією для роздумів автора. Відповідно, «патетичний» та «іронічний» пафоси у творі реалізуються найчастіше саме у мові автора, який або критикує певні явища, або роздумує над суттю інших: «Скільки б тут живих постатей можна подати, в шляхетну позу ставлячи друзів, розправляючись з немилими серцю. Широкий лібералізм притаманний українській демократичній критиці, адже ж дозволяв навіть літературні вбивства й пасквілі... Адже ж коло тих, що зрозуміють сіль і отруту, дуже обмежене, і за двадцять верств від Києва ті, що зрозуміють, зустрінуться не частіш, ніж білі ворони...» [39, с. 20]. Як бачимо, тут Могілянський не лише іронізує над тогочасною інтелігенцією, а й виходить за рамки фабули твору, натякаючи на власні біографічні факти (широкий негативний резонанс на його новелу «Вбивство», де письменник здійснив метафізичне вбивство свого колишнього друга – М. Грушевського, після чого Могілянського неохоче друкували). Імовірно, саме минулий негативний досвід у видавництві творів і зіпсована репутація письменника і призвели до такого відкритого діалогу автора з читачем в романі.

Власне, увесь патетичний та іронічний пафос виявляється у мові автора, а не в описах вчинків персонажів, їх діалогах тощо. Утім, автор не зовсім чесний щодо відвертої позиції. Його іронія поширюється лишень на тогочасний мистецький і культурний істеблішмент, проте не зачіпає радянську владу, партію чи державний устрій. У цій сфері письменник поміркований, і авторське Я в цьому аспекті цілком збігається з Я Д. Каліна, і навіть найменших сумнівів у радянській ідеології в них нема, більше того, автор навіть вдається до критики Заходу та прославлення СРСР: 1) Авторське Я: «Мабуть, підозріваючи більшовицьку «заразу» в кожній речі молодого вченого, митники пропонували йому все «запломбоваць» і, врешті, не запломбованим залишили йому тільки парасоля... Мабуть, бентежила республіканських урядовців неможливість «запломбоваць» мандрівникові рота, цього провідника від тієї червоної

коробки...» [39, с. 78]; 2) Я Д. Каліна: «...соціалізм є математика, точний розрахунок, соціалізм вимагає найвищого розвитку людської гідності, який без високорозвиненого почуття честі просто неможливий...» [39, с. 37]. На основі аналізу цих даних можна зробити висновок, що в романі М. Могилянський одягнув маску крутія, амбівалентної особистості, яка, приховуючись під імперськими догмами і прославляючи їх, водночас подає свою націєтворчу теорію, яку вписує в загальну імперську доктрину.

На користь того, що автор все ж крутій, а не особа з колонізованим мисленням, яка уявляє себе «радянською людиною», свідчить хоча б той аргумент, що, незважаючи на іронізування автора над Заходом, Калін все ж прихильно ставиться до Німеччини у творі та німецьких громадян, саме вони є еталоном «народу з честю»: «Образ того кондуктора, – а у великій машині суспільної праці усі були йому подібні, – назавжди залишився для Дмитра Андрійовича виразом німецької дисципліни праці, її мало не релігійної емоції, перед лице якої нема малого, дрібного, неважливого, всі ретельно виконують свій обов'язок, а людська гідність, розвинене відчуття честі не дозволяють його виконувати абияк» [39, с. 80]. Утім, крутіїство М. Могилянського можна пояснити його і зіпсованою репутацією, яку конче потрібно було відновити, тому, імовірно, загравання з імперським центром було викликано для письменника не лишень для можливості надрукувати свій твір взагалі, а ще й спробою реалізуватися якщо не в національному дискурсі, то хоча б загальноімперському, підтасувавши таким чином свою теорію під загальнокомуністичну.

Маска крутія в українській літературі – не рідкість, цей засіб опору імперському є питомим для української літератури [39, с. 92], який дозволяє реалізувати автору національні та творчі амбіції, проте у випадку з авторським Я і наративом твору ми отримуємо інтенціональну логічну неспіввідносність: автор закликає до почуття честі, до відстоювання своєї гордості, ставити у

пріоритет саме власну гідність, проте сам же автор/Могілянський свідомо принижує свою честь, заграваючи з імперським і підлаштовуючись під його доктрини, себто теоретично він обґрунтовує свою позицію проте емпірично її відразу ж і нівелює, що викликає у свідомого читача відчуття невідповідності. Власне, ця неспроможність достойно відстояти власну честь реалізується в сильному не стільки національному, скільки особистому комплексі меншовартості, який призвів і до крутійства, а також до постійних виправдовувань авторського Я: «Автор признається щиро, нічого подібного він не проробив, ні діагностики, ні хірургії не вивчав, а все його знайомство з практичною хірургією, з операційною вичерпується досвідом в кабінеті милого Д. М. Думбадзе, що вирізував йому ангіному...» [21, с. 120]. Або ж навіть апологій своєму стилю письма, які хоч на зовнішньому рівні й демонструють спробу укріпити свою честь, проте на внутрішньому (насправді) намагаються її реабілітувати чи хоча б покаятися за відсутність честі: «Автор щиро признається, що його мало турбує, чи читатимуть його твір. Ще могло б турбувати питання, чи знайде він видавця, та коли видавець забезпечений, автор дістає безмежну свободу... керуватись тільки розумом і смислом, йому властивим, а не розумом і смислом замовника. Не обурюйтесь тільки, шановні товариші...! Автор зовсім не заперечує соціального замовлення...» [39, с. 121].

Національний комплекс меншовартості відкрито реалізується лиш в одному епізоді, де обговорюється незадовільний стан української науки, а приховано її можна помітити у постійній критиці української інтелігенції та в образі поета-благія Нильського. Можна припустити, що саме бажання захистити свою позицію та ідеї, виправдати біографічні промахи і побороти в собі комплекс меншовартості й спонукали автора до відвертого діалогу з читачем, відкритим демонструванням свого Я на противагу загальній тенденції літератури автора нівелювати.

Отже, авторське Я у творі має велике значення, слугує засобом вираження не лише авторської думки, а й загальноімперської. Автор тут – крутій, який підлещується до імперської влади, хоче самовиразитися за рахунок підлещування, це особа, вражена сильним комплексом меншовартості, яка, проте, намагається подолати цей бар'єр. На фоні тогочасної вітчизняної літератури, більш національно-центричної, автор виглядає більш колонізованим, більш залежним від імперського центру. Антиколоніальний аспект з мови автора зможе виокремити хіба лишень імпліцитний читач, що є антиколоніально чи постколоніально налаштований, який шукає ці підтексти і не приймає для себе влади імперського. Проте іманентно авторське Я все ж лишається в рамках колонізованого, крутійством намагаючись виокремити для себе і національне, та апологетичними наративами подолати в собі комплекс меншовартості та покаятися за нього.

Ще один важливий аспект у романі стосується образу Дмитра Каліна як нового типу українця. На відміну від абстрагованого авторського Я, що, вочевидь, не розділяє думок головного героя, Д. Каліна, а якщо вони й мислять в одному векторі, то автономно, Д. Калін у творі постає більш сильною особистістю, яка хоч і вписується в колоніальний дискурс і відкрито не суперечить йому, однак чітко стоїть на своїх позиціях і твердий у своїх принципах, не виправдовується ні перед ким і навіть у власних думках визнає свою правоту, наприклад, як своє рішення виключити з університету студентів за порушення своїх обов'язків: «Прийняв удома холодний душ, роздягаючись, згадав факультетське засідання і ще раз впевнено сказав собі, що мав рацію» [21, с. 46]. У цьому він суперечить авторському Я, яке постійно виправдовує стиль написаного, довгі діалоги, епігонство у описі операції, самоіронії тощо. Дмитро Андрійович зневажає слабких (уникає Трохима Васильовича), і навіть його самовбивство базується не на неприйнятті реальності, не співвіднесеності мрій з неможливістю їх реалізацій, як це найчастіше буває в українській

літературі, а на антагонізмі суспільству, слідуванню своїм принципам до останнього: «А чи добре, чи ні – іншим не ставлю більших вимог, ніж і самому собі» [39, с. 38].

Загалом постать Д. Каліна близька до ідеалізованої, він фактично не знає втоми, чіткий у своїх цілях, не має шкідливих звичок, вірний своїм принципам. Навіть автор акцентує увагу на цій ідеалізації: «Кому цього здасться замало, той, очевидно, не розуміє, що для автора професія його героя – тільки випадкова маска... зовсім його не захоплює» [21, с. 121], і виявляє свою прихильність, називаючи найчастіше персонажа «Дмитро Андрійович», себто означає його пошанною формою, а не ідентифікаційною (Калін), абстрагованою (лікар, хірург), чи фамільярною/пестливою (бідолаха, сміливець тощо). На основі цього можна зробити висновок, що постать Д. Каліна – це сукупність прихованих бажань автора, його ідеал і ціль, недосяжна для слабшого авторського Я, що вдалося до крутійства і виправдовувань. Сильний же характер Каліна не дозволяє припустити амбівалентності у судженнях, лікар завжди рішучий у своїх діях і принциповий, а його ригоризм (що традиційно нерідко інтерпретується як нерозумна впертість) автором підноситься. Звичайно, такий ідеал був би підходящий для Могилянського, який мусив публічно просити вибачення за свою новелу «Вбивство» і заgravати з імперським центром, якого морально не прийняв, аби реалізуватися, саме такий образ сильної особистості і втілює в собі все найкраще.

Також варто відзначити, що Калін, на відміну від автора, подолав комплекс меншовартості не лише особистий, а й національний, які зійшлися у епізоді про відрядження до Німеччини: «Того самого дня у Берліні Дмитро Андрійович читав доповідь у хірургічному товаристві, після чого голова товариства, професор, у якого він працював, сказав тепле слово, високо оцінюючи роботу українського колеги й вітаючи зближення українських вчених з німецькими» [3, с. 96]. Інакше кажучи, праця Каліна була визнана еталонною нацією

Могілянського, і це спростовує попередню тезу про слабкість української науки.

Крім того, цікава ще одна деталь у життєписі Д. Каліна: у кульмінації, незадовго до розв'язки твору і, відповідно, смерті Каліна, він отримує батьківство, яке реалізується на двох рівнях – фізичному (народження сина) та метафізичному (зустрічає студента, якого виключили, і дізнається про важливість та дієвість своїх духовних уроків): «Ви зробили з мене людину...» [21, с. 115], – і тільки потім гине. Цей факт дуже важливий, адже він показує, що Калін залишив після себе як прямого нащадка, так і поширив свою ідею серед молоді. І тільки після цього М. Могілянський дозволив йому померти.

На нашу думку, таким чином тут можна помітити антиколоніальний мотив, характерний для української літератури: месіанство, яке, щоправда, у цьому творі є латентним. Як і більшість месій, Калін помер за свою ідею, проте він встиг її поширити серед молоді і власним прикладом довів пряме слідування за своєю ідеєю. Необхідність латентності месіанства можна пояснити декількома чинниками: 1) іманентна форма твору – роман написаний у реалістичній тенденції, у якій фактично неможливо відобразити відкриту постать месії; 2) відкрита постать месії повинна окутатися численними релігійними чи містичними міфологемами задля забезпечення повноцінності свого образу, проте цього не дозволяє зробити атеїстичний світогляд автора («Жодних богів не існує в природі»). Відповідно, і месіанство Могілянського – раціональне, «дороговказне», а не окутане містичними конотаціями вождя чи батька народу.

Насамкінець лишається лише проаналізувати ставлення Каліна до імперського: він, як відомо, лояльний імперській доктрині, проте в даному контексті це можна розглядатися як засіб крутіства авторського Я, яке надало йому ці ідеї. Логічно припустити, що особистість Каліна приймає ідеї соціалізму і поєднує їх з ідеологією «честі», проте не приймає тоталітарної системи і нівелювання особистості: «Колектив складається з

індивідуальностей... З негідного матеріалу не створити і путящого колективу» [21, с. 26]. Тобто лояльне ставлення до соціалістичної теорії не ототожнюється повністю з лояльністю імперському/деспотичному. Отже, у образі лікаря Дмитра Андрійовича Каліна автор втілює свої приховані комплекси, шляхом антагонізму до них. Калін – це сильна особистість, яка є особою антиколоніальною і стоїть перше на засадах своєї честі. Крім того, у цьому ідеалі втілюється і постколоніальна думка: бажання слідувати виключно за покликом честі, а не чинити спротив імперському, або ж не робити щось з огляду на імперське, є таким, що відходить від колоніальних рамок і приймає національне як звичайне, а не таке, за яке слід боротися. Крім того, постать Каліна – це латентний месія, який віддав усе за свою ідею і залишив після себе фізичних і духовних нащадків.

Розгляду в постколоніальному дискурсі потребує і сама концепція «честі» М. Могилянського, адже в ній, незважаючи на синтез з імперським, можна віднайти й постколоніальні мотиви. Насамперед ця ідея дуже важлива для української нації через те, що вона слугує спротивом для декількох кліше в українській колонізованій свідомості: бореться з комплексом меншовартості, адже вимагає від кожного повної віддачі і, відповідно, високих результатів діяльності (ідеально втілений у цій теорії Калін, незважаючи на свої слова про низький рівень науки в Україні [21, с. 26] порівняно з російською, все ж отримує дуже позитивні відгуки про свою діяльність в Німеччині – вірці «народу з честю»), не допускає інфантилізму й двійництва (у Каліна вдома висить портрет П. Куліша – духовного наставника, він не цурається своєї національності й виступає від її імені), не допускає загравання з імперським, адже це суперечить постулатам честі (хоч автор і загравав, проте Калін завжди дотримувався індивідуальної позиції). Проте ця концепція гармонійно синтезується із загальнонаціональною ідеологією, не суперечить їй і навіть синхронізується у словах Каліна з колективізмом, хоч сама теорія є

індивідуалістичною. Проте такий непокінчений синтез (адже діяльність імперського центру орієнтована на притлумлення гідності й самосвідомості колонізованого, на показ його як меншого, підпорядкованого і залежного, що суперечить сильній активній позиції носія концепції «честі»; навіть початкова присвята («Коли наша честь перевертом полетить...») говорить про свободу від впливу іншого, вищого, сильнішого і орієнтацію на власні сили) є наслідком крутіства Могілянського, який мусив вписати свій твір у радянський дискурс задля самореалізації.

Тому, якщо крутіство відкинути, у нас залишається «чиста» теорія постколоніального розвитку України, коли люди будуть планувати свої дії і розвиток, не орієнтуючись на імперське, сильніше, а будуть діяти залежно від власних інтересів. Сам Могілянський заявляє, що раніше люди спиралися в діях на релігію, яка визначала ефективність їх дій, проте мотивація на основі залякування або ж улещання характерна і для імперського, себто релігійне можна інтерпретувати, як імперське. Тому логічно, що керуватися честю можна буде не лише після звільнення від богів, а й після звільнення від сили що керує зверху, і діяти заради себе самого, а не проти когось чи для когось, що цілком відповідає саме постколоніальному етапу розвитку нації: творити безпосередньо для себе. Отже, якщо в концепції «честі» відкинути елементи злиття з імперським, які у творі є цілком нав'язані автором для реалізації крутіства, то у нас є всі підстави ідентифікувати цю ідею як постколоніальну або ж ту, яка веде до постколоніального етапу розвитку нації.

Таким чином, проаналізувавши авторське Я, позицію Каліна і теорію «честі», ми прийшли до висновку, що автор ще залежний від колоніального, проте він страждає від цього, кається у своїй колоніальності, намагається її позбутися. В образі лікаря Каліна прозаїк створює антиколоніальну сильну особистість, з елементами постколоніального в собі, а сама теорія є постколоніальною, якщо її розглядати абстраговано від радянсько-імперського

контексту. З цього можна зробити і такий висновок, що М. Могилянський був антиколоніальним письменником, який усвідомлював значення національного відродження і щиро цього бажав, проте, не демонстрував опозиції до влади й прагнув реалізувати себе поза всяку ціну після здобуття поганої репутації. Ці взаємовиключні аспекти призвели до моральної боротьби автора – перебороти в собі крутія і колоніальну особистість, яка й вилилася на сторінках роману і в ідеальній теоретичній базі, і в ідеальному безкомпромісному, ригористичному головному герої.

2.2. Генеза концепту честі в романі Могилянського «Честь»

Окремого розгляду й тлумачення в романі вимагає концепція честі, запропонована М. Могилянським і втілена в образі Дмитра Каліна. Протягом всього роману ми бачимо практичне втілення його концепції. Нижче буде зроблено спробу сформулювати основні постулати цієї концепції.

Перша риса концепту, яку помічаємо ще на початку роману – всеохопність життя носія. Концепція честі не є просто ідеєю, яка лише в певні миті може стати мотивацією певних рішень для суб'єкта, вона охоплює все життя і визначає його ритм, спосіб діяльності і спосіб світосприймання. На сторінках роману дізнаємося, що до подій роману Дмитро Калін був винятково зайнятою особою, яка думала лише про роботу й належне її виконання, аби відповідати особистим вимогам, і це впливало й на його суб'єктивне світосприйняття, як це показано метафорою пружини: «Після кожної операції відчував Дмитро Андрійович це пружинове прагнення, цю радість розкручування. Накручування починалось з моментів далекого готування до операції, чи не з першого огляду пацієнта, перших спостережень, комбінацій спостереженого, висновків, що приводили до діагнозу, – накручування складної пружини і шляхетного матеріалу – морально-розумового єства людського. Останньої межі доходило воно – далі нікуди: або почнеться екстаз розкручування, – грань останньої межі

фізично відчувалась тоді, як, взявши в руки ланцета, схилив хірург голову над операційним столом. Далі наставав екстаз розкручування, в перших моментах якого, що ними була ціла операція, зникав час. Не підрахувавши, не обміркувавши зробленого, Дмитро Андрійович міг сказати, що двогодинна операція тривала десять хвилин, так і навпаки, десятихвилинну міг вважати за двогодинну, бо в перші хвилини екстазу розкручування зникав для нього час, а з ним і весь світ околиць. Не тільки не чув часом упівголоса сказаних слів асистентів та помічників, а не почув би, мабуть, коли б з гуркотом впали від несподіваного землетрусу стіни операційної» [21, с. 13]. З цих рядків дізнаємося про повну захопленість Дмитра Каліна своєю роботою – під час неї його абсолютно нічого не відволікало й не турбувало – він думав лише сухо й раціонально, лише про предмет діяльності. Стосувалося це й особистого життя і способу життя взагалі: «...медицина-хірургія – справа життя» [21, с. 42], «Завжди, скільки себе пам'ятає, замкнений у собі, мав багато знайомих і не мав друзів, не відчував потреби з кимось ділитись своїм внутрішнім світом. Простував своїм шляхом серед людської пустелі — завжди на людях і завжди один, самотній без відчуття тягаря самотності, добре знайомий широкому загалу незнайомець» [21, с. 62]. Знаходимо таку ж думку і в описі його домашнього побуту: «В кабінеті не було інтимного затишку. Холодком пустки війнуло від атрибутів фаху, ремесла. Незграбний операційний стіл, критий білою цератою, під стіною виглядав як ешафот. Із скляних шаф погрозово визирали в порядку покладені хірургічні інструменти. Суха елегантність кістяка і порожній сарказм усмішки черепа проти волі займали більш уваги, ніж того хотілось. Професійний дотеп великої карикатурної гравюри – Дуайєн в операційній, а за ним цілий почет з хірургів — вражав невпійманим елементом гумору шибеників. В розумних очах Пирогова розум тонув у обіймах офіційної казенщини. І якимсь чужим виглядало з білої простої рамки над столом молоде, вродливе, з рисами методиста-навчителя Кулішеве обличчя...» [21, с.

104]. Життя в честі Каліна вимагає від людини абсолютного життя лише заради однієї мети, відбуватися лише заради неї і не відволікатися ні на що, і навіть домашній побут має відповідати покликанню носія честі. Втім, уже на початку роману бачимо незначне конфліктне місце у цій всепорядкованості життя заради однієї мети: після операцій пружина таки розкручується, ригористичність і вимогливість Дмитра Каліна послаблюється – вочевидь, через усвідомлення добре зробленої роботи і попередню фізичну, моральну й духовну напруженість. Тоді в героя з'являється почуття радості, зухвалості, певної екзальтації – але варто зауважити, що це почуття ми зустрічаємо в нього лише на початку роману, як акт насолоди від успішно зробленої роботи і абсолютно успішного втілення власної концепції в життя, відповідно до якої він живе. Метафора пружини є не просто способом розслабитися – вона є показником того, що Дмитро Калін відчував задоволення через усвідомлення забезпечення своїх вимог до себе.

Уже в першому діалозі з опонентами Дмитро Калін формулює наступну тезу концепту честі, якої прагне неухильно дотримуватися: «Для мене за українську флоту завжди була особиста людська гідність» [21, с. 22]. У цій гідності він вбачає «вдосконалення своєї праці, постійне ригористичне змагання до перших позицій в своєму фаху», а заперечують це розхристаність, недбальство і бажання особи зробити свою роботу абияк. Втім, далі Дмитро Калін уточнює свою думку і стверджує, що «не можна від кожного вимагати – будь першим сортом, але треба, обов'язково треба вимагати досягти вищої гідності, тобі приступної; вважай за ганьбу, за негідне тебе подавати щось нижче за те, на що ти здатний» [21, с. 24]. Тобто це означає, що носій концепту честі зобов'язаний завжди працювати й виконувати роботу на всі сто відсотків, завжди старатися до останнього, намагатися бути найкращим у своїй роботі й працювати на межі своїх сил для виконання мети. Підсумувати цю рису можна, назвавши її ригористична досконалість. Саме прагнення до досконалості робить

сам концепт честь багато в чому неможливим і зтяжким для носія, особливо якщо це слабка особистість, на здатна покласти всі зусилля на те, аби таки досягти свого ідеалу.

Втім, ця риса стосується не лише мотивації суб'єкта-носія, але і його реакції на оточення: у своїй діяльності носій цього концепту ставить у професійній діяльності іншим людям такі ж вимоги, як і собі, і навпаки. Наприклад, так Дмитро Калін роздумує про те, чого вимагатиме від студентів: «Слухають чи не слухають студенти, а на іспиті я вимагатиму серйозних знань» [21, с. 31]. Апогеєм вимогливості до інших стає епізод, коли Дмитро Калін спонукав вчену раду відрахувати кількох студентів через їхнє недбале ставлення до роботи з пацієнтами. І хоча його рішення зустріло незначний опір, студентів таки відраховали. Далі ця подія стане для Дмитра Каліна своєрідним моральним мірилом і для себе, адже якщо він почав змінювати життя інших людей, аби покарати їх за невідповідність високим стандартам, то і себе теж був зобов'язаний покарати.

Природа концепту честі, яку подає Могилянський, – глибоко індивідуалістична. І це робить цю концепцію честі досить унікальною, адже честь – поняття насамперед соціальне і залежне від культури, у якій знаходиться суб'єкт і з якою себе ідентифікує. Проте в Могилянського честь залежна винятково від суб'єкта, її критерії не будуються суспільними вимогами, а самим носієм, його максимальною жертівністю праці: «...ні в когось зокрема не шукав сповідальні, не потребував ні порадника, ні судді. Сам був собі найвищий суд: зовсім не цікавився тим, що про нього подекують, і похвала всесвіту не заступила б йому внутрішнього самозадоволення, а певний своєї правоти, не злякався б нічийого осуду й найширшої огуди. Притому майже не знав вагань нерішучості, у найтяжчих випадках, в найскладніших ситуаціях рішення знаходив легко і скоро, бо, власне, й не шукав його, воно органічно впливало з усього його внутрішнього світу, завжди впорядкованого, завжди напружено

серйозного, завжди “готового”... Безпощадний до себе, не знав поблажливості й для інших, але уважно й сумлінно зважував умови поставлення. Безпощадний до вини, був так само вибачливий до біди, до помилки» [21, с. 62]. На відміну від традиційних уявлень про честь, мірилом правильності для Каліна був лише він сам – це, з одного боку, приводило його до кращих результатів праці, з другого – неправильне уявлення про себе могло б похитнути віру в себе, а крім того, відчувши в собі найменшу слабкість, Дмитро Калін одразу ж змушений був її карати, як і сталося під час його останньої операції: «Не робив помилок, звична рука механічно й впевнено робила своє діло, а внутрішній голос судді фіксував: не те, не те, механічна точність не все, чого від тебе вимагає честь, бо ти здатний на більше, твій обов’язок більший» [21, с. 125]. У цій індивідуальній вимогливості, крім того, вчуваються модерні думки про моральність та індивідуальність, що буде розглянуто нижче.

Концепт честі Каліна жодним чином не корелює з духовністю, прив’язаністю до ідентичності, соціуму або ж релігії, по суті, вона існує в собі й для себе і не передбачає високої мети чи діяльності в ім’я конкретних високих ідеалів, а лише передбачає старанне виконання свого обов’язку: «Відповісти собі на запитання: в ім’я чого? — він міг тільки одне: не знаю. Тут стояв перед глухою стіною. Що примушує робити вибір? Не знав... Якому закону скоряється без вагань? Не знав... Тільки стіна» [21, с. 43-44]. Це наводить на думку потенційні ризики виникнення особистісної кризи, адже носій цього концепту не має перед собою видимої цілі, хоча й має авторитети та зразки для наслідування – як німці та Куліш для Каліна. Проте цей концепт не можна назвати річчю-в-собі і самодостатнім, адже потреба відповісти на ці запитання в Каліна таки була. Можливо, відповідь завуальована дещо глибше: Калін захоплювався Шопенгауером, песимістом, а тому поза честю є лише страждання, бездуховність і порожнеча, яку нема чим заповнити, а тому звертати увагу потрібно лише на честь.

На відміну від уявлень про честь в різних культурах, концепт честі Каліна не знає поділу на природне й високе, не робить «душу й тіло» суперниками і не надає більшого права якійсь одній сфері: концепт честі не передбачає поррахунків із релігійними, моральними чи сімейними цінностями: Дмитро Калін без жодних сумнівів вступає у статевий зв'язок з Ірмою Юрїівною, хоча вже відчуває кохання до Інни Сергїївни, і намагає звабити ту ще заміжною і теж не відчуває докорів сумління. Його честь стосується лише праці заради праці і не торкається інших сфер.

Важко сказати, вроджена честь у Каліна чи набута – питанням про походження честі займалося багато психологів. Вочевидь, можна говорити-таки про набутість, адже батько Каліна був людиною хоча й правдолюбною, але такого концепту честі для себе не сформулював.

Зрештою, як виявилось, доконечне звершення цієї концепції можливе лише через суїцид у разі невиконання поставлених вимог до себе. Важко говорити про, скажімо, про мотив самогубства лише як про екзистенційну кризу і бажання автора показати екзистенційну невдоволеність персонажа своїм життям – адже вся історія починається не з кризи авторського життя, а з кризи й початкової неможливості реалізації ідеї, яку подає Могилянський, і яка руйнується вже з перших сторінок роману коханням до жінки. Коли Калін думає про екзистенційну кризу, важко сказати, що він переживає період кризової екзальтації, почуває відмову від існування чи переживає невідповідності у своїй теорії – він відчуває лише те, що теорія в йому перемогла і що він мусить бути послідовним її сповідником до кінця, а кара за її порушення – кінець і смерть – адже Дмитро Калін ставить дуже жорсткі вимоги, як собі, так і іншим. Коли Калін думає про самогубство, «і Куліш, і Пирогов не помітили нічого незвичайного. Все було, як завжди. Працював, підтримуючи сили чорною кавою, єгипетською... Навіть бачучі місця для очей на черепі кістяка не зраділи сарказмом: “Нашого полку прибуває!..”», він холоднокривно

продумує спосіб смерті і навіть теоретизує про неї: «Коли не можна гордо жити, треба гордо вмерти, казав Ніцше, і кому це треба, тому не потрібні жодні індульгенції...». Варто не забувати також про те, що Дмитро Калін цікавився філософією Шопенгауера, тому й міг оцінювати самогубство інакше, аніж його зазвичай інтерпретують. Також важливо те, що в світовій культурі мотив збереження честі шляхом самогубства є досить поширеним, що теж могло вплинути на концепцію честі Могилянського. Безперечно, в цьому можна вбачати екзистенційні мотиви, незадоволення персонажів своїм життям, але як автор 20-х-30-х років, один з неокласичного кола, Могилянський міг писати цей роман і суто для аналізу однієї лиш ідеї і впливу її на особистість – ідеї бездоганної соціальної честі.

Мотив самогубства заради збереження честі суголосний зі схожими мотивами у східній філософії, а саме з японським кодексом самураїв. Філософії конфуціанства, буддизму і даосизму, стали світоглядними основами бойових практик Стародавнього Сходу і впливали на формування культури самураїв, яка утворилася в Японії і одержала письмове втілення у кодексі честі «Бусідо» [40]. Бусідо – кодекс поведінки самурая, який представляв собою зведення правил і норм ідеального воїна. Бусідо перекладається як «шлях воїна», в його складі – корені «бусі» (воїн), і «до» (шлях, вчення, або також борг, мораль). Таким чином, Бусідо, являє собою морально-етичний кодекс самурайського стану.

Згідно з бусідо, честь завжди розглядається як обов'язок самурая. Коли людина втратила свою честь чи ситуація передбачає її втрату, єдиним способом врятувати гідність була смерть. Сеппуку (розмовна назва «харакірі», буквально – «розрізання живота») була почесною смертю у цій ситуації. Прийнята в середовищі самураїв, ця форма самогубства відбувалася або за вироком (як покарання) або добровільно. Самурай здійснював харакірі на знак вірності своєму дайме у разі, якщо була порушена його честь, і необхідно було продемонструвати щирість своїх намірів. Здійснюючи сеппуку, самурай

демонстрували свою мужність перед обличчям болю і смерті, а також чистоту своїх помислів перед богами і людьми.

Крім того, кодекс самураїв суголосний зі ще одним мотивом у філософії честі Могилянського – постійна готовність. Наприклад, з точки зору бусідо, воїн завжди повинен бути готовий до бою, і тому несподіваний напад на не нападаючого противника є легітимний, хоча з точки зору лицарського кодексу честі такий напад вважається ганебним. Необхідно також зазначити, що, згідно з бусідо, несподіваний напад міг бути скоєний і на нейтрально налаштовану людину, в разі її виняткового нахабства, причому сам факт початку нападу вважався в такому випадку оголошенням війни.

Цей мотив суголосний і з античною філософією, зокрема з філософією Сократа. Згідно з положеннями Сократа, сенс може мати тільки таке життя, що не суперечить переконанням. Проявом сутності людини є вчинок, а найкращим способом самореалізації особистості стає її діяльність. Такі істини Сократ не тільки проголошував, але й довів їх ціною свого власного життя. Філософ випив отруту, визначивши пріоритетом внутрішню гідність перед збереженням життя [28]. Цікавим є той факт, що при цьому Сократ діє аналогічно з нормами кодексу честі бусідо.

Цікаво, що концепція честі Каліна прямо суперечить одній з філософських систем Середньовіччя – Августина Блаженного. Згідно з вченням Августина, кожен вчинок християнин повинен здійснювати, думаючи про сповідь. Августин не вбачає етичний центр у сутності людини. Джерело його моралі - страх перед Богом. Августин вважає Бога єдиним джерелом і мірою моральності. Така точка зору демонструє визнання джерелом моралі повністю лише адаптивну природу людини і заперечення тимосної сутності людини. Августин пояснює зло як заперечення добра і відступ від приписів Бога [1]. Натомість Могилянський пропонує протилежну систему – систему, де честю керує індивід і індивід є сам собі мірилом і суддею своєї честі.

Цікаво й те, як концепт честі поєднується з філософією Шопенгауера – якою цікавився свого часу Дмитро Калін. Шопенгауер детально розглядає поняття честі в «Афоризмах життєвої мудрості» [37]. Те, чим ми є у світі (що думають про нас інші), Шопенгауер ділить на честь, ранг і славу. Честь, за Шопенгауером, - це зовнішня совість, а совість - це внутрішня честь. Шопенгауер не надає значення гордій стороні душі, відмовляє їй в автономності, для нього всі прояви адаптивні, і честь, ранг, слава – лише помилковий спосіб збільшити свою значущість в очах інших. Розуміючи, що перше визначення честі мало ґрунтовне, Шопенгауер дає друге визначення честі: «честь – це об’єктивно – думка інших про нашу гідність, а суб’єктивно – наш страх перед цією думкою» [37, с. 414]. Тобто бачимо, що при звучанні імені Шопенгауера, він мало вплинув на філософію честі Каліна, хоча відголоски її й зустрічаються в Могілянського, адже честь Каліна ґрунтується на успішній соціальній та професійній взаємодії.

Частково суголосна концепція честі Каліна з філософією Ніцше. Ніцше прагне аналізувати еволюцію моралі з точки зору історизму і бачить новий виток її розвитку як повернення до аристократизму. Нову мораль філософ вважає надлюдською і навіть позаморальною, оскільки вона різко відрізняється від традиційних уявлень про мораль. Для Ніцше аристократизм пов’язаний з усім високим і благородним. Незважаючи на те, що аристократизм є властивістю аристократичного середовища, він не є винятковою властивістю лише аристократів. Основною відмінною рисою аристократизму є те, що людина тут сама є мірилом цінностей, що визначає і її уявлення про власну честь. Аристократизм органічний, бо не спричиняє суперечностей між моральними установками і природним прагненням до самоствердження.

Ніцше відмовляється від створеної більш ранньою філософською думкою концепції вільної волі. Він вважає, що немає вільної і не-вільної волі, йдеться лише про сильні чи слабкі волі. У цьому повороті думки також

вбачається надання тимосного початку кожній особистості. Ніцше вказує, що сильна людина добродісна не завдяки примусу зовнішньої моралі чи надуманим нормам, а завдяки глибинним властивостям її природи. На цьому Ніцше засновує принцип позаморальності аристократизму: знатна людина допомагає іншій не із співчуття, а через надлишок могутності. Таким чином, ніцшевська надлюдина набуває привабливого образу істоти цільної, з вираженою і сильною волею, яка відкрито і прямо йде шляхом самоствердження та самореалізації, стверджуючи життя в його вищому прояві [23].

Філософія Ніцше мала значний вплив на українських митців, зокрема й на «чесність з собою» Винниченка, у якій той ставив мораль і егоїзм вище соціального блага. Втім, погляди Могілянського зазнали з цього погляду еволюції – він дає належне сильній особистості, але особистість в нього відповідальна і робить все, що може, заради поступу в суспільстві.

Нарешті, цікавим є ставлення самого Могілянського до своєї концепції в романі. Адже роман починається, по суті, не з розвитку філософії честі і не з її послідовної еволюції, а з деструкції. Уже в першому розділі Могілянський помічає Інну Сергіївну, і вже тоді ми починаємо бачити зачатки невідповідностей між теорією Каліна і реальним життям, яке його оточує.

Хоча Могілянський і каже, що Калін ніколи не був кабінетним ученим, але ізольованою особистістю він точно був, і перша ж зустріч з реальним життям і з реальними почуттями зламала його філософію.

Могілянський чітко показує, що соціальний обов'язок, громадянську відповідальність та педантичну працю може легко знищити скороминуще й повне розчарувань почуття кохання, але натомість він не претендує на виворення альтернативних життєствердних теорій – читач мусить все вирішити для себе сам.

ВИСНОВКИ

Узагальнивши результати роботи, можна стверджувати, що творчий доробок М. Могилянського маловідомий сучасним читачам, бракує системних досліджень щодо його естетичних, соціальних, філософських поглядів.

1. У роботі окреслено суспільні та естетико-філософські позиції М. Могилянського в інтелектуальних діалогах періоду 20-30-х рр. ХХ ст. Зауважено, що Михайло Могилянський підтримав М. Хвильового у літературній дискусії 1925 – 1928 рр., погодися з його думкою про орієнтацію вітчизняних письменників на високі зразки літератури та власну традицію, виявив активну антагоністичну позицію щодо політики влади, за що звинувачений в націоналізмі та антисемітизмі. Проаналізовано взаємозв'язки на основі мистецької діяльності та біографічних даних М. Могилянського з творчою групою науковців, яких називали «неокласиками», що виявилось на рівні схожих мистецьких уподобань, мотивів творчості, тем, уваги до змісту чи форми, інтелектуальної наповненості творів. Узагальнили різні погляди науковців на стильові ознаки неокласиків, уточнили їх перелік: раціоналістичне світосприйняття, естетичне пізнання світу, європеїзм, інтелектуалізм, історіософічність творів, збереження української традиції і переоцінка нашого літературного надбання, місто – культурний осередок, інтертекстуальність, тверде і гостре слово, тяжіння до іронії, мотиви песимізму, передчуття занепаду, хаосу світу і намагання побороти їх. Виявлено та схарактеризовано втілення цих ознак у романі М. Могилянського «Честь».

2. Використавши біографічний метод у дослідженні, відтворено біографію на основі художнього твору, з'ясовано літературні джерела роману «Честь». Окреслено основні лінії в романі, які можуть бути дотичними до біографії Могилянського, проаналізовано натяки у тексті на реальних постатей

(футуристів, В. Підмогильного, Іллю Шрага, Максима Рильського, Віктора Петрова) та ситуації, що трапилися з письменником.

3. Досліджено ключові проблеми колоніального, антиколоніального, постколоніального українського дискурсу, що обумовили зміст, характер та принципи взаємозв'язку морально-етичних шукань у житті і творчості митця.

Розглянуто концепцію «честі» в постколоніальному дискурсі. Встановлено, що, незважаючи на синтез з імперським, вона слугує супротивом для декількох кліше в українській колонізованій свідомості: бореться з комплексом меншовартості, не допускає інфантилізму й двійництва, гармонійно синтезується із загальнорадянською ідеологією, не суперечить їй і навіть синхронізується з колективізмом.

4. Осмислено авторську позицію, способи пристосування М. Могилянського до імперського в межах твору. В образі лікаря Каліна прозаїк створює антиколоніальну сильну особистість, з елементами постколоніального в собі, а сама теорія є постколоніальною, якщо її розглядати абстраговано від радянсько-імперського контексту.

5. Визначено генезу концепту «честь» у романі М. Могилянського «Честь», розкрито сутність складових чинників концепції «честі» як постколоніальної незалежної ідеї, зокрема простежено за платонівським розумінням честі як самостійно обраного способу світобачення, описано практики «бусідо» – кодекс честі самураїв, що перегукується з Могилянським – характері, щоб оборонити честь, «бути готовим до бою завжди» – і завжди бути спеціалістом, соціальний характер вираження честі. Увиразнено платонівську вроджену честь та аристотелівську набуту культурницьку ознаку. Зауважено, як центр моральності – у страху до Бога – Августіна трансформовано в М. Могилянського в антонімію нужденності, водночас відсутність антиномії природного й високодуховного. Окреслено шопенгаверівське та ніцшеанське розуміння поняття «честь» та їх втілення у філософському світобаченні

М. Могилянського. Наголошено, що у романі продемонстровано не розвиток філософії честі і не її послідовну еволюцію, а деструкцію.

Здійснене дослідження не вичерпує усіх аспектів, що стосуються творчої палітри М. Могилянського, його активної суспільної позиції, естетико-філософських поглядів, що яскраво втілені у романі «Честь».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин А. О свободе воли / А. Августин; [пер. М. Ермаковой, А. Шарниной] // Антология средневековой мысли. В 2-х томах. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т.1. – С. 19-66.
2. Агеева В. Поетика парадокса: інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. – Київ: Факт (серія «Висока полиця»), 432 с.
3. Баган. О. Місія неокласики: (До історії формування естетичної концепції Миколи Зерова) // Зеров М. К. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка: (Нариси з новітнього укр. Письменства): Статті. – Дрогобич: Відродження, 2007. – С. 545–564.
4. Демченко Т. Могилянський М. Честь. Вбивство: Вибране / Михайло Могилянський; вст. ст. Т. Синьоок. – К.: ВЦ "Академія", 2015. – 208 с. – (Серія "In crudo") / Т. Демченко // Сіверянський літопис. - 2015. - № 4. - С. 230-235.
5. Дзюба І. М. «З кастальських джерел краси...» // Зеров М. Вибрані твори / Микола Зеров; упор. Володимир Панченко. – К.: Смолоскип, 2015. – С. 9-63.
6. Домонтович В. Болотяна Лукроза // Домонтович В. Спрага музики: Вибрані твори / Передмова, упорядкування В. Агеевої. – К.: КОМОРА, 2017. – 448 с.
7. Дорошкевич О. Українська література. — Харків: Книгоспілка, 1928. — С. 379.
8. Єфремов С. О. Щоденники, 1923-1929. _ К.: ЗАТ «Газета РАДА», 1997. – 848 с.
9. Зеров К. Повернення із забуття. Микола Зеров. (14. IV. 1890 – 03. XI. 1937). – К.: АВЕОС, 2008. – 66 с.
10. Зеров М. Євразійський ренесанс і пошехонські сосни // Зеров М. Твори: В 2-х т. — Т. 2. — С. 580.
11. Зеров М. Лист до М. Черемшини від 21 березня 1926 р. // Зеров М. Українське письменство. — С. 1051.

12. Зеров М. Літературний шлях Максима Рильського // Зеров М. Твори: В 2 томах. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1990. – С. 561
13. С. Іваницька, Т. Демченко. М. Могилянський: життєвий і творчий шлях // Пам'ятки України: історія та культура: наук.-попул. ілюстр. журн. / засн.: М-во культури України. – К. : Газ.-журн. вид-во М-ва культури і туризму України, 1995. № 9 : – 2013, с. 3-7
14. Іронія як феномен культури (на прикладі британської літератури) / О. О. Білецька // Культура і мистецтво у сучасному світі. – 2016. – Вип. 17. – С. 25–34
15. Історія української л-ри, за редакцією В. І. Кузьменка, К, «Академвидав», 2013, с. 151
16. Йогансен М. Вибрані твори / Упоряд. Р. Мельників. – 2-ге вид., доповнене. – К.: Смолоскип, 2009. – с. 553–554
17. Котенко Н.. Неп'ятірне гроно київських неокласиків // Київські неокласики: Антологія / Упор. Н. Котенко. – К.: Смолоскип, 2015. – 920 с.
18. Кочур Г. Учений, перекладач, поет // Наш сучасник Микола Зеров / Упор. М. Зерова Р. Корогодський, М. Коцюбинська. – Луцьк: ВМА «Терен», 2006. – С. 102–105.
19. Мамардашвили М. Как я понимаю философию... /Сост. и предисл. Ю. П. Сенокосова. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
20. Махно Є. Подвижник науки // Слово і час, 2002, №10, с. 74–75.
21. Могилянський М. Честь. Вбивство: Вибране / Михайло Могилянський. К.: ВЦ «Академія», 2015. – 208 с. – (серія «In crudo»)
22. Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм // Наукові записки Національного Університету «Києво-Могилянська Академія». — Т. 4: Філологія. — К.: Видавничий дім «КМАсасІетіа», 1998. – С. 4-11
23. Ницше Ф. Соч. в двух томах / Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1996. – Т.2. – 829 с.

24. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – [2-ге вид., перероб. і допов.]. – Київ: Либідь, 1999. – 446 с.
25. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – Київ: Критика, 1999, с. 5.
26. Панченко В. Повість про Миколу Зерова / В. Панченко. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2018. – 624 с.
27. Петров В. Автобіографія // Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 39.
28. Платон. Государство. Законы. Политик / Платон; [предисл. Е. И. Темнова]. – М.: МЫСЛЬ, 1998. – 798 с.
29. Полонська-Василенко Н. Київ часів М. Зерова та П. Филиповича // Безсмертні : зб. спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару / ред. текстів та прим. М. Ореста; Ін-т літ. імені Михайла Ореста. – Мюнхен: [б.в.], 1963. – с. 167–212
30. Поняття інтертекстуальності та підходи до нього / А. А. Шистовська // Записки з романо-германської філології. – 2017. – Вип. 2. – С. 132–139.
31. Раціоналізм // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін. ; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори) ; І. О. Покаржевська (художнє оформлення). – Київ : Абрис, 2002. – С. 538. – 742 с.
32. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози // Слово і час, 2003, №11, с. 75–80.
33. Филипович О. Спомини про брата // Безсмертні: зб. спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару / ред. текстів та прим. М. Ореста; Ін-т літ. імені Михайла Ореста. – Мюнхен: [б.в.], 1963. – с. 103–129
34. Чабан М. Згадує М. Саф'ян, зять М. Могилянського // Пам'ятки України: історія та культура: наук.-попул. ілюстр. журн. / засн.: М-во культури України. – К. : Газ.-журн. вид-во М-ва культури і туризму України, 1995. № 9 : — 2013, с 51-52

35. Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // Шерех Ю. Шерех Ю. Поза книжками і з книжок. – упор. Р. Корогодський. – К.: «Видавництво «Час»». 1998, – 456 с.
36. Шляхи розвитку сучасної літератури. Диспут. – К.: Друкарня київської філії книгоспілки, 1925, – 84 с.
37. Шопенгауэр А. Две основные проблемы этики; Афоризмы житейской мудрости / А. Шопенгауэр; [пер. с нем.]. – Мн.: Попурри, 1997. – 592с
38. Юрій Клен. Спогади про неокласиків // Київські неокласики: Антологія / упор. Н. Котенко. – К.: Смолоскип, 2015, с. 360
39. Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії : моногр. / Олена Юрчук. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – 224 с. – (Сер. «Монограф»)
40. Ямамото Цунэтомо. Кодекс Бусидо. Хагакурэ. Сокрытое в листве / Цунэтомо Ямамото; [пер. А. Боченкова, В. Горбатько]. – М.: Эксмо, 2009. – 432 с.
41. Ясь О.В. Атеїзм [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – К.: В-во «Наукова думка», 2003. – 688 с.: іл.. – Режим доступу: <http://www.history.org.ua/?termin=Ateizm>
42. Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung: vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält. Leipzig 1819, с 125-132

Тема. Рецепція явища «неокласична художня система» в українській літературі

Тип лекції. Традиційна

Мета:

(навчальна): дати основні знання про творчу й культурну діяльність неокласиків, ознайомити студентів з критикою й способами рецепції доробку неокласиків,

(виховна): виховувати усвідомлення важливості критичного мислення,

(розвивальна): поглибити навички віднаходження схожих типологічних ознак між творами різних митців.

План

1. Генеза творення неокласичної групи.
2. Неокласики як неоднозначне явище української літератури.
3. Перекладацька діяльність неокласиків.
4. Висновки.

Література до теми

1. Агеева В. Поетика парадокса: інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. – Київ: Факт (серія «Висока полиця»), 432 с.
2. Баган. О. Місія неокласики: (До історії формування естетичної концепції Миколи Зерова) // Зеров М. К. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка: (Нариси з новітнього укр. Письменства): Статті. – Дрогобич: Відродження, 2007. – С. 545–564.
3. Василюшин І. Віртуальний світ українського екзистенціалізму // Слово і час, 2003, № 6, с. 7075
4. Дзюба І. М. «З кастальських джерел краси...» // Зеров М. Вибрані твори / Микола Зеров; упор. Володимир Панченко. – К.: Смолоскип, 2015. – С. 9-63.

5. Зеров К. Повернення із забуття. Микола Зеров. (14. IV. 1890 – 03. XI. 1937). – К.: АВЕОС, 2008. – 66 с.
6. Кочур Г. Учений, перекладач, поет // Наш сучасник Микола Зеров / Упор. М. Зерова Р. Корогодський, М. Коцюбинська. – Луцьк: ВМА «Терен», 2006. – С. 102–105.
7. Махно Є. Подвижник науки // Слово і час, 2002, №10, с. 74–75.
8. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – Київ: Критика, 1999, с. 5.
9. Петров В. Автобіографія // Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 39.
10. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози // Слово і час, 2003, №11, с. 75–80.

Матеріал лекції

1. Генеза творення неокласичної групи.

Київський неокласицизм – це насамперед творча дружба. Авторитетним метром групи став Микола Зеров – поет, літературний критик, професор київського університету, котрий видавав 1918 року в Києві журнал «Книгар». У редакції видання й почали збиратися майбутні неокласики. До цієї групи належали також Максим Рильський, Павло Филипович, Освальд Бурггардт (він же Юрій Клен) і Михайло Драй-Хмара.

«П'ятірним гроном» їх означили у відомому сонеті Драй-Хмари «Лебеді», у якому вгадувалися п'ятеро друзів-поетів. Від початку вони виробили амбітну програму перекладів українською світової класики. Адже царський Емський указ 1876 року спеціально наголосив якраз заборону перекладів.

Українська література мала право існувати лише у вузьких провінційних «шароварно-гопачних» рамках. Коли, скажімо, Михайло Старицький переклав шекспірівського «Гамлета», чорносотенська преса послідовно його цькувала й

вистіювала. Пореволуційному ціннісному хаосу неокласики намагалися протиставити культурницьку настанову.

З'явилися перші видавничі ініціативи, перші книжки, що згодом стали знаменитими. Однак уже 1919-го Київ стає мало не містом-привидом, взятим у лещата штучно організованого голоду. Навколо стояли чекістські «заградотряди», не дозволяючи селянам підвозити продовольство.

І в історії «п'ятірного грона» настає новий етап, пов'язаний із провінційною Баришівкою. Вона увійшла в історію нашої культури як Болотяна Лукроза, рятівний осідок поетів, що приїхали сюди вчителювати, зваблені не грошовою, а «натуральною» платнею.

Неокласики піднесли рівень баришівської школи на неймовірну височінь. Микола Зеров читав історію, Юрій Клен – іноземні мови. Найжджали сюди і їхні друзі-поети. Це якраз у Баришівці утвердилася традиція «гутенберження». У ситуації тотального дефіциту паперу, занепаду видавництва автори красивим, виробленим ще в класичних гімназіях почерком переписували вірші у власноруч виготовлені зошити – і дарували рукописні шедеври одне одному.

«Бариш», прибуток – по-латині *lucrum*, тож Зеров написав про «Болотяну Лукрозу», де вони почувалися як еллінські «захожі різьбярї» серед «шкурної громади».

Баришівка рятувала від голоду фізичного, але не інтелектуального. Якось гнаний читацькою жагою Микола Зеров таки вибрався пішки до Києва – по книжки. Взутий був у міцні черевики, подаровані вдячними батьками його учнів у рахунок отої ж таки натуральної заробітної плати. Задрімавши десь у неблизькій дорозі, професор прокинувся босим: спритні грабіжники зуміли зняти черевики, не розбудивши.

Повернувшись 1923 року до Києва, трималися осторонь політичної злоби дня. Читали лекції (для публічних виступів часом самі мусили клеїти у місті афіші), навчали пролетарську молодь, що заповнила тоді університетські

аудиторії. Вірші писали пейзажні, виповідали інтимні переживання, остерігаючись ідеологічного тиску. Здавалося, після жахів так званого військового комунізму життя трохи налагоджувалося.

Максим Рильський був найталановитішим з-поміж неокласиків, блискуче перекладав Адама Міцкевича, Зеров – Вергілія та Овідія. Дозволяли собі хіба легку суто культурницьку критику своїх «підлих і скупих» часів. Скажімо, з уст в уста цитувалися докори Максима Рильського його заниділим у провінційному існуванні неперебірливим сучасникам: «Ти випив самогону з кварти / І біля діжки в бруді спиш, / А там десь — голуби, мансарди, / Поети, сонце і Париж!»

Неокласики встигли зробити дуже багато. Вони задали нові стандарти літературної майстерності на тлі тотальної деградації протегованої державою горезвісної пролетарської культури. Модернізували поетичну мову. Означили європейську традицію в українському письменстві. Врешті, утвердили культуртрегерство, тихий культурний спротив як чи не єдино можливий спосіб поступово змінювати довкілля, зокрема і мистецький ландшафт, не входячи у конфлікт із неприйнятним політичним режимом.

Однак ніхто не міг тоді уникнути пастки злополучного соціалістичного реалізму й обов'язку служити своїм пером переможному пролетаріатові. Уже від середини двадцятих неокласиків починають невпинно цькувати. Їхні поетичні вечори називають зборами злочинної організації, їхні публікації – пропагандою ворожих цінностей. Як сумно узагальнив ще один поет п'ятірного грона – Павло Филипович: «Он муза аж здригнулась, як почула, / Що ті переклади з Гомера і Катулла / Відродять капіталістичний світ». Оспівувати красу грецьких статуй та античних храмів, принадність пейзажів без тракторів і комбайнів «робітничо-селянська» влада дозволити не хотіла. А митці не хотіли профанізувати свою творчість, опускалися до рівня, писав Максим Рильський, «хлопчиків, що тільки двічі два // в них може здержати безсила голова».

У роки терору цих високочолних інтелектуалів звинуватили, як водилося, у підготовці замахів на вождів. Чим же, як не таємними зборами озброєних змовників, були чаювання у Зерова (друзі називали його «непитущою знаменитістю», а той зеровський майстерно приготований чай увіковічили в жартівливому «неокласичному марші»)! Або університетські семінари й лекції, куди збігалися послухати улюбленого професора й поета навіть студенти з інших факультетів? Принаймні так інтерпретували ситуацію слідчі.

Максим Рильський відбувся тюремним строком у Лук'янівській в'язниці. Освальд Бургардт (Юрій Клен) встиг емігрувати як етнічний німець. Ще троє їхніх друзів загинули на Соловках. Високі здобутки двадцятих, здавалося, пішли в непам'ять. Але тільки здавалося.

Заборонена (пізніше напівзаборонена) творчість неокласичного грона впродовж усіх радянських десятиліть зоставалася символом елітарної, модерної української культури. Культури, що особливо важливо, зорієнтованої на Захід, закоріненої у спільну європейську спадщину. На ній зростали покоління молодших поетів. Забулися незчисленні бадьорі сюжети з тракторами, комбайнами й вождями. А небо Європи, під яким київські неокласики мріяли бачити Україну, вабить нас і нині.

2. Неокласики як неоднозначне явище української літератури.

Українська література внаслідок іманентних особливостей розвитку (відсутність яскравого періоду класицизму) та історико-політичних обставин (вічне страждання від Старшого Брата й інших родичів) мала значний ухил у народництво (традиціоналізм-рустикальність), а тому відчувала нестачу елітарності й інтелектуалізму. Під час радянського зведення «надбудови» ще й ринула повінь халтурних текстів робітників пера. Недокровну вітчизняну літературу взялися лікувати неокласики. Хоча їхні рецепти й були дієвими (коротке зведення — в «Ad fontes» Зерова), проте тогочасне суспільство до рекомендацій майже не прислухалося, а вони, як виглядає, й досі не застаріли.

«Київські неокласики», «гроно п'ятірне», «гронівці», «київська Александрія», «український парнасизм» – усі ці назви застосовували літературознавці різних часів до групи письменників-модерністів, що творили в Києві наприкінці 1910-х – у 1930-х роках. Нині складно встановити авторство метонімічного означення «київські неокласики», локально-територіальний акцент якого вказує на міський топос, у межах якого виникло мистецьке явище. Усталеною є думка, що назву придумали в ході літературної дискусії ідеологічні супротивники групи. Власне, й самі неокласики, Неп'ятірне гроно київських неокласиків нібито це підтверджували: Юрій Клен, М. Зеров і М. Рильський вказували на випадковість назви, яку їм нав'язали ззовні, М. Могилянський додавав, що групу неправильно назвали «неокласичною», а Б. Якубський відзначав вузькість означення, що не охоплювало широти зацікавлень і діяльності його носіїв. Утім, літератори все ж таки охоче послуговувалися придбаною назвою, хоча й брали її спочатку в лапки, додаючи маркер умовності — «так звана». Рильський навіть жартома звав сина Зерова «малим неокласиком», а своїх колег по перу — «товаришами з Парнасу».

В українському історико-літературному дискурсі існує декілька варіантів дефініювання «київських неокласиків»: їх характеризують як групу, організацію, школу. Важливі коментарі з цього приводу самих літераторів: у публічних виступах і публікаціях вони стверджували, що групи і тим паче організації не створили, й наполягали на неформальному характері об'єднання. Борис Якубський рішуче заявляв: «Ми не вважаємо за угруповання тих кількох київських поетів, що дехто з критиків нав'язав їм назву «неокласиків»; оскільки знаємо, ніколи вони групою не були, поднати їх – не така проста річ; проте, справді, всім їм властиві якийсь поетичний академізм та поглиблена культурність». Віктор Петров наголошував насамперед на приятельському спілкуванні: «Була дружба, і поза цим не було нічого іншого», – і парадоксально додавав: «Не неокласицизм властивий для «школи неокласиків», а свобода од

неокласицизму». Зеров начебто теж відкидав існування літературної школи: «Даючи повний простір один одному, вони (неокласики) ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки». Цілком можливо, заперечення того, що де-факто існувало, мало й політичні причини: занадто небезпечним було позиціонувати себе як об'єднання, маючи славу літераторів з «ретроградними» устремліннями. Дослідники пізнішого часу пропонували різні інтерпретації. Так, Юрій Шерех повторював слова свого колеги з МУРу Віктора Петрова: «гроно п'ятірне» було тільки гуртком приятелів, з'єднаних видатною індивідуальністю свого метра, і так і не спромоглося стати єдиною монолітною літературною школою. Вадим Скуратівський пізніше порівнював гурток неокласиків зі старовинною «вільною академією», де збиралися на розмову однодумці, сповнені толерантності й поваги один до одного. Анна Біла називала їх духовно-мистецьким осередком і літературно-мистецьким товариством з атмосферою клубності й необов'язковості.

Частина істориків літератури все ж схиляється до номінування цього літературного формування як «поетичної школи» (В. Державин, М. Неврлий, І. Качуровський та ін.), втім, найпоширеніше нейтральне означення – «група». Вочевидь, київських неокласиків можна класифікувати як групу, якщо під останньою розуміти певну кількість осіб, пов'язаних між собою на особистісному рівні, що визнають вплив спільних літературних попередників та усвідомлюють свою належність до групи. Девід Перкінс вказує на відносність критеріїв, що лежать в основі такої таксономії: «Коли ми використовуємо групу як таксономічний термін, то завжди припускаємо, що особисті зв'язки письменників спричинювали подібності у їхніх творах», «до того, як ми шукаємо родинної подібності, ми вже приймамо існування родини», відповідно «класифікація на основі виявлення подібностей і відмінностей у текстах – річ незвична в історіях літератури». У світлі релятивістських міркувань американського вченого суперечки наших літературознавців навколо питання

про склад «неокласичного грона» та стильову єдність їхньої творчості виглядають закономірним і нормальним явищем: зарахувавши когось до групи, завжди можна знайти докази неокласичності його текстів, як, зрештою, і знайти риси, за якими письменник не вписується в окреслену парадигму. Свого часу, подолати класифікаційні труднощі, позірно йдучи «від текстів», намагалася С. Павличко: «За всієї умовності цієї назви й проблематичності існування школи була єдність дискурсу, яка виявлялася спочатку в журналі «Книгар» (Київ, 1917–1920), потім у статтях, есе, рецензіях, листах та художній творчості Миколи Зерова, Віктора Петрова, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари, Максима Рильського, Освальда Бурггардта», – стояла на своєму авторка «Дискурсу модернізму», проте і її концепція за відправний пункт мала той-таки «персональний склад».

Поняття «поетична школа» більш консолідоване, аніж «група»: воно «передбачає якийсь спільний естетичний знаменник, певну духовну єдність, яка, власне, стає її визначальною прикметою» (Т. Пастух), «спільне світобачення, спільний стиль естетичного мислення літераторів, введених до діалогічного простору «цехового спілкування»» (Л. Кіхней). Окрім того, поняття «школа» передбачає наявність лідера й конотацію учнівства. «Київські неокласики» надаються до цього означення. Відомо, що неокласики визнавали за Зеровим роль «метра», Драй-Хмара навіть якимось прохопився на адресу Миколи Костьовича іронічним – «неокласичний генерал». Естетичну платформу, навколо якої гуртувалися неокласики, Рильський описував досить абстрактно – «любов до слова, до строгої форми, до великої спадщини світової літератури».

В автопародійному «Неокласичному марші», написаному колективно в березні 1926 р. на іменинах у Рильського впродовж двох вечорів (авторами першої редакції були Зеров, Филипович і Драй-Хмара, другої – Рильський, Филипович і Зеров), фігурує понад десяток імен, соло належить, окрім п'ятьох

поетів, ще й Михайлові Могілянському. У тексті також згадано Григорія Голоскевича й Сергія Титаренка, «Лебеда» – Ананія Лебеда, «Сковороду» – Віктора Петрова, «де Бальмена» – Михайла Новицького, «Сашуню» – Олександра Дорошкевича. Веселий «Марш» детально розшифрували й розтлумачили Юрій Клен, Г. Кочур і С. Крижанівський.

Микола Зеров писав: «Школа «неокласиків» не така вже бідна на хист, щоби я міг себе уважати за її голову.

Не кажучи вже про те, що, власне, і «школи» в повному розумінні слова нема, а єсть кілька приятелів, що раз у раз зустрічаються і яких раз у раз протиставляє собі література інших напрямків. Ядром групи є кілька поетів, але до нас пристають кілька істориків літератури з професорських аспірантів, кілька критиків і один початкуючий прозаїк. З симпатичними елементами нас можна нарахувати чоловік». Розв'язання неокласичного рівняння з багатьма невідомими, заданого Миколою Костьовичем, – інтелектуальний виклик, який неодноразово приймали дослідники. Так, Віра Агеєва припускає, що «початкуючий прозаїк» – Віктор Петров. Світлана Ляшко стверджує, що під «критиком» Зеров мав на увазі Михайла Могілянського.

Михайло Москаленко називав «симпатиків» групи, покликаючись на «Неокласичний марш», і додавав до них Бориса Якубського. Тож у групі київських неокласиків можна виділити первісне ядро – власне «троно п'ятірне»: Микола Зеров («центр тяжіння», метр, лідер), Максим Рильський, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара та Освальд Бурггардт (на еміграції стане Юрієм Кленом). «Шостим у троні» Ю. Шерех-Шевельов визначив Віктора Петрова (його найвідоміший псевдонім – В. Домонтович), який у мемуарах «Болотяна Лукроза» (1947–1948) «вписав» себе до канонічного складу групи (цікаво, що Юрій Клен у своїх спогадах обмежився лише лаконічною заувагою, що Петров «дуже близько стояв до групи»). Борючись за чистоту неокласичних рядів, дослідники Я. Дашкевич і М. Москаленко негативно

поставилися до «самозванства» Петрова, який нібито заднім числом подав заявку на членство в групі. Штучним вважає розширення кола неокласиків і М. Наєнко. Втім, мемуари, листи й статті самого Доктора Парадокса підтверджують думку, що він таки належав до кола неокласиків, як і належала до нього ще ціла когорта культурних діячів.

Чимало аргументів на користь того, що група неокласиків не була суто поетичною, а була радше товариством літераторів, і не обмежувалася п'ятьма відомими особами, дають спогади й епістолярій учасників групи.

Скажімо, у листі літературознавця Ананія Лебеда до Михайла Могилянського від 17 липня 1927 р. ідеться про нараду неокласиків з приводу їхньої співпраці з київським часописом «Життя й революція», і, що характерно, нарада відбувається «розширеним» складом: «Павло Петрович [Филипович] тоді зо мною погоджувався цілком, що нам ніяк тепер до «ЖР» [«Життя й революції»] встрявати не треба. Уявіть собі наше становище, якби ми тоді, на останній нараді у Віктора Платоновича [Петрова], згодились брати участь у журналі, а через скільки день Лакиза скликав нову редколегію, на якій ухвалено «неокласиків» не запрошувати. От би «лікованіє» було в їхньому стані». Показово, що Ананій Лебідь говорить про «нас, неокласиків» – Могилянського, Петрова та інших, цілком усвідомлюючи власну причетність до групи, як і свого адресата. До речі, органи ДПУ були проінформовані про ту колективну нараду: «После напечатания статьи состоялось неофициальное совещание неоклассиков, на котором присутствовало до 12-ти человек, в том числе и Могилянский. Совещание постановило, не объявляя официально бойкота, не печататься в журнале «Життя й революція», – зазначено в «Зведеннях секретного відділу ДПУ УСРР».

У процитованому вище специфічному позалітературному джерелі неодноразово фігурують «неокласик Могилянський» і «чернігівський неокласик Лебідь».

Для каральних органів належність обох до «контрреволюційної організації» неокласиків була очевидною. Кількома роками пізніше арештовані літератори проходять по одній груповій справі (справу Драй-Хмари згодом виокремлять). Матеріали допитів М. Рильського, М. Драй-Хмари і М. Зерова свідчать, що групу неокласиків розглядали широко, особливо цікавилися зв'язками «основних неокласиків» з Лебедем, Титаренком, Калиновичем, Якубським, Петровим, Дорошкевичем, Ніковським.

На інформацію про неформальні зібрання в середовищі неокласиків з детальним переліком учасників натрапляємо у спогадах Олександра Филиповича, брата Павла Филиповича: «Мій брат час від часу запрошував до себе коло найближчих друзів і літературних колег. Ці товариські і невимушені вечірки я згадую з великою приємністю, бо в той час і я брав участь у ролі... «завхоза». Хто приходив на ці вечірки? По-перше, «п'ятірне гроно» (М. К. Зеров, М. Т. Рильський, О. Ф. Бурггардт, М. О. Драй-Хмара і, звичайно, господар дому), академік С. О. Єфремов, А. Ніковський, шевченкознавець М. М. Новицький, близький до неокласиків Віктор П. Петров, фундатори видавництва «Слово» С. Г. Титаренко та Г. К. Голоскевич, проф. Б. Якубський, відомий фахівець з галузі поезії, і сусіда по квартирі – театрознавець П. І. Рулін».

Тож, як свідчать літературно-критичні статті 1920–1930-х років і мемуари, присвячені тому періоду, неокласиків сприймали як досить численне угруповання, до якого належали чи були «близькими», «наближеними» (найпоширеніше формулювання): Михайло Могиланський (Н. Полонська-Василенко, Г. Костюк, Ю. Смолич, Я. Гординський, С. Щупак, С. Гаєвський), Ананій Лебідь (Г. Завадович, Я. Гординський), Борис Якубський (Г. Кочур, Г. Костюк, Я. Савченко), Андрій Ніковський (Ф. Якубовський). У сучасному літературознавчому дискурсі інерція сприйняття неокласиків як «грона п'ятірного» поволі долається завдяки студіям І. Качуровського,

В. Брюховецького, В. Агеєвої, М. Стріхи, В. Яременка, О. Багана, Р. Мовчан. Можна згадати чимало прецедентів прилучення до групи «додаткових осіб». Так, Н. Шумило відзначає близькість ідейно-естетичних уподобань Могилянського й неокласиків, М. Неврлий, Г. Райбедюк та О. Томчук зараховують його до групи. «Неокласиком другої хвилі» величав Могилянського Роман Корогодський.

Дослідниця Наталя Костенко називає Бориса Якубського «теоретиком поетичної групи неокласиків», подібно висловлюється Антоніна Радько. Праці Бориса Якубського про Лесю Українку як частину неокласичного дискурсу вивчала Марія Зубрицька. Андрія Ніковського літературознавці теж уже давно розглядають у контексті київського угруповання (Г. Александрова, В. Яременко, П. Дунай).

Художня система, в якій творили київські поети й прозаїки, виявилася естетично продуктивною для наступних поколінь. Сильові неокласичні тенденції, більш чи менш виразні, помітні в поезії представників празької школи: Олега Ольжича, Олени Теліги, Леоніда Мосендза, Андрія Гарасевича, пізнього Євгена Маланюка. Симпатик і теоретик неокласицизму Володимир Державин навіть говорив про «празький класицизм», що завдяки посередницькій ролі Юрія Клена став продовженням київського явища. У літературі української еміграції наступних десятиліть, спочатку в МУРі, а потім на Американському континенті й у Західній Європі послідовниками неокласицизму були Святослав Гординський, Михайло Орест (брат Миколи Зерова), Ігор Качуровський, окремі прояви неокласичної поетики спостерігалися в Яра Славутича, Олексі Стефановича, Леоніда Лимана, Богдана Кравцева, «іпостазований класицизмом символізм» – в Олега Зуєвського.

Покоління шістдесятників перевідкриває спадщину неокласиків як авторів розстріляного відродження. «Боротьба за Зерова», за влучним висловом Михайла Москаленка, стане «боротьбою проти повзучої ресталінізації

суспільства тих років». Відбувається часткове освоєння кілька десятиліть забороненого пласту оригінальних і перекладних текстів, однак естетично поезія неокласиків не зовсім відповідала політично-мистецьким прагненням діячів відлиги.

Активним чинником поетичної практики неокласична модерна пропозиція стане тільки у 1980-х роках, коли «на авансцену жанру виступить нове, «філологічне» покоління поетів». Тоді класицистична стилістика стане дієвим складником текстів Ігоря Римарука, згодом заявить про себе в «Сонетах та октавах» Максима Стріхи, дослідника творчості неокласиків й учня перекладацької школи Григорія Кочура. Олександр Гриценко виділятиме в розмаїтті поетичних течій кінця 1980-х формально вишукану й культурологічну «неонеокласику», що ґрунтуватиметься на тих самих засадах, що їх обстоювали Рильський і Зеров. До голосу живої античності дослухатиметься майстер перекладу, неперевершений інтерпретатор давньогрецьких і римських авторів львів'янин Андрій Содомора.

Неокласична хвиля прокотиться генерацією 1990-х: літературний гурт «Друзі Еліота» заявлятиме про своє захоплення неокласичними поетиками, в алюзійно наснаженому письмі, що апелює до широкого культурологічного контексту, Юрія Бедрика, Олени Галети й Андрія Бондара відчуватиметься «неокласичне відлуння». З благословенням Ігоря Качуровського класичним шляхом впевнено прямуватиме Олена О'Лір.

Інтелектуалізм поетичної мови «двотисячників» Остапа Сливинського й Леся Белея, речевість текстів Олени Гусейнової генетично пов'язані з тим самим неокласичним кодом.

З перспективи початку XXI століття стає дедалі очевиднішим, що вибуховий виступ київського неп'ятірного грона в 1920–1930-х роках, його неймовірно продуктивна діяльність у різних ділянках культури, «заражаючий вплив» на сучасників і разом з тим стильові інспірації в поезії наступних

поколінь були такими потужними, що сміливо можемо говорити про грандіозний модерністський проект – український неокласицизм ХХ століття.

3. Перекладацька діяльність неокласиків.

Чи є таке поняття як неокласичний напрям в українській культурі? Питання все ще залишається дискусійним, тим паче, якщо його розглядати як літературний стиль, як перекладацький метод та як культурний феномен. З одного боку, беззаперечним є його глибоке відображення на розвитку української культури в національній традиції, хоча б з огляду на широку плеяду наступників та їхні здобутки. З іншого, незалежність їхньої діяльності у контексті впливу інших літературних тенденцій та суспільно-політичних процесів на час початку їхньої діяльності зазнавала дуже різнобічного тлумачення (В. Державин, Ю. Шевельов). Головне завдання – визначити рамки формування та функціонування неокласицизму в саме українському контексті, а також звернути увагу на ознаки органічності його появи на українському ґрунті, що їх бачимо передусім у працях М. Зерова, та яка роль перекладу у заявленій неокласиками позиції щодо самобутності та розвитку української культури. Ознаки неокласичного стилю простежуємо в літературній творчості Я. Щоголева, Т. Шевченка, П. Куліша, Лесі Українки як поодинокі прояви індивідуальності автора чи його інтелектуального світогляду. Українська література не зазнала відповідного розквіту епохи Ренесансу, як це відбувалось у літературах Західної та Центральної Європи, де періоди Ренесансу та класицизму характеризуються підвищеною увагою до творів античності, їхнього ідейного та естетичного наповнення та форми. Засвоєння літературних форм та наслідування стилю греко-римської літератури передусім було ознакою зрілої літературної традиції та багатства національної мови. Відповідно відбувався значний поступ у перекладацькому мистецтві. Таким перехідним періодом для української перекладної літератури став етап розквіту

неокласицизму. У цей період на теренах сучасної України з'являється не тільки велика кількість перекладних творів та збірників, а й знакові перекладознавчі праці. Серед них – стаття В. Державина «Проблема віршованого перекладу», Г. Майфета «З уваг до теорії перекладу», а наймасштабнішою працею була монографія дослідника перекладу О. Фінкеля «Теорія й практика перекладу».

Перекладознавча концепція М. Зерова у цьому контексті видається хоч і не широкомасштабною, проте унікальною, адже є показово об'єктивною та науково обґрунтованою. У програмній праці про віршований переклад викладено позицію щодо головних питань мистецтва перекладу, покладену на власний перекладацький досвід, діяльність критика та обізнаність із наявним науковим підґрунтям. Його діяльність в історії, критиці та теорії перекладу, передусім власна перекладацька діяльність, дали йому можливість зробити адекватний аналіз та поставити такі вимоги до перекладу, які не втрачають своєї актуальності ще й досі. Наприклад, розглядаючи його праці, що прямо чи частково згадують перекладну літературу, звертаємо увагу на поступ у розрізненні та тлумаченні різних жанрів перекладу, осмисленні адекватності перекладу, питань одомашнення та очуження, комунікативної ознакитексту, виокремленні домінантних та периферійних ознак оригіналу та способів їхнього перекладу. Потрібно наголосити й на поєднанні лінгвістичних та літературознавчих аспектів перекладу у концепції М. Зерова. Формування позицій науковця та групи неокласиків можна простежити на основі їхніх виступів та критичних статей. Микола Зеров в українській літературі відіграв важливу роль зачинателя неокласичного напрямку, що зародився в Україні на початку ХХ ст. Неокласичний напрям розуміємо у широкому сенсі, що охоплює не лише оригінальну літературну діяльність, а й будь-яку іншу діяльність, спрямовану на розбудову національної культури відповідно до універсальних ідеалів Європейського мистецтва.

Отже, неокласика – це напрям в українській культурі, що об'єднав навколо себе літераторів та науковців, які активно звертались до читання та перекладу класичних авторів, переважно представників античності та класичних творів європейської літератури, синтезуючи у своїй оригінальній творчості їхню манеру письма, ідейно-образний план та тематику творів. У літературознавчих питаннях особливу увагу неокласики звертали на строге дотримання відповідних форм та стилів, з одного боку, й інтелектуальність, ясність змісту, послідовність викладу думок та ідей, – з іншого. Їхня головна мета – сформуванню мову, літературу та світогляд, що мав би у своїй основі образи, ідеї та принципи універсального для європейської культури зразка. Статтю М. Зерова «Наші літературознавці та полемісти» (1926) можна вважати програмовою працею, адже вона містить головні принципи роботи літераторів групи та свідчить про головні чинники формування художньої майстерності літераторів та їхніх уподобань, з'ясовуючи чимало питань та міфів, які оточували діяльність групи літераторів та є предметом неоднозначних розвідок Я. Савченка «Апокаліпсис» та Д. Загула «Література чи літературщина» (1926).

Початком діяльності неокласиків М. Зеров називає 1918–1919 рр., коли вийшли перші праці неокласиків, зокрема перші переклади М. Зерова, що 1920 р. ввійшли до збірки «Антологія римської поезії», та збірник оригінальних поезій М. Рильського «Під осінніми зорями». Очевидно, знаковими для утвердження стилю стали статті-рецензії на поезії М. Рильського: у «Музагеті» під авторством М. Зерова та у «Книгарі» – П. Филиповича. Головні джерела літературних та естетичних уподобань неокласиків можна умовно розділити на оригінальну світову класичну літературу, український та російський напрями. Останній також вміщував переклади головних іншомовних праць та літературних творів, зокрема античних авторів та поетів групи Парнас російською мовою. Вивчення оригінальних творів класичної світової літератури були чи не найвагомим чинником формування літературної позиції

неокласиків у всіх її аспектах. Глибоке прочитання світової класичної літератури в оригіналах та в перекладах російською чи польською мовами, опрацювання критичних відгуків мали безпосередній вплив на всі напрями їхньої роботи. Наслідком цього було збагачення знань та інструментарію літератора в його оригінальній творчості, перекладацький доробок, який у спадщині неокласиків був широкомасштабним та охопив десятки мов та літератур різних епох, з'ясування критеріїв критичного прочитання української оригінальної та перекладної літератури. Вочевидь тому початком роботи групи неокласиків є вихід перекладів, що доводить їхню визначальну роль на цьому етапі розвитку національної літератури та культури. Саме переклад творів різного спектра здобутків світового письменства з метою стильового та тематичного розширення потенціалу української літератури зазначений як ознака автентичності неокласичного напрямку діяльності групи літераторів поруч з принципом вивчення вершинних взірців української національної традиції та підвищення літературної техніки: «Ці формули (свої власні, не проказані з Москви) з'ясовують і те, чому неокласики не писали свого маніфесту (не організовувались і не кололись) і чому вони ніколи не заходжувались коло утворення «школи». Даючи простір одне одному, вони ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки; однаково перекладали і «залізні сонети» німецької робітничої поезії, і давніх римлян, і польських романтиків, і французьких унанімістів. Їм однакові гекзаметри й октави. Чотиристопові ямби і свобідний вірш». Щодо російської літературної традиції, варто попередньо зауважити, що М. Зеров чітко показує демаркаційну лінію, відмежовуючись від першоджерельного впливу російської неокласики, зокрема заперечує будь-яку спільну платформу та головні постулати маніфестів російських неокласиків: «От чому вони [українські неокласики], всупереч авторитетному твердженню Загула, ніколи не підпишуться під № 2 маніфесту російських неокласиків, – не скажуть, що свою творчість вони «засновують на базі чистого класицизму»

(курсив – М. З.); от чому вони воліють свою назву «неокласики» брати в лапки, і вже розуміється, ніколи не погодяться з Д. Загулом, що «мистецтво» існує «ради мистецтва» та що «класична література є альфа і омега всіх мистецьких досягнень». Серед вірцевих в аспекті стилю згадано російських поетів «золотого віку», зокрема, поезію О. Пушкіна та його погляди на літературу, поетів «срібного віку», а саме російських символістів В. Брюсова, В. Іванова, О. Блока. Значно у літературознавчій, критичній та практичній перекладацькій площині виокремлено діяльність І. Анненського і його працю «Книга відображень» (1906) та А. Белого, а саме його працю «Символізм» (1910). Творчість О. Пушкіна та його літературного кола значно вплинула на формування позиції неокласиків, зокрема М. Зерова, у ключі теорії стилів мови, про що перекладач та теоретик говорить у своїй теоретичній статті про віршований переклад. М. Зеров особливо наголошує на значенні аспекту стилів мови у процесі перекладу та вважає його невід'ємним елементом у визначенні жанру власне перекладу. Творчість О. Пушкіна та поетів його плеяди прийнято називати «золотою добою» в російській літературі. З позиції неокласиків, українська література потребувала подібного літературного шукання, яке в свій час провадив великий російський поет. Його внесок у жанрологію та стилістичне різноманіття російської мови в творах незаперечне, а очевидно тому особливо приваблювало неокласиків. О. Пушкін певною мірою був і теоретиком російського перекладу, оскільки неодноразово критично висловлювався з приводу російських перекладів, що виходили в той час. Важливо, що саме на період творчості О. Пушкіна припадає пора виокремлення підвищених вимог до перекладу в російській літературі: перекладати з оригіналу, дотримуватись стилістичної відповідності першотворові, відшліфувати високу літературну майстерність. М. Зеров високо оцінює українські дослідження творчості російських літераторів цієї доби, чим визнає їхній вагомий вплив на формування мистецьких поглядів українських

неокласиків. Доказом цього є схвальна згадка М. Зерова про літературознавче дослідження творчості О. Пушкіна П. Филиповичем. Розвідка побачила світ як передмова до антології українських перекладів творів російського автора, що вміщувала ґрунтовний огляд головних змін в українській перекладній літературі. Крім власне творчості видатних російських літераторів згаданих періодів, М. Зеров також виокремлює російські перекладні поезії, що слугували джерелом для російського символізму, а також інших суміжних напрямів, які були зразком для їхньої літературної творчості: «Російська символічна поезія 1900 та 1910 рр. мала величезне значення для українських поетів. Вона розширила їх поетичний світогляд, перекинула їм містки до найновішої французької та німецької поезії (нарешті український поет в масі став віч-на-віч з першими джерелами). Вона ж поставила перед авторами і високі технічні вимоги». Як один із джерельних напрямів, згадуємо російський акмеїзм, окреслений в оглядах російської поезії Н. Гумільова в літературному альманасі «Аполлон» та статті В. Жирмунського про критику символізму на користь акмеїзму «Подолали символізм» 1916 р. («Преодолевшие символизм»). Перекладацька діяльність символістів та теоретично-критичні відгуки літераторів цього напрямку на переклад, глибокі спостереження та аналіз численних конкретних прикладів, що були вагомим внеском до філологічних узагальнень процесу перекладу, стали переломними в історії перекладу російської культури, чого в період діяльності М. Зерова та неокласиків гостро потребувала й українська література. А. Федоров у своїх працях про І. Анненського звертає особливу увагу на його зацікавлення творами парнасців, а саме перекладанням поезій Л. де Ліля, зважаючи на глибоку співзвучність їхніх поглядів та творчості. Твори іноземних авторів слугували джерелом натхнення для російського перекладача, сприяли перекладу творів, які б не лише відображали спільні погляди, а й розширювали жанровий та творчий потенціал російської літератури, якими в цільовій літературі перекладач

передавав засоби, використані в оригіналі. Праці І. Анненського слугували для М. Зерова вагомим джерелом для визначення власного підходу до перекладу. Так, схожими є погляди теоретиків на цілісне сприйняття тексту, явище суб'єктивізму в перекладі, визначення естетичного стрижня першотвору та його максимальне відтворення, стилістичну відповідність текстів оригіналу та перекладу, виважений вибір поетичної форми, висока техніка віршоскладання тощо. А. Федоров стверджує, що хоча І. Анненський наполягає на дотриманні «міри суб'єктивізму», сам часто її порушує, допускаючи пропущення елементів, додавання від себе, суб'єктивне підсилення чи послаблення певних елементів, подібного висновку доходимо і на основі зіставного аналізу перекладів М. Зерова. Проте дослідник характеризує такий метод як особливість поетики перекладача у його прагненні знайти співзвучне з іноземними поетами, так спонукаючи позитивну рецепцію твору в культурі, що потребує переклад. А. Федоров проводить паралель між творчістю І. Анненського та В. Брюсова, чий метод перекладу також вивчав М. Зеров та вважав гідним наслідування українськими перекладачами-практиками. А. Федоров наголошує, що порівняно з І. Анненським В. Брюсов дотримувався науково-об'єктивного підходу до оригіналу, що позбавляло його переклади динамічних текстових характеристик. Подібно, у своїх поглядах на метод перекладу у процесі своєї перекладацької діяльності М. Зеров переходить від позицій імпресіоністичного методу перекладу, завданням якого є відтворити тільки тнайяскравіше в тексті, до об'єктивно-пізнавального, інтелектуального перекладу, що має за мету максимально відтворити не тільки стилістику та естетизм оригінальної поезії, а й культуру автора оригіналу у широкому спектрі форенізуючих елементів. Отже, можна стверджувати, що твори І. Анненського у царині перекладної та критичної творчості чинили помітний вплив на творчість та наукову ідентифікацію М. Зерова, що сприяло надалі визначенню своєрідного для неокласиків підходу до перекладу. В критиці перекладу неокласиків

неодноразово звучать суголосні твердження про поетичний переклад, а саме про лаконічність та влучність відтворення образності оригіналу, питання еквілінеарності та еквіметричності, підвищена увага до стильового різноманіття поезики автора та його відтворення у перекладі тощо. Згадка М. Зерова про акмеїзм засвідчує постійну еволюцію поетичної манери письма неокласиків та їхні літературні пошуки, особливо на початку їхньої літературної діяльності, адже йдеться про 1915–1916 рр. Проте найпоказовішим щодо шляхів становлення неокласики є висновок М. Зерова про вплив новітніх напрямів: «У нас і символізм, і акмеїстична поезика, і футуризм Семенка, і навіть модерне рафінування народнопоетичної спадщини у Тичини виконували ту саму роль. Всі вони з'явилися одночасно [...] і мали спільний фронт проти кволик переспівів Олеся, проти культу Чупринчиної «музики вірша», проти атавістичних виявів доолесівської манери».

Отже, звернення до новітніх течій для неокласиків було передусім кроком вперед, шляхом виходу на новий вищий рівень в літературі, який був призначений стати не лише альтернативою попередньому, а доказом якісно нового періоду в літературі, що потребує нових ресурсів та покращеної техніки. До інших течій, які впливали на творчі методи неокласиків частково через російські переклади, а вже згодом оригінали, належить французький символізм. Саме цей напрям був яскравим проявом неокласицизму у Європі та дав потужний поштовх новітній літературі загалом. Необхідність перекладів поезії групи М. Зеров доводив як у критиці перекладів, так і своєю перекладацькою практикою: «М. Вороний добре зробив би, коли б переглянув усіх парнасців: Жозе Ередіа, Леконта де Ліля, улюбленого свого Сюллі-Прюдома – і склав би з них невелику перекладну антологію. Завдання це – для Вороного не важке, а між тим зразки французької поезії, може, виховали хоча б трохи смак і вухо наших самостійних поетів». Цей принцип широко відображено й у перекладацькій спадщині М. Зерова, що, на нашу думку, доводить його глибоке

поцінування творчості літераторів та їхнє вагоме значення для української літератури. Український неокласичний напрям є плідною співпрацею М. Рильського з авторами, згуртованими роботою навколо часопису «Українська хата» та подібною роботою інших літераторів, що полягала у визначенні шляхів розвитку літератури, протилежних до напрямку народництва та його літературних позицій. Зокрема, особливу роль у розвитку української літератури М. Зеров відводить І. Франку, Лесі Українці, М. Коцюбинському, О. Кобилянській та розглядає кращі здобутки їхньої творчості як вагомий чинник впливу на становлення української неокласики. Діяльність згаданих авторів, що стали класиками української літератури, вже почала поступово набувати новаторських рис і їхнє звертання до світових сюжетів та форм стало відповідною альтернативою народницькому напрямку в літературі, який неокласики вважали консервативним. Потребу неокласичного напрямку в українській літературі М. Зеров уважає очевидною і продиктованою конкретними обставинами: «І коли з читача обсерватор супокійний і об'єктивний, він зрозуміє все: і органічність цієї роботи на українському ґрунті під революційний час, і продиктованість її умовами українського життя, і суто українську генезу її, що ніякого місця не лишає ні Абраму Ефросу, ні іншим, з Загулової ласки, батькам українського «неокласицизму»».

Отже, окреслюючи українські джерела походження неокласичного підходу до формування літератури та культури, простежуємо підґрунтя другого напрямку програмної праці неокласиків – переоцінку та ґрунтовне вивчення національної спадщини української літератури та органічну природу виникнення неокласичного напрямку в українській літературі, що великою мірою проявив себе через переклади. Важливе місце у формуванні власне перекладацьких принципів в українській традиції, за тлумаченням М. Зерова, посідали напрацювання попередніх поколінь літераторів, які він розглядає у своїх літературознавчих працях, зокрема про поетичну діяльність П. Куліша та

літературну позицію М. Старицького. Хоча неокласиків сьогодні прийнято зачислювати до літератури епохи модернізму на українських теренах, коли часто розвінчували чи двозначно трактували творчий доробок світочів українського письменства, передусім Т. Шевченка, саме принцип звертання до українських джерел був для них головним, таким, який становив міцну платформу для надбудови. Доказом цьому є різнопланові дослідження творчості та контексту діяльності Т. Шевченка та його впливу на наступні покоління українських літераторів: вісім лекцій, присвячених творчості Т. Шевченка, стаття «Поети пошевченківської доби», перекладознавчі праці «Кобзарь», «Шевченко в руських перекладах», «Брюсов – перекладач латинських поетів». Літературознавчі праці аналізують творчий метод Т. Шевченка та по-новому висвітлюють його ознаки у світовому контексті, зокрема йде про вплив А. Міцкевича, Дж.-Г. Байрона, оглядово окреслено жанр переробки Давидових псалмів та інші вагомні риси формування Творчого генія Т. Шевченка. Показовими є дослідження перекладів доробку Великого українського поета щодо значення перекладу для популяризації та поцінування української культури у міжнаціональному контексті. У них М. Зеров дуже тонко і професійно звертає увагу на особливості російського прочитання та сприйняття ідейно-тематичного та формального плану творчого доробку національного поета в діячності. Важливою працею, де окреслено вектори впливу на поетичну методологію та позицію новосформованої групи, є стаття М. Зерова про літературний шлях М. Рильського. Еволюція літературного методу М. Рильського, описана М. Зеровим, на нашу думку, відображає розвиток літературної манери та стилю всієї групи неокласиків: «[...] Рильський, подібно нашим символістам, не залишився поза впливом російської і французької поезії символізму. [...] Парнасізм не зразу дається поетові [...]. Але поволі [...] виформовується, коли хочете, класичний стиль, з його зрівноваженістю і кларизмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і строгою

течією мислі. [...] Цей неокласицизм, як у нас кажуть, це прагнення високого мистецтва (grandart) цілком виявилось лише у п'ятій книзі, відсуваючи на другий план і молоде пушкіанство, і навіяння символічної манери». У характеристиці неокласичного підходу, за М. Рильським, через сорокалітній період бачимо підсумок літературних пошуків групи та їхню сформовану позицію: «Естетичною платформою, яка їх об'єднувала, була любов до слова, до строгої форми, до великої спадщини світової літератури. Український неокласицизм був у значній мірі виявом боротьби проти панфутуристів, деструкторів та інших представників того мистецтва, яке так безпідставно декларувало себе як «ліве»».

Вплив російської літературної традиції визначений М. Зеровим як такий, що у свій час сприяв освоєнню головних тенденцій в європейській культурі, а отже, давав можливість українській літературі стати на подібний шлях. На макрорівні тексту М. Зеров висловлює поцінування стилетворчих ознак доробку поетів Золотого та Срібного віку російської літератури, символістів та акмеїстів різних національних літератур, французької літературної групи "Парнас" та інших, читання та переклади творів яких були призначені сприяти розширенню потенціалу української мови та літератури. Перекладацькі погляди були сформовані головню під впливом І. Анненського, В. Брюсова та М. Гумільова, зокрема їхніх критичних праць з перекладу та перекладацького доробку. Серед головних ознак перекладацького методу неокласиків визначаємо: 1. Жанрово-стилістичну цілісність у прочитанні, сприйнятті та відтворенні оригіналу. 2. Суб'єктивізм у визначенні домінанти та периферійних ознак. 3. Суб'єктивізм у відтворенні елементів культури оригіналу. 4. Обґрунтований та вмотивований традицією цільової культури вибір форми перекладу. 5. Комунікативну ясність та читабельність перекладу. 6. Довершеність мовної канви тексту перекладу та стрункий синтаксис. 7. Сміслову компресію домінантних компонентів змісту оригіналу у межах достеменно обґрунтованої форми вислову.

Висновки. Отже, зародження неокласичного напрямку в українській літературі мало передусім функціональний характер, оскільки було зумовлене суспільно-історичними обставинами, та спрямоване на викорінення «всякої старосвітчини української та розперзаності». Головні напрями їхньої діяльності з оновлення культурної платформи через літературу були задекларовані в їхніх критичних статтях та виступах у літературній дискусії: 1) переосмислення значення національної літературної спадщини та ґрунтовне вивчення її ліпших здобутків; 2) якісне засвоєння найкращих зразків світової літератури; 3) вдосконалення літературної техніки.

Формування неокласичного напрямку на українському ґрунті відбувалось у безпосередньому зв'язку з суспільно-історичними умовами, визначено надвагому ціль високого поцінування здобутку українських корифеїв літератури, їхнього внеску до сучасної української літературної традиції, зокрема Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, у творчості яких вони простежують ознаки нової літературної манери, нові теми та образи. Одночасно, увагу зосереджено на іншокультурних джерелах українського неокласичного напрямку культури, зрілість якої можна виміряти лише у зіставленні з іншими, бо обмежуватись винятково українською традицією було б неможливо, як обґрунтовує М. Зеров. Літературна дискусія, за ініціативою М. Хвильового та підтримана М. Зеровим і неокласиками, чітко показала проєвропейський вектор культурного розвитку й очевидно спонукала до активізації перекладацької діяльності на високому рівні.