

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М.П.ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

КРИВЕНКО Сергій Миколайович

УДК 821.161.2(091) – 3 ”18/19”

**ТВОРЧИСТЬ МИХАЙЛА МОГИЛЯНСЬКОГО
У ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ДОБИ**

10.01.01 - українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
доктор філологічних наук,
професор
Хропко Петро Панасович

Київ – 2001

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Рання лірика та драматургія: пошуки художнього самовираження (1895 – 1905)	9
РОЗДІЛ 2. Проблематика і поетика малої прози (1912 – 1926)	48
РОЗДІЛ 3. Романістика: природа жанрових модифікацій (1929 – 1941)	115
ВИСНОВКИ	179
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	183

ВСТУП

У літературному процесі перших десятиріч ХХ століття помітне місце належить Михайлові Михайловичу Могилянському (22. 11. 1873, Чернігів – 22.03.1942, селище Велика Мурта Красноярського краю, куди був евакуйований), активна творча діяльність якого була перервана в 30-х роках репресивними заходами тоталітарного режиму. Вилучена з культурного обігу, вона опинилася на маргінесі літературознавчої науки. Донедавна митця згадували лише в коментарях та здебільшого як критика у виданнях початку 90-х років. Письменницька діяльність М.Могилянського – маловідома й недостатньо вивчена сторінка нашої літератури. В художньому доробку письменника – поетичні, драматичні й прозові твори, праці з літературознавства і критики, писані українською та російською мовами. Вони становлять значний історико-літературний та художній інтерес, особливо в час активного відновлення реальної та цілісної картини розвитку нашого письменства. Необхідністю докладного розгляду та об'єктивної оцінки доробку митця пояснюється **актуальність теми** нашого дослідження.

Письменницьку діяльність українською мовою М.Могилянський розпочав 1912 року в руслі модерністської психологічної прози під прямим впливом М.Коцюбинського. Вже пізніше, в кінці 20-х – на початку 30-х років, М.Могилянський пише оригінальні прозові твори, що тяжіють до інтелектуальної прози, розвиток якої в нашій літературі з різних причин переривався.

Дебютував М.Могилянський-прозаїк на сторінках *«Літературно-наукового вісника»* (1912) й *«Української хати»* (1913) з психологічними творами, які згодом увійшли до збірки *«Оповідання»* (Петроград, 1916). В ній він, керуючись власними мистецькими настановами, органічно продовжував пошуки в напрямі, означеному психологічною прозою М.Коцюбинського, В.Винниченка, інших письменників. Проблеми, порушені в ранніх оповіданнях, надалі актуалізувалися і в його романістиці, де письменник торкнувся наболілих питань сучасності: честі – громадянської, особистої, професійної, національної (*«Чесць»*); вседозволеності й некерованості – моральної, особистої, політичної (*«Всюду*

страсти роковые»); непевності буття, передчуття тривоги за завтрашній день («Хильда»).

Активно виступаючи в пресі з літературно-критичними статтями та рецензіями, він перший привітав появу таких новаторських явищ українського письменства 20-х років, як збірки «Сонячні кларнети» та «Вітер з України» П.Тичини, «Шуми весняні» М.Івченка, «Сині етюди» й «Осінь» М.Хвильового, «Осінні зорі» В.Сосюри, «Мамутові бивні» Ю.Яновського.

З 1923 року М.Могилянський очолив Постійну комісію ВУАН з укладання «Біографічного словника українських діячів», виконавши величезну збирацьку, організаційну роботу, що тривала до 30-х років.

Близький до групи неокласиків за ідейно-естетичною позицією, М.Могилянський виступав проти вульгаризаторського підходу до вивчення літератури. В дискусії 1925-1928 років він підтримував гасло М.Хвильового щодо орієнтації на Європу. Уся творча діяльність М.Могилянського відзначалася винятковою напруженістю й продуктивністю літературної праці, постійними художніми пошуками.

Знайомство М.Могилянського з українікою відбулося ще в дитячі роки. Тоді він ознайомився з празьким виданням «Кобзаря» Т.Шевченка, яке зберігалося в батька. Ширші уявлення про українську літературу почерпнув із багатой на україніку підпільної бібліотеки, що існувала при місцевій класичній гімназії, де М.Могилянський навчався. Згодом у своїх мемуарах він сам зізнавався в невипадковості українських зацікавлень, оскільки «пісні та казки няні, навколишня народна стихія, пізніше український театр були, – як стверджував автор, – факторами мого органічного українства, що послаблювалося зрусифікованою сім'єю та школою, в якій все українське було рішуче заборонено» [67, 135].

На юридичному факультеті Петербурзького університету, куди він вступив 1892 року після закінчення гімназії, крім фахової підготовки юриста, отримав політичну освіту, брав активну участь у роботі марксистських гуртків, а в 1897-1899 роках – і в діяльності петербурзького «Союзу боротьби за визволення

робітничого класу», пройшовши велику школу революційної діяльності. Звідси бере свій початок і його поетична творчість.

Художній доробок М.Могилянського складається з ранньої поезії та драматургії російською мовою, української «малої прози», творів романного жанру (українською та двох – російською мовою). Ці жанрово-родові масиви художньо нерівноцінні, неоднаково дослідженні й навіть видані. Тому завдання, які ставляться в цій праці, – досить різноаспектні й різномасштабні.

Так, розглядаючи перші письменницькі спроби в поезії та драматургії, мусимо враховувати, що тексти цієї частини мистецького спадку М.Могилянського практично не перевидавалися після перших публікацій. Тут основні завдання дослідження зводились до того, щоб розшукати, зібрати і систематизувати літературний доробок письменника, окреслити його місце у відповідному літературно-історичному контексті. Враховуючи те, що М.Могилянський розпочинає мистецьку діяльність як російський письменник, розгляд цієї частини художнього доробку здійснюється в типології переважно російської літератури кінця XIX – початку XX століття, частково в контексті української та західноєвропейської літератур означеного періоду.

Зі зверненням до малої прози М.Могилянського завдання набувають іншого характеру. Ця частина доробку краще спопуляризована завдяки розрізненним, але все-таки репрезентативним перевиданням. Головне ж – новелістика привертала увагу літературознавців, зусиллями яких, як показано в дисертації, проблемно-тематичний комплекс окреслений і почасти вписаний у відповідний літературно-історичний контекст. Як відомо, один із творів М.Могилянського («Наречена») викликав інтерес у кінематографістів, де – поряд з творами Марка Вовчка, І.Франка, М.Коцюбинського, О.Кобилянської, Г.Хоткевича та інших – увійшов окремою кіноновелою в композицію «Острова любові» (режисер кінофільму і сценарист новели – О.Бійма).

Різна міра вивченості й романного набутку М.Могилянського. Жодний з творів «великої форми» не був опублікований за життя автора. Один з них вперше побачив світ у журнальній публікації лише нещодавно; два інших –

архівні, залишаються в рукописах. Завдяки дослідженням Н.Шумило [149, 150, 151], присвячених поетичним (переважно жанровим, пафосним, психологічним) і проблемно-тематичним аспектам, ця частина доробку письменника введена у культурний обіг. Більшу увагу дослідниця приділяє оприлюдненому вже роману, меншу – архівним творам. Тому й завдання ставляться нами різні. При дослідженні невиданого доробку вони зводяться переважно до його попередньої оцінки й текстуального ознайомлення, часом розширеного.

Дисертаційне дослідження **пов'язане з загальною науковою проблемою** кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова: «Жанрова система української літератури XIX – XX століття».

Мета дослідження – з'ясувати проблемно-тематичні та структурно-поетичні особливості творчого доробку М.Могілянського в контексті літературного процесу кінця XIX – початку XX століття та визначити у ньому місце письменника.

Реалізації цієї мети підпорядковано вирішення таких завдань:

- вивчення ранньої лірики М.Могілянського під кутом зору її естетичної специфіки;
- окреслення проблемних і структурно-поетичних особливостей драматургії, її зображально-виражальних засобів та місця в доробку митця;
- з'ясування ідейно-тематичних і поетичних особливостей малої прози М.Могілянського, напрямків руху епіка в його еволюційному розвитку;
- розкриття проблемно-жанрової та поетичної своєрідності романістики письменника;
- встановлення місця творчості М.Могілянського в історії української літератури.

У дисертації **вперше** здійснюється комплексне дослідження різножанрової творчості М.Могілянського в літературному контексті кінця XIX – перших

десятиліть ХХ століття, в чому й полягає **наукова новизна** праці. Рання поезія та драматургія, мала проза, романістика письменника аналізуються в жанрово-родовій еволюції, вивчаються стильові прикмети творчого спадку, пошуки в образній сфері. Чимало джерел (літературно-критичних праць, художніх творів) стає об'єктом спеціального осмислення вперше.

Джерельну базу дослідження складають:

- 1) прижиттєві та посмертні публікації праць М.Могилянського окремими виданнями і в періодиці;
- 2) архівні матеріали, віднайдені й опубліковані останнім часом дослідниками різних профілів;
- 3) архівні та рукописні матеріали, розшукані в архівосховищах Санкт-Петербурга (Пушкінський дім), Києва (Центральна наукова бібліотека ім. В.І.Вернадського НАН України, Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтва України, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України) та Чернігова (Чернігівський літературно-меморіальний музей М.М.Коцюбинського);
- 4) статті та різного роду матеріали про життя і творчість М.Могилянського його сучасників і дослідників нашого часу Н.Шумило, В.Шевчука, В.Сарбея, Г.Кураса.

Теоретичну основу дисертації складають історико-генетичний та поетико-типологічний підходи, положення праць В.Агеєвої, М.Бахтіна, М.Кодака, Ю.Лотмана, С.Павличко, Ю.Тинянова, наукові ідеї досліджень з історії української літератури Л.Гаєвської, І.Денисюка, Ю.Кузнецова, В.Фашенка та ін.

До текстуального аналізу літературних явищ застосовано системний, історико-порівняльний та типологічний **методи вивчення**.

Теоретичне і практичне значення дисертації полягає в тому, що дослідження поповнює відомості про життєвий та творчий шлях і основні літературно-мистецьких здобутки М.Могилянського. Результати роботи можуть бути використані у підготовці й проведенні спецкурсів і спецсеминарів, у написанні курсових та дипломних робіт, можуть бути використані в написанні

підручників та навчальних посібників з української літератури для вищої та загальноосвітньої шкіл, уточненні навчальних програм.

Апробація роботи. Зміст дисертації викладено в шести публікаціях. Основні положення роботи знайшли відображення у доповідях на науковій конференції Міжнародного інституту лінгвістики і права («Вісник: Літературознавчі студії». Київ, 2000), звітних наукових конференціях Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова (1999, 2000 роки).

Структура дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та архівних матеріалів, який становить 172 найменування. Обсяг дисертації без списку використаних джерел та архівних матеріалів – 182 сторінок, загальний обсяг роботи – 196 сторінок.

РОЗДІЛ 1

Рання лірика та драматургія: пошуки художнього самовираження (1895 – 1905)

Літературна діяльність М.Могилянського розпочинається в 90-ті роки ХІХ століття. Однією з перших його публікацій став уміщений у петербурзькій газеті «Русская жизнь» за 1893 рік некролог, написаний ним у зв'язку зі смертю видатного українського байкаря Л.І.Глібова. Пізніше під псевдонімом «Мих. Андрійко» друкуються його публіцистичні статті українською мовою в очолюваних І.Франком галицьких радикальних виданнях «Народ», «Жите і слово». Праці мають суспільно-політичний характер й спеціального інтересу для літературознавства не становлять. Однак вони важливі з погляду розуміння його світоглядних переконань: за спогадами М.Могилянського [67], саме в цей час він еволюціонує від загальнодемократичних позицій «драгомановства» до марксизму.

Як літератор він заявив про себе російськомовними художніми творами і критичними працями в петербурзьких виданнях, які, на жаль, і до сьогодні залишаються недослідженими. Поява цих видань – цілком заслуга матері М.Могилянського, Марії Миколаївни. Вона була активною громадською діячкою і при найменшій нагоді сприяла синові. Про ранній творчий доробок М.Могилянського донедавна не було відомо. Навіть збірник малої прози письменника «Оповідання» (Петроград, 1916) був маловідомий літературознавцям і критикам. Енциклопедичні та літературознавчі джерела 20-х – початку 30-х років [69; 52] з його художнього доробку називають лише оповідання циклу «Коротше горобиного носа» (1924) та сумнозвісне «Вбивство». Повернення творчості раннього М.Могилянського в літературний обіг допоможе з'ясувати нові риси творчої біографії талановитого майстра слова, витоки його багатогранної діяльності.

* * *

Перша книжечка М.Могилянського «Три стихотворения в прозе» побачила світ у 1895 році. Автор сам визначає структуру збірки і, що важливо, жанр творів вже у заголовній назві, одразу сигналізуючи про їх бажаний характер застосування і рецепцію. Причому М.Могилянський наголошує на жанровій своєрідності всієї сукупності творів. Хоча письменник і об'єднує їх однією назвою та жанровою формою, жанровий зміст кожної окремо взятої поезії в прозі вимагає належної конкретизації. Специфіка жанру «поезії в прозі» неоднорідна, адже розрізняють пейзажну мініатюру (пейзажну новелу), суто поезію в прозі, мініатюру синтетичного характеру. Проте варто акцентувати на умовному характері даного поділу, оскільки пейзаж є органічною складовою названих жанрових різновидів і через те непросто їх відрізнити. Однак характерним є те, що у творах виводяться не реальні персонажі, а узагальнені, алегоричні образи, що деякою мірою зближує їх із творами символізму.

«Три стихотворения в прозе» М.Могилянського тяжіють до пейзажної новели та власне поезії в прозі. Спробою письменника в жанрі пейзажної новели є перша та третя мініатюри цієї книжечки. Для обох картин характерне відтворення природи, у взаємозв'язках образів якої виявляється узагальнення певних сфер суспільного буття. У структурі цих творів значущим є відображення предметів і образів, які невеликою мірою трансформовані творчою уявою письменника. За своєю тематикою всі три мініатюри М.Могилянського відбивають настрої тогочасної інтелігенції, стурбованої задушливою атмосферою в суспільстві та байдужістю мас. Письменник занурюється у соціально-філософську проблематику забарвлення (людина і світ, людина і суспільство).

Попри певну подібність, побудова кожного твору збірки має свої особливості. Перебіг думок, переживань, вражень образів визначає структуру першої поезії в прозі. Експозиція мініатюри (безкінечний дрібний і холодний, наскрізь пронизливий дощ поруч з образом темної осінньої ночі, що непроникним мороком висіла над землею) суто пейзажна. Мінорність картини посилюється авторськими сумнівами про повернення тепла, світлих надій і

тихої поезії, ностальгією за ними. Поступово твір втрачає власне пейзажні риси. Змальовуючи природу і проникаючись багатством фарб і звуків, письменник подає її крізь призму людських почуттів, думок і відчуттів: «Дождь, тьма! – Нет им конца... и не будет!» – Уныло шумит ветер. «Холодно», – слышится стон из опустевшего, осыпавшегося парка: «Холодно, холодно!» – Во всех концах повторяются стоны, а дождь льет, льет...» [93, 5]*.

Своєрідним прийомом, до якого вдається М.Могілянський є алегоричність, символізація образів природи, за якими ніби проступають різні характери. Наступний епізод поступово окреслює суперечність останніх. Акація і бузок, ніжну вдачу яких підкреслює автор, промоклі та змерзлі від холоду, незадоволені своїм станом та життєвою перспективою, усвідомлюють безсилля в боротьбі за життя. Трагізм їх становища посилюється турботою за долю своїх спільників-братів, усвідомленням особистої безпорадності, складними екзистенціальними переживаннями – втратою сенсу буття через неможливість пристосуватися до середовища : «Нам холодно, но мы бы снесли еще холод для себя, но ведь мы знаем, что и братья наши страдают, а помочь им не в силах. А наименьшие братья, цветы – они уже погибли безвозвратно. Жить больно, жить не стоит!» [С. 6]. У змалюванні цих образів легко прочитується соціальна невлаштованість тогочасного життя, всезагальний дискомфорт, відбивається суспільний настрій розгубленості та безнадії. Саме вони створюють похмуру тональність твору.

Песимістичним персонажам (акації та бузку) письменник протиставляє образ життєрадісних ялин. Протиставлення підсилюється контрастним означенням «вічно зелені, вічно щасливі». Їх життєва філософія різниться від світовідчуття трагедійно-замріяних постатей акації та бузку. Зневіра в майбутньому, покора обставинам і залежність від них викликають осуд ялин. Соціальна та загальнолюдська установка останніх набуває безкомпромісного характеру: «Бросьте мечты свои о меньших братьях, бросьте идеи о всеобщем

* Далі посилаємося на це видання, вказуючи сторінку в тексті.

счастье. Знайте, все к лучшему в этом наилучшем из миров» [С. 6]. Така «життєрадісна філософія» ялин не знаходить відгуку серед мороку осінньої ночі.

Певно, позицію автора виражає інший персонаж твору – дуб. Його образ детальніше відтворений з-поміж дійових осіб твору. Погляди жодної з сторін для нього неприйнятні. Для дуба песимізм акації та бузку – «результат невежества и подчинения обстоятельствам», оптимізм ялин – «бездушный эгоизм» [С. 7]. Цим образом письменник доходить ширших, символічних узагальнень: дуб традиційно уособлює могутність, міць, силу, витривалість, асоціюється з віковічністю, досвідом, розсудливістю. Саме останні якості визначають його позицію. Характеристика образу дуба розкривається в його судженнях про життя, закони природи, суспільство, принципи боротьби, які під пером М.Могилянського набувають програмного звучання. Хисткість світосприйняття акації та бузку, на думку дуба, в тому, що звиклі спостерігати за життям не повинні зневірюватися, відчувати безсилля в боротьбі з життям. Тому «невблаганні закони природи» вимагають вивчення, узгодження зі своїм життям, пошуку компромісів. В наступному епізоді мотив боротьби поєднується з просвітництвом. Відчувається прагнення письменника «допомогти в боротьбі з природою, навчити цій боротьбі». Але для цього необхідні знання. Причому важливість мотиву знання підкреслюється вже наступною фразою. Отже, заклик до знання не випадковий настрій письменника, а особливість його світобачення.

М.Могилянський змушений прямим авторським текстом декларувати ідею. Домінуючим пафосом твору є заклик до боротьби, для успіху в якій, на думку автора, «нужно знание, знание, знание и солидарность борцов между собой» [С. 8]. Автор переймається тут і проблемою людського буття. Твори збірки «Три стихотворения в прозе» продовжують мотиви некрасовської лірики (зокрема таких творів, як «Поражена потерей невозвратной...», «Последние элегии», «Праздник жизни – молодости годы», «Я сегодня так грустно настроен...»). М.Могилянський неодноразово нагадує про «братів менших», навіть «найменших» – рослин («А наименьшие братья, цветы – они уже погибли [...]»), «Бросьте мечты свои о меньших, бросьте идеи о всеобщем счастье», «[...] о

меньших не плакать надо, а заботиться», «Сирень роняла последние листы и ими прикрывала меньших братьев [...]») і закликає – «к свету, вместе, вперед!» [С. 8].

Вислови у поезіях в прозі М.Могілянського зіткані з суцільних іносказань й алегорій, переважно пейзажно-рослинних (образи темної осінньої ночі, дощу, вітру, квітів, дуба), зрідка – анімалістичних (мухи). Саме мухи є головними персонажами наступної, другої поезії в прозі М.Могілянського. В ній пейзаж відіграє другорядну роль. Цим поезія в прозі наближається до художньої манери відомого російського майстра цього жанру І.Тургенєва, твори якого переважно не мали пейзажного характеру.

В експозиції твору малюнок цілком статичний. Художні деталі подаються письменником економно. Він вдається до змалювання локальної картини – великої, просторої кімнати. Вікна в ній зачинені, а сонце пече все сильніше та сильніше. Тому в приміщенні задушливо і тихо. Про відсутність у ньому активного життя повідомляється фразою «только маятник часов однообразно стучит: «тик-так, тик-так!» [С. 10]. У цій, здавалося б, порожнечі по вікнах ліниво повзають мухи, «находящиеся, вероятно, в том состоянии, которое имеют в виду говорящие: «как сонная муха» [С. 10]. Виведений письменником образ підкреслює збірність, символічну узагальненість і характеристику настрою епохи. Перебування у приміщенні літнього чоловіка та ліниве повзання «сонних», проте живих мух не порушує загальної статичності картини. На тлі цієї картини й відбувається поява «живої» мухи. Гнітюче враження від мертвого середовища стимулює її прагнення до свободи. «Сонні мухи», пробудившись від поривань «живої», піддаються на заклики. Їх активність привертає увагу старого. Першою його жертвою стала «неспокійна», а вслід за нею – ще кілька «зухвалих». І знову все завмерло, заспокоїлося. Поезія закінчується на мінорній ноті: автор знову занепокоєний відсутністю життя, враженням того, що «жизни словно никогда и не было» [С. 13], задушливою, тихою одноманітністю. Властиві свідомості ліричного суб'єкта сумніви роз'яструють революційні настрої. Бачиться, що ці мотиви у М.Могілянського не випадкові. Криза революційного руху в середині 90-х років XIX століття охопила широкі демократичні кола. Зображення

письменником задушливої атмосфери та живих, але «сонних мух» у поєднанні з закличками ліричного героя «показати життя», «свободу» були спробою не лише передати стан тогочасного суспільства, а й намаганням впливати на нього, вивести з морального занепаду.

В українській літературі кінця XIX – початку XX століття письменники активно звертаються до жанру поезії в прозі. Природа і пейзаж як форма її відтворення відіграли велику роль у її розвитку. Досліджуючи еволюцію жанру, Ю.Кузнецов доходить висновку, що українські письменники «в розумінні природи й окремих її стихій виявили справді необмежені можливості, розсунувши рамки побутових обставин до космічних масштабів і поставивши в центрі цього космосу людину з її не менш складним внутрішнім космосом і багатовимірними зв'язками із соціумом» [49, 92 – 93]. У цьому жанрі виступають такі письменники, як В.Стефаник, О.Кобилянська, М.Коцюбинський, М.Чернявський, Дніпрова Чайка, Грицько Григоренко, Л.Яновська, Н.Романович-Ткаченко, Я.Жарко та інші.

Мотиви першої поетичної збірки знайшли своє логічне продовження в наступній збірці поезій М.Могилянського «Стихотворения» (1897). У передмові до цієї збірки віршів поет писав, що він, «любя жизнь, всегда стремился к жизни, жаждал ее и более всего пугался не жизненных невзгод, а отсутствия жизни» [90, 7]*. Тому більшість поезій збірки пронизані саме мотивами життєствердження, жадоби життя («Вершины гор под дымкою из газа...», «Ты говоришь, что любим мы страданья...», «Краса кругом рассеяна повсюду...», «Прошлого милого тени заветные...»), а романсова стихія особливо виразно виступає вже навіть із самих заголовків цих творів. З особистого, ліричного плану поезій (драматична любовна історія або спогад про неї), романсової ритмомелодики (ліричність, музичність, плавний ритм) вибудовуються найглибші сподівання поета. Мотиви світлої печалі, туги за минулим найчастіше поєднуються з мотивами боротьби і становлять основний змістовий стрижень ліричних творів збірки («Больше жизни, больше страсти...», «Не говори что

* Далі посилаємося на це видання, вказуючи сторінку в тексті.

щаст'я неможливо...», «Одна нам жизнь дана...», «За дело, друзья мои, время не ждет...», «Сегодня ты здоров...»). Подібне зближення тем спостерігаємо і в ранній творчості С.Надсона («Я чувствую силы и стремленья...», «Грядущее», «Вперед», «Призыв»). Однак у творах останнього домінують сумніви й розчарування, прояви роздвоєності ліричного героя.

Як і в збірці «Три стихотворения в прозе», але вже потужніше, головною спонукою до боротьби М.Могилянський висуває знання. В ряді поезій («Сегодня ты здоров...», «За дело, друзья мои, время не ждет...», «Вдохновенно вперед, ты, певец призываешь...») ідея «знання» набирає особливого звучання. В цьому поетичному контексті особливої ваги набирає мотив поет і поезія. Для М.Могилянського призначення поета полягає не лише в закликах вперед, оспівуванні тих, хто відгукнувся на ці заклики, в тавруванні тих, хто їх не почув. Автор бачить поета насамперед пророком, дороговказом:

Укажи мне пути, разрешивший сомненья,
Укажи мне дорогу к добру!

В цій місії, на його думку, не треба «громких фраз и призывов». Значущим для поета є знання, бо «если знания нет у тебя – те призывы обманчивы, призрачны, лживы» [С. 44]. Саме пошуки шляхів «всех идущих» разом з ідеєю знання становлять невід'ємну частину його світорозуміння і світовідчуження. Отже, характерний просвітницький пафос поезії М.Могилянського стимулювався особливостями сучасної йому доби. Принагідно варто зазначити, що і в літературно-критичному нарисі «Поэзия Надсона» (1897) М.Могилянський, характеризуючи особистість і поезію С.Надсона, вбачає одну з причин звуження спектру мотивів його поезій у тому, «что ему надо было [...] знания, а знания не находилось» [88, 24]. Тому неодноразові заклики М.Могилянського до знання й у його власних поезіях, гадаємо, не були випадковими й свідчать передусім про окреслення в його ранній творчості тих рис письменника й літературознавця, які пізніше скристалізуються й утворять основу всієї подальшої літературної діяльності М.Могилянського, зокрема – головного твору життя, роману «Честь». Прикметно, що мотив покликання поета

і поезії автор розвиває в творі «Поэту (По поводу стихотворного сборника Бальмонта «В безбрежности»)».

Поетичні твори М.Могилянського постають як безпосередня реакція на тогочасну драматичну дійсність, через те поезіям властиві соціальні мотиви. «Пусть в душе твоей умерли грёзы...», «Моя грудь, мое сердце разбиты...», «Ты говоришь, что любим мы страданья...» та багато інших творів поета засвідчують невідступність думки про соціальну несправедливість, людське страждання, співчуття знедоленим. Ці мотиви часом розгортаються автором на фоні сільських пейзажів («Я в деревню приехал цветущей весной...», «Запах душистой сирени...»). Ці твори суголосні також з поезіями М.Некрасова («В деревне», «Деревенские новости», «Похороны», «Мороз Красный нос») і С.Надсона («В деревне», «Похороны»). В цей ряд можна поставити й ліричну поезію «Эти бедные селенья...» Ф.Тютчева.

Поета хвилює безперервне оновлення світу. Роздуми на цю тему виражені в мотивах зміни пір року. Весна сприймається ним як пора пробудження, оновлення всього довкілля («Весною цветы расцветают...»):

Весною цветы расцветают,
Деревья пестреют листвою
И птицы свой гимн начинают

В честь жизни, бегущей волной [С. 40].

У ліриці іменитого попередника М.Могилянського, Ф.Тютчева, в зображенні весняних картин спостерігається «стійке прагнення до злиття з природою» («Весенняя гроза», «Весенние воды»). У творчості І.Буніна вони пронизані настроєм споглядання, почуттям умиротворення:

Весна, весна! И все ей радо,
Как в забытии каком стоишь
И слышишь свежий запах сада

И теплый запах талых крыш [12, 80].

Літо у М.Могилянського – це прихід тиші й спокою («Летняя ночь над горами спустилась...»). Осінь – пора роздумів про минуле, теперішнє,

майбутнє. На поезіях цього циклу позначилися риси пушкінських осінніх мотивів. Особливо прикметні з цього погляду поезії М.Могилянського «Осень, грустная осень царит над землей...», «Дыханьем осени уж веет отовсюду...». Проте на відміну від поезій О.Пушкіна, що виражають захоплення осінніми картинами, лірика М.Могилянського оповита серпанком песимізму, смутку. В поезії «Печаль и слезы осени ненастной...» стан осінньої природи (печаль, сльози) поет сприймає як близький його душі. За днями минулого, надіями, мріями вгадуються конкретні життєві переживання. Нагромадження дієслів доконаного виду поглиблює відчуття туги, душевної втрати: дні минулого – загинули, надії – відцвіли, мрії – вмерли.

Печаль и слезы осени ненастной

Душе моей понятны и близки:

Дни прошлого погибли безвозвратно,

Надежды отцвели и умерли мечты [С. 23].

Наступний вірш «Дыханьем осени уж веет отовсюду...» більше нагадує пушкінську «Осень» (а саме, сьому строфу поезії – «Унылая пора! Очей очарованье!...»). Суттєві перегуки виникають на рівні визначальних, ключових образів (подиху осені, осіннього вбрання природи, осіннього сонця, неба). Заглиблення в них чи не найбільше зближує М.Могилянського з О.Пушкіним, котрі спостерігають і описують ті ж прикмети осені. Однак осінні картини у першого далекі від патетики і виглядають дещо стриманіше.

Про подих осені М.Могилянський сповіщує першим рядком «Дыханьем осени уж веет отовсюду» [С.37], після чого одразу в цей подих і занурюється. Характерна увага поета до найменших проявів осені. Їх він спостерігає в лісах, які ще «хранят свой пышный лиственный наряд», «не вещает стужу» сонце, небо ще вкрите «ясной синевою», а даль прозора. Але незважаючи на це «ухом осені напеви уже слышит в шелесте листвы», а око стежить за її приходом:

Везде, везде ее дыханье,

Везде ее тяжелый шаг...

«Ветра шум и свежее дыханье» у О.Пушкіна з'являється пізніше, після цілого ряду осінніх картин. Захват від природи, яка зачаровує око, він передає не лише чуттєвою характеристикою («*Очей очарованье*», «*приятна мне твоя [...] краса*», «*люблю я [...] природы увяданье*» [119, 521]), а й інтонаційно-пунктуаційним ладом (знак оклику в середині й кінці першого рядка). Та й осінній ліс в О.Пушкіна виглядає багатшим на вбрання – «В багрец и в золото одетые леса». А от щодо сонця поет помітив тільки «редкий луч», і небеса, покриті «мглою волнистою».

Типовими для поетичного вислову М.Могилянського є рясні уособлення: «Дыханьем осени уж веет», «леса еще по прежнему хранят свой пышный лиственный наряд», «солнце не вещает стужу». Вони, на нашу думку, виражають прагнення оригінальності його ранніх творчих пошуків. Аналіз лірики М.Могилянського з погляду типології засвідчує певні зближення з поезією Ф.Тютчева, у якого природа відіграє першорядну роль і є основним предметом художніх переживань автора:

Есть в осени первоначальной
короткая и дивная пора, –
Весь день стоит, как бы хрустальный
И лучезарны вечера [125, 206].

Ритмомелодика віршів М.Могилянського частково нагадує насамперед поетичні твори Ф.Тютчева. Крім того, привертає увагу деяка співзвучність лірики М.Могилянського з поезією І.Буніна, але в осінніх мотивах останнього переважають почуття туги за минулим:

Осыпаются астры в садах,
Старый клён под окошком желтеет,
И холодный туман на полях
Целый день неподвижно белеет [12, 62].

У поезіях з морською тематикою («Сегодня так ласково море шумит...», «Сегодня волнуется грозное море...», «Мимозы нежные у сонного ручья...») виразно відчутні медитативні мотиви. Морські картини в поезії «Волновалось

могучее море...» переплітаються з авторськими рефлексіями, викликаними станом душі:

На прибрежных каменьях с тоскою
Одинокий я долго стоял,
Улетал в безпредельность мечтою
И, казалось мне, в ней утопал [С. 25].

Характерно, що М.Могилянський широко послуговується традиційними для романтичної поезії художніми засобами. Зорові образи («вставала волна», «на прибрежных каменьях», «белая пена»), порівняння («[...] и на всем необъятном просторе // Словно битва жестокая шла»), уособлення («беспокойные волны лизали», «мои камни стремились ко мне») та прозорі метафори поезії «Сегодня так ласково море шумит...» («[...] хотелось бы с чайкой над морем летать // И в влаге прохладной купаться, // Душою хотелось бы мир весь объять, // С орлом – к тем вершинам подняться»), підсилені анафорою, підкреслюють захоплене сприйняття автором природи. Роздуми героя на березі моря зображені й в поетичних творах І.Буніна, зокрема «Что в том, что где-то на далёком...», «Долог был во мраке ночи...».

Варто відзначити очевидний гуманний зміст поезій М.Могилянського. Він ніколи не залишається байдужим до людського болю і страждання. Ці мотиви є наскрізними в поетичному доробку поета. А на повний голос вони зазвучали в таких ліричних творах, як «Не говори, что счастье невозможно...» та «Поэту (По поводу стихотворного сборника Бальмонта «В безбрежности»)». Останній із названих творів – своєрідний маніфест поета. В ньому автор, полемізуючи з К.Бальмонтом, звертається до адресата:

Может, ты красу постигаешь,
Но бессилен людям ее дать.
Не поймут ее люди: – страдая,
Погибая в грязи и в крови, –
Не до звуков небесного рая [...] [С. 54].

Десь-то надмірно «красиві» ті звуки, а тому – «не постигнут их люди земли». М.Могилянський закликає поета-сучасника шукати опори в земних реаліях, звернутися до «людей землі» «словом бодрым», здатним їх пробудити, пошуки ж у руслі «чистого мистецтва», на його думку, незрозумілі простому народу:

Пой про муки и беды народа,
Веру в силу добра поддержи [С. 56].

Отже, революційна, соціально-бунтарська стихія значною мірою характеризує творчість М.Могилянського-поета. Проте в переважній більшості питання бурхливої сучасності поєднуються в митця з ліричним началом, другим річищем його художнього самовияву. Втілення своїх задумів автор реалізує в поєднанні з пейзажними («В тумане», «Чатыр-Даг, озаренный луною...»), інтимними («Посвящение», «Друг другу мы в вечной любви не клялись...»), медитативними мотивами. Інколи ці теми й мотиви автор прагне поєднати в одному вірші («У Байдарских ворот», «Солнца луч в волне моря блестящий...»).

Перші поетичні спроби М.Могилянського російською мовою були продуктом традицій російської лірики XIX століття. На тематичному, формальному та образному рівнях вони почасти мали наслідувальний характер. Ранні спроби М.Могилянського, що свідчать про закладені в ньому поетичні здібності, гадаємо, можуть бути визначені як етап пошуків творчої індивідуальності автора. Проте вірші все ж зберігають риси самотності, хоч на думку самого автора, мають «технические и другие несовершенства» [С. 3]. Вони істотно доповнюють уявлення про раннього М.Могилянського як художника слова, витоки його творчості, ідейно-художні орієнтири.

* * *

Заявивши про себе спочатку російськомовними поетичними творами та критичними працями, друкованими в петербурзьких виданнях, М.Могилянський надалі випробував себе і в драматургії. Вона стала фактом літературного процесу Росії початку XX сторіччя й представлена ранніми п'єсами російською мовою. Перша з них, «Мираж», побачила світ у 1902 році, згодом з'явилися

«Тина» (1903) й «Усталые» (1906). На жаль, драми «Мираж» і «Усталые», що вийшли в Санкт-Петербурзі окремими виданнями, та «Тина», друкowana в додатку журналу «Всемирный вестник» (1903, № 8/9), – не висвітлювалися донедавна літературознавцями й перебували поза їх увагою. Розгляд цього масиву художнього доробку письменника, з'ясування його основних параметрів допоможе відновити й значно розширити уявлення про творчу особистість автора.

Драматургічні спроби М.Могилянського зовнішніми ознаками наближаються до драматичних творів А.Чехова, а також тяжіють до зразків західноєвропейської нової драми – п'єс Г.Ібсена, М.Метерлінка, Г.Гауптмана, А.Стріндберга, хоч художнім рівнем і поступаються їм. Відзначимо і вплив новаторів європейської драми на літературні зацікавлення М.Могилянського. Це фіксують мемуарні [68], літературознавчі [74] джерела, драматичні твори («Мираж»). Так, за словами самого автора спогадів, до його улюбленої лектури ще в університетські роки належали твори М.Метерлінка. А сучасний російський дослідник творчості М.Могилянського А.Сергеев у своїй передмові до публікації споминів М.Могилянського «Кабаре «Бродячая собака» (Отрывки из повести о днях моей жизни)» в переліку основних творів автора кінця ХІХ – початку ХХ століття називає й критичні нариси про творчість Г.Гауптмана: «Потонувший колокол», сказка-драма Г.Гауптмана» (1898) та «Несколько слов о Гауптмане» (1901). Ці відгуки про творчість німецького драматурга були непоодиноким явищем у критичному доробку М.Могилянського. Пізніше з'являється цілий ряд аналітичних оцінок (як принагідних, так і спеціальних [71; 76; 79; 94 – 97]) на драматургічну книжкову й журнальну продукцію, театральні вистави, але вже переважно на матеріалі українському.

Тематика та проблематика драматичних творів М.Могилянського детермінована деякими зовнішніми (суспільними) обставинами й внутрішніми (індивідуальними) особливостями митця. Видається очевидним, що він не випадково звернувся до драматургічної лабораторії. Протягом невеликого часового відрізка (1901-1904) авторська свідомість письменника тричі

зреалізувалася конкретними творчими актами і в подальшому не актуалізує цей вияв. Розуміння М.Могилянським драматургії як авангарду літератури, котра покликана насамперед своєчасно відгукуватися на прогресивні ідеї та важливі події сучасності, а також усвідомлення місця театру в житті суспільства, різнобічна природна обдарованість і обізнаність із набутками світової літератури, а крім того – й поглиблення трагічного світовідчуття, викликане суспільними потрясіннями, стимулювали творчо-психологічний процес. Тематично-проблемні домінанти М.Могилянського-драматурга зумовлені передусім його громадянською позицією революціонера-марксиста. Тож, будучи одним із найактивніших учасників тих бурхливих подій, М.Могилянський зазнав кількомісячного ув'язнення в сумнозвісних «Крестах». Ідеологічний досвід активно осмислюється письменником в художній творчості. Певно, й образи «знервованих» недавніх революціонерів та «стомлених» «бувших людей» виведені драматургом апостеріорно й де в чому інтроспективно.

Криза революційного руху паралізувала широкі суспільні кола. Надто ж гіркого розчарування зазнала тогочасна інтелігенція. Реалістичне осмислення тодішньої російською драматургією, і М.Могилянським зокрема, розгорнутого комплексу пекучих проблем були спробою не лише передати загальний стан дійсності, а й намаганням впливати на складну ситуацію, вивести передові маси з морального занепаду. Продуктивна реалізація цих принципів як художньої мети пов'язувалась письменником з драматургією, в якій він вбачав потенції донести до реципієнта свої нові задуми. Спостережена концентрація вагань і вільного вибору, прагнення самоідентифікації, усвідомлення сенсу свого існування – серцевинні для людини початку ХХ століття, рельєфно відтворені у драматичних творах з погляду осмислюваних автором проблем буття. Персонажі п'єс М.Могилянського за соціальним станом – переважно інтелігенція. Активне звернення до цієї тематики в драматургії не було в літературній спадщині митця епізодом. В подальших писаннях і листах це постійно акцентується. Так, уже значно пізніше, в листі до М.Коцюбинського від 1 квітня 1912 року, М.Могилянський, позитивно висловлюючись про намір письменника збирати

матеріал на Гуцульщині, все ж давав пораду: «...мені більш хотілось би, щоби черпали Ви матеріал для своїх квіток з сучасного життя інтелігенції. Ви так гарно вмієте сполучати сучасне, біжучу конкретність з вічним та глибоким» [167]. Ця програмна вимога М.Могилянського свідчить про постійний дефіцит тематичних шукань з життя інтелігенції в сучасному письменстві. У цей же час в публікації «О культурном творчестве»* (друкувалася в перших числах московського журналу «Украинская жизнь» за 1912 рік, вийшла і в Петербурзі окремим виданням [98]) українське питання розглядається автором як проблема культурного будівництва. М.Могилянський відводить українській інтелігенції провідну роль у розбудові нації, хоча при цьому й підкреслює її національну хисткість. І через те видається закономірним, що проблематика п'єс драматурга близька до традиційних для української та російської літератури питань про місце інтелігента в житті, суспільстві. У своїх роздумах письменник детально розглядає насамперед те середовище (революційне, мистецьке), в якому жив і яке знав досконало. Позірно п'єси М.Могилянського мають ознаки родинно-побутових драм, оскільки їх персонажі діють переважно в побутовій, домашній сфері й перебувають у сімейних, родинних дружніх стосунках між собою, проте суть творів виходить далеко за межі цього кола питань. Тематичний і проблемний спектри однієї з п'єс автора часто перегукуються з аналогічними «зрізами» інших п'єс драматурга, хоча й не абсолютно тотожно, а з певними варіаціями. Також варто зазначити, що жодна з п'єс М.Могилянського не мала сценічного втілення, вони й донині залишаються пам'ятками літератури.

Драма «Мираж» М.Могилянського (авторське датування – «июль, 1901г.») привертає увагу перш за все художньо-філософською ускладненістю, деякою закодованістю ідейного змісту, актуальністю зображуваної ситуації, посиленою увагою до внутрішнього, психологічного світу людини. Очевидна прихованість авторської думки в глибинах підтексту мотивується не лише особливостями

* * Стаття передувала політичній дискусії з національного питання (1913 – 1914 рр.), в якій М.Могилянський брав активну участь, полемізуючи з В.Леніном та Д.Донцовим на сторінках газети «Речь».

індивідуальної свідомості й поетики письменника, а й суспільно-духовним кліматом доби, передбачуваним жорстким цензурним контролем, який вона й пройшла: «Дозволено цензурою. Спб. 22 Мая 1902 года». В свою чергу, титульна сторінка драми зафіксувала й дозвіл «к представлению» – «4 Мая 1902 г.».

Водночас бачиться, що деякі літературно-естетичні характеристики п'єси продиктовані творчим натхненням, потужним потоком життєвих вражень, інтелектуальною проникливістю.

Розробляючи проблеми інтелігенції, її пошуки призначення в житті, суспільстві, М.Могілянський у п'єсі «Мираж» звернувся до відомого вже на той час в драматургії (зокрема, «Чайка» А.Чехова) письменницького життя. Вона будується як поліморфне розгортання багатьох мотивів. Порухені філософські, моральні, етичні питання, міжлюдські стосунки, суспільні відносини, «розуміння людини в невизначеності й непередбачуваності її поведінки залишались проблемою для художників ХХ століття» [45] і постають в загальнолюдських аспектах.

У драмі діють чотири головні персонажі – Дім (Дмитро), Соня, Марія, Іван Сергійович, серед яких важко визначити хоч одного, кому можна було б дати однозначну характеристику. Далеко не однолінійні й не позбавлені актуальності взаємосуперечності між героями складають ідейно-художній ефект п'єси. Дім і Марія, за деякими натяками автора, – колишні активні члени революційної організації, що зазнали репресій за антиурядову діяльність. Дім повернувся з десятимісячного тюремного ув'язнення та трирічного політичного заслання, Марія – з вимушеної еміграції. Пасивність і легкодухість, байдужість і холодний скептицизм, загострена неврастенія охопили головного героя. Його образ підказаний не тільки живим середовищем революціонерів, а й значною мірою рефлексивний. М.Могілянський, судячи з його власних спогадів «В девяностые годы», непогано знав обставини самоспалення в Петропавлівській фортеці М.Ветрової, трагічного самогубства товариша й соратника з петербурзького «Союзу боротьби за визволення робітничого класу» С.Костроміна, котрий не

витримав ув'язнення, причини передчасної смерті близького друга, одного з керівників того ж таки «Союзу боротьби», М.Богданова, надто ж їх психічного, внутрішнього стану. Багато в чому спонукою передчасної смерті названих осіб став душевний розлад, нервова хвороба, спричинені ризикованою, напруженою революційною роботою, що вимагала значних фізичних та психічних ресурсів. Аналогічного стану не вдалося уникнути й М.Могилянському. Він свідчив сам, що «ввійшов до «Хрестів» із загостреною неврастенією», страждаючи «упертим безсонням...» [68,137].

Неординарний, надзвичайно колоритний індивідуальний характер Марії. Загалом натура сильна, глибока, здатна аналітично мислити, вона схильна до критично-недовірливого сприйняття життя. Життєві перипетії останніх років вплинули і на «бойовий дух» Марії, проте не так похитнули її моральний стан, суспільні ідеали, як загартували й ствердили їх. Тож найскладніші колізії не випадково виникають між цією парою дійових осіб і є основою конфлікту п'єси. Практично розсудлива, прагматична, життєактивна Марія в діалозі з Дімом на початку першої дії виявляє в ньому за загальним депресивним станом цілий комплекс проблем, що суттєво його поглиблює. Передусім це розлад із собою як особистістю й письменником, адже Дім – відомий поет, автор популярної збірки «Алчущие истины». Прикметні з цього погляду й самозізнання героя: «Чем мрачнее становилось на душе, тем напряженнее хотелось разогнать мрак в людских душах; чем темнее становилось в собственной жизни, тем больше света хотелось внести в чужую. Да, если мои произведения жизнерадостны, то мое настроение обратно пропорционально их настроению...» [80, 7]. Марія докладає максимуму зусиль, щоб вивести Діма зі стану перебільшення незначних симптомів астенії та апатії, дає відчутти бажання знову бачити його «черной молнии подобным». Для переконливішого відтворення напруженої психологічної ситуації перцепції героєм прагнень та емпатій Марії, її намагання нав'язати йому революційне пробудження М.Могилянський вкладає в уста героїні слова з резонансної на початку століття революційно-романтичної «Песни о Буревеснике» (1901!) М.Горького, з її символічно-бунтарським образом

провісника революції. Крім того, нестійкі позиції Діма, а в останній дії твору – й Марії значною мірою позначаються на їхніх стосунках. Автор наголошує на їх роздвоєності: вжитися їм один з одним важко, а обійтися один без одного вони не можуть. Герої М.Могилянського в цьому плані нагадують персонажів А.Стріндберга, стосунки яких «побудовані на взаємній прив'язаності та взаємному мучительстві, що носить стільки ж запеклий, психологічно зламаний, скільки й ігровий характер» [31, 18]. Аналогічні взаємини між персонажами спостерігаємо і в більшості п'єс В.Винниченка. Ситуація загострюється ще й тим, що стосунки Діма й Марії виходять далеко за рамки піднесено-душевної прив'язаності. Лікар Іван Сергійович та дружина Діма Соня намагаються вберегти від впливу Марії й так уже давно втрачену внутрішню рівновагу Діма. Вони переконані, що той не здолає нових випробувань і потрясінь.

Субстанціальним атрибутом поетики п'єс «Мираж» і «Усталые», що типологічно й формально наближає їх до зразків нової європейської драми, є свідоме послаблення в них зовнішньої драматичної дії й інтерес до психологічного розвитку ситуації, домінування внутрішнього сюжету, драматизму. Ці тенденції у М.Метерлінка супроводжувалися намаганням «спуститися якнайглибше в людську совість і приділити більше місця моральним проблемам» [4, 247], у Г.Гауптмана – намаганням «звернутися до людської душі» [4, 276], у Б.Шоу – висуванням на перший план драматичного «зіткнення різних поглядів на життя» [4, 273], що по-своєму було трансформовано авторською свідомістю М.Могилянського. Тому в цих творах драматурга превалюють визначення позицій персонажів, їхнього внутрішнього стану. Найбільша загостреність у п'єсі «Мираж» виникає навколо розмірковувань і дискусій персонажів, які стосуються саме важливих моральних та філософських позицій і принципів, визначальних для автора.

Значущим для Марії виявляється чуттєве «умение наслаждаться жизнью», навіть морально нерозбірливе: «[...]чем бы ни давалось наслаждение, лишь бы было настоящее, захватывающее наслаждение, лишь бы была жизнь [...]» [80, 10]. Цьому ідеалові відповідні й подальші роздуми героїні про сенс життя,

вираження яких носять дещо піднесений характер: «Я проклинаю, я ненавижу все, что отравляет, разлагает непосредственное наслаждение жизнью: долой рассудок, долой истину, да здравствует жизнь!» [80, 11]. Дім і Марія дебатують проблеми людини й суспільства, пошуки рівноваги власних інтересів із загальнолюдськими, які вочевидь відбивають тодішні погляди певних кіл, поступово запановують у душах зреволюціонізованої молоді й донині не втратили своєї актуальності: «Но чего алкают? Истины? Истина убивает жизнь и всего чаще алчущие ее – вреднейшие люди... Правды, справедливости, лучшей доли человека? Ах смешны мне все эти мечтатели, думающие благоустройством свинушника создать из животного человека! Духовные вожди человечества? Где они? Кто за ними идет? Прибавь к ним еще жрецов искусства, все более ненужного для людей – и пред тобой пройдут трогательные, но смешные образы современных Дон-Кихотов, борющихся с мельницами своей расстроенной фантазии...» [80, 17], – болісно констатує Марія. Змальовуючи психологію, світ почуттів і думок того суспільного середовища, яке незабаром мало стати головною активною силою революційних рухів, М.Могилянський торкається також і певних аспектів його моральної самосвідомості. Марія в діалозі з Дімом висловлює сентенції програмного, основоположного характеру для реалізації революційної ідеї, покликані активізувати їхні дії (і Діма зокрема), що, на думку героїні, найбільш необхідне в «життєвих бурях»: «Нужна крепкая совесть! *(Пауза, прищурил глаза)*. У тебя, Дим, совесть мягкая, мягкая как воск, пожалуй, еще мягче... Еще нужно умение крепко спать по ночам, что бы ни происходило днем!» [80, 54]. Надалі, але в дещо трансформованому вигляді, саме про ці проблеми особистості активно дискутують і роздумують герої В.Винниченка, В.Підмогильного, М.Хвильового, Б.Антоненка-Давидовича. Проте й саму героїню М.Могилянського в останній, третій дії п'єси зборюють сумніви, презентовані автором у формі внутрішнього монологу, який підкреслює її душевне занепокоєння, непослідовність: «Крепкая совесть, крепкая совесть! О, если бы не было этих ужасных сомнений, колебаний, этого страха,– я...я имела бы крепкую совесть...Нужно ведь желать иметь ее, а я не знаю, не лучше ли от

всього отказаться?...» [80, 65]. Марія визнає, що їй бракує міцної совісті, однак відразу зауважує і про відсутність міцної безсовісності. Всі її оптимістичні сподівання, – на радість життя, знову побачити Діма «черной молнии подобным» та внутрішній комфорт – виявляються тим, що констатував ліричний герой Діминої поетичної збірки «Алчущие истины»: «Мираж, мираж, мираж!».

Над названими проблемами роздумує й Іван Сергійович, щоправда, з інших позицій. Спокійний, урівноважений, ригористичний, він пильнує Діма від загострення психічної хвороби, внутрішньої дисгармонії, докладає немало зусиль, аби застерегти посилення розладу, надто ж – експансії Марії. Якраз полеміка між цими персонажами надає п'єсі нової динаміки. Тверезому реалізму його мислення неприйнятні близькі до ідеалістичних пориви Марії та Діма. Заперечення Івана Сергійовича викликають пошуки останнім гострих відчуттів «інтенсивного життя», за кілька миттєвостей якого той ладен віддати роки животіння. Критикує він також схильність Діма підноситися «над «людьми толпы», ставати «по ту сторону добра и зла» [80, 30]. Антитезою до міркувань Івана Сергійовича про відсутність претензій (оскільки він, мовляв, – людина життя, а претензії заважають жити) є принцип «переоцінки всіх цінностей», з якого виходять Марія й Дім. Тому-то Іван Сергійович і скаржиться, наскільки важко мати пацієнтами не людей, а «надлюдей». Він намагається довести абсурдність їх нігілістичної логіки. У п'єсі «Мираж» (як і в інших драматичних творах М.Могілянського) відчутний вплив ідей філософії Ф.Ніцше, часом аж до прямих текстових запозичень, що було загалом непоодиноким явищем у літературі рубежу ХІХ – ХХ століть і спостерігалось, зокрема, в ранній творчості О.Кобилянської («Людина», «Царівна»).

М.Могілянський розгортає деякі аспекти життя, настрою, психології революціонерів, які побували на засланні. Дім, опинившись у цьому середовищі, стикається з товариством, котре вже навіть на підставі зовнішніх ознак називає «сектою своїх». Непомірна вузькість і тупість, убозтво цих людей надзвичайно його вразили, стали поштовхом до радикального з ними розмежування. Водночас обурюють і лякають героя такі прояви «секти своїх», як нетерпимість,

біснуватість. Особливо ж – чинність права мати на все «обязательный категорический императив, обязательный шаблон» [80, 26], які є не що інше, як деформований вияв апріорного морального закону, запровадженого І.Кантом «для позначення безумовного веління моральної свідомості будувати свою поведінку» [132, 268]. В цьому драматург найрельєфніше відобразив жорстокі реалії зародження загрозливих проявів антигуманної моралі у стані носіїв революційних ідей. Відзначене М.Могилянським набирало характеру застереження проти небезпеки ідейного фанатизму. Найповніше окреслений комплекс проблем розробляється у п'єсах В.Винниченка «Дизгармонія» (1906), «Великий Молох» (1907), «Щаблі життя» (1907), а значно пізніше, – коли навчч постануть трагічні наслідки революції й квінтесенція цих ідей стане підвалиною соціалістичного способу життя, – у творах М.Хвильового («Я (Романтика)», «Санаторійна зона»), Б.Антоненка-Давидовича «Смерть».

Привертає увагу незвичний художній прийом, до якого вдається письменник: друга дія п'єси починається з того, що героїня твору, Софія, виконує уривок з драми «Затоплений дзвін» Г.Гауптмана. Зачитаний фрагмент, що акцентує й авторська ремарка, так само належить до початку другої дії цієї драми. Однак це не випадковий збіг. Зазначені епізоди мають і деякі типологічні аналогії проблемно-змістового порядку. У них добачаються спільні для обох творів узагальнення: зображення гнітючої, задушливої атмосфери, нездійсненності надій і прагнень персонажів, моторошне передчуття трагічної розв'язки. Здійснюване у п'єсі М.Могилянського прочитання дійовою особою уривка з драми німецького класика має алюзивно-акцентуйоване функціональне навантаження. Названа декламація орієнтована на сприймання цієї дії конкретною особою – Дімом. Діалог останнього з Сонею на початку другої дії, коли вона читає п'єсу Г.Гауптмана, доводить факт відтворення драматургом посилення суспільних колізій епохи, внутрішньої напруги, душевної розшарпаності й виснаженості головного героя.

Психологічний портрет Соні відчутно різниться від Маріїного. М.Могилянський виводить надзвичайно багатий внутрішній світ цієї героїні. З

усіх персонажів п'єси саме вона послугується найменшим словниковим арсеналом, зате – високим рівнем пристрасті. І це забезпечує повноту її образу, його цілісність. Варто констатувати, що домінуючим засобом для характеристики сукупності стійких індивідуальних особливостей Софії є висловлювання Діма, нерідко піднесені, а також її власні репліки. Натура саможертвна, самовіддана, вона свідомо стає «ангелом охоронцем» політичного засланця – одружується, щоб супроводжувати його в місцях відбування покарання. Ретроспективні самозізнання Діма про від'їзд на північ в «состоянии такой глубокой апатии, такого холодного равнодушия ко всему на свете, что не будь со мною такого преданого друга, такой самоотверженной, любящей души, я не знаю, что было бы со мною!..» [80, 22] – лише підкреслюють значущість для головного героя Сониного вибору. Обом їм через тотальний розрив Діма з «сектою своїх» довелося зазнати з їх боку значного психологічного пресингу. З погляду соціальної активності Соня слабша й ніби малодієвіша за Марію. Переважно підкорено-пасивний, можливо, надміру пластичний прояв її індивідуальності доволі контрастує з динамічними властивостями особистості останньої. Проте брак психодинамічних якостей Соні достатньо компенсується багатством її чеснот. Подальший рух картин редукує амбівалентність Діма і виявляє його схиляння до емоційно-концентрованої Марії. Вкрай загострює стосунки й так внутрішньо здисгармонізованого Діма поява щирої прихильниці (за її власною кваліфікацією) його поетичного таланту – героїні без імені, яка відрекомендувалася лише назвиськом «Незнайома». Прикметна надзвичайна напористість цієї дещо символічної дійової особи в своєму намірі дізнатись, що ж хотів висловити її кумир своїм похмурым персонажем, котрий тільки для того й з'являється, щоб сказати: «Мираж, мираж, мираж!». Чи не висміює він, часом, розповсюджений в ті часи тип скептика, для якого все – міраж? Очевидно, що це лише поверхневе, певно – й спрощене трактування психологічних мотивацій поведінки персонажа та й ідеологічних запитів доби. Насправді ж драматург дошукується чинників «міражного» світовідчуття, поширеного на початку ХХ століття. Автор п'єси не випадково

настійно актуалізує вираз «мираж, мираж, мираж», який зринає в романтизованих пасажах Дмитра та іронічно забарвлених репліках Марії, поступово набуває символічного звучання, оскільки більшість персонажів твору, за кожним з яких можна побачити складну внутрішню драму, опиняється перед «міражем» – оманливою, примарною життєвою перспективою. Крах ілюзій та низка нерозв'язних проблем жорстокої дійсності, неспроможність здолати колізії внутрішнього плану змушують героїв шукати виходу з становища, а натуру романтика-максималіста Діма – порвати нитку життя. В цьому плані проглядає деяка подібність долі персонажа п'єси М.Могілянського «Мираж» до героя драми А.Чехова «Чайка», письменника Костянтина Треплева, «чиї мрії відходять від дійсності, від життя» [140, XLII], а образ також зафарбовується смертю. Проте бачиться певний перегук твору М.Могілянського й з іншою, синхронною в часі, п'єсою відомого російського письменника – «Три сестры» (1901), в якій усі надії й сподівання героїнь, трьох сестер, на краще майбутнє пов'язані з мрією про переїзд до Москви. Тому триразове сумне повторення головної героїні – Ірини наприкінці другої дії: «В Москву! В Москву! В Москву!» – найточніше виражає прагнення сестер порвати з провінційним життям, атмосферою відсталості й аморфності. І якщо для героїні А.Чехова поїздка до Москви – символ нового життя, символ розриву з минулим, то потрійне образне твердження «Мираж, мираж, мираж!» персонажа М.Могілянського означає втрату людиною гармонії, особистої та громадської, примарність вимріяного, нездійсненність прагнень, стає символом багатьох розчарувань. Характерний пафос є відображенням поширеного в тогочасній літературі скепсису людини доби модерну.

Про руйнування мрій героїні про поїздку, але вже до Петербурга, йдеться і в драматургії М.Могілянського, проте вже в наступному творчо-психологічному акті письменника – п'єсі «Тина» (1903).

Символічність завершальної сцени драми «Мираж», де центральний персонаж, вистріливши собі в голову, промовляє останні слова – «Солнце, Солнце всходит![...] Ослепительное солнце!..», викликає ремінісценції з

фінальною картиною п'єси Г.Ібсена «Примари» (1881), коли Освальд, головний герой твору, передчуваючи раптовий прихід смерті, просить фру Алвінг: «Мамо, дай мені сонця», [33, 526] – а потім уже вмираючи, тричі повторює: «Сонце... Сонце...».

Саме п'єса «Тина» з-поміж інших драматичних творів М.Могілянського найбільше тяжіє до поетики чеховської драми, а проблематика твору, характер конфлікту викликає аналогії з драмою Лесі Українки «Блакитна троянда» (1896). Конфлікт тут розгортається в родинно-побутовій сфері, але за суттю проблем виходить за межі такого розуміння. Події, як сповіщає авторська ремарка, відбуваються «в глухому провінційному місті», в родині Петра Івановича Сіверцова. Діна (Надія), дочка Петра Сіверцова, – юна музично обдарована особа, що має неординарні мистецькі задатки. Намагаючись їх вповні розкрити, реалізувати себе як особистість, вона живе великими надіями на поїздку до Петербурга й мріями вступити там до консерваторії. Пориви героїні постійно підігриваються розповідями її брата Григорія та його товариша Бориса Недоліна, студентів столичного університету, про незвичну, захоплюючу й досить привабливу вільну атмосферу петербурзького життя. Посилують вплив ще й сентенції Люби, двоюрідної сестри Діни, – за деякими здогадками, висланої з Петербурга за революційну діяльність, – про необхідність триматися поставленої мети. Проте заповітним мріям Діни не судилося здійснитися. На заваді постала груба, подекуди жорстока сила сімейних пут і упереджень, збороти які молодечій натурі так і не вдалося.

Зрештою, М.Могілянський не робить у творі особливих тематично-проблемних відкриттів. В основі драми – конфлікт між старшим і молодшим поколінням, протест останнього проти старого, давно віджилого патріархального укладу життя. Володіння величезним запасом життєвих спостережень дозволяє письменникові висловити своє бачення традиційної розробки тургенєвської проблеми «батьків і дітей» у власній сімейно-психологічній п'єсі «Тина».

Драматург буквально з перших картин окреслює причини й суть колізій сім'ї Сіверцових, її гнітючу атмосферу. Григорія, чаша терпіння котрого вже переповнена, глибоко обурює безглуздість такого життя, коли в присутності батька зберігається найсуворіша цензура тем розмов і навіть думки – «... и все под тем предлогом, что ему волноваться вредно, что у него отец и сестра умерли от удара...» [91, 5]. Погоджуючись із сумнівами сестри щодо справжності хвороби Петра Івановича, він усе ж доводить згубність такого становища, завдяки якому над сім'єю нависла атмосфера брехні, нехтування інтересів, бажань, нівеляції особистості. Саме опосередковані характеристики Григорія, Люби, Бориса Недоліна є важливим засобом висвітлення образу Петра Сіверцова; вони одностайні в думці, що почуваються існуючими лише для його задоволення, його щастя, що єдиним стимулом їх життя має бути прагнення оберігати його від хвилювань; та й сам Петро Іванович, як вважають, керується в житті виключно страхом нападу хвороби і смерті. Персонажі п'єси не заперечують і своєї вини, визнають власну причетність до морального розтління голови сім'ї, котре почало набирати патологічних форм. Жити далі під постійним пресом усунення найменших хвилювань («Папе нельзя волноваться, у папы может быть удар!»), задля чого не лише дозволялося, але й треба було брехати, обманювати, лицемірити, молодші члени родини Сіверцових уже не в змозі. В душі Григорія наростає протест проти брехні та скупості. Занепокоєний безправним становищем сестри, він радить їй якнайшвидше відвоювати права своєї особистості, відстояти себе, не чекати, поки батько зрозуміє й дозволить мати не тільки свою думку, але й право на свої інтереси, своє життя. Разом з тим, він не має жодного сумніву в тому, що Діна не поїде до Петербурга, боячись тим самим спричинити смертельний напад. Принципова позиція Григорія стосовно родинної атмосфери визначається поняттям «тина» і набуває безкомпромісного характеру: «Не хочу, [...] чтобы в этой грязной болотной тине чувства мои нашли чистый источник. Я ненавижу, [...] всеми фибрами души ненавижу тину нашей жизни, ненавижу нашу семью; – в них все грязь, абсолютная грязь» [91, 7]. Такий мікроклімат середовища дає йому поштовх до висновку, що житейська

«тина», якщо не вжити проти неї радикальних заходів, неминуче зруйнує світлі наміри сестри. Тиск наведених Григорієм аргументів стимулює рефлексії головної героїні: «Тина! Действительно тина житейская грязнит наши лучшие, светлые, наши лучезарные грезы! (*Вздвогнув*). Неужели же он прав, неужели тина засосет меня?!» [91, 8]. Те ж намагаються довести Недолін і Люба, спрямовуючи максимум зусиль на розкриття реального становища, в якому вона опинилася. Розуміє це і Діна – індивідуальність, безперечно, внутрішньо багата, проте м'яка і незахищена. Вона боїться навіть розпочинати розмову про поїздку до Петербурга, від якої, на думку самої героїні, залежить все її життя, майбутнє.

Під пером М.Могилянського досить неоднозначним у п'єсі виступає образ Олександри Михайлівни, дружини Петра Сіверцова. Віддані їй на самому початку драми симпатії за прагнення начебто покласти край «домашньому безладу» зводяться нанівець подальшими вчинками героїні. Виявляється, власне, від неї походить чи не більшість взаємосуперечностей «батьків і дітей», нагнітання сімейної атмосфери, джерела іпохондрії Петра Івановича. Саме Олександра Михайлівна своїми висловлюваннями підбиває підсумки ідеалістичних поривів дівчини: «Блажь одна – это твое искание смысла жизни» [91, 15]. Про Петербург, звісна річ, уже не може бути й мови, бо хворий батько, котрий до нестями любить дочку, не погодиться на розлучення, а можливі хвилювання можуть виявитися для нього згубними. Більше того, нею ж інспіровані конфлікт Петра Івановича з Борисом Недоліним, інцидент з Любою, з вимогою залишити оселю Сіверцових, та ідея видати Діну заміж за нелюба Трощинського.

Поглиблює сімейну кризу сам глава родини – Петро Іванович Сіверцов. На перший погляд, палко люблячий, турботливий батько, він водночас – людина принципова й непоступлива, користолюбна, коли йдеться про особисті інтереси. Ними він не поступається навіть перед інтересами інших членів родини і, ясна річ, перед зацікавленнями Діни. В цьому плані М.Могилянський виписує характер, який чи не буквально ілюструє погляди Ф.Ніцше та Г.Гауптмана, котрі визнавали егоїзм головною рисою тогочасної людини. Справді, можна побачити,

що герой «Тини» досить своєрідно виявляє свою батьківську любов – нерідко камуфлює свої наміри святенницькою псевдолюбов'ю. А його беззастережна реалізація провокативних задумів дружини свідчить про відсутність власної незалежної думки й здатності на об'єктивне рішення. Запальний і рішучий в «урегулюванні» поведінки Люби й Бориса Недоліна, Петро Іванович разом з тим настільки безсилий, що навіть на колінах, обливаючись сльозами, просить дочку не їхати до Петербурга. Ця демонстративна комедія батька (а що це саме так, не виникає жодних сумнівів навіть у персонажів п'єси) унеможлиблює омріяну й таку значущу для неї поїздку, а підступно зламаний ним опір Діни, коли той буквально вириває в неї обіцянку не відмовляти в шлюбі Трощинському (що є драматичним центром твору), взагалі ставить хрест на далекосяжних амбіціях дівчини.

Для нестійкого характеру Діни виявляються непосильними прагнення подолати деформовану конкретику життя дедалі деградуючої родини. Певно, автор п'єси доходить тут ширших узагальнень: йдеться про «тину» як страшну ознаку занепаду суспільства, що поступово перетворюється на символ неспроможності людини протистояти всепоглинаючій темній силі. Головна ж героїня драми М.Могілянського, котра уперто намагається збагнути «душевний мир другого», заглибитися «в положение вещей», захоплена ідеями «мирової скорби», виявляє схильність «к морали всепрощения», яка, по суті, є філософсько-психологічним опертям саможертвності юної особи. Борсаючись також у внутрішніх суперечностях, вона не може протидіяти силі тиску життєвих лещат, у яких опинилася. І якщо на початку твору Діна ще висловлює сумніви щодо «природних властивостей» «тини», то в останньому монологі фінальної картини п'єси ця думка перетворюється на постулат, що не підлягає жодним сумнівам: «Тина, грязная болотная тина заволакивает все лучшие мечты, все чистые грезы! Осыпаются цветы надежд и ветер осенний уносит их и ничего... ничего не остается... совсем *ничего!*» [92, 50]. Брутальна «тина» безжальна не лише до Діни, головної героїні драми М.Могілянського, вона немилосердна й щодо персонажів п'єси А. Чехова «Три сестры», чії надії на

переїзд, що провіщує нове життя, також приречені на провал. Окрім певної співзвучності з темою змарнованої духовної краси, названі твори М.Могилянського й А.Чехова мають деякі перегуки й у характерології. Та й внутрішній зміст обох драм полягає в тому, щоб повідомити про можливість іншої долі людей та іншого життя, і водночас, що вони спробують вивільнитися з-під влади похмурого середовища. Причини краху традиційного індивідуалістичного способу дії в новій драмі, створеній на рубежі XIX й XX століть, сучасний дослідник вбачає саме в тому, «що герої стикаються з середовищем – непристойною, черствою буденщиною, [...] що вони самі не впевнені більше в своєму праві. Чим далі, тим менше в їх діях визначеності мети й завзятості» [31,14].

Зримо окреслені в драмі М.Могилянського питання жіночої емансипації бачаться й у дещо іншій площині – не лише в суто «жіночій проблемі», а й у звільненні особистості взагалі, виробленні цільної, суверенної людини. Прикметно, що героїня «Тини», зазнавши невдачі, втративши розуміння мети свого життя, не гине, не обриває свого життя, але, допускаємо, якщо й знаходить порятунок у власній смерті, то вже поза межами художнього твору письменника. Проте суттєво на характер драматизму головної героїні, як і на драматизм п'єси в цілому, така розв'язка конфлікту не впливає. Образ Діни – безумовно найдраматичніший із-поміж інших жіночих персонажів М.Могилянського. Тому авторські симпатії належать саме цій дійовій особі, проблеми поведінки котрої, ступінь індивідуальної свободи визначаються переважно її взаємостосунками з середовищем.

Трагічна доля іншого жіночого типу – Олени, героїні драми М.Могилянського «Усталые» (авторське датування – «апрель 1904»), яку нерозв'язні внутрішні колізії призводять до самогубства. Письменник продовжує лінію психологічного пізнання людини, але дещо іншого середовища – мистецького. Змінюється й топос подій: провінційно-периферійна віднесеність драматичної дії поступається місцем столичній, петербурзькій. Тема непростого усвідомлення інтелігенцією свого місця й ролі в житті (адже в п'єсі діють

представники цієї суспільної верстви – лікар, художник, адвокат, журналіст, скрипаль, та ін.) у творі тісно переплетена з проблемою «становлення й самовияву митця, яка – на думку Л.Мороз – є за своєю внутрішньою сутністю цілим комплексом проблем», та не менш важливою, котра також «за своєю природою, – відзначає далі дослідниця, – комплексна, багатоаспектна – взаємин митця з оточенням» [101, 94]. Отже, й конфлікт драми виникає саме на перехресті названих проблем.

П'єса «Усталые» за зовнішніми ознаками наближається до деяких творів Г.Ібсена, що «починаються нерідко там, де традиційна драма побачила б завершення п'єси» [32, 35]. Проте найточніше її можна охарактеризувати словами одного з героїв п'єси, журналіста Аркадія Стрижова, на думку якого сучасна драма «[...] вовсе лишена действия, вытесненного разговорами, бесконечными, однообразными, унылыми... Это делает нашу драму не сценичною и к постановке негодною: занавес можно опустить в любом месте и больше не поднимать его [...]» [99, 77].

За роботою художниці Олени Ольхіної – головної дійової особи твору, що вже завершує роботу над картиною, – непомітно для неї, крізь напівпрочинені в майстерню двері, спостерігають її близький приятель Володимир Лозинський та новоприбулий гість Петро Долгов. Останні, заставши її за «священнодійством», ризикуючи «викликати бурю», насолоджуються красою натхнення людини, котра перебуває в полоні творчого екстазу. Відчуваючи чинючу присутність, а потім і зачувши голоси відвідувачів, заскочена зненацька героїня розстрілює власну картину з револьвера.

Прикметно, що з усіх персонажів драматургічного доробку М.Могилянського лише про Олену письменник подає деякі, хоч і абрисні, портретні відомості, зафіксовані авторською ремаркою: «*На ней простое, черное платье с передником. Лицо очень бледно, брови сдвинуты*» [99, 6]. За цими скупими контурами авторської характеристики зовнішності героїні проступає вдача вольової, рішучої, надзвичайно сильної натури, яка асоціюється з типово романтичними постатями (щоправда – жіночої статі). Знайомство

Олени з Петром Долговим – товаришем її брата Миколи, котрий приїздом до столиці намагається ослабити враження одноманітності провінційного життя, – й подальший хід їхньої розмови виявляє самозізнання повітового лікаря про «втому», яка стала результатом постійних прагнень людини. Саме «втомлена» людина, причини й передумови її перевтоми пильно обсервуються драматургом і є лейтмотивом п'єси. Стомившись, герой відмовляється від пошуків сенсу та мети життя, рятується «втечею»: «Я бежал от сложных, запутавшихся проблем жизни, от вечной тоски – искать не находя, бежал от городской сутолоки, [...] от суетных поисков «удовлетворяющей» работы» [...]» [99, 7]. Весь свій час він заповнює «делом скромным и незаметным, но необходимым», тобто лікарською практикою. Однак найбільш придатним для «втєчі» персонаж знаходить природне середовище: «[...] я иду в лес, в поле, слушаю, как ветер шумит вершинами деревьев, гляжу, как волнуется море ржи [...]. лягу где-нибудь на меже и лежу целый час. Во ржи цветут васильки, звонко поют жаворонки серебристую молитву, купаясь в прозрачном, теплом воздухе, уносясь к небесам; в небесах плывут облака, облака, облака...» [99, 8]. Варто зауважити, що незабаром мотив втоми людини й дальшої її втєчі на лоно природи виразно відтворить М.Коцюбинський у новелі «Intermezzo» (1908). Де в чому означені процеси в творах обох письменників подібні, проте мають і свої характерні особливості.

У цьому фрагменті спостерігаємо також і первинні симптоми втоми у головної героїні п'єси – Олени (про які, до речі, знову довідуємося з авторської ремарки). Поглиблюють втому героїні ексцентричні любовні стосунки з Володимиром Лозинським, а найбільше – глибокі суперечності мистецького порядку. Нового витка набувають стосунки закоханих з завершенням першої дії та на початку другої. Якщо в першій дії це суто амурна драма, суперечність якої вичерпується одночасним взаємним освідченням в любові й вимогою Олени скористатися її револьвером буцімто для зміцнення кохання, то в другій – любовна інтрига ускладнюється до власне творчого вияву. М.Могиланський намагається наблизитися тут до спільної для багатьох митців проблеми усвідомлення невідповідності між мистецькими ідеалами й власною творчістю.

А питання змісту і свободи творчості, розлад між людиною й митцем першочергові на порядку денному головної героїні п'єси. Актуально значимою для неї є емпірично утверджена думка, що «жизненная трагедия глубже и сложнее вопросов борьбы за хлеб и волю» [99, 22]. Проте пошуки художнього вираження індивідуальності підводять Олену до межі, за якою, як вона гадає, починається нова трагедія – розуміння неможливості реалізації «средств выражения – мысли, чувства, настроения! – что «мысль изреченная есть ложь...» [99, 24]. Це стає основою небажання повертатися до пензля і аргументацією мотивів загибелі власної картини, яка була «созданием лжи и гордыни, [...] вымученная, претенциозная картина...» [99, 33], тому й не мала права на існування й неминуче була приречена.

Однак власне ставлення героїні до знищеного полотна все ж має амбівалентний характер: неузгодженість, суперечливість кількох емоційних проявів стосується саме вчинку Володимира: з одного боку, вона навіть вдячна йому за начебто вчасний візит, що звільнив від внутрішньої боротьби, оскільки «я была так слаба, мне было жаль души, вложенной в нее и я готова была скорее убить себя, жалкое, посредственное ничтожество, чем свое бедное уродливое дитя!» [99, 33]. А з іншого, – можливо, психологічні мотиви вчинку Олени скриті в її зізнаннях кузині Ользі, які ілюструють складні душевні процеси неординарної натури людини, художника: «[...] я с таким воодушевлением работала над картиной; всю душу, всю себя, я отдавала ей... В минуту экстаза, в минуту вдохновения вошел он, вошел тихо, как вор – и он видел мою душу, [...] он посягнул на мою свободу, украл что-то дорогое – и картина, которая была для меня всем, должна была погибнуть! Неприятно, когда видят искреннее душевное движение, твое непосредственное впечатление. Разделить что-нибудь глубоко трогающее можно с тем, с кем существует полное духовное общение (курсив наш. – С.К.), а он вкрался в самую душу моей интимной жизни... Выход был один – картина должна была погибнуть» [99, 39]. Власне, хіба що відсутністю повного духовного єднання з особистістю Володимира Лозинського та свідченням дедалі більшого поглиблення суперечностей між людиною і митцем

можна пояснити цю ситуацію. Дійсно, Олена по-справжньому любить тільки Лозинського-митця, блискучого музиканта, від неперевершеної гри котрого, як їй здається, «мир сорвется с петель». Проте тут знову ж виявляється антиномія: мистецькі принципи головної героїні не дозволяють їй вірити в магічну дієвість його гри, адже вона «тоже ложь и гордыня, вымученная, претенциозная...» [99, 40], яку вона навіть не хоче чути. Крім того, вся велич героя-маестро закінчується для Олени тоді, коли він перестає грати на скрипці – й стає звичайною людиною, «таким маленьким, жалким, умоляющим, нищим!...» [99, 35]. Здетонована як зовнішніми, так внутрішніми чинниками ситуація змушує Володимира вдатися до крайньої та неодноразово рекомендованої люблячою жінкою парадоксальної акції – взятися за револьвера. Прикметно, що сама демонстрація замаху на самогубство винесена М.Могилянським углиб, у позазоровий простір, далеко за межі показаного на передньому плані; лише «*слышен отдаленный выстрел*», відтворений авторською ремаркою.

Аналогічні художні прийоми притаманні також і поетиці драм А.Чехова, домінантою яких є напружена внутрішня дія. А самовбивство письменника Костянтина Треплева, персонажа п'єси А.Чехова «Чайка», своїм закулісно здійсненим актом нагадує невдалу спробу суїциду героя М.Могилянського – Володимира Лозинського. Цікаво, що постріл стався саме в момент Оленої акцептації наміру Петра Долгова одружитися і разом виїхати «на незаметную, но необходимую работу, (*хочочет*) в рожь, к василькам, к жаворонкам» [99, 54]. Прийняте, здавалося б – невмотивоване, рішення юної особи бачиться як результат поступово накопиченої втоми героїні. Не зовсім адекватна її реакція й на звістку про самостріл Лозинського. Психоемоційне збудження, зумовлене резонансним актом, знову змінюється втомою, розчаруванням, внутрішнім дискомфортом від повідомлення про невдалу спробу самогубства. Контрастні, антитетичні рефлексії героїні, що хаотично змінюють одна одну – «Нет, у него не хватит сил... решимости нет...», «Неужели правда? [...] Как это случилось?..», «Куда стрелял?», «Я, значит, ошибалась в нем?! У него есть гордость!», «Так твоя игра не ложь?», «Я не беспокоюсь... Царапина... Пустяки... Не сумел

єдиного, достойного в житті шага не сумів зробити!...», «Разыграл комедию, пошлюю комедию!», «Пошлый, ничтожный комедиант!», – по суті, не вичерпують гарячкових роздумів героїні.

Найгостріше весь комплекс охоплених автором проблем постає в дискусії, що розгортається на влаштованій Оленою вечірці, яку сама героїня іронічно називає «мой праздник». Антифразисний зміст цього висловлювання, як і авантюрний характер задуманого «свята», був настільки виразним, що це не залишилося поза увагою гостей. Журналіст Стрижов, – до речі, один з небагатьох відвідувачів салону Олени Ольхіної, хто бачить усю її внутрішню розшарпаність і шукає з неї виходу для героїні, – взагалі відчуває сарказм в цьому запрошенні. Йому здається: «Будь в самом деле праздник, светлый, радостный, настоящий праздник, «мой праздник», когда у человека сердце поет и ликует, нас, господа, не позвали бы!..» [99, 68]. Прагнення запрошених зрозуміти мотиви ексцентричної поведінки дівчини, її внутрішній світ, аналіз її душевних порухів, наштовхують гостей на єдино правильну думку: причини різноманітних дисгармоній надзвичайно вразливої, ідеалістичної натури криються насамперед у них самих, у тому середовищі, яке її оточує, «оттого и трудно среди нас дышать всякому, кто выше нормы, кого наша мудрость хочет привести в норму [...]» [99, 65]. Через те так людно і так водночас порожньо навколо неї. Зрозуміло, що йдеться про суто духовну самотність головної героїні твору.

Серед інших представників інтелігентського середовища, котрі «діють» у п'єсі М.Могілянського, найбільш багатогранним є образ Стрижова. Цей герой займає найактивнішу життєву позицію серед безнадійно «втомлених» персонажів. Заслугує на увагу не лише критичний погляд Стрижова на оточення героїні, а й спроба детального його аналізу. Йому належить і дефініція постатей нового типу в суспільстві: «бывшие люди». Саме він адресує переобтяженим життям персонажам: «Мы люди отпетые, поконченные, – живем землю бременем; в полном, брат, смысле «бывшие люди» [99, 66]. Тому, звісно, «душно в нашем обществе всему живому, свежему... до жуткости душно!..» [99,

65]. Звідси й переконаність, що присутність на вечірці такого контингенту лише підкреслює глибоку душевну трагедію Олени, адже «уж больно зрелище любопытное: «бывшие люди» на празднике человека будущего [...]» [99, 67], а також і припущення дихотомного порядку: або сповна людиною буде, або зламається.

Суть же здекларованої героїнею «свята» в тому, що всі без винятку мають проголосити тост за мистецтво, причому кожен промовець має розкрити своє розуміння його цінності, змісту й завдання. Крім того, на завершення пропонувався підготований нею сюрприз і розв'язка, на думку автора, в цілком міщанському дусі. Варто зазначити, що начебто мирна вечірка в салоні Олени Ольхіної швидко перетворюється драматургом у диспут, в якому беруть участь мало не всі дійові особи твору. Будучи введеною в драматичні перипетії Г.Ібсенем і ставши головним елементом у драматургії Б.Шоу, дискусія як структурний компонент має свій дієвий прояв також і в драмі М.Могилянського «Усталые». Автор драматичного твору аналогічно до п'єси Г.Ібсена «Ляльковий дім» (1879) переносить дискусію в заключну дію. Втім, дебати в драмі М.Могилянського з проблем власне мистецьких активно переключаються автором у площину суперечностей суспільного життя. В свою чергу, дискусія виявляє гостру втому всіх присутніх, яка виникає у героїв п'єси внаслідок конкретних мікродетермінант – виснаження їх внутрішніх ресурсів та внутрішнього розладу, втрати життєвих біоритмів й набирає тотального характеру. М.Могилянський фіксує різноманітні прояви втоми своїх персонажів – поведінкові, фізіологічні, психологічні. Прикметно, що художні пошуки співпадають у часі з аналогічними науковими здобутками, а саме, з працями І.Мечникова «Етюди про природу людини» (1903) та «Етюди оптимізму» (1907), у яких російський учений пропонує природничонаукове обґрунтування психофізіологічних станів. Однак драма М.Могилянського дає підстави й для парадоксального тлумачення втоми, коли остання не пов'язана з тимчасовим зниженням працездатності під впливом довготривалого й одноманітного навантаження. Очевидно, вищеназвані прояви супроводжуються в п'єсі також

формуванням комплексу суб'єктивних переживань суспільної втоми. І якщо втома ліричного героя новели М.Коцюбинського «Intermezzo», презентована письменником як фазис тимчасовий, локальний, як процес здебільшого контрольований, керований та життєво необхідний ліричному суб'єкту, який із зауваженням надміру проявів спрямовується ним в те середовище, де відбувається регенерація, то у персонажів М.Могилянського втома постає не як фізіологічне явище, а як своєрідний *modus vivendi* «бывших людей», який не підлягає рекреації, звільненню від «втоми», навіть якщо герої й перебувають у придатному для режиму відновлення природному середовищі, що в кінцевому підсумку приводить дійових осіб твору до душевного занепаду, а головну героїню – до самогубства. Крім того, фактором втоми героїв, як і подальшої смерті Олени, є й те, що вони не мають надійних ідейних орієнтирів, які б відкривали та живили їх життєві перспективи. Запропонувавши присутнім «на празднике» сюрприз – рішення одружитися з Петром Долговим, ввівши тим самим всіх у шоковий стан, героїня одразу ж переходить до реалізації «міщанської розв'язки» – зникає у власній майстерні, звідки «*раздается выстрел*» (з ремарки. – С.К.).

Зазначимо, що мотив «втоми» досить поширений в ті роки у російській літературі. Зокрема, в драматичних творах А.Чехова, за всієї відмінності їх проблематики, він наскрізний: про відпочинок мріє Соня в «Дяде Ване», скаржиться на втому Ніна Заречна в «Чайці», про неї говорять Ольга й Ірина в «Трьох сестрах», втомлені від ідейних шукань, а почасти й непродуктивної суспільної активності герої п'єси «Іванов». Причому, як і в героїв А.Чехова, у М.Могилянського «втоми» набувають персонажі, котрі досягли приблизно середини життєвого шляху – 30 - 35 років, хоча нею «хворіють» і зовсім молоді дійові особи – двадцятитрьохрічна Олена Ольхіна та герой драми «Мираж» Дім, якому авторська свідомість письменника визначила «28 лет». Що ж до часових рамок дії драматичних творів М.Могилянського, то в кожному вони різні. Якщо в першій п'єсі «Мираж» часові координати між діями п'єси не зафіксовані і про її конкретну протяжність у часі судити важко (для відліку орієнтиром деякою

мірою тут виступають хіба що самі події або розповіді про них самих же персонажів), то в наступних творах між діями спостерігаємо чітку часову регламентованість – тижневі темпоральні відрізки (виняток становить лише місячний розрив між першою та другою діями в «Тине»). Очевидно, що в драматичних творах М.Могилянським задіяні такі часові пропорції між діями, які могли бути чимось (хоч би й календарно-життєвими ритмами) значимими для його авторської свідомості, забезпечуючи необхідну можливість змін у житті героїв для певних подієвих перемін у драмі.

Варто відзначити й характер номінативів драматичних творів М.Могилянського. Всі вони поза внутрішньою суттю помічених явищ позначені оболонкою символічності. Проте ця символічність у драматурга має свої певні особливості, зумовлені авторською свідомістю письменника реалістичного складу, можна сказати – неореаліста, а де в чому й імпресіоніста. У романтика ж й реаліста символ мислиться неоднаково. Самі назви – «Мираж», «Тина», «Усталые» – позначені символічністю самого життя. Зокрема, у А.Чехова символ волі тяжіє до асоціацій з «Чайкою», в ній драматургом символізована пристрасть, душевний порив. Герої у творах цих письменників – постаті досить ординарні, приземлені, хоч і не позбавлені певного томління духу. Символом же у романтика стає вся натура митця; його художня реалізація скажімо, в синхронних з творами М.Могилянського драматичних поемах неоромантика Лесі Українки набуває тотального мотиваційного значення («Одержима», 1901; «На руїнах», 1904; «В катакомбах», 1905), а головні персонажі – найчастіше рупори, месії, що перебувають в полоні якої-небудь ідеї, що стає пристрастю. У М.Могилянського переважає символіка житейсько-ситуативного, екзистенційного порядку («Усталые», «Тина»), тоді як у Лесі Українки в названих творах вона етико-моралістична, долевизначальна, імперативна. Гострий драматизм морально-етичної проблематики В.Винниченка означено вже в самих заголовках драм, деякі з них містять символіку тотальних опозицій («Між двох сил», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), які розростаються до неподатливості для людської свідомості й волевияву.

Слід наголосити на тому, що символіка взагалі – поняття нетиподиференціальне, бо завжди виникає проблема ідентифікації природи символу в різнотипних творчих системах – чи то реаліста, чи то романтика. Вирішити її можна лише зрозумівши, якого роду символами послуговується автор. Так, у п'єсі В.Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» символ вичерпує натуру суб'єкта свідомості і вчинку. Тут драматург, вирішуючи позаетичний конфлікт, вводить символи тваринного (природного – «Сніжинка») походження, викажуючи потребу згуртованих натур звільнитися від морального імперативу. У драматичній спадщині М.Могилянського заголовні символи – «Мираж», «Тина», «Усталые» – покликані означувати більш чи менш важливі, але в цілому досить тривіальні (й саме цим драматичні) явища, здатні то розростатися, то гаснути разом із самим життям людини. Вони ніби вловлені в самому життєплині й увиразнені авторською свідомістю письменника-реаліста, яка налаштована на невтомне спостереження, класифікацію, аналітико-пізнавальну роботу в повсякденні, принципово не характерну для суб'єкта творчості романтичного типу, в творах якого домінує спрямованість на вибух, демонстративну акцію, бунт задля реалізації ідей «вищого» порядку.

Що ж до жанрового визначення п'єс М.Могилянського, то сам письменник кожному з них у підзаголовку до назви твору кваліфікував як «Драма в трьох действиях». Такі «непоказні» характеристики по-своєму показові: вони чітко вказують на основний інтерес до проблем «драми життя», до того, що ускладнює природне призначення людини певної доби, вкорочуючи житейські наміри при самому їх зародку.

Драматичні твори М.Могилянського російською мовою, які, на жаль, і до сьогодні залишились непоцінованими – цікава сторінка творчої біографії багатогранного митця, котрий услід за першими поетичними спробами й надалі невтомно продовжував пошуки художнього самовираження творчої індивідуальності.

РОЗДІЛ 2

Проблематика і поетика малої прози (1912 – 1926)

У новелістичному доробку М.Могілянського аспекти проблематики і поетики настільки взаємопов'язані, що врахування цих органічних зв'язків сприятиме, на наш погляд, і розгляду цієї частини творчого набутку письменника. Нам, звичайно, доведеться час від часу зосереджуватися переважно на проблемно-тематичних, структурно-функціональних аспектах поетики. Але розділяти їх якимось неперехідним вододілом було б навряд чи виправдано. Бо, по-перше, як підказується теоретичним авторитетом, «думка письменника реалізується у певній структурі й невід'ємна від неї» (Ю.Лотман [65, 23]). По-друге ж, попередній аналіз письменницького доробку та авторефлексій митця наводить на думку, що і в авторській свідомості домінує своєрідна взаємоузгодженість, а не вододіл між названими аспектами.

Уже дебютні оповідання М.Могілянського українською мовою на сторінках «Літературно-наукового вісника» (1912) й «Української хати» (1913) – «Стріл», «Наречена», «Недоля», «З темних джерел життя», «Згуба», «Покута» – мислились автором як певна системна єдність. Про це красномовно свідчать хоча б рядки з листа М.Могілянського до М.Коцюбинського. Висловлюючи адресатові свої побоювання про видавничу долю оповідання «Наречена», автор писав: «[...] мені буде дуже жаль, як вона («Наречена» – С.К.) не пройде. І жаль тому, що вона к і л ь ц е в л а н ц ю г з і. Вийняти його і весь ланцюг порветься» [68] (Тут і далі курсиви і розрядки в письменницьких текстах наші. – С.К.).

Цілком можна погодитись з думкою Н.Шумило, котра справедливо охарактеризувала «ланцюг» не тільки як «перебіг життя у таких віхових обмеженнях, як народження і смерть, а точніше: любов і смерть. Перебіг між «точками» найвищого злету, мобілізації усіх духовних та фізичних сил людини» [151, 186]. Видається можливим продовжити теоретичне осмислення наміченої системної єдності. При цьому доцільно розпізнати типи системної неподільності,

з'ясувати їх особливості, співвіднесеність з типом творчості (словесно-образного мислення), взаємозв'язок з поетикою, її опорними поняттями, що передбачає системний аналіз як творчості письменника загалом, так і окремих творів, простежити реалізацію автором названих компонентів у художніх творах. Залучивши з міркувань репрезентативності різнотипний матеріал, що стосується переважно літературного процесу початку ХХ століття, спробуємо з'ясувати місце поетичної системи М.Могілянського-новеліста в цьому контексті.

Візьмемо до уваги, що в сучасному літературознавстві теоретично розрізняються системні цілісності двох типів, означені типорозрізнювальними поняттями «моноліт» і «мозаїка» [37]. Одна характеризується однорідністю, вичерпністю зображення, його своєрідною заокругленістю, інша – тяглістю (процесуальністю), парціальністю (дробленістю), відкритою для творчої побудови.

«Монолітна» цілісність структурно-функціональним чином забезпечує публічність жанру і диспозиції героя. Останній постає у творі як сформована, внутрішньо готова до дій особистість. Тому письменника цікавить не формування характеру, а вияв його стану на фазі вчинку. Поставлений автором в опозицію світові, він завжди радикально мислить зміни дійсності. Повнота зображення досягається шляхом нанизування, накопичення істотно однорідних проявів, підсиленних сугестивністю нарації.

«Мозаїчній» же моделі властива насамперед приватність жанрової установки і партикулярність свідомості героя. Психологічний розвиток характерів, внутрішній світ героїв складно структурований. Предметом дослідження письменника є процесуальність, відстеження й розпізнавання «кілець ланцюга» (ланок психологічного процесу). Автор переймається ідеєю розвитку, спроектованою на поставання людської індивідуальності, мотивування подій, різнорідних вчинків, розмаїтих настроїв.

М.Могілянський, як це випливає з його зацитованого вище листа, мислить кожний свій твір у певному співвідношенні з іншими, що проблемно-тематично прилягають до нього. Характер цього співвідношення – *послідовний* зв'язок

«кілець в ланцюзі»; його розрив загрожує порушенням процесуальної послідовності.

Прикметно, що подібна лексика («кільця») та її процесуально-психологічна семантизація, як це зауважено дослідниками, побутує в авторефлексіях М.Коцюбинського. Так, за спостереженнями Ю.Кузнецова, в етюді «Лялечка» М.Коцюбинського «наскрізна художня деталь поєднує різні настрої героїні («кільця») в цілісний психічний процес» [49, 172] (його сам письменник визначив як «кільця психічного процесу» [48, 274]), а в композиційному плані повісті «Fata morgana» він «розвиває один з основних своїх прийомів – кільцеву будову» [55, 186]. Цю властивість спостеріг свого часу й інший дослідник творчості М.Коцюбинського – П.Колесник (що зазначає й автор цитованих рядків Ю.Кузнецов), відзначивши, що розділи повісті «виступають як замкнуті тематичні одиниці, як «кільця» єдиного психологічного процесу» [44, 41].

Як твердить Ю.Кузнецов, «прагнення письменника до впорядкування художньої структури новели, удосконалення її естетичних якостей найяскравіше виявилися в побудовах двох основних типів композицій - кільцевого та мозаїчного» [49, 210]. Поряд з цими двома – *кільцевою* (новели з відчутним епічним началом та дещо більше вираженим сюжетно-подійним планом, для яких характерний поступальний розвиток переживань через ланцюжок взаємозв'язаних психологічних процесів – «Лялечка», «В дорозі», «Коні не винні») й *мозаїчною* (новели з переважаючим ліричним началом та зображенням частково хаотичного плину переживань людини в критичній ситуації – «Цвіт яблуні», «Intermezzo», «На острові», «Невідомий») структурами, дослідник визначає в творчому доробку М.Коцюбинського також окремі твори письменника з *мішаним* (комбінованим) характером архітекτονіки («Сон»).

Модель малої прози М.Могилянського має деякі свої характерні особливості. Як і в доробку М.Коцюбинського, в більшій частині творів М.Могилянського також можемо розглядіти конструкції, укладені з «кілець» психологічного процесу, з нібито довільно нанизаного на нитку домінантного

настрою героя плетива думок і образів, з окремих фрагментів, імпресіоністичних мазків.

Проте важлива не тільки внутрішня організація окремих творів, а й характер співвідношень між творами. З цього погляду єдність більше нагадує «мозаїку», в якій окремі новели, як кубики смальти (непрозорі кольорові скельця, які застосовуються в мозаїці), припасовані одна до одної з більшою або меншою мірою щільності – залежно від характеру конкретного творчо-психологічного акту прозаїка. У єдність «мозаїчного» типу складаються «Стріл», «Наречена», «З темних джерел життя», «Згуба», а також пореволюційні – «Смерть», «Мистецтво рецензії», «Поема в повітрі», «Вбивство».

Тож у М.Могилянського «мозаїчною» бачиться не тільки (й, може, не стільки) художня структура, а й проблемно-тематичний спектр чи не більшості новел, їх «блоків», які групуються ним довкола таких лейтмотивних у його творчості соціально-психологічних феноменів, як життя і смерть, особливо ж – психології вбивства та самовбивства. Розробка цих досить дражливих для автора та кардинальних для людини мотивів надає його імпресіоністичним творам виразного проблемно-психологічного характеру. У цих, значущих для письменницького інтересу М.Могилянського «координатах» означилася схильність автора до поліморфного охоплення названих явищ. Ставши у його творчій концепції предметом перманентних студій, ці мотиви актуалізувалися й у подальшій творчості (зокрема, в романах «Честь», «Хильда») і щоразу презентувалися ним в іншому ракурсі їх інваріанту. Про це йтиметься в наступному розділі дослідження.

Дещо відмінним від цього, сказати б, *основного* способу організації художнього масиву письменника є цикл мініатюр «Образки з життя (Уривки з щоденника)», який за організацією системи мікрообразів має багато спільного з циклом М.Коцюбинського «З глибини», а саме, з виробленою автором в ньому «поетикою «розрізнених вражень» (Л.Я.Гінзбург)» [40, 11]. Вже в цих, навіть суто зовнішніх характеристиках можна помітити риси імпресіоністичної поезики.

Прикметно, що і в М.Коцюбинського можна розрізнити аналогічні «гнізда» творів, які складаються в «мозаїку» навколо стрижневого мотиву, найчастіше – геопросторового. Наприклад, довкола значимого для осмислення тогочасної дійсності мотиву-топосу «в'язниці» концентрично (і водночас досить розгалужено) згруповані – камінцями «мозаїки» – «Persona grata», 1907; «Невідомий», 1907; «Подарунок на іменини», 1912. Це, так би мовити, «мозаїка» міських хронотопів. Поряд з ними М.Коцюбинський укладав групи творів і за ширшим, регіональним принципом: «бесарабський» – «Помстився», 1893; «Посол від чорного царя», 1897; «молдовський» – «Для загального добра», 1895; «Пе-копюр», 1896; «Відьма», 1898); «кримський» («татарський») – «У путях шайтана», 1900; «Під мінаретами», 1904; «гуцульський» – «Тіні забутих предків», 1911; «італійський» – «Хвала життю» (1912), «На острові» (1912) цикли.

Отже, і М.Могілянський, і М.Коцюбинський розгортають свої творчі акції в ряди, які піддаються означенню їх мистецьким за генезою поняттям «мозаїка». У М.Могілянського при цьому проглядає тенденція повертатися до проблемно-тематичних зацікавлень з процесуальним, психологічно-дослідницьким інтересом.

Системно-цілісну ідентифікацію суб'єкта творчості, його типу, вочевидь, неможливо здійснити апріорно, поза аналізом творчого доробку, в даному випадку – новелістки М.Могілянського, її поетики як системи. Такий підхід передбачає значну повноту аналізу, якої в межах кандидатського дослідження зреалізувати неможливо. Тому вдамося до опорних понять поетики, які охоплюють усю її систему. Проте поняття «моноліт» і «мозаїка» в системному осмисленні творчості не тільки сприяють ідентифікації типів цілісності твору чи доробку. Як означення типів цілісності, вони синонімічні до понять «гомогенних» (однорідних за складом) і «гетерогенних» (різномірних за складом) художніх результатів, а відповідно і джерел – «гомогенізуючого і гетерогенізуючого типів творчості (словесно-образного мислення)» [37].

Ці типи авторської свідомості на основі спільних типологічних рядів відтворюються відповідно: перший – у поетичних системах романтизму, неоромантизму, експресіонізму, другий – у реалістичних, неореалістичних, імпресіоністичних системах поезики. Так на різнотипній творчо-психологічній основі історично складаються спільні типологічні ряди.

Підходи до типу авторської свідомості письменника можливі через спеціальні студії структурних рівнів поезики – жанру, психологізму, хронотопу, нарації. У наших формулюваннях понять поезики, розуміння її як цілісної системи, так і кожного з системно-структурних утворень, ми в нашій праці дотримуватимемося теоретичних положень, викладених у праці М.Кодака «Поетика як система» (К.,1988) та його ж докторській дисертації (Див.: [37]). Але до аналізу малої прози письменника означені системно-структурні рівні поезики залучатимуться диференційовано. Більшої уваги приділимо аспектам жанровому та психологічному, меншій – хронотопу і нарації. Передбачаємо закид про певну довільність виділення саме цих «зрізів» аналізу. Але ми виходимо з того факту, що в творчості М.Могилянського саме ці аспекти найкраще розвинені. Тому наш вибір допоможе створити якщо не вичерпне, то принаймні досить адекватне й цілісне уявлення про обране художнє явище. Стосовно пафосу, як загального ідейно-емоційного тону новелістики М.Могилянського, то він характеризується переважною константністю, проявляючись як драматичний, часом лірико-драматичний, а в пореволюційні роки – сатирико-гумористичний, заторкнутий авторською іронією митця-інтелектуала. З незначними відступами цей загальний ідейно-емоційний тон (пафос) зберігається в більшості прозових творів М.Могилянського.

* * *

Важливим загальним і універсальним складником поезики є жанр. У ньому фіксуються й відтворюються основні тенденції художньої свідомості митця і доби. Як категорія системної цілісності він узагальнює функціональне призначення поетичних систем. Про історичну показовість жанру висловився М.Бахтін, акцентуючи увагу на тому, що «жанр за самою своєю природою

відображає найбільш стійкі і вікові тенденції розвитку літератури», де «зберігаються невмирущі елементи архаїки», котра існує «тільки завдяки постійному її оновленню, так би мовити, осучасненню» [7, 178, 179]. Відродження й оновлення жанру, як стверджує цей авторитетний теоретик, відбувається на кожному етапі розвитку літератури і в кожному окремому творі даного жанру. Суголосною наведеним судженням є думка В.Фащенко про необхідність мислити жанр «не як мертву, застиглу суму формальних ознак, а як сповнену історичної доцільності й змістовності рухливу, змінну категорію, в якій, проте, зберігається загальне, стійке, те, що повторюється в композиційно-стилістичній структурі твору» [131, 4]. Він визначає жанр як особливу міру об'єктно-суб'єктних відношень, зв'язків між речами світу та між ним і автором. Як своєрідну багат шарову та універсальну «систему систем» у структурі поезики розглядає жанр у вищеназваній праці й М.Кодак. На його думку, в жанрі особливо важить бажаний для автора характер застосування і рецепції твору, переважання в ній установок на публічний чи приватний ефект [42].

Особливої актуальності генологічний аналіз набув у наш час. Він виявився найбільш зручним і продуктивним, надто ж – коли йдеться про розвиток малої прози кінця XIX – початку XX століття. Означений «зріз» вимагає висвітлення широкого кола зв'язків художнього твору, дозволяє розглянути єдність складників змісту з урахуванням характеру творчості письменника. Варто відзначити, що аналіз жанрових особливостей твору дозволяє встановити відповідність структури студійованого тексту як жанрово організованої системної цілості певній моделі; увага тут концентрується на функціональності інгредієнтів структури жанру, а саме, сюжетно-композиційній побудові твору, оповідних формах, їх підрядності проблематиці, специфіці змісту; дослідження жанрових особливостей у такий спосіб набирає ознак «синхронного рівня жанрового аналізу» [23, 7].

Кінець XIX – початок XX сторіччя – період небувалих змістоформальних експериментів і структурних видозмін. Спектр жанрів новелістичних і фрагментарних форм, поданий І.Денисюком у праці «Розвиток української малої

прози XIX – поч. XX ст.» (К., 1981), цілком прийнятний для інтерпретації нашого матеріалу, тому з нього й будемо виходити в своїй роботі. Жорсткіша його диференціація вимагає звернення до типу творчості письменника – «романтичного» й «реалістичного» (за класифікацією Л.Тимофєєва) і тотожних їм понять «гомоген» і «гетероген», що значно ширше, і, що важливо, наближає мислення до загальнонаукових основ [38, 7] .

Важливим вважаємо і питання жанрового мислення. Оскільки жанри утворюють певну модель, структурну єдність, вони виявляються ключовими категоріями в освоєнні творчої лабораторії автора. Жанрове мислення, орієнтоване на сучасність, кореспондує з жанровою пам'яттю. М. Бахтін, характеризуючи вказану здатність, наголошував: «Жанр живе сучасним, але завжди пам'ятає про своє минуле, свій початок. Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку. Саме тому жанр і спроможний забезпечити єдність і безперервність цього розвитку» [7, 179].

Спогади й епістолярна спадщина, новелістичні твори М.Могилянського зберігають чимало проявів жанрового пошуку письменника, його жанрового мислення. Результати їх аналізу дозволяють розпізнати авторську свідомість письменника реалістичної (а отже, й гетерогенної, мозаїчної) типогенези. Останньою пояснюється й вибір життєвого матеріалу, теми, героя, ракурс зображення, що відбувається залежно від світогляду, таланту, художнього досвіду письменника – і розуміється як жанротворчий акт.

Властиві творчій манері М.Могилянського процесуальність, схильність до тривалого відстеження й розпізнавання процесів (показово – мотивів вбивства та самовбивства) увиразнюють прояви аналітико-пізнавальної роботи письменника.

Це також потверджують сповідальні думки самого М.Могилянського в рецензії, вміщеній в «Літературно-науковому віснику» на нові збірки оповідань Дніпрові Чайки, Н.Романович-Ткаченко, П.Богацького, М.Івченка, що «найпослідовніший реаліст, протоколіст-натураліст, мусить робити вибір, а метод вибору є методом імпресіонізму» [89, 168]. Це узагальнення, сформульоване автором критичного розгляду може бути спроектоване й на його

власну творчу лабораторію, оскільки названі вище типовизначення є її операбельним інструментарієм. Проте змістовність жанру включає не лише події, а й авторську концепцію дійсності в художньому світі творів.

Жанрове мислення в аспекті пріоритетів вибору життєвого матеріалу складалося в М.Могілянського задовго до його дебюту українською мовою. Як він сам згадував у спогадах «М.М.Коцюбинський» [81], на пораду свого іменитого товариша описати свої побутові спостереження (якими він поділився з М.Коцюбинським) не задумуючись відповів, що побутовий матеріал якось не в'яжеться у нього з моральними, психологічними завданнями і переживаннями, втілення яких в образи є для нього «голосом», що кличе до творчості. І якщо певні інтелектуальні джерела реалістичної поезики М.Могілянського слід вбачати в самоозначених «завданнях», «переживаннях», покликах «голосу» до творчості, то зовсім протилежними були її корені – романтичного характеру – у творчості неоромантика Лесі Українки (переважно у внутрішній установці «завжди готового до співу» поета» (М.Кодак) та міфопоетичного порядку в експресіоніста В.Стефаніка (Лист до В.Морачевського від 25 лютого 1896 р., у якому адресат зізнавався про незгладимість враження, викликаного видінням велета, що зрештою стало одним з ключових у формуванні світогляду, художнього сприйняття дійсності [39]), – письменників гомогенізуючого типу творчості. В межах спільного М.Могілянському (гетерогенізуючого) типу словесно-образного мислення творчість М.Коцюбинського, за словами автора названих спогадів, орієнтувалася на «спостереження, спостереження очима, вухами, дотиком, нюхом», [...] «типове, характерне, виразне»; цим він, – далі М.Могілянський наводить вислів Д.Овсянико-Куликовського, – «випереджає науку, даючи науці матеріал, не сирий, але перероблений в узагальнені образи, психологічно та етично освітлений» [81, 54].

Варто наголосити на відчутті М.Могілянським жанрової форми, її можливостей. Вона найдієвіша при практичній реалізації задуму письменника і ґрунтується на глибоких переживаннях кожного автора, зокрема й досліджуваного суб'єкта творчості. В одному з своїх листів до

М.Коцюбинського він жанрово ідентифікує свої художні твори як «оповідання», неодноразово акцентує на їх фрагментарному характері, називаючи «коротшими від горобиного носа» (аналогічну назву отримав і його цикл пореволюційних, 1924 р., оповідань). Прикметно, що в них письменник намагається «бачити дійсність очима жанру» [62, 182]; момент *лаконізму* в М.Могилянського – й у подальшому листуванні з М.Коцюбинським, і в творчості – щоразу зауважується, семантизується. Тому і не є випадковим. Зрозуміло, що в цій короткості, стислості щось особливо важить для письменника. Він відчуває, що піддає спресуванню те, що важко спресовується, що тече, повторюється, йде далі («Стріл», «Наречена», «Згуба», «З темних джерел життя»). Звідси й правомірність авторських зізнань М.Коцюбинському: «Нема, дорогий Михайле Михайловичу, сонця, лірики та м'якого тону і в моїх оповіданнях. Навпаки, в них досить жорсткого тону. [...] всі вони дуже *коротенькі*: дія в них перенесена вглиб душі, а температура піднята до більшого «калення», в якому вже й сонця не помітиш, бо воно не здається гарячим» [168]. Тому здатність М.Могилянського «концентрувати величезну інформацію на «площі» дуже невеликого тексту» [59, 35], домінантна в його «фрагментах», констатує їх високу енергетичну насиченість, що забезпечує «відчутність жанру» (Ю.М.Тинянов), в даному випадку – жанру новели.

Наведені одкровення М.Могилянського показові як для рефлексій авторської свідомості письменника, так і залучених до аналізу його новелістичного доробку інших системно-структурних рівнів поезики – психологізму, хронотопних, наративних особливостей, що розглядатимуться нижче.

Одним з важливих показників напряму роботи свідомості письменника є самоідентифікація жанрового мислення й самооцінки своїх письменницьких здібностей. В листі М.Коцюбинському він сповіщає: «[...]написав невелике оповідання («Стріл» - С.К.), да ще й українською. Щось владне викликало це. Оповідання майже *коротше горобиного носа*. Вірогідно, *не краще більшості* друкованих оповідань, проте, *гадаю, що й не гірше багатьох*. Відіслав я його [...]

до редакції «Літ[ературно]-наук[ового] вісника» [169]. Прикметно, що не тільки саме повідомлення, а й, що важливо, присутня в ньому жанроорієнтовна вказівка на лаконічність форми художнього твору майже без змін повторюється й у листі до того ж адресата від 8 листопада 1911 року [169].

Реалізація авторської гетерогенізуючої установки М.Могілянського зафіксована і в процесах «лабораторної роботи»: «[...] написав ще одне оповідання («Наречена»), котре потребує ще значної *шліфовки*. За нього тепер і візьмусь. За долю цього оповідання дуже непокоюся, боюся, що в ньому вбачать «порнографію» У мене ж, звичайно, були завдання виключно художні» [171]. Самовказівка письменника на «шліфовку», непоодинокі посилення в листах на «почуття незникаючого «зуду» писати, тривалість «творчого натхнення», декларація цим продуктивної аналітико-пізнавальної роботи свідчать про затримування в авторській свідомості окреслених проблемно-тематичних орієнтирів, їх наростання й нове бачення. Цей процес набирає ознак «продовжаного дослідження» і виявляє як особливості психологічного інтересу автора, так і настанову його свідомості на процесуальність, семантизованість важливих моментів процесу [41]. Енергозатратність, особливо в аспекті реалізації авторського задуму в часі, при цьому часом була досить високою (наприклад, оповідання «З темних джерел життя» – 2-3 роки).

Жанровий «зріз» творів М.Могілянського – чи не найперший орієнтир до їх змістового та композиційного характеру. Важливим тут видається питання жанрового пошуку, який ведеться письменником з урахуванням реципієнта літературного твору. Цим виявилася готовність автора до контакту з читачем, бажанням виговоритися, про що він сам повідав М.Коцюбинському: «Ну що робити з тим внутрішнім непогамовним *чимось*, що керує нами, тоді як вартувало б, мабуть, щоб ми керували ним» [171]. Реалізація М.Могілянським установки на пролонгацію бачиться в словесному означенні жанру творів.

Поряд з означенням творів життєво-драматичної, проблемно-ситуативної конкретики вже в назвах творів «Стріл», «Недоля», «Згуба», «Ратовниця», «Млості», «Сльози», де семантика заголовків несе імпліцитні жанрово-змістові

сподівання, зустрічаємо в М.Могілянського й внесення жанрового визначення до назви творів («Образки», «Поема в повітрі», «Мистецтво рецензії»). Тут вказівка на їх сприйняття є суттєвою, дає очікуваний психологічний результат.

Прикметно, що жанрові вказівки на рецепцію містяться не тільки в назвах окремих творів, а й циклу – як, наприклад, «Коротше горобиноного носа», до якого ці твори («Поема в повітрі», «Мистецтво рецензії») входять.

Жанроорієнтований підзаголовок при назвах збірок був досить поширений у кінці XIX – на початку XX століття. Він зустрічається в творчості О.Кобилянської («Покора. Нариси», 1899, «До світла. Новели і нариси», 1905, «Сниться. Новели і нариси», 1922), М.Яцкова («В царстві сатани. Нариси», 1900), О.Маковея («Наші знакомі (начерки)», 1901, «Кроваве поле (нариси)», 1923; а збірка В.Стефаніка «Земля» (1926) має супровідний підзаголовок «Нариси й оповідання».

Функцію первинного ознайомлення (принаймні, найзагальнішого) з твором значною мірою виконує й жанрова «етикетка» (М.Кодак), або, як її ще називають, – жанрова «вивіска» (І.Денисюк). Вона є предметом авторського осмислення, служить своєрідним кодом порозуміння письменника з читачем, створює особливий стан жанрового очікування, а разом із назвою – зацікавленості. Такий авторський жанровизначальний підзаголовок наявний у циклі мініатюр М.Могілянського «Образки (Уривки з щоденника)», оповіданнях «Каторга (З страдницьких тіней минулого)», «Поема в повітрі (Із спогадів журналіста)». Наявний він і в творах М.Коцюбинського «Він іде! (образок)», «На камені (акварель)», «Цвіт яблуні (етюд)», «Невідомий (етюд)», «На острові (етюд)», М.Чернявського «Божа коровка (образок)», «Служби не буде (етюд)», «За золотим руном (етюд)», «Потом і кривавицею (етюд)».

І якщо жанроорієнтована назва циклу мініатюр М.Могілянського («Образки»), як і відповідні підзаголовки творів М.Коцюбинського та М.Чернявського, вказують на спорідненість характеру виконання з жанрами суміжних мистецтв, у даному випадку живопису, то жанровизначальні підзаголовки «Уривки з щоденника» та «З страдницьких тіней минулого»

(«Каторга») чи «Із спогадів журналіста» («Поєма в повітрі») розкривають характер тематики й походження матеріалу. Причому, початкова фраза в жанрових «етикетках» налаштовує на дещо неповну, уривчасту (або навіть бажану для суб'єкта свідомості вибірковість, фрагментарність, її очевидну для нього значущість) рецепцію того, що повідомляється автором. Остання ж фраза орієнтує не тільки на певну форму викладу, а й властиву їй нотатковість, приватність, суб'єктивність письменницької подачі та рефлексій ліричного героя.

Підзаголовком «Із сільських настроїв» до повісті «Fata morgana» М.Коцюбинський сигналізує про головне в творі – це переживання, «настрої персонажів, втілені в епізодах, сценах» [49, 185]; про «сільське» походження здобутого матеріалу. Останнє властиве й жанровизначальній «вивісці» оповідання «Каторга» – «З страдницьких тіней минулого», за якою в творі М.Могілянського, хоча вже й без конкретної на те авторської вказівки, відчутна приватно-щоденникова викладова форма. До того ж підзаголовки творів М.Могілянського й М.Коцюбинського, які означають їх тематично-генну природу, характером вжитих форм слів (множини: «уривки», «сільських» / «настроїв», «страдницьких» / «тіней», «із» / «спогадів») підкреслюють поліджерельність, парціальність, неоднорідність (і певну узагальненість) спостережуваного матеріалу, його класифікацію, аналітичну прочитку.

Важливим корективом до розуміння змісту й характеру прочитання ряду творів М.Могілянського були супровідні редакційні жанрові визначення. Так, оповідання «Згуба», вперше видрукуване в журналі «Українська хата» (1913, № 6), мало редакційний жанроозначальний підзаголовок «Психологічний нарис». Ним задавалася настанова, по-перше, на психологізм, по-друге, – суголосність його характеру з жанром живопису – ескізом, точніше, нарисом (російське «набросок», а не «очерк»); останнім же зорієнтовувалося (якщо зіставляти з живописом) на побіжність, сумарність, приблизність цілого ряду деталей або й твору загалом. Редакційну «етикетку» «придбало» й інше

оповідання – «Поема в повітрі» («Нова громада», 1924, № 31/32): воно запропоноване читачам як «Нарис Михайла Могілянського».

Зауважимо: часом редакційні жанрові дефініції справлялися не зовсім вдало, вони не завжди відображали бажаний характер застосування й рецепції.

Нарешті, «Стріл» (Літературно-науковий вісник, 1912, Т. 57, Кн. 1-3) жанрово ідентифікований сучасним дослідником Ю.Кузнецовим в одній з останніх його праць [49] як «психологічний етюд», де вказівка на спорідненість характеру виконання з жанром живопису має певну зближеність у функціях (теж «допоміжного характеру, нарис задуманої роботи, обмеженого розміру» зарисовка) з визначенням оповідання «Згуба» – нарисом, проте з застереженням, що останній не так старанно виконаний, як етюд.

Траплялися й авторські жанрові самовизначення в підзаголовку, якими вказувалося на «психологізм» певного твору, як, наприклад, у Н.Кобринської «Душа. Психологічний ескіз» [Літературно- науковий вісник, 1898, Т.1, Кн. 3] чи О.Плюща «Страшна помилка. Психологічний нарис» [Українська хата, 1909, № 5/6].

Видається можливим акцентувати й на жанровій своєрідності певної сукупності творів, зокрема – циклу. Прикметно, що його назва (цикл уже на підставі суто зовнішніх ознак можна розглядати як певну, до того ж цілком сформовану, системну єдність) – «Коротше горобиноного носа», а також ряд оповідань, які входять до його складу – «Поема в повітрі», «Мистецтво рецензії» – зберігають прикмети «жанрової пам'яті». У першій – письменник вже початковою фразою, маючи на меті «попередити» читача (або ж самовизначитися) щодо їх лаконічності, фрагментарності, семантизує свій намір; проте наступними ще й іронічно «доводиться» міра їх лапідарності: за одиницю виміру править ніс горобця, з яким і асоціюється бажаний результат.

Реалізуючи авторський задум, М.Могілянський виносить у заголовки промовисті дефініції «поема» (запозичення з іншого роду літератури; і zarazом, свідчення жанрового пошуку) та «мистецтво». «Жанрова пам'ять» тут не стільки

абсорбувала традиції античного епосу та міфології, духовної культури людства загалом, скільки орієнтує на «сучасність» та «втиснуту» в жанрову «короткість» злободенну проблематику. Зважаючи на це, письменник урівноважує сучасні йому сподіванки з синкретичними в кількашарових означеннях жанру.

Звісно, що в оповіданнях не йдеться про «значні події та яскраві характери» («*Поема в повітрі*») та засоби «художнього осягнення й естетичного переживання світу», тим більше «перетворення його за законами краси» («*Мистецтво рецензії*»). Якщо ж і йдеться, то не в первісному значенні цих термінів; результат у М.Могілянського набирає дещо іншого – глибоко іронічного, навіть сатиричного забарвлення. Ці визначення мали на меті своє специфічне завдання: це був тактичний хід письменника-аналітика, здійснений в рекламних цілях, бажання привернути увагу широкої аудиторії. Оповіданнями робиться виклик культурному й національному нігілізмові, низькопробному «плужанському» письменству та критиці, які розросталися неймовірно швидкими темпами, тим більше, що «*Мистецтво рецензії*» мало й конкретного адресата – С.Пилипенка: трохи згодом М.Могілянський (але уже як «А.Лебединський»: один з його псевдонімів після заборони друкуватися) в передмові до укладеної ним книги «гумору й сатири» під назвою «Веселий оповідач» ([Київ], «Сяйво», [1927]), в автокритиці на вміщене тут же, під псевдонімом «М.Гуща» оповідання, запитував: «В «спец. репортері» Пилипенка, хіба ми не пізнаєм *mutatis mutandis* Соломона з «*Мистецтва рецензії*» [...]?» [16, 32]. Але вперше його текст опублікований у журналі «Нова громада» (1924, № 26/27), у складі редакції якого М.Могілянський брав активну участь. Цей київський часопис на той час був єдиний друкований орган, що мав невеликий літературний відділ. Поява твору на його сторінках була гострою реакцією на зароджувані негативні тенденції і авторським кроком до їх подолання.

Таким чином, в оповіданнях «*Поема в повітрі*» та «*Мистецтво рецензії*» виявляється переосмислене бачення жанру. Увиразнення його М.Могілянським багато важило ще й тому, що було особливо актуальним у часі.

Жанровий пошук у М.Могілянського виявився і належно конкретизувався на проблемно-тематичному рівні. В питанні його аналітичного розподілу керуватимемося тими природними для даного автора вузлами, довкола яких об'єднані його проблемно-тематичні складники, котрі, як бачиться, не зовсім випадкові. Виділяються два стрижневих мотиви (дослідницький інтерес письменника до них доволі константний): 1) мотиви вбивства та самовбивства; 2) морально-етичні проблеми. Проте зустрічаємо їх взаємообумовленість, коли нерозв'язність складного комплексу останніх спонукає до радикальної актуалізації першоназваних. До того ж у пореволюційний період (збірка «Коротше горобиного носа») бачиться й етико-моралістична постановка проблем.

Епоха ХХ століття з її історичними та соціальними катаклізмами поставила перед письменниками необхідність розуміння й осмислення в людині її невизначеності та непередбачуваності. Вони звертаються до екзистенційних проблем людського буття (життя і смерть), все частіше заглиблюються в психологію вбивства та самовбивства. У творчості М.Могілянського названа проблемно-тематична спрямованість набирає особливої значущості. Її постійна акцентуація набуває певної фаталістичної нав'язливості; остання певним чином детермінована й реаліями тогочасної вбивчої дійсності. Вбивча суспільна атмосфера по-різному відбивається також у свідомості героїв. Вже сама присутність цих мотивів надає його імпресіоністичним творам виразного проблемно-психологічного характеру.

* * *

Мотиви вбивства й самовбивства М.Могілянський розгортає в різних жанрових модифікаціях. Нагадаємо: вони досить чітко окреслилися вже в ранній період його письменницької діяльності – драматичних творах російською мовою «Мираж» (1902) і «Усталые» (1906). Та й сам М.Могілянський наголошував, що ще з юності віддавав перевагу психологічній манері письма.

Найширшої розробки даний вузол проблем набув у жанрах малої прози, – на наш погляд, найбільш функціональних для його продуктивної реалізації. Уже

в дебютних оповіданнях М.Могилянського українською мовою – «Стріл», «З темних джерел життя», «Згуба» – помітна авторська схильність до тривалого відстеження процесів; при цьому притаманна його талантові специфічна аналітико-психологічна робота набирає ознак проблемно-тематичної «пролонованості».

В етюді «Стріл» вбивство стається через ревності. Герой, доведений до крайнього нервового збудження, спричиненого любовною гарячкою, йде на побачення з коханою, переживаючи зливу емоцій. Галюцинації, які повністю заволодівають його «недужим мозком», та потреба «заспокоїти зворушені нерви» дають суттєву характеристику екзальтованому психічному стану персонажа. Головне для нього – «почуття тремтіння вогких вуст»; багаторазове повторення цієї автопсихічної подробиці протягом лапідарного оповідання стає лейтмотивом структури твору. Акт вбивства (як і саме кохання, витівки з поцілунками, імітація спроби самовбивства) подається М.Могилянським як момент ігровий. Це ілюструє епізод гри з пістолетом («Я став бавитись маленьким монтекристо»), стрільба в настінну мішень, а коли «стріляти в мертву ціль мені наскучило», бо «бажалося цілі ж и в о ї» (Розрядка М.Могилянського. – С.К.), – і відкритий «вогонь» по курях. Пристрасть приводить героя до стану афекту, балансування на грані життя і смерті (у ставленні до яких також вбачаються ознаки грання), і перша з них на певний час втрачає свій сенс: «Тоді я почав *глузувати* над питанням про життя і смерть... «Що життя, що смерть? Ніби ми знаєм? Ось я – живий, а ось – один момент і, хочете, мене не буде» [85, 15].

Загалом «мозаїчу» художню структуру етюду (як і ряду інших творів) складає пара вузлів чи «кілець»; одне – момент гри з коханцем, розпочатої жінкою, яка своїм тривалим домаганням буквально доводить його до божевілля, а в момент найвищої мобілізації духовних і фізичних сил змушує до ексцентричного зізнання: «якщо ти любиш, скажи, не любиш». Й інше: зібравшись разом, коханець веде перед «подружжям» демонстративну гру зі зброєю, й очевидно, «пристрілюється».

При спробі врівноважити героя, відібрати пістолета й стається «стріл». Подію визнали нещасним випадком. Та герой «перед Богом і своєю совістю» не може дати точної відповіді: стався той «стріл» випадково чи був його таємним бажанням. Але розв'язка етюд дає риторичну відповідь. На думку М.Бахтіна, «вчинок, взятий зовні як фізіологічний, біологічний і психологічний факт, може уявлятися стихійним і темним, як всяке відносне буття, але з середини вчинку сам, хто відповідально чинить, знає ясне й чітке світло, в якому й орієнтується» [6, 33]. Та й основна ідея твору – «любов поза межами злочину», точніше, «злочин заради любові» [151, 186] – допомагає глибше збагнути «підводні течії» психології героя й суть авторських інтенцій. Характерним для М.Могілянського є продовження цього комплексу проблем уже в наступних оповіданнях.

Із загалом поодиноких критичних відгуків сучасників про художню творчість М.Могілянського найавторитетніша – висока оцінка цього твору М.Коцюбинським: «Тільки що прочитав Ваше оповідання «Стріл» і воно дуже сподобалось мені. Особливо ясным стає завдання, коли дочитаєш до кінця. Кінець Вам особливо удався, оповідання задумано і виконано щасливо» [55, 78].

Проте мотив самовбивства буквально непокоїв М.Могілянського протягом досить тривалого часу. Він потребував, окрім суто темпоральних затрат, ще й значних аналітико-пізнавальних зусиль авторської свідомості письменника. Так, у листі до М.Коцюбинського від 13 лютого 1912 року, скаржачись на велику завантаженість роботою, він повідомляв, що все менше та менше згадує про те «оповідання, якого тема здавна сидить в голові» [171]. Однак уже в наступному листі (29 лютого 1912 року) М.Могілянський зізнавався: «Позавчора нарешті зібрався сісти за те оповідання, що вже мабуть 2-3 роки тема його стоїть передо мною. Назвав його «З темних джерел життя». Тільки скінчив [...], як через 2-3 хвилини одержав Вашу одкрітку» [172].

Причиною суїциду молодого талановитого адвоката Аргуліна, який досяг чималих успіхів у правозахисній справі, стає раптова депресія. Вона є результатом мінливих і скороминущих настроїв, які щоразу актуалізуються варіантами подій – тією буденщиною, повсякденними деталями, холодним,

механічним плином часу, що їх наповнює. Саме «механічна повторюваність життєвих ритмів, омертвляюча передбачуваність всіх майбутніх колізій і поворотів людської долі» [1, 40] і є головним мотивом новели.

Вже на самому початку твору виразно бачиться особливо значуща концентрація часової атрибутики: «Поїзд зупинився на великій станції, де він мусив стояти *півгодини* [...]. Аргулін подивився на *годинник* – було *пів на третю... Завтра в сей самий час* він буде в залі суду на своїм місці оборонця, може, *в сей самий час* він підведе свій сталевий голос, [...] а *післязавтра* усі читачі газет вже будуть читати те, що *зараз* тільки в його голові і що він *завтра* скаже. *В сю мить* здалека розлігся протяжний свист локомотива, а *через хвилину* [...] підійшов і став на станції стрічний поїзд. *Післязавтра, в сю саму годину*, він буде знов на сій самій станції [...]. І як тільки він яскраво уявив собі *пів на третю завтра та пів на третю післязавтра*, як усе, що за *сей час* повинно було одбутись, почало втрачати свої фарби [...]». Дедалі більше наростаючи, часопросторова атрибутика набуває прозорих фаталістичних забарвлень, стає чи не першим провісником трагічного фіналу. Крім того, активне наростання семантики актуального часу, його перманентна конкретизація служить важливим модусом характеристики знервованого героя, розкриття його депресивного стану.

В плані організації системно-структурної цілісності твору М.Могилянського відстежуються розташовані мозаїчним чином асоціативні «кільця». Перше з них – ретроспективний пасаж, коли Аргуліну вже довелося одного разу пережити аналогічний психічний злам, пов'язаний з небезпекою смерті його нареченої. Але тоді йому вдалося позбутися сповненого нав'язливості одноманітного часоплину та гіпнотично діючих зовнішніх обставин, які так важко перебороти. Й друге – знову актуалізована згадка про реально існуючу смертельну небезпеку, що спіткала колись близьку йому особу, а нині проектується на власне становище. На перехресті передбачуваності всього свого життя й спорадичної появи спогаду про критичний стан коханої виникають деструктивні відчуття – життєвої вичерпаності, трупності. Вони детерміновані й часовими

кореляціями (з котрими й переплітаються), які є провістями наближення смерті. Сила танатосу стає цього разу невідворотною – бо «Аргулина знайдено мертвим з простреленою головою...» [85, 41]. А спроби глибшого, комплексного пізнання суті буттєвих явищ змушують М.Могилянського «сягати в такі глибини людської психіки, зокрема, передбачення «закодованості» свого життя, з яких вже немає вороття («З темних джерел життя»)» [151, 187].

Про моральне самовбивство людини, котра вже перебуває на шляху до самовбивства фізичного, – принаймні в межах художнього твору, – йдеться в новелі «Згуба». Саморозвінчувальна сповідь героїні на початку твору сповнена непевності, зневіри, зречення, страху; автор поступово реконструює екстраординарну колізію «останніх днів». Донедавна в душі героїні панував «спокій моєї правди...». Задля цього, та ще, щоб «мати усе те, що потрібно для краси і радості життя» [85, 54], – вона й стає повією. Гедоністичний мотив життєвого задоволення (який контрастує у творі з темою зневіри, каяття, безнадійного розпачу) дещо розходиться в неї з суто плотськими потребами більшості представниць «найдревнішої професії» і структурований переважно категоріями чуттєво-естетського порядку: «Яскравих барв, музики, квіток, кохання! Ось чого прагнула молода душа. Коли надворі холод і мряка, а дрібний дощ стукає у шибки, хотілося мати у хаті безліч квіток: розкішні троянди, ніжні конвалії і усі ті, аромат яких кружить голову... Хотілось прибрати свою хату м'якими килимами з фантастичними візерунками, що притлумлюють звуки кроків, старими гравюрами, що будять в душі спомини давноминулих віків» [85, 56]. Звичний ритм чуттєвих насолод, «щастя, краси і радості» життя головної героїні твору раптово уривається. Світоглядна позиція «жити для себе» виявляється неефективною та нетривкою вже навіть після зневажливого ляпаса, якого вона отримала від юного клієнта-гімназиста. Втрата душевної рівноваги, розпач, передчуття краху героїні і, що важливо, мисленне викреслення себе із життя означаються письменником буквально з перших речень психологічного нарису, а щоб наголосити на їх важливості, серйозності намірів героїні («отрута,

кулька або шворка»), – дублюються синтаксичним та лексичним ладом кінцівки новели.

Прикметно, що й у цьому оповіданні даної проблемно-тематичної групи за значимий структуротворчий чинник править «двокільцева» будова. Основна увага в першому «кільці» зосереджена на внутрішніх переживаннях героїні, її «невгасимих муках винного сумління», авторозвінчуванні. Друге – перебуваючи в «полоні» гедоністичного кредо («необмежена воля – найвищий екстаз...») та під впливом «складних почуттів материнської ніжності», помножених на «почуття глибоких жалощів», вона прагне допомогти випадково заприміченому юному гімназистові: зняти «слід якоїсь тяжкої внутрішньої боротьби» [85, 57]. Після того, як «все було скінчене», коли новий прилив «материнської ніжності пронизав» душу героїні, – й стався той фатальний для неї удар «долонею в лице». Він визначив подальшу долю героїні: «найкращий» і єдиноможливий вихід – «вічна темрява, вічний спокій небуття...», що виключає можливість будь-якої альтернативи, життєвої перспективи.

Відомий у 20-ті роки (переважно різкими вульгарно-соціологічними нападами) літературознавець і критик В.Коряк у своїй статті «Література минулого й Жовтень», оцінюючи характер літератури передреволюційного десятиріччя, констатував «еволюцію письменницької техніки від примітивного протокольного етнографічного запису до реалістичного малюнка й до імпресіоністичної силуетки [...] та рафінованої стилізації»; це, на його думку, супроводжувалося рецидивами «звиродніння» мистецтва «живого чуття [...] в ремісництво словесного гаптування, [...] захоплення поточистим, легеньким, порожненьким», тобто, тими ж процесами, «як у Європах». Тому, як бачиться критикові, «проблема краси й кохання, «Люблю жінчину» Хоткевича й «Згуба» Могілянського, з гімном проституції, – останнє слово українського модернізму» [47, 234].

Коїться вбивство й в оповіданні М.Могілянського «Ратовниця». Воно збудоване за аналогічними принципами, що й попереднє. Проте цього разу гостра потреба самовисловитись виникає в представника чоловічої статі. Тон

сповіді тут спокійніший, урівноваженіший (але не менш драматичний), на відміну від надривно-хаотичної сповідальної художньої форми оповідання «Згуба». Це може пояснюватися й тим, що сам головний герой не є ні об'єктом злочину, ні, тим більше, його вершителем.

У експозиції твору предметом «людської душі» постає момент переживань життєвої кризи, втрати «надії ще коли-небудь виринути на світ Божий» [85, 67]. «Непереможна пасивність душі» цілком опанувала героєм. Звідси й небажання до нього («світу Божого» – С.К.) «виринати», оскільки «життя здавалось нудним і непотрібним...», втратило всіляку принадність. І єдине, що зв'язувало героя з минулим – старанно переховуваний «клунок з «приличним» убранням».

Письменник продовжує знайому тему – вбивство через ревності. Але дещо змінює ракурс. Із сповіді героя перед самим собою поступово реконструюються картини недавніх подій. А їх ретроспективне зображення (що характерно й для манери психологічного аналізу Ф.Достоевського) використовується М.Могілянським для повнішої передачі переживань персонажа, його внутрішнього світу.

В оповіданні розгортається одразу кілька драм. Після появи головного героя в помешканні, де жили повія Маня та її приятель – «фаховий злодій», життя його постояльців набирає інтенсивнішого характеру. Конфронтація між чоловіками означилася буквально з першого дня їхнього «сусідства», коли приятель Мані «за щось хотів її побити», а новоприбулий, заступившись, не дозволив йому цього зробити в своїй присутності. Сміливим актом заступництва персонаж припинив розправу, чим нажив собі лютого ворога в особі злодія. З іншого боку, його лицарський вчинок запалює шалену любов Мані, яка вкладає в неї «усю сентиментальність чулої вдачі».

Напруження починає зростати, як тільки ставлення Мані до нового постояльця стало помітне злодійському окові. Внаслідок цього, синці «не сходили з її лица». А до об'єкта дівочої пристрасті бандитське серце в непогамовному своєму злодійстві затаїло пекучу, смертельну ненависть.

Спостерігаємо присутність ігрового начала й у цьому творі М.Могілянського. Подібно до етюдів «Стріл», в оповіданні «Ратовниця» «*гра*» затівається героєм (котрий випробовує себе в ній) докола власного життя: «Мені ж стало якоюсь *надзвичайною втіхою дразнити звіра* тієї ненависті і я не занедбував випадку зазнати розкошів *гострого почуття*» [85, 69]. Крім того, певна композиційно-функціональна симетричність «ігрових сегментів» в обох оповіданнях письменника має подійну значимість. Вони, як бачиться, розгортаються безпосередньо у препозиції до епіцентру твору («новелістичного пуанту». – І.Денисюк) і виступають своєрідною прелюдією вбивства.

Різка суперечка антагоністів стала лише каталізатором трагічної розв'язки. Несподіваний випад «злодія» ножем неминуче закінчився б загибеллю головного героя. Однак ціною власного життя Маня рятує життя коханому, в останню мить заступивши його собою від смертельного удару.

Внутрішні переживання героя, викликані глибоким душевним потрясінням, надто обважливі для його ліричної натури. Вивільнення від них він шукає в самосповіді. І якщо до розповіді в настроях персонажа домінують безнадія, «непереможна пасивність», життєва індиферентність, то після своєрідного висповідання «пасивність щезла без сліду». Саможертвний крок «ратовниці» виявився для нього цілющим: її кохання «вчинило призначення всякого кохання – породити нове життя» [85, 71]. А її смерть стала життєдайною для колись-то «мертвої» (а тепер врятованої) душі героя.

Вбивство через ревності й у центрі «Ознаки кохання» – перекладі уривка з роману фінського письменника Юганеса Линанкоски «Вогнево-червона квітка», що разом з оповіданнями «Ратовниця» та «Покута» згодом увійшли до збірки М.Могілянського «Оповідання» (Петроград, 1916). Ймовірно, дослідницький інтерес письменника до названого мотиву мав й інонаціональний характер (як і активна популяризаторська діяльність загалом). Допускаємо, що найбільший інтерес у М.Могілянського викликав саме характер обробки мотиву вбивства; на цьому акцентує й жанрова відсилка у першому рядку уривка. Проте, на відміну від міфо-легендарного розготання теми вбивства (через ревності) в романі

фінського письменника, фрагмент якого наводить М.Могілянський як один з можливих його варіантів, сам він у власній творчості віддає перевагу психологічній моделі зображення проблематики.

Власне, весь масив уривка – легенда, яку дівчина оповідає Олафові, драматична колізія якої має деякі спільні риси з оригінальними творами М.Могілянського, особливо – в типології характеру вбивства. Однак, якщо вбивство в творах українського письменника певною мірою акт підготовлений (насамперед внутрішньо) або ж навіть де в чому спровокований (зокрема, грою – зі зброєю, стрільбою в мішені й в курей («Стріл»); чи з носієм зброї («Ратовниця»)), то в І.Линанкоски воно є результатом вибухового, неконтрольованого, незаангажованого психоемоційними мікродетермінантами процесу.

Батько новонародженої дитини виявляє в неї на грудях дивну ознаку і одразу ж запідозрює про її спадкове походження. Пояснення дружини, що «се родинка», не задовольнили недовірливо-холодну вдачу чоловіка. І коли його різкі вимоги оголити груди були проігноровані гордою дівчиною, оскільки гадала, що «до ознаки нема йому ніякого діла», враз злютований і почорнілий від гніву, з метою перевірити власні припущення, подер на ній одяг. Суть деконспірованої таємниці остаточно прояснюють самозізнання героїні: все, що є для неї найдорожче, то це «ознака кохання моєї молодості: вона зроблена на те, аби я належала й о м у і я не зрадила й о г о!» [85, 81] (Розрядка М.Могілянського. – С.К.). Почуте позбавило чоловіка рівноваги. Епізод вбивства дружини стає кульмінацією твору: «він схопив ніж і встромив його їй у груди у те місце, де була ознака...» [Там само]. Далі події легенди перекидаються в біблійно-фантастичну площину. Брату раю, до якого жінка прийшла по смерті, святий Петро не відчиняє, мотивуючи свої дії тим, що її груди зберігають ганебну ознаку любовної пристрасті. «Бог-Отець», почувши ту суперечку, наказує Петрові одчинити двері, зауваживши:

«– Чи ти не знаєш сих справ?[...] Вона молодою була вірною коханню, – увійди, моя доню!..» [Там само]. Ознака кохання, яка звучить у творі як символ

чистоти, вірності, святості почуттів, обертається для героїні, котра нею володіє, смертю. Це підкреслюється сюжетним паралелізмом: нещаслива й покарана на горло за найкращі людські чесноти в реальному житті; у потойбічному їй ці якості з Господньої ласки слугують перепусткою до раю. Саме вбивство фізичне не стає для персонажа твору вбивством духовним (що зумовлено міфологічними особливостями жанру), тоді як в новелах М.Могілянського останнє часом передує вбивству (самовбивству) фізичному («Згуба», «З темних джерел життя»).

Утім дещо інший характер вбивства бачимо в однойменному оповіданні М.Могілянського «Вбивство». Оскільки в часі воно з'явилося більше ніж через десятиліття після основного тематичного масиву творів і мало для його автора серйозні наслідки, ставши останнім друкованим літературним твором (в тому числі й малого жанру) за його життя, а подальші художні пошуки письменника в основному розгорталися в руслі *романного* освоєння дійсності, то вважаємо за доцільне дотриматись тут хронологічних рамок творчості М.Могілянського й розглянути сумнозвісне «Вбивство» й ті ідеологічні пристрасті, що одразу завирували після його публікації, наприкінці розділу.

Досить концентровано в малій прозі М.Могілянського розроблена морально-етична проблематика. На думку Л.О.Гаєвської, вивчення малої прози саме «під кутом зору морально-етичної проблематики є необхідною передумовою, першим кроком до успішного розв'язання і питань жанрової специфіки» [18, 15].

Оскільки з початком ХХ століття народжувалася й «нова» концепція людини, осмислення моралі «нової» людини, її етичних рецептів передусім пов'язувалися з художньою практикою письменників, яка до того ж не тільки засвідчувала динаміку прилучення людини до модерної моделі світосприйняття, а й стимулювала її активізацію; тому авторська оцінка стала чи не першою експлікацією проблеми. На користь формування нового типу морально-етичної свідомості промовляють складні процеси в духовному житті суспільства. Розрив

зі старими моральними заповідями та нормами був одним із перших кроків на шляху до суспільних перетворень нової якості.

На зламі століть зростає увага письменників до внутрішнього начала людини, людини, «яка, прагнучи досягти гармонію з природним світом, дивиться в цей світ, як у дзеркало, прагнучи побачити в ньому аналог і соціуму, і свого внутрішнього космосу» [49, 115]. В останньому бачиться деяка співзвучність з моральними постулатами Л.Толстого про «природну людину»; заклик повернутися до своєї «природи».

Характерне для письменників початку століття прагнення осмислити людину в єдності духу і плоті мало різне тлумачення, різні способи його художнього розв'язання. Відкриття її широких внутрішніх можливостей, як справедливо зауважила Н.Шумило, змусило М.Могилянського зрадіти і вжахнутися водночас. Більше вжахнутися – «непізнаваності людської натури, людини як складної біосоціальної системи, а відтак – непередбаченості її дії та вчинків, почасти непоорієнтованості її «безмежних можливостей» у добрі та злі» [149, 344]. Вже в першій збірці творів, на думку дослідниці, «проектуючи людину як біологічний феномен на соціальний ґрунт, Могилянський заглиблюється в пошуки «людського в людині», тих моральних якостей, завдяки яким їм вдавалося б залишитися на рівні своїх духовних можливостей» [34, 268].

Осмилюючи в своїй статті «Коцюбинский и Винниченко» (1912) риси творчої індивідуальності митців, М.Могилянський у творчості першого помітив, що людина та її душевні переживання – «всюди головний предмет інтересу художника, але життя людини розгортається в нерозривному зв'язку з життям Космосу» [76, 57]. Проте характер морально-етичних дослідів М.Могилянського – «пошуки душевної цілісності, внутрішньої гармонії почуття і розуму в межах мікросвіту, тобто людини» [151, 185] – видається ближчим до прагнень Ф.Достоевського зобразити «усі глибини людської душі» та Винниченкової моделі «нової моралі», – ближчим до письменників, котрі в першу чергу переглядали старі моральні ідеали та норми. М.Могилянський, простежуючи в згаданому критичному нарисі еволюцію ідеї «чесності з собою», випробовує

дієвість нових моральних категорій і в своїй творчості. Позбавлення життя людини заради любові («Стріл») стало першою її апробацією.

Разом з тим допускаємо, що письменником тут могла бути віддана певним чином і данина часові. Як сприйняли сучасники перевірку ним критеріїв «нової моралі» – свідчить, за його визначенням, «прокурорський тон» критичних закидів: «Де Шевченко плаче, Могиянський сміється», – такий підсумок «розносу» (вислів М.Могиянського) критики, яка (далі письменник наводить фразу одного відгуку) «мало що зрозуміла» та виявляє своє непорозуміння наївним запитанням: «Нащо малювати такі страшні страсті?» [81, 52].

Наступне випробування М.Могиянським «нової моралі» – анатомія фізичної зради нареченому, що стається в оповіданні «Наречена» (1912). Письменник не випадково потерпав за його долю, висловлюючи в одному з листів до М.Коцюбинського побоювання за зовнішньо «порнографічний» характер твору, хоча, як відомо (з наступних рядків кореспонденції), завдання мав «виключно художні» [168].

Гадаємо, оповідання «Наречена» могло бути вагомим «кільцем» і в цілій морально-етичній концепції (яка, в свою чергу, була певним «ланцюгом»; або таким намічувалася) автора. «Кільцем» в «ланцюзі» побудови «нової моралі». Адже морально-філософські питання в оповіданнях «Стріл», «Недоля», «Згуба», «Ратовниця», «Покута» вирішуються саме на рівні проблем статі. Однак «Наречена» займає справді дещо особнє місце в освоєнні М.Могиянським любовної тематики. Художнє завдання автора – зображення психології пристрасті. Її реалізація досягається передачею відвертих інтимних подробиць, еротичних сцен. Висунутий письменником на передній план їх опис, виконаний в натуралістичних тонах, певною мірою деталізує природні наміри героїв, служить важливим засобом розкриття біологічних, підсвідомих процесів поведінки.

Припускаємо, що «порнографія», за яку боявся М.Могиянський, у його сприйнятті, як загалом у сприйнятті людини початку ХХ століття, – перш за все певне почуття міри при змалюванні «делікатних» картин. Власне, на рубежі віків

рівень такого почуття міри був ще занадто низький, як і одіозний характер подібних тем для провінційного українського письменства (згадаймо хоча б конфлікт довкола видрукування на сторінках «Літературно-наукового вісника» роману В.Винниченка «Чесність з собою»). Спроба М.Могилянського в справі «перегляду» віджилих моральних норм і конструювання «нових» могла б видатись художньо непристойною, «порнографічною». Однак сучасний реципієнт (в тому числі й глядач, оскільки «Наречена» екранізована) володіє дещо іншими соціокультурними уявленнями про «порнографію», звідси й можлива диспропорція в означенні поведінки. Однак зазначимо: М.Могилянський з повним правом може вважатися однією з помітних постатей письменників-еротистів української літератури початку ХХ століття. Оповідання далеке від нинішнього розуміння непристойності й розпусти: постановка морально-етичної проблеми й проблеми кохання у творі пов'язана з цілим комплексом питань психологічного порядку, сутностей людської душі.

Перед нами – історія поїздки нареченої до свого жениха, під час якої раптом трапляється «роман на мент» (М.Коцюбинський). Як висловився І.Денисюк, «вибух природи, спалах жаги двох молодих людей, що знайшли себе, випадково зустрівшись у поїзді, а відтак провели ніч у готелі без жодних комплексів – це таке собі інтермеццо в подорожі нареченої до свого судженого» [128, 387]. Після «бурхливої» ночі, коли пристрасть була потамована й «вихор дикої оргії» вщух, дівчина продовжить свій шлях і зустрінеться зі своїм нареченим. І зробить це знову «без жодних комплексів, без каяття, з почуттям невинності». Звідси й переконаність, що героїня знімає з себе будь-яку моральну відповідальність за свій вчинок, бо «йшла назустріч своєму нареченому вся облита скісними ще проміннями веселого весняного сонця, з ясною усмішкою на обличчю, вся сіяюча, як сонце, чиста й непорочна...» [85, 26]. Однак схилиємося до думки відомого знавця й поціновувача малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття І.Денисюка, котрий закликав: «не будемо судити «Наречену» Могилянського – моральна вона чи ні, це з мистецької точки зору річ добра. Психологія пристрасті змальована майстерно» [128, 387].

Проблемно-тематичний спектр «Нареченої» типологічно близький до новели «Природа» (1888) О.Кобилянської, письменниці протилежної М.Могілянському – романтичної типогенези. Пригода в лісі, миттєвий спалах кохання й ті еротичні емоції, які переживає героїня – центральні в новелі. Вони розглядаються О.Кобилянською (на відміну від спорадичного бажання героїні М.Могілянського) не як явище тимчасове, поодиноке в її житті, а як внутрішньо необхідний прояв жіночої натури. Комплекс проблем закroєний тут на перетині тріади «людина – природа – суспільство», тоді як в автора «Нареченої» переважає біологічне начало, інстинкти, підсвідомі вияви. Хоча іменита сучасниця М.Могілянського й використовує (величну та пишну) природу як категорію естетичну, як тло для поетизації «роману на мент», що сприяє злиттю гуцульського парубка й міської панянки, проте соціальна й інтелектуальна нерівність стають непереборним бар'єром до триваліших стосунків закоханих. У творі ж М.Могілянського соціально-культурний статус героїв неозначений.

Пізнання М.Могілянським нових аспектів зради близькій людині продовжується вже в наступному «зовсім коротенькому» оповіданні «Недоля» (1912), яке письменник долучив до «Нареченої» (бо «саму боявся посилати»), та «так укупі й одіслав в редакцію Літ[літературно]-н[аукового] віс[ника]» [167]. За рівнем психологічного аналізу та характером архітектоніки твір близький до «новели страждання». Події розгортаються в колі революціонерів. Тематичне поглиблення внутрішнього (морального і психологічного) конфлікту головного героя багато в чому досягається через відтворення характеру стосунків із спільницею по партії. Їх взаємини не обмежуються лише практичною діяльністю: «Ми не вміли обходитись один без другого», – зізнається герой оповідання. З його сповіді постає повна гармонія людських відносин, де кожний з молодих людей був чудовим доповненням і «сумлінням другого». Радість від нового партійного доручення юнакові запалювала обох. Навіть несподіваний арешт і тюремне заточення були тільки тим і страшні героєві, що «приходилося не знати, коли я побачу її». Щоденне листування не могло вповні компенсувати живого спілкування, гострої потреби «бачити її обличчя, чути її голос, стиснути

її руку і на те одержати відповідь» [85, 30]. Коли невдозі дівочий заряд енергії на листи вичерпався, персонаж відчув себе *морально* зрадженим. З відповіді на свій докірливий лист ув'язнений дізнається про одруження, яке, звичайно, відбудеться по звільненню тільки через те, що він має «держати [...] вінця». Почуття *моральної* зради трансформується в глибокий *психічний* злам. Весільний ритуал лише поглиблює душевну травму героя. Криза «душі» призводить до пізнання «розпусти і вина». Розтоптаний *морально* і *психічно*, він стає жертвою «брудних почувань», що заволоділи серцем й «отруїли мозок».

В.Винниченко – постійний об'єкт пильних обсервацій М.Могилянського – першим «змалював (ізсередики!) середовище революціонерів, у т. ч. – й професійних». Кажучи так, дослідник творчості письменника В.Панченко зауважував, що В.Винниченко, «зробив прикрі для себе відкриття, які змушують його всерйоз задуматись над моральними аспектами революції. У нього, молодого соціал-демократа, виникають тривожні питання, які стосуються моралі революціонера (чи, точніше, морального забезпечення соціалістичної справи).

Невідповідність гасел і практики, благородних цілей і недостойних засобів їх досягнення, взаємозв'язок політики і етики, – ось головні пункти Винниченкових роздумів і сум'ять» [110, 80]. Через те законодавців «нового» морально-етичного кодексу доводиться бачити в його романах та п'єсах у різному, часом малопрстойному, вигляді.

Проте справді найкоротшим (30 рядків) у художньому доробку М.Могилянського твором, у якому письменник продовжує розмову на тему зради, і знову-таки, за деякими здогадами, в середовищі революціонерів, є оповідання-мініатюра «Млості» (1913).

Початок твору, на перший погляд, багато в чому загадковий та молрозрозумілий. Але поступово вимальовується, що події розгортаються в місці позбавлення волі, серед політичних в'язнів.

Специфіка тематичного наповнення оповідання в тому, що якраз зрада вийшла курйозною, випадковою, оскільки головного героя, він імені якого й ведеться розповідь, – «підставили». Спрацював вдало розіграний «спектакль».

Звістка тюремного «телеграфа» про смерть «друга з дитячих літ» – Ратая, стала сильною несподіванкою для героя. Наполовину розшифрована з «крапок» листа сестри інформація «Микола позавчора...», перервана командою «збирайтесь», також, на його думку, сповіщала про смерть. Ключовим у творі є момент допиту, на якому підслідний нічого «не хотів і не міг сказати», начебто випадково «один з них» (слідчих. – С.К.) прошепотів: «Кажіть на мертвих...». Підхопивши ідею, він «багато розповів їм, багато в чому обвинуватив Миколу» [85, 75]. Навіть зрадивши мертвого, суб'єкт однаково відчуває себе морально спустошеним.

Однак сильної психологічної конденсації М.Могилянський досягає в заключному епізоді. Побачення з сестрою з'ясовує моторошну для персонажа ситуацію: на питання його про причини смерті товариша, що повідомлялася нею в листі, він також отримує запитання: «Хто помер?», «Я писала?». Остання ж репліка діалогу – «Микола живий, він тут, з тобою під одним дахом...», змушує героя зомліти. Усвідомлення становища залишає його на самоті з муками совісті.

Не застрахований від «страшної помилки» й молодий революціонер з однойменного оповідання О.Плюща – Антін Корденко. Помилкове вбивство ні в чому не винної людини стає фатальним і для вбивці. Згущення внутрішньої напруги тут відбувається навколо одного переважаючого автопсихічного мотиву-деталі «страшна помилка», що повсюди переслідує героя. Напливи гризот сумління не знаходять актуального виходу в його романтичній натурі й, на відміну від персонажа оповідання «Млості» М.Могилянського (принаймні, в рамках твору), стають причиною самогубства.

Муки совісті тяжіють і над героїнею оповідання М.Могилянського «Покута». Звідси й зумовленість активного пошуку нею моральних опор та відчутність потреби висповідатися. Твір складається з двох частин. Невелика перша – відтворює потік переживань охопленого «непереможним сумом», стомленого «важким тягарем» героя, – за деякими ознаками – літератора, котрий прагне втекти від думок, що, як вогонь, «печуть мозок». І значно більша друга – сповнена гіркоти дівоча сповідь. На передньому плані тут складний внутрішній світ героїні, потік несподіваних поворотів жіночої долі. Мотив кав'ярні –

перетин чоловічої та жіночої ліній оповідання. Кав'ярня дає «якийсь дивний спокій втомленим нервам» [85, 85] героя; візит жінки і його причини передано зі збереженням «рисочок фаху». Сцена побору жебраків, в якій дівчина виявила себе найщедрішою, стає для допитливої письменницької вдачі спонукою до спілкування, яке поступово виливається з боку героїні в не підмальовану фальшивими вигадками сповідь.

Для героїні М.Могілянського сповідь – своєрідне очищення душі, звільнення від накопиченого в ній «баласту». Саме зі сповіді випливає низка морально-етичних проблем. Психологія характеру передається в творі традиційними для реалістичного письма діями та вчинками, які ведуть дівчину до «дна».

Привертає увагу парадоксальність почуттів героїні: кипуча любов до матері, її надмірна чулість і ніжність не заважають їй вчинити вбивство матері; прагнучи гармонії в коханні, героїня відмовляється від шлюбу, навіть знаючи, що матиме дитину: це врешті-решт і стало причиною смерті слабкої на серце матері, котра не витримала ганьби доньки й нагло вмерла; коханий дівчини, відаючи про народження дитини, настоює побратися, але отримує відмову. Цей момент вартий уваги: як правило, досі переважно чоловіки поставали відступниками від заскорузлих моральних приписів, зокрема, пов'язаних з появою на світ дитини та уявлень про шлюб, «вільне кохання», як, наприклад, герої винниченкових творів – соціалісти Кривенко («Memento») та Стельмашенко («По-свій»). У «Покуті» М.Могілянського порушницею старого морального «законодавства» бачимо жінку. Та й подальші висловлювання та вчинки героїні цього твору переграють з деякими аспектами розробки ідеї «чесності з собою». Взяти хоча б її розуміння шлюбу, який вона рішуче відкидає. Пропозицію заміжжя розглядає як милостиню, подачку з боку коханого, і це надзвичайно ображає горду натуру дівчини. Шлюб вона розуміє як вияв «міщанського щастя». Доволі непривабливою для неї виглядає роль «дружини-наложниці»; як зауважила героїня, «моє кохання вимагало іншого, мої палкі поцілунки, моя молода

пристрасть сполучались з мріями про легкі крила, на яких можна летіти до сонця...» [85, 88].

Дотримується героїня принципу «чесності» й у стосунках з молодшим братом, від якого навіть не приховує причини смерті матері. Однак у боротьбі з материнським інстинктом вона виглядає зовсім безпорадною. Єдине, що її утримало від кроку піти за матір'ю, «міцно прив'язало до життя», – це «надія на дитину».

Смерть дворічної дитини змушує «підняти бунт, кинути виклик небу», а бажання помсти кидає героїню «на вулицю». Темні інстинкти ставлять її на поріг втрати «людського в людині» – живих почуттів. Проте героїня все-таки знаходить у собі сили перебороти руйнівне начало й «залишитися на рівні своїх духовних можливостей». Мало того, в ній прокидається непереможний потяг «вилізти з безодні на світ Божий» і «віддати свої сили на поміч гинущої людськості», «спокутувати гріхи» [85, 90]. В подібних ситуаціях деякі персонажі В.Винниченка не витримують переробки в дусі «нової моралі» й терплять поразку. Так, Вадим Стельмашенко повертається із заслання до старих і безпорадних батьків, де, як стверджує В.Панченко, «у ньому прокинуться нормальні людські (синівські) почуття» [110, 62].

Особливості внутрішнього сюжету, як і градація характеру героїні М.Могилянського, зумовлює й назву оповідання. «Покута» дівчини заторкнула «за живе» й героя-письменника, котрий «олітературив» її сповідь, через що та втратила «привабливі риси простоти, щирості» [85, 87]. Душа його пробуджується від «вчорашнього суму», від якого «не лишилося сліду».

Дещо інший поворот морально-етичної проблематики – в новелі М.Могилянського «Сльози». Предметом художньої обсервації письменника в ній стає дитячий світ. В центрі твору – драматична картина зіткнення дітей з несправедливістю, де безпосередність маленьких душ протистоїть жорстокій, грубій силі дорослих. Сподіванка заробітку приводить братика та сестричку на залізничну станцію. Але «свіжа вода» нікому тут не потрібна. І коли вогник надії в дитячих очах уже почав згасати, несподівано попросили пити. Радість

переповнює дітей, адже «додому у пустку батьків вони не придуть з пустою кишенею!» [85, 63]. Епізод, коли жовнір, доволі напившись, так і не сплатив малечі, остаточно розкривши своє нутро розбитою перед дітьми склянкою та нахабним реготом, стає кульмінацією новели.

У фіналі твору М.Могилянський концентрує увагу на моральній драмі, з якої й народилася «перша свідомість неправди життя» [85, 64].

Згодом, в оповіданні «Каторга», надрукованому в чернігівському тижневику «Селянське життя» за 1924 рік (лютий, № 3) під псевдонімом «Мих. Андрійко», зроблено ще одну спробу проникнути в неповторний і складний світ дитини. Проте, на відміну від доволі «статичних» персонажів оповідання «Сльози», в цьому творі головний герой, Данилко, – суб'єкт «динамічний», не по-дитячому «дорослий», здатний на вчинок, свідомий вибір. Це не просто «дитячий тип», а дозріла, рано сформована індивідуальність.

В етичній концепції М.Могилянського дитина традиційно є уособленням добра та співчутливості. Не є винятком і Данилко. Втрапивши за крадіжку до повітової тюрми, де вже на той час перебувало п'ятеро односельців у справі підпалів, і здружившись з Федором Рудим, вкинутим туди випадково, він переймається місією його порятунку, оскільки той ніякої участі в злочині не брав. Вражає дитяча безкорисливість, безкомпромісне почуття потрібності справи, в якій він стає на шлях рятівника.

Юридична освіта й досконале знання письменником судочинної справи сприяють переконливому змалюванню картин, він влучно акцентує певні процесуальні деталі, психологічні моменти. Обставини слідства складаються так, що Федір «здавався головним палієм». Юне створіння буквально вимагає в свого приятеля, щоб той «показав на нього слідчому, що він брав участь у підпалах» [75, 4]. Дивне прохання, незважаючи на відмову, врешті-решт, мусило бути задоволене в зв'язку з Данилковою погрозою: «Ну, коли ти не скажеш на мене, то я доведу, що ти не палив». А дитяче зізнання «розв'язало» все те, що було «темне й незрозуміле».

«Сльози» й «Каторга» – твори, в центрі яких – стосунки дитячого й дорослого світу. В першому ці світи перебувають у сфері жорстких опозицій «добро / зло». У другому – дитяче єство веде пошуки гармонії з дорослим середовищем; тут тотальне протиставлення в стосунках відсутнє. Дещо відмінна ситуація, в яких опинилися дитячі персонажі: герої оповідання «Сльози» не здатні вплинути на обставини й постають їх жертвами; Данилко з «Каторги» чудово володіє ситуацією, навіть диригує процесом і не виглядає жертвою становища. Навіть тоді, коли «суд присудив усіх на каторгу» (Данилка Сосновенка як неповнолітнього – на 2 роки 8 місяців) і Федір Рудий заплакав, «Данилко весело поглядав навкруги». Лише завершальна сцена найповніше відкриває глибину зрушеності дитячої душі, трагедію дитячої самотності: «Ну, ось, слава Богу, і каторга! Хоч світу побачу іншого, бо так обридло по цих економіях, що іноді хоч шворку візьми та завісся!» Набувають етичної імперативності кінцеві акорди твору – звернення Данилка до Федора підкреслюють рішучість морального вибору: «Годі плакати! І на каторзі якимось люде живуть і, мабуть, не гірше, ніж ми досі жили!» [75, 5].

У континуумі моральної проблематики перебувають і «Образки з життя». В композиційному плані – це об'єднані в цикл три окремі мініатюри, характер викладу в яких тяжіє до лірико-імпресіоністичної манери. На передньому плані кожної частини – суб'єктивні враження персонажа від осмислення подробиць внутрішнього і навколишнього світу. Почуттєва сфера на перехресті природного й людського стає предметом розгляду письменника в першому фрагменті. «Невпійманий сум» «розумних собачих очей» привертає увагу ліричного героя. Раптова поява великого автомобіля, що «крикнув, застогнав і погнав далі» [84,123], полишає за собою «тихий, жалібний стогін конання» збитої ним собаки. Дисонанс крикливого «стогону» автомобіля й передсмертного собачого «стогону конання» стає джерелом глибоких вражень героя. Навіть пейзажні деталі, що подаються крізь призму вражень персонажа, різко змінюються в його сприйнятті від побаченого. Якщо ще за кілька миттєвостей до події «сонце з лагідним милуванням обливало теплим промінням сувору лінію палат» міського пейзажу,

то після неї «сонце дивилося» на них «з болісним усміхом». Внутрішній стан суб'єкта суголосний пейзажеві: його серце «болісно відчуло байдужість природи до страждання й радості всього живого», а враження наповнюють серце болем від «байдужості вічної природи до всього, що йде і минає...».

В наступному «образку» М.Могилянський вже дошукується «людського в людині». Уяву ліричного героя вражає картина «неприродного сполучення ридаючого конання від муки з нелюдським реготом» [84, 124] під час похоронної процесії, що викликає в душі ліричного героя «гостре почуття огиди до людини!..».

Відповіді на «хвилюючий голос серця», «коли сонце на весну повертає», намагається знайти персонаж у заключному епізоді циклу. Його враження переповнені згадкою про звернений на нього «пильний і таємничий» жіночий погляд, що схвилював його «аж до дна». Навіть той короткий жіночий погляд «розбудив якісь струни, шепнув про якусь можливість [...] таємності, солодкої мрії, безмежної покори, безодні та згуби» [84, 125]. Несподіваний вибух почуттів стається тут уже з представником чоловічої статі. Однак запитання про таємницю «непереможної влади» жіночих очей, звернене до товариша, залишається без відповіді.

Характерно, що в циклі мініатюр «Образки з життя» заглиблення автором у проблемно-тематичну природу зображуваних явищ відбувається крізь призму сприйняття героїв, їх почуттів та вражень. Емоційність передається уривчастим, штриховим стилем викладу, відтворенням контрастних переживань. Весь комплекс порушених у ранніх оповіданнях морально-етичних проблем надалі досліджувався М.Могилянським і в його романістиці.

* * *

На ґрунті нових історичних перетворень М.Могилянський, як і чимало інших представників старої демократичної інтелігенції – С.Васильченко, Г.Хоткевич, С.Єфремов, М.Чернявський, Л.Старицька-Черняхівська та ін., продовжує активно служити справі української культури, використовуючи при

цьому найменшу можливість для органічної праці на користь свого народу. Після повернення в 1923 році з Петрограда на Україну він одразу занурюється в літературно-мистецьку та громадську роботу: очолює Комісію по складанню Біографічного словника діячів України при ВУАН, бере участь в організації й проведенні літературних вечорів; як досвідчений лектор і запальний полеміст виступає з доповідями на наукових зборах, диспутах.

За ідейно-естетичними переконаннями М.Могілянський був близький до групи неокласиків. В літературній дискусії 1925-1928 років підтримував позицію М.Хвильового про необхідність орієнтації української літератури на передові європейські здобутки, різко протестував проти «плужанського» рівня художності, проти «масовізму» у літературі. Щоправда, прагнення письменника до європейської літературної традиції засвідчували вже його ранні літературні спроби. В.Мельник, підкреслюючи європеїзм В.Підмогильного, зауважував, що в останньому письменник, «звичайно, не був винятком. До класичної європейської літератури свідомо тяжіли неокласики: «професорське» угруповання поетів на чолі з М.Зеровим. Але в прозі на той час, здається, не було таких постатей, які б цілеспрямовано, методично йшли цим шляхом. Спадає на думку хіба що близький до неокласиків, майже невідомий сьогодні М.Могілянський, новелістику якого цінував М.Коцюбинський» [115, 9].

На початку 20-х років його оповідання «Помилка», «Мистецтво рецензії», «Поема в повітрі», об'єднані циклом «Коротше горобиноного носа» (1924), з'являються в тодішній періодиці. Проблематика цих творів (переважно етико-моралістична) пов'язана з явищами народної дійсності («Помилка») та найважливішими тогочасними процесами літературно-мистецького життя («Мистецтво рецензії», «Поема в повітрі»). Їх негативні симптоми детермінували сатирико-гумористичний пафос цих оповідань. Як іронічно зазначав М.Могілянський, цьому сприяла і зміна «гумористично-сатиричної «установки». Вістря гумору й сатири скеровується нині не на основи ладу, тільки на «маленькі хиби механізму» [16, 32]. Негативізму письменник протиставляв передусім людську гідність, честь, вимогливість до самого себе й високий

культурний рівень людини. Незабаром, на диспуті ВУАН про подальші шляхи розвитку літератури, М.Могілянський знову наголошуватиме, що «вмирати за ідею, за комунізм часто буває легше, ніж жити для ідеї, для комунізму і своїм життям крок за кроком зміцнювати і закріплювати його позиції. Тут часто людини не вистачає, бо у неї немає *тієї культури*, яка утворює нову людину, формує її і яка так потрібна для нових відносин нового життя» [146, 48]. Саме ці його гасла надалі стануть основою усієї *романної* творчості письменника.

Проте й «маленькі хиби механізму» були серйозною завадою на шляху до становлення «нової людини». «З гармат по горобцях не б'ють, – зазначав М.Могілянський, – з них буде й газетного фельєтону» [16, 34]. Для викриття негативних явищ письменник ефективно використовує сатиричне перо. Саме цим завданням і підпорядковані твори циклу «Коротше горобиноного носа».

У центрі невеликого оповідання «Помилка», надрукованого в журналі «Червоний шлях» (1924, № 3), – чергова любовна історія парубка Михалія. Герой виявляється настільки «обеззброєний супроти чар жіночої привабливості», що досить йому побалакати з дівчиною, – тут М.Могілянський уточнює гіперболою: «аби була трохи краща за відьму», – як він уже закоханий без міри. Але вихор нових любовних пригод так швидко захоплює хлопця, що досить йому кілька днів не бачити попередньої «коханої», як «образ її стирається біжучими враженнями, в'яне – і вмирає любов, сліду, навіть спомину не лишаючи» [87, 89]. Посилює романтичну пристрасть Михалія буквалізація метафор: «Дон-Жуанський спис його безконечний», і «горить його серце коханням майже всі 365 днів на рік».

Ця надмірна пишнолюбність головного героя й ставить його в комічну ситуацію. Причиною всьому стає повний любовних зізнань лист. Їдучи до Києва на побачення з Марусею, він познайомився в потязі з Наталею. Несподівано зів'яв у Михалевім серці «образ Марусі й розквітла нова любов...». Перебування в Києві перетворюється для героя в «справжню поему, витончений ліричний вірш».

Сатиричного ефекту М.Могилянський досягає насамперед калейдоскопічною зміною амурних історій, навмисно підкресленою патетикою почуттів, семантизацією та деталізацією часопросторових, побутових подробиць. За три дні, «слізно» прощаючись на своїй станції з об'єктом нових інтимних переживань, персонаж наполягає на швидкому побаченні, чого й сам не знав, як дочекатися, бо без неї «не міг жити».

Письменник (з відчутним іронічним підтекстом) і надалі не зупиняється перед нагнітанням любовних пристрастей героя, які досягають найвищої екзальтації в епізоді написання листа, в рядках якого «палкість кохання досягала зразків іменитіших коханців...». Далі в полоні почуттів він «просив врятувати йому життя, стати йому подругою назавжди». Вир життя знову підхопив Михалю, а лист до Наталки так і продовжував «гріти» йому кишеню, чий образ непомітно стерся з його уяви. Докірливий лист «коханої», до якої «любов безслідно минула», змушує його їхати. По дорозі зустрівши Наталчину подругу, Катрю, погодився передати її приятельці листа.

Апогей комізму слідує за сценою, коли персонаж віддає листа адресатові. Він зазримічує дивні й малозрозумілі йому метаморфози, як з дівчиною, так і з її батьками. Урочистість усієї родини напружує й дратує хлопця. Кожна фраза оповідання набуває тут подвійного смислу, залежно від того, з чийого боку дивитися на проблему. М.Могилянський доводить ситуацію до абсурду: Михаль не може зорієнтуватися в обстановці й зрозуміти, що від нього вимагається; з другого боку, все Наталчине сімейство перебуває в напруженні, очікуючи на останній крок. Первинні принади святкової вечері змінилися драматично-комедійною атмосферою й бачилися «вже занадто темними, нестерпучим став настрій» [87, 90]. І лише обмін героїв побажанням «на добраніч» начебто знімає загострення. Бурхливі емоції залишеного на ночівлю героя, що опинився наодинці, послаблюються замилюванням крізь прочинене вікно картинами нічної природи.

Безглузде становище Михалю виявляється в розв'язці оповідання досить несподівано. Іронічна парадоксальність сюжетної колізії в тому, що герой

випадково знаходить в кишені Катриного листа, якого він начебто віддав Наталці, «як тільки увійшов до господи». Коли «раптом блискавиця прорізала йому свідомість і все зробила зрозумілим: замість Катриного листа він віддав Наталці свого забутого закоханого листа». Охоплений непереможним жахом, персонаж рятується втечею.

Інші оповідання циклу – «Мистецтво рецензії» (Нова громада, 1924, № 26-27) та «Поема в повітрі» (Нова громада, 1924, № 31-32) – сатира на тогочасну журналістику. Твори об'єднані не лише проблемно-тематичними рамками, а й, що характерно, – спільними персонажами. І якщо в «Помилці» М.Могілянський ставить етико-моралістичну проблему в партикулярну площину, то в наступних творах циклу вона має професійну направленість.

Вістря сатири М.Могілянського в обох творах (в широкому їх розумінні) спрямовується проти негативних тенденцій літературно-мистецького життя. По суті, письменник ще за рік до появи резонансної статті М.Хвильового «Про «сатану в бочці» або графоманів, спекулянтів та інших просвітян» («Культура і побут», 1925, квітень, число 17), яка стала предметом обговорення на відомому диспуті (24 травня 1925р.), що, зрештою, переросло в масштабну літературну дискусію, в оповіданнях «Мистецтво рецензії» та «Поема в повітрі» виступив проти плужанського масовізму, газетярської халтури; дав відсіч проявам кар'єризму та примітивізму. Як приклад: свою позицію («Нічого з тебе не вийде!») щодо свого колеги по перу репортер-кар'єрист Соломон (герой обох оповідань) аргументував тим, що «у тебе забобонів багато: сумління, обов'язок, громадська мораль, і т.д., а це перешкоджає ширині...» («Поема в повітрі») [86, 9]. Саме ці, значущі для письменника, етичні категорії він висуває як альтернативу в побудові нового суспільства.

Сатиричний пафос передається насамперед відтворенням курйозних ситуацій, недопустимих у роботі журналіста-професіонала. З характеристики ліричного героя (приховано іронічної) дізнаємося про багаторазовість тих «вигадок», коли Соломон – ««власний кореспондент» з багатьох європейських центрів», «сідав у калошу», як-от звіт («з цікавими подробицями») «про

науковий диспут, який чомусь не відбувся»; кореспонденція з Лісабону і поплутана Португалія з Голландією; репортаж з Брюсселю про зріст соціалістичного руху в «Больгійській Республіці» та ін. Та й самого героя автор виводить «служницею за все»: «і передовик, і фейлетоніст», і «рецензент», і т.д. і т.д.». Бажання «слави», «почесної відомости» веде до того, що персонажі «ухвалили – робити кар’єру». Сатиричної відкритості (аж до відвертого глузування) М.Могіляський досягає в зображенні сцен реалізації задуму героїв. У першому випадку «мистецтвом» написання «рецензії» стає вигаданий персонажем шаблон, у другому – знову-таки халтура Соломона: «величезна стаття» з враженнями про повітряний переліт. Безпосередні від польоту відчуття кореспондента (що перетворюються для нього в «поему» або в те, що можна порівняти з нею) письменник з неприхованою іронією насичує надмірним виявом захоплення, метафоричними гіперболами, повторами: «перебої серця», «музика сфер, симфонія звуків і почуттів, хмари і море, і море, море і хмари... Сонце й повітря, вітер і сонце...» [86, 10].

Соломонові враження, описані в репортажі, одразу ж саркастично підкреслюються й іншою точкою зору – героя, від імені якого ведеться розповідь: «Стаття ллється плавко і легко, передаючи велич вражень, пафос надзвичайного захвату... Справжня поема в повітрі» [86, 11]. А намагання товариша довідатись у Соломона про справжні «свої враження, свої відчуття» у фіналі твору відкривають парадоксальний факт: «скажу по старій дружбі, що за весь час льоту я нічого не бачив, крім потилиці літуна, і нічого не відчував, крім панічного жаху...» (Розрядка М.Могілянського. – С.К.).

Важливо й те, що оповідання «Поема в повітрі» спрямовувалася, за зізнаннями його автора, хоч і з «mutatis mutandis», проти конкретної особи – С.Пилипенка. Проте воно разом з іншими оповіданнями циклу, мало, окрім приватно-полемічної направленості, й широкі суспільні узагальнення. На думку Н.Шумило, ці твори «спрямовані проти хапуг і халтурників, проти «абияк», проти міщансько-обивательської байдужості, легковажності і всіх тих

негативних чинників, що становили загрозу Радянській владі з найперших днів її існування» [149, 89]. Супроти негативізму – зазначає далі дослідниця – й склалася основна концепція роману «Честь», набуваючи при цьому дедалі повнішої художньої конкретики.

Прикметно, що з оповіданнями циклу «Коротше горобиноного носа» М.Могілянський виступив поруч з талановитими майстрами – М.Хвильовим, Остапом Вишнею, О.Копиленком, П.Панчем, П.Капельгородським та ін., твори яких визначали художній рівень тогочасної сатири, її змістові обшири та критичний пафос.

* * *

Психологізм – той рівень поезики, «на якому жанрові рамки задуму співвідносяться з основним предметом літератури, який також охоплює собою всю поетичну структуру твору» [42, 69]. Він становить родову прикмету художньої літератури, що має на меті сповіщати про душевний, внутрішній світ людини.

На рубежі віків помітно зростає увага письменників до психології людини, глибинних процесів її психіки. Психологізм стає одним із факторів жанрового новаторства (психологічний етюд, психологічний нарис, психологічна студія та ін.), важливим ключем образного пізнання дійсності й її художнього відтворення, без якого «не мислиться художня правда» [131].

У творах М.Могілянського психологічний аналіз є одним з важливих факторів художності. Відомо, що письменник ще в ранній період творчості віддавав перевагу психологічній манері письма. Саме тоді в М.Могілянського й склалися ті «психологічні завдання», втілення яких в образи були для нього «голосом», що «кликали до творчості» [81]. Керуючись власними мистецькими настановами, він органічно продовжував пошуки в напрямі, означеному психологічною прозою М.Коцюбинського, В.Стефаника, В.Винниченка.

Витончено-психологічну майстерність оповідань М.Могілянського помітив і Є.Нахлік [25]. Справді, для малої прози письменника характерний поглиблений

психологічний аналіз, увага до найновіших художніх форм (потік свідомості, невласне-пряма мова, акцент на художній деталі, циклізація думок і фраз). Очевидним було бажання М.Могилянського розгледіти під «психологічним мікроскопом» невидимий світ людської психіки, її підсвідомі процеси. Він звертається до таких соціально-психологічних феноменів, як життя і смерть, вникає у психологію вбивства та самовбивства, занурюється у психологію моралі.

Зауважимо, що для експлікації поетики психологізму малої прози М.Могилянського залучаються найрепрезентативніші з цього погляду твори письменника.

Уже в дебютному оповіданні «Стріл» письменнику доводиться відтворювати психологічний «розтин» моделі «нової моралі», принципу «чесності з собою», «достоєвських питань». Конфлікт побудований на рівні проблем статі. Буквально з перших рядків твору окреслюється розбіг мислительно-чуттєвої стихії героя. Вона у М.Могилянського реалістичної «обробки», але – з проекцією на імпресіоністичну поправку, тобто стихію в зоні психіки.

Нервово збудження охопленого гарячкою кохання персонажа, що йде на побачення з жінкою, є своєрідним психологічним аналізом його душі, та й, зрештою, мотивацією вчинку. Експлікують дещо викривлене сприйняття дійсності героєм і галюцинації, що оволодівають його «недужим мозком», котрі автор густо насичує імпресіями («В палкій уяві [...] зазірав у темну безодню її очей, стискав в обіймах її тепле молоде жагуче тіло, п'янів від його пахощів, під губами чув її вогкі, тремтячі від моїх шалених поцілунків вуста»; і далі – «Я вже нічого не чув і не бачив», «нічого не бачив і не чув навкруги», «в екстазі пив нектар»).

Проте мотивацію його поведінки М.Могилянський не зводить лише до чуттєво-емоційного (запах, дотик) сприйняття. Вона, на додаток до вказаного, значною мірою формується на основі актуальної потреби (передусім часової), яка не терпить найменшого зволікання для героя: «Сьогодні! Сьогодні повинно

скінчитись неможливе становище наших відносин, *сьогодні я вирішив розрубати гордіїв вузол... Сьогодні вона вільно чи невільно буде моєю або я уб'ю її чи себе, а може, її і себе*» [85, 10]. Це є надзвичайно суттєвим моментом. В даному випадку процеси психіки персонажа розглядаються письменником крізь призму попереднього досвіду – стосунків головних персонажів (коханця і жінки); вони поступово проходять фільтр мотиваційної сфери, яка накладає відбитки (імпресії) особистісного плану (інтимні подробиці) й формує рішення. Сама ж мотиваційна сфера – своєрідна ієрархія стосунків коханців. Автор реконструює її ретроаналізом героя: «Пам'ятаю, коли я вперше *скажено жагуче* притулив губи до її вуст і [...] в якимсь екстазі пив нектар, полинувши душею в зоряне небо від убогої, нудної землі».

Однак перший поцілунок виявляє й складну колізію. Уява героя відтворює застереження героїні: «Пам'ятай, полюбовницею твоєю я ніколи не буду, а через труп теж ніколи не переступлю». «Трупом» – рефлексує далі герой – вона називала «свого вульгарного чоловіка, що кохав її скаженим ревним коханням» і за котрого вийшла заміж з «якоїсь нервової примхи, випадкового капризу». В пам'яті персонажа репродукуються зізнання коханки, що для них зміна суперечливих вимог соціальної ролі неможлива з об'єктивних та суб'єктивних причин: «переконання, що її зрада його (чоловіка – С.К.) уб'є, холодом сповняло її душу і примушувало не давати волі своєму кохання: через «труп» вона не переступить...»[85, 11].

У ретроспективі коханець констатує психічну деформацію – початок «якоїсь шаленої гри. Загострює психоемоційну невірноваженість героя неодноразово проакцентована дражлива деталь, що стосується його почуттєвих виявів: «вона обливала мої почуття холодною водою злих слів, кажучи, що моє шаленство – не кохання, а лише гра». Випробовує силу почуття героя контрадикція героїні – «якщо любиш, скажи, що не любиш». Прикметно, що в цій грі любов і ненависть героїв сплітаються в єдине ціле.

Наступний психологічний вузол – коли всі троє зібралися разом, актуалізується бажання персонажа покласти край «неможливому становищу».

Прийняття невластивих героєві життєвих рішень супроводжується станом крайньої роздратованості, неврівноваженості й посилюється зваблівістю: «її очі блищали темною безоднею, що звала до себе, її уста тремтіли жагучим бажанням поцілунків...» [85, 14]. Проблема любовного трикутника (чоловік – жінка – коханець), яка за своєю сутністю є глибоко психологічною, вирішується на користь коханця – головного героя етюдю. Пристрасть як сильний і енергійний психічний чинник, що служить важливим модусом психологічного аналізу персонажа, приводить його до стану афекту – непереборного прагнення за будь-яку ціну «розрубати гордіїв вузол». Підсвідомі імпульси і «шалене бажання поцілунку» перемагають.

Всі перепони на шляху героя-коханця зникають. Та чи стали вони щасливими, чи можна побудувати щастя на трагедії іншої людини – ось стрижні етичної проблеми етюдю. Проте автор підходить до розв'язання цієї проблеми більше з психологічного боку, ніж з етичного. Коли на заваді коханців уже ніхто не стоїть, герой усе ж таки залишається перед дилемою: що в почуттях до цієї жінки переважає – кохання чи ненависть. Причиною подібної роздвоєності, на думку В.Фащенко, є «явище нервозного часу, соціальної невлаштованості, неповноцінності» [131, 72].

У творі М.Могілянського персонаж, що коїть вбивство через ревності, характеризується частково пасивною суб'єктивно-психологічною позицією, відсутністю виразної ініціативи. Як бачиться, в окремих випадках активною стороною в прийнятті рішення є жінка. В процесі розгортання подій складаються стосунки деякої психологічної залежності (чи прив'язаності) героя від коханки. Демонстрація нею відносно незалежної поведінки щодо об'єкта своїх уподобань, відмова задовольнити любовні потреби стають причиною екзальтації, а потім і мотивацією вбивства. А позірна суперечність внутрішнього плану – «я не можу дати відповіді чи був той стріл цілком випадковий», чи «таємним бажанням» – суб'єктивна омана, за якою криється привід до давно визрілої стратегії поведінки, яка й виявляє здатність персонажа до антиципації (передхоплення, завпередження ситуації). Остання ж дозволяє йому не тільки

уявити можливість трагічної розв'язки до її здійснення (передхоплення), а й значною мірою підготуватися до реакції на вбивство до його звершення (завпередження). Цим, та ще й наскрізною деталлю-прив'язкою «знаю» – «не знаю», М.Могілянський порушує морально-психологічний аспект – відповідальність за безвідповідальність (вчинок), незважаючи на його «знання» чи «незнання» про це.

Можливо, стрижні психологічної мотивації його вчинку слід шукати в теорії К.Юнга, котрий наголошував: «Легко передбачити, що в основі інтимно особистого досвіду лежить «первинне сприйняття» – досвід, який не уживається з мораллю» [156, 38], оскільки, на думку відомого психоаналітика, «інстинктивна природа людини знову і знову приходить у зіткнення з культурними рамками» [162, 47].

Варто відзначити певну типологічну подібність психологічного етюдю «Стріл» з романом Ф.Достоевського «Злочин і кара», а саме: в психології героїв, умотивованості їх вчинку та способі реалізації поставленої мети. Але підхід до проблеми в М.Могілянського дещо інший, ніж у відомого класика. Надії на покарання й рятунок людини в релігійній свідомості у героя М.Могілянського відсутні. Герой залишається безкарним не тільки юридично, але головне – і внутрішньо, духовно. Він зовсім не відчуває душевних терзань, мук совісті, каяття за вчинений злочин. Цим персонаж М.Могілянського наближається до ніцшеанського типу особистості, змістом якої, за німецьким філософом, було звільнення злочинця від «мук совісті», виправдання злочину «сильною» особистістю і характером «надлюдини». Ф.Достоевський зовсім по-іншому будує психологію героя, якого буквально пронизують душевні переживання, що приводить його до «морального катарсису». Душевні терзання переповнюють героя новели «Новина» В.Стефаника, письменника гомогенного типу творчості, на відміну від М.Могілянського. Гриць Летючий презентований автором психологічно «готовою» до дії (вчинку) особистістю. Його внутрішній стан умотивовується лише соціально, тоді як М.Могілянський виводить героя «Стрілу» як характер, що набуває психологічного розвитку під дією

багатофакторної мотивації поведінки, вчинків, настроїв, вражень персонажа. Тому М.Могілянський, намагаючись найповніше розкрити внутрішній світ героя, вдається до своєрідного психологічного екзамену – веде його через вбивство. Припускаємо й можливість «заданості» на «розкручування» певної психологічної ситуації. У М.Коцюбинського, що перебуває з М.Могілянським у рамках одного типу творчості, прийом психологічної «заданості» не має експліцитних проявів. У М.Могілянського її присутність не обмежується одним лише «Стрілом», а й спостерігається в психологічних оповіданнях «Наречена», «З темних джерел життя», «Згуба», «Млості» та ін. Отже, з певною дозою застереження можна говорити про постановку й відстеження М.Могілянським у своїх творах психологічних експериментів, які мали місце в літературному процесі перших десятиліть ХХ сторіччя. Так, провідний критик «Української хати», М.Євшан у статті «Поезія безсилля» («Українська хата», 1910, № 2), аналізуючи твори «одного з найкращих сучасних письменників – Михайла Яцкова», констатував: «[...] маємо враження, що сам автор сміється злобно з тої нашої непевності, бо за нею йому добре, він певний себе і невідгаданий. Він тут певний експериментатор; внутрішній огонь той глибокий, огнистий ліризм заступає його; але непомітно байдужність і нудьга підгризають той запал щораз більше; являється тільки звичка підглядати людину; поза байдужністю цікавість того власне експериментатора. І це дуже характеристичне явище в сучасній творчості. Де зневіра обгорнула творця зовсім, де він вже зовсім не уміє видобути зі своїх грудей ні одного звука природного, людського, де він на все уже махнув рукою, – там лишається ще тільки охота до того холодного, немилосердного експерименту, гостра, рафінована аналіза всього, що може видатись якоюсь відрадною оазою» [28, 57]. Пізніше цей же критик зафіксував аналогічний поворот і в творчості В.Винниченка (рецензія на роман «На весах життя»), у котрого на зміну темпераменту, розмаху та дужості своїх молодих сил, свіжості «почав працювати інтелект» [28, 574].

Про дещо експериментальний характер пошуків М.Могілянського свідчить і його інтерес до психологічної ситуації. На артефакти вказують і зовнішні деталі

етюду «Стріл», які слугують експлікацією психології образів, усієї художньої тканини твору. Вони перебувають у синтезі з внутрішніми процесами. Це простежується в змалюванні письменником пейзажу (який загалом відповідає емоційному стану героя) і портрета в руслі психологічного аналізу. Проте розлогі художні описи природи й персонажів відсутні. Їх компенсують кілька психологізованих штрихових деталей в імресіоністичній манері. Відсутні у творі й імена героїв, значимість їх в передачі концентрації психологічної атмосфери письменника-гетерогена неактуальна.

Аналогічні риси зображально-виражальних засобів характерні й для інших творів М.Могилянського. Насамперед для оповідань «Наречена» та «Згуба». В першому з них показана роль біологічних чинників у житті людини. Тут вже жіноча пристрасть стає головним предметом авторського зображення. Акцент в оповіданні робиться на відтворенні переживань героїні, на потаємних, неконтрольованих, непояснюваних процесах психіки. З функціонального схрещення складного комплексу душевних почувань, переливів емоцій вимальовується психологічний портрет героїні. Динаміку психічних процесів ілюструють спонтанні прояви внутрішнього стану, досі невідомі героїні: «[...] раптом *неспокій* опанував дівчиною, вона *нервово* підвела голову» [85, 19]. Джерело свого занепокоєння героїня виявляє у пильному погляді наче прикутих до неї блискучих очей (які, на її думку, «горіли»). Про психічні реакції, невластиві героїні при її звичайному стані, свідчить, по-перше, активізація сфери пам'яті – пригадування нею певних деталей і фактів, що передували події, і посилення процесів запам'ятовування нових: «погляд тих гарячих очей дівчина примітила ще у день», коли оповідала, що їде «до нареченого і що шлюб має одбутися зараз по її приїзді». І далі: «Пам'ятала дівчина, що при тому якийсь чудний усміх злегка торкав пухкі, ніжні губи і ховався в м'якій русявій бороді» [85, 20].

Особливості стану експлікуються й безуспішною внутрішньою боротьбою дівчини, котра «навмисне не дивилася в бік незнайомця, – хоч і вабило щось стріватися з пильним поглядом тих мрійних очей». Тепер, залишившись

наодинці в темряві з незнайомцем, знову «наче бачила чудний усміх, що злегка торкав пухкі, ніжні губи і ховався в м'якій русявій бороді». Саме сфері відчуттів героїні М.Могілянський приділяє надзвичайно велику увагу. Вони становлять чи не основний об'єкт психологічного аналізу. Перманентна ж актуалізація цього потоку відчуттів є структуротвірною: спостерігається концентрація зорових («очі», «гарячі очі», «гарячі мрійні очі»; «бачила чудний усміх», «гіпноізуючий погляд»), а також тактильних імпресій-подразників («пухкі, ніжні губи», «м'яка борода»), неодноразові повтори яких демонструють підсвідоме зародження почуттів героїні.

Посилює внутрішню тривогу й те, що спроба зміни мотивації («думала про шлюб»), самонавіювання образу жениха, за які героїня вхопилася «як потопаючий за соломинку», не дають їй бажаного результату. «Згадка про шлюб оддавала чогось холодом, була навіть неприємна, лиця ж нареченого вона не могла собі уявити» [85, 21]. Злива почуттів, яку дівчина переживає, повністю вихолощує її психоемоційно та фізично. Виснаження передається станом «непереможної пасивності», «безмежної покори»; вона «належала йому як рабиня» [85, 23]. Прибуття героїв до готелю фіксує і контрастну зміну психічних процесів дівчини. Несподіваний спалах «захоплюючої пристрасті» буквально змітає сліди «недавньої втоми». Різке пробудження сексуального потягу доводить наречену до «дикого шаленства». Не в силах протистояти владі біологічних інстинктів, оскільки «пропасниця жаги біла тіло і душу», вона поринає «в безодню дикої пристрасті і скажених обіймів» [22, 24].

Прикметно, що в оповіданні «Наречена» М.Могілянський продовжив розробку позаетичної проблеми відповідальності за безвідповідальність (проте вже в дещо іншому ракурсі – на рівні фізичної зради), де, аналогічно до «Стрілу», головна героїня (автор, зберігаючи делікатність, приватність образу, не називає її ім'я) також звільнена не лише від моральних приписів, мук совісті, каяття, а й, що головне, залишається «чистою й непорочною» перед власним сумлінням. Та й пейзаж автор подає як один з елементів її психологічної характеристики – в єдності з настроєм героїні. На характері психологічної

концентрації оповідання позначилося й те, що контакт персонажів не виходить за межі ірраціонального, невербального зв'язку.

Проте Аргулін, герой оповідання М.Могилянського «З темних джерел життя», психологічного експерименту не витримує. Невідомо, чи «сам автор злобно сміявся з тої нашої непевності», чи «тільки підглядав людину». Констатувати доводиться лише самозізнання письменника про те, що тема цього оповідання «здавна сиділа в голові». Допускаємо, що детермінантою «теми» був не тільки сам феномен самогубства, який завжди бачився людині загадковим і незрозумілим явищем. У масовій свідомості це залишалось фатальною таємницею, котра разом з життям людини відходила у небуття. Також воно залишалося (й застається дотепер) *terra incognita* й у науці, перед представниками якої стояли труднощі не лише в поясненні, а й навіть у визначенні самогубства.

По-друге, як стверджує сучасна дослідниця цього явища І.Паперно, на початку ХХ століття (починаючи від революції 1905 року) російські друковані органи рясніли «повідомленнями про епідемію самогубств. Тема самогубства буквально переповнювала російську пресу аж до 1914 року» [111, 120]. Сама ж дослідниця переконана, що існує «прямий причинно-наслідковий зв'язок між політичною ситуацією й кількістю самовбивств» [111, 122].

Крім того, під час розпалу «епідемії» в Петербурзі з'являється дослідження Е.Дюркгейма «Самовбивство. Соціологічний етюд» (1897) (російський переклад праці – 1912), котре одразу стало надзвичайно популярним і авторитетним серед маси різнорідних поглядів на самогубство. Явище суїциду в своїй праці французький соціолог пояснював суто соціальними причинами.

Епідемія самовбивств торкнулася й російської літератури початку сторіччя. Реакція суспільних кіл на «захоплення» суїцидальною тематикою в літературі була часом досить неоднозначною: одні вбачали в літературі лабораторію для вивчення патології явища, інші – звинувачували її в пропаганді самовбивства. Дискусії розгорілися довкола романів М.Арцибашева «Санін» (1907) і «Біля останньої межі» (1911), герої яких покінчували життя самогубством. В цей же

час М.Горький активно протестує в пресі проти постановки на сцені МХАТу романів Ф.Достоевського «Ідіот», «Біси», «Брати Карамазови», насичених великою кількістю самовбивств [110, див. розділ: «Достоевські» питання у В.Винниченка]]. І оскільки М.Могилянський перебуває у вирі суспільних подій Росії, все це не могло не привернути його уваги. До того ж, найближчі друзі й соратники М.Могилянського в революційній боротьбі, активні члени петербурзького «Союзу боротьби за визволення робітничого класу» – С.Костромін, М.Богданов – також покінчили життя самогубством. Написання М.Могилянським оповідання «З темних джерел життя» [29 лютого 1912 року; 26] припадає саме на пік суїцидальної епідемії.

Не виключено, що своїм твором письменник у такий спосіб прагнув актуалізувати тезу: суперечлива дійсність породжує суперечливі бажання. Можливо, все це й підвело М.Могилянського до того, що тема самовбивства «здавна» засіла «в голові»; стало спонукою до психологічного осмислення цього явища, власною творчою лабораторією, художньо-психологічною інтерпретацією митця.

Уже в експозиції твору помітне активне нарощування М.Могилянським портретно-вікової конкретики персонажа, яка органічно корелюється з його світовідчуттям: «З купе першого класу вийшов молодий, гарний з лиця чоловік, літ, мабуть, під тридцять. Од усієї його фігури віяло почуттям здоров'я, бадьорості, енергії, молоді сили. Здавалося, він, як тонкий гурман, смакує радість сього почуття, коли почав швидко ходити біля вагонів, прислухаючись, як замерзлий сніг приємно хрустить під ногами» [85, 35]. Далі портретні деталі («сталевий погляд сірих очей») відтворюють і внутрішній психодуховний процес («свідчив про духову сміливість і міць»).

Психологічного відтінку набуває екскурс в успішну кар'єру Аргуліна-правозахисника, який «і зараз їхав обороняти в процесі, що дуже цікавив суспільство». Архітектонічну цілісність твору вибудовують ланки психологічних процесів персонажа, до того ж ним і антиципійованих: деталь «він добре те знав» набуває своєрідного прогнозу: «Завтра ж увечері – він добре те знав – у всі

боки телеграф рознесе ті слова, що він скаже». З цього уточнення починається наступ тих «темних джерел», що впливають на долю Аргуліна з невідступністю закону, протистояти якому він безсилий. З цього погляду вкрай значущою у М.Могілянського бачиться й часова концентрація. Процес цей розгортається одночасно зі здатністю головного героя уявити (передбачити) собі можливий розвиток дії до її результату. «Завтра в сей самий час він буде в залі суду на своїм місці оборонця, може, в сей самий час він підведе свій сталевий голос в оборону святого права волі сумління та думки...». Письменник, завпереджуючи імпресії персонажа, намагається підкреслити актуальну значимість того, що має відбутися. «І зачавши дихання, будуть слухати його сміливу промову десятки, мабуть, сотні слухачів, сотні очей з ентузіазмом будуть прикуті до нього, а післязавтра усі читачі газет вже будуть читати те, що зараз тільки в його голові і що він завтра скаже...». Проте наступне враження від «протяжного свисту локомотива» знову повертає його до передбачення того, що «післязавтра, в сю саму годину, він буде знов на сій самій станції, вже після того, як все, про що він допіру думав з таким завзяттям, буде сказано і по дроту рознесено» [85, 37]. Однак інтроспекція героя виявляє й парадоксальне для нього відчуття: прогнозовані події (точніше, знання про них) почали «втрачати свої фарби, свою принадність». Для персонажа вони вже перестають бути важливими, навіть щоб там про них не говорили, що б не повідомляли. Він, що називається, *пережив події*. Психологічно пережив «свої» події, їх механічну повторюваність. Ретроспектива відкриває «давню вже пригоду» Аргуліна, «коли він так боляче *пережив подібний настрій*, що убиває радість життя, навіть саме життя». Проте той «настрій», коли йому довелося *пережити* механічну повторюваність подій, був викликаний смертельною хворобою нареченої, в результаті чого реальний зміст речей у психіці героя виявився зміщеним. Певної ваги набирає тут і момент *очікування* події. Її тривалий характер, що проявлявся дихотомним чином, – або буде «в землі, або зовсім здорова», – ставить Аргуліна на грань психоемоційного й фізичного виснаження, призводить до втрати всякого

інтересу до кінцевого результату. Однак тоді «молодощі і здорове тіло одержали перемогу над недужим духом» [85, 37].

В актуальному героєві часі саме попередні уявлення про принизливу залежність від фатуму в першу чергу визначають особливості сприйняття ним конкретної ситуації та його подальшу поведінку. Закріплений свідомістю героя психотравматичний досвід може бути означений як імпринтинг («вкарбування») з відстрочкою його «спрацьовування» в часі. Очевидно, що саме цей «відбиток» травматичного досвіду з минулого висувається М.Могілянським як невідворотна загроза життю героя. Згадка про наслідки попереднього психічного розладу суттєво поглиблює кризу й бачиться героєві цього разу невідвратною. Прикметно, що психоемоційна вичерпаність персонажа вже набагато глибша і не піддається рекреації та регенерації. Дедалі часова роль посилюється, починає витісняти в свідомості героя всі події, які ще зовсім недавно «підіймали настрій, будили енергію» і наповнювали його життя, – викликає деструктивні відчуття.

Дослідник проблеми самовбивства в письменницькому середовищі Г.Чхартишвілі зараховує до групи високого суїцидального ризику разом з людьми творчих професій представників медичної і юридичної сфери [142]. На його думку, «виживання потребує куди більше зусиль, а це робить життя ціннішим, оскільки людині властиво дорожити тим, що дається з труднощами («с трудом»))» [142, 36]. І навпаки, благополучній людині життєвий інстинкт не так уже й потрібен. У героя ж М.Могілянського за «внутрішньою байдужістю» ховається «отрута утіх легкими перемогами та усолодами» [85, 35]. За кваліфікацією Г.Чхартишвілі, від подібної впевненості «відбувається пом'якшення («размягчение») життєвого мускула» [142, 37], що є першим кроком до атрофії. Оскільки людська психіка, згідно з теорією З.Фрейда, визначається балансом двох протидіючих сторін – ероса (інстинкту життя) й танатоса (інстинкту смерті), то в головного персонажа «З темних джерел життя» спостерігаємо поступове ослаблення життєвого інстинкту й натомість – активне наростання «з глибини мозку» (М.Могілянський) потягу до смерті.

Сучасні психолого-фізіологічні праці також встановлюють зв'язок між функціями мозку та суїцидальною поведінкою. Останню сучасний дослідник визначає як «результат хіміко-фізіологічних та психологічних змін у корі головного мозку людини, що утворюють підґрунтя для аутодеструктивних дій». На його думку, «суїцидальна поведінка пов'язана зі специфічним руйнуванням кори головного мозку, що відповідає за сприйняття та оцінку довкілля» [121,178].

Внутрішньо спустошений Аргулін, що пережив не тільки події зі свого життя, а, як бачиться, й самого себе, в *очікуванні* власної смерті продовжує боротися за життя («мітусився по тісному купе, як ранений звір»), але вже швидше за інерцією, ніж силами інстинкту. А його «стогін непереборної муки» [85, 41] було чути навіть кондукторові.

Як і в творчості Ф.Достоевського (його твори, як відомо, були улюбленою лектурою українського письменника), котрий першим з російських мислителів став розглядати самовбивство як одну з головних моральних проблем, а створений ним «архетипічний самовбивця Кирилов набув всесвітнього статусу «суїцидента № 1», що переходив з одного філософського твору в інший, перетворившись у символ людини нової раціоналістичної епохи» [142, 128], так і до певної міри в М.Могілянського самогубство персонажа «перекочує» не лише до іншого твору (як наприклад, із «З темних джерел життя» до «Згуби»), а й іншого жанру, зокрема, романного («Честь», «Хильда»), по-різному несучи сліди тогочасної «механізованої» епохи.

У нарисі «Згуба» аналогічно до оповідань «Стріл», «Наречена», «З темних джерел життя» також помітний пріоритет реалістичного типу мислення і його *varia* – імпресій, розпізнання вражень у зоні психіки. Невідповідність стандарту життєвого успіху (когнітивний дисонанс) сприймається героїнею твору як трагедія. На пізнання цього моменту й спрямовується аналітичний зір письменника. Розбурханий внутрішній світ жіночої натури складно структурований. Психологічний аналіз презентований у формі інтроспекцій героїні: спостереження, відстеження процесів, інтерпретація процесів і

спостереження над процесами, які відбуваються в її психіці. Над причиною того, що сталося, героїня «не має ніякої охоти розмірковувати» [85, 53], однак «усі подробиці» для неї настільки важливі, що вона їх «уперто пригадує». Пізнавальний аспект моменту постійно актуалізується й повторенням фраз «не знаю» / «знаю». Вони також – один із засобів психологічної концентрації твору. На максимальній згущеності викладу позначилася й відсутність довгої передісторії, описів, несуттєвих деталей. Градування напруги синтактикою тільки підкреслює психічні переживання героїні. Граничне перенапруження останньої фіксується трьома крапками не тільки в кінці речень, а що, характерно, – й у середині. У ході оповідання М.Могілянський активно використовує три крапки й для позначення інтонаційного поєднання окремих абзаців. Крім того, істотною характеристикою переживань героїні є система модальних кореляцій «хочу» / «можу». Зауважимо, що раніше аналогічний художній прийом знайшов своє вираження в творчості М.Коцюбинського – в оповіданні «В дорозі» та новелі «Intermezzo», де письменник, як відмітив М.Кодак, «тонко розробив поетику модальностей». На думку вченого, також «модальні співвідношення бажання – нехоті, можливості – неможливості, експлікують внутрішнє життя героїв інших творів – етюд «Невідомий», «Persona grata» [38, 23].

Характеризуючи розвиток малої прози, І.Франко в праці «З останніх десятиліть ХІХ віку» передбачив не тільки «зверхність подій», «описів», а й визначив новому поколінню письменників універсальні проблемно-тематичні орієнтири – «внутрішні, душевні конфлікти і катастрофи» [133, 130], котрі виступали домінантним осердям творів М.Могілянського.

Психологічний аналіз як інструментарій дослідження внутрішнього світу людини досить виразний у творчості українських письменників початку ХХ сторіччя; у М.Могілянського він є основою індивідуальної поетики митця, здобуває оригінальну розробку, позначену винятковим лаконізмом, проникливістю, здатністю «пролонгованого» дослідження кризових явищ внутрішнього життя людини.

* * *

Проте лише скандальне оповідання «Вбивство», вміщене в журналі «Червоний шлях» (1926. – № 1), змусило в ті роки серйозно заговорити про М.Могілянського як про письменника. Воно, здавалося, випробувало свободу думки, слова, друку ще задовго до початку масових репресій в Україні, де вже визрівала політична атмосфера недовіри й підозри. М.Могілянський виразно провів демаркаційну лінію між старим, демократично-ліберальним, і новим, національно-патріотичним. Оповідання втілювало дух нової ідеології тих часів.

Спрямоване «Вбивство» проти М.Грушевського, з котрим автор був зв'язаний як дружніми, так і творчими стосунками, ще коли той обіймав посаду професора Львівського університету (відомо, що М.Могілянський переклав російською мовою оповідання М.Грушевського, активно з ним листувався). Причиною написання оповідання стало повернення М.Грушевського в Україну в результаті «зміни віх». У своїх спогадах Н.Полонська-Василенко так відтворила цю подію: «В 1924 році М.С.Грушевський, обраний на академіка, приїхав з-за кордону до Києва. Повернення його, президента Української республіки, до України, де панували переможці, і увага, з якою спочатку поставився до нього більшовицький уряд, викликала серед українських кіл розчарування і невдоволення. М.Могілянський цілком поділяв ці настрої і відбив їх у своїй новелі «Вбивство» [117, 242]. Аналогічну оцінку давали цій події й інші сучасники. «З погляду людей, що стояли на позиціях безкомпромісної боротьби проти окупанта, цей поворот розглядався як ганебна річ. Грушевський бо був прапором національної революції в першій її період, і коли н а в і т ь в і н ішов на примирення з більшовиками, то це була помилка великого вченого й недалекогоглядного політика. Цей крок підривав моральні сили національно-визвольної боротьби; повернення Голови Центральної Ради на Україну було ніби побічною легалізацією з боку українства режиму більшовицької окупації. І тому треба було відмежуватися від Грушевського й усього «зміновіхства». Це й доконав М.Могілянський» [10, 580]. В одній тональності з наведеними думками про повернення історика в Україну звучали і виступи в закордонній періодиці [143].

Оповідання набуло широкого суспільного резонансу. Розпочинався твір музичним рефреном: «Я вбив. Вбив у серці своїм друга, трупова отрута отруїла моє серце» [70, 53]. Герой оповідання вбиває за негідний вчинок друга, котрого він обожнював, вважав народним поводитирем. Цим другом був старий учений, великий талант, людина з довгою сивою бородою. Майстерно виконаний портрет цієї людини ні в кого, в тому числі й у влади, не залишав сумнівів щодо його прототипу. І автор подає довершений, вимріяний образ друга, який уявлявся йому спочатку, пише про гарячу любов до нього. Та після «очищаючої грози над країнами довговічної тюрми» герой подивився на свого друга новими очима: його велич, чесноти, «орлині крила», «могутній лет» – велика пустка, брехня, «вужаче плазування» і дріб'язкове політиканство. Безмежне розчарування, несподіване прозріння виявилось надто важким. І ось наслідок: «Я вбив. Вбив у серці своїм друга».

Виконавши свій обов'язок перед «скривдженим і пригнобленим народом», месник стоїть перед власним сумлінням чистий. Він повертається скласти останню шану загиблому і засвідчити своє співчуття його дружині. Мертве тіло національного героя переконує його у благородному вчинкові – очищенні друга. Смерть забрала все дрібне й обважливе для цієї людини, лишила тільки велике й неминуще. У розв'язці з'ясовується, що вбивство й посмертний суд сумління – тільки сон. «Таке присниться, коли серце отруєне труповою отрутою в ньому вбитого друга...» [70, 55].

Спотворене, карикатурне змалювання образу М.Грушевського стало «щирим виразом невдоволення, розчарування, гніву тих, які не вірили в перспективність українізації і політичний капітал Грушевського цінити більше, аніж іще тоді тільки передбачувані можливості нових наукових здобутків на терені УРСР» [10, 581]. Прикметно, що на відповідне ідейне сприйняття твору налаштувало навіть коротеньке, проте промовисте мотто до оповідання – «J'accuse!» (з фр. – я звинувачую).

Без особливих зусиль сучасникам вдалося розгадати нескладну алегорію твору, який вразив своєю сміливістю, революційним загальноемоційним ідейним тоном, а також літературною небуденністю.

У зв'язку з публікацією «Вбивства» збиралося Політбюро ЦК КП(б)У, постанова якого «Про стан преси на Україні» від 25 серпня 1926 року, аналізуючи діяльність «Червоного шляху», формулювала: «В журналі не досить було простежено за змістом літературних творів, серед яких попадаються цілковито упадочні або ідеологічно невитримані, навіть ворожі (Підмогильний, Могилянський)» [118, 329]. Редколегію журналу «Червоний шлях» розпустили, членів редакції М.Хвильового та М.Ялового звільнили з роботи. Відповідальним редактором замість О.Шумського призначили В.Затонського. Самого М.Могилянського надовго прописали серед «буржуазних націоналістів».

Вульгарно-соціологічна критика, активно підтримувана партійною пресою, відреагувала відверто вороже. Одним з перших відгуків на оповідання М.Могилянського стала стаття І.Лакизи «Про філософію одного «Вбивства», вміщена в київській газеті «Пролетарська правда» від 18 липня 1926 року. Її автор спиняється в основному на художній вартості твору і вдається до експлікації «філософії» та ідеології письменника. На думку критика, «твір елементарно бездарний: не виблискує він ні оригінальністю композиції, ні оригінальністю фабули або яскравим словом; немає в ньому вишуканих стилістичних засобів». Площу оповідання, мовляв, «заповнено сентиментально-кучерявою фразеологією, нудними декламаційними вигуками й надмірними потугами змалювати якісь психологічно-трагічні переживання» [52].

Проте, як гадає автор критичного розгляду, справа зовсім не в художності твору, а виключно в соціальній настанові його «філософії». Особливо зле тоді, – продовжує далі міркувати І.Лакиза, – коли такий «філософ» з «коротшим від горобиноного носа світоглядом» виступає на сторінках поважного органу активним поборником своїх хатніх «філософічних» вправ, коріння яких легко розшукати в політичних наступках «гіршої частини української еміграції, а переважно в скаженій, лютій ненависті до України». Перепало письменникові й за «Бога-

героя» М.Грушевського, якого так і не хотів упізнавати в творі опонент М.Могилянського, й за те, що «потай, підло, зрадницьки пустив кулю й не своїми руками, а руками двох підлітків», учинивши, таким чином, подвійний злочин: вбив людину й розтлив дві молоді душі. Тому лише через «своє міщанське туподумство і презирство до трудового народу та до інтелігенції», – безапеляційно стверджує критик, – автор «Вбивства» не помічає радикальної перебудови життя та відродження нації; він не бачить жодного історичного сенсу – і йому залишається тільки «вбивати» уявних зрадників, ганьбити їх підлою брехнею, компроментувати.

Попри упередженість висновків, І.Лакиза правильно оцінює ідейну спрямованість твору. Він зазначає, «що автор, маючи на оці якусь окрему особу, скеровує свою «філософію» проти колективного персонажу». Справді, оповідання фактично мало ширше від підозрюваного ортодоксальною критикою спрямування: воно не тільки засуджувало повернення М.Грушевського й усіх інших, хто таким чином відгукнувся на заклик комуністичного уряду, а й викривало гальмування процесу українізації. Завершувався відгук на оповідання «Вбивство» категоричним висновком, згідно з яким «філософія» М.Могилянського – це «філософія» політичних мерців, яка нібито плямує та ганьбить честь нової пореволюційної України.

На жаль, стаття «Про філософію одного «Вбивства» І.Лакизи стала «еталоном» для подальшої офіційної оцінки творчості М.Могилянського. Підключилася до диспуту й партійна преса. На сторінках газети «Комуніст», що виходила в Харкові, виступив завідувач сектора агітації й пропаганди ЦК КП(б)У А.Хвиля. В його публікації «Як російський кадет М.Могилянський сам себе вбив» ідейно-ідеологічне трактування твору стало домінуючим. Тут М.Могилянському перепало й за колишнє (1906 – 1917 рр.) перебування в конституційно-демократичній партії, і за участь у політичній дискусії (1913 – 1914 рр.) з національного питання. Не до кінця виважені політичні кроки М.Могилянського, згадувані й І.Лакизою, стають під пером А.Хвилі підставою для політичних інсинуацій. Бо «за ці роки він (М.Могилянський. – С.К.) скинув

із себе стару кадетську шкуру й вирішив стати трубадуром українського націоналізму» [135].

Ідеологічні збочення письменника, вважав А.Хвиля, розкрилися в оспівуванні свого національного героя і старої української інтелігенції, в якій автор «Вбивства» вимріяв собі месію українського народу, що визволить його з-під ярма.

Політичного відтінку набували в статті й закиди М.Могилянському в антисемітизмі. Адже перепоною до повного визволення нації в оповіданні випадково став єврей-крамар Мендель Фенгельсон. Цього виявилось досить, щоб «з'ясувалася» тенденція письменника до «глибокого націоналістичного цькування проти євреїв як проти нації». «Російський кадет Могилянський револьвером, наготовленим проти революції, мимо своєї волі розстріляв власні націоналістичні ідеї», – такий нищівний присуд А.Хвилі.

Проте перепало не тільки авторові «Вбивства» та редакторам «Червоного шляху», а й видатному вченому-літературознавцю Сергію Єфремову, який у своїх щоденникових нотатках писав: «Наклеп і брехні знов розгорнуто на всю широчінь. На мене Грушевський скаржився, ніби я підмовив Могилянського надрукувати погрозу йому смертю за те, що він перейшов до більшовиків. [...] Словом «пошла писать губерния» – і губернія препаскудна» [29, 381].

Згодом імена М.Могилянського й С.Єфремова потрапляють до статті А.Хвилі «Марні надії ворогів», видрукуваній в газеті «Комуніст». «У нас є невеликі кадри української старої генерації, – писав він, – що не вірять у можливість вирішення національної справи на Україні Комуністичною партією (Могилянський, Єфремов). Вона чекає певного часу, щоб викинути реальні гасла, противні пролетаріатові, і перейти безпосередньо до реальних заходів» [134].

Ще через якийсь час на шпальтах «Комуніста» той же А.Хвиля, розглядаючи діяльність ВАПЛІТЕ, наголошував на її «подвійній політиці», яка «веде до підбурювання націоналістичних сподіванок Могилянського, що з

обрізами, хоч і вві сні, бродить по Києву, щоб стріляти українську радянську інтелігенцію, що дійсно стала на ґрунті допомоги пролетаріатові в соціалістичному будівництві («Убивство» Могилянського)» [136].

М.Могилянський сприйняв вчинений йому «розгром» дуже болісно. В листі до свого близького приятеля, літературознавця І. Айзенштока від 25 липня 1926 р. він зізнавався: «Прочитав гидотну статтю Хвилі проти мене («Комуніст», № 166) і страшенно схвильований, пишу лист до ред[акції] «Комуніста», виправдовуючись, що я ніколи не працював на «єдину, неділиму», не був антисемітом. Це ж жах один – серед біла дня так оббріхувати людину! Чи не можете якось вплинути, щоб дали місце моїй відповіді? Напишу до Вас детально, як трохи заспокоюсь» [159].

Необґрунтовані звинувачення проти М.Могилянського глибоко вразили П. Тичину. В одному з листів (початок серпня 1926 року) поет із сумом повідомляв: «Сьогодні дістав листа від Михайла Михайловича, і мене всього перевернуло: мстять людині, очевидно ж мстять, та коли б же знати за що. Можна різно оцінювати М[ихайла] М[ихайловича], але не можна ж до жандармського абсолютизму доходити: знищити людину з лиця землі – це що? Во ім'я чого? [...] Жду тепер всього.[...] Боже ти мій! Це ж художній твір, а не судовий вердикт, це з художній твір!» [123, 64]. І, всіяко підтримуючи М.Могилянського, в листі від 13 серпня 1926 року переконував його: «Не звертайте уваги на ті пасквілі, що появились. І в Києві, і в Харкові. Читав я тільки харківську статтю, як же вона мене обурила! По-перше, критик із кожи «лезет вон», по-друге, «антисемітизм» (о Боже!) і, по-третє, все це дуже брудно. По суті кажучи, в оповіданні нічого такого нема, крім білої бороди, і от уявіть собі, ця біла борода наробила шуму. Хоч би ж було Вам руду взяти! Погано це все» [Там само].

С.Єфремов у своїх щоденникових записах 29 серпня 1926 року зазначав: «Заходив М.Могилянський і розповідав про свою справу. Написав він оповідання, власне, записав свій сон – ніби він убив Грушевського за те, що той зрадив усі свої попередні погляди і своїм існуванням заражає повітря. Оповідання найслабше власне з того боку, що воно, як взагалі у Могилянського,

не художнє. Дві-три риси в своєму оповіданні він узяв справді портретних, і це також помилка. Але як не як, а «Червоний шлях» теє оповідання надрукував. Усі пізнали Грушевського. Пізнав він і сам себе [...]. Почав ходити по комуністичних установах [...] з скаргою, що «єфремівська партія» руками Могілянського хоче згладити з світу за те, що він одійшов від шовіністичної інтелігенції і пристав до більшовиків. [...] Появилось кілька статей з характеристикою Могілянського як чорносотенця – статей дурних, брехливих і нахабних. Показував мені Могілянський листа від Тичини: [...] це крик обурення» [29, 395].

Особливо гостру реакцію викликали у М.Могілянського інвективи, спрямовані з наукових установ. Так, у збірнику матеріалів «Шляхи розвитку української пролетарської літератури: Літературна дискусія (1925 – 1928)» (Харків, 1928), підготовленому авторським колективом Інституту імені Тараса Шевченка, у вступній статті В.Коряка «Літературна дискусія» художньо-критична діяльність М.Могілянського трактувалася з суто вульгарно-соціологічних позицій. Йому (разом із М.Зеровим) інкримінувалося «ідейне збочення групи пролетарських письменників, що ввійшли в контакт з київськими неокласиками», «заперечення підходу до літератури не од літератури, а од політики чи моралі» та солідарність з положеннями М.Хвильового в літературній дискусії. Тут же провідний критик ВУСППу підтримав згаданий виступ А.Хвилі в «Комуністі», переказуючи оцінку оповідання «Вбивство» і звинувачення в антисемітизмі, наголосивши, що «бувший кадет змінився, перетворився на українського націоналіста» [46, 11, 15, 23]. Ці звинувачення на адресу М.Могілянського справедливо викликали в останнього протест. Гідно відстоюючи свою позицію, він у письмовому зверненні до В.Коряка зазначав: «Ви не маєте ні права, ні підстав кидати в мене цим брудом! [...] Які Ви маєте підстави кидати мені таке перед широким світом? Невже міркування Хвилі [...] Вас переконують в моєму «антисемітизмі»? Як легко мені було б одкинути це ганебне обвинувачення цілим своїм життям! (Я таки певний, що для боротьби з «антисемітизмом» зробив свого часу багато більше, ніж сам мій обвинувач, хоч би він і написав брошуру про «Антисемітизм»). Кожний націоналізм був

мені гидкий протягом цілого мого життя, в боротьбі з антисемітизмом написані найбільш натхненні мої публіцистичні статті, за боротьбу з антисемітизмом я дістав судовий вирок 1/2 р[оку] тюрми! [158]».

Вимога письменника зняти звинувачення й «перед широким світом» оголосити його заяву висловлювалася і в його листі до Київської філії Інституту імені Тараса Шевченка [162]. Та, на жаль, вона не знайшла відгуку. 25 серпня 1928 року, звертаючись до І.Айзенштока, який був на той час вченим секретарем Інституту імені Тараса Шевченка, М.Могілянський писав: «Образливо й кривдно було мені довідатись, що Ви [...] стали співучасником подання під прапором Інституту ім[ені] Шевченка – перед широким світом – наклепів на мене... І не тільки «вченого секретаря» Інституту, а й усіх моїх друзів – членів і співробітників Інституту, в заснуванні якого я поруч з ними виявив свою частку ініціативи, вважатиму за співучасників поширення наклепів проти мене, поки вони не знайдуть способу зняти з мене брудні обвинувачення, очистити від незаслужених образ...» [160].

Оцінка, яку дала «Вбивству» М.Могілянського тодішня тенденційна критика, змусила його надалі друкуватися під псевдонімами. Трагічність ситуації полягала й у тому, що саме в цей час М.Могілянський був повністю зосереджений на романі «Честь». Прагнення письменника його опублікувати, – адже закладена в ньому концепція мала на меті допомогти розбудові держави, – змушує автора рятувати становище. Очевидно, що через це М.Могілянський звертається до редакції «Червоного шляху» з пояснювальним листом з приводу скандального оповідання: ««Вбивство» дало привід для дуже прикрих для мене непорозумінь, аж до обвинувачень мене в заклику до боротьби з радянською інтелігенцією та антисемітизмом. [...] Участь у радянському соціалістичному будівництві вважаю за єдиний гідний для української інтелігенції шлях і для себе особисто іншого шляху не мислю; що ж до антисемітизму, то вважаю його за брудний вияв націоналізму [...]. Дуже шкодую, що «Вбивство» подало привід для непорозуміння, і вважаю, що видрукування його було тяжкою помилкою. Вину свою в тій помилці визнаю і сподіваюсь спокутувати її участю [...] в

будівництві української радянської соціалістичної культури» [77, 294]. Але зізнанням М.Могілянського не повірили. Звинувачення в антирадянській діяльності посилювались.

Апогей вульгарно-догматичного мислення у підході до аналізу «Вбивства» бачимо в публікації Ю.Циганенка «Буржуазні прояви» й тенденції в українській повоєнній літературі», вміщеній у харківському двомісячнику «Літературний архів» за 1931 рік. Цей автор оцінює «Вбивство» М.Могілянського як вияв «фашистської ідеології» – «одного з видів буржуазної ідеології взагалі» [138, 16].

21 липня 1933 року в передовій статті «Літературної газети» знову згадується горезвісне оповідання, проте вже з приводу ненадрукованого роману М.Могілянського «Честь»: «Ворог знахабнів до того, що одверто підсовує нам свої отруйні шовіністичні «твори» в надії, що їх ніхто не викриє. Досить покликатись на те, що М.Могілянський не посоромився прислати до ЛІМу свій твір «Честь», який ідейним спрямуванням нічим не різниться від славнозвісного «Убивства» [57].

Підсумувала звинувачення на адресу М.Могілянського стаття в «Литературной энциклопедии» (М., 1934), з якої довідуємося про перебування останнього в «таборі українського націоналізму», що разом з групою неокласиків боровся проти пролетарської літератури [69]. М.Могілянський не уникнув необгрунтованих нападок і надалі. Це доводить виступ В.Затонського на похороні М.Грушевського. Нарком освіти публічно звинуватив автора «Вбивства» в націоналістичному цькуванні історика.

Висловити власні міркування щодо догматизованих критичних оцінок М.Могілянський міг тільки у своєму щоденнику. Протестуючи проти числених несправедливих звинувачень у націоналізмі, передусім в «Литературной энциклопедии», він записав: «Ніколи в житті я не був націоналістом і завжди не тільки визнавав розумом усю шкідливість і негативність націоналізму, але й відчував до нього огиду» [50].

Оповідання «Вбивство» М.Могілянського виявилось фатальним для письменника. Потрактоване вульгарно-соціологічною критикою як буржуазно-націоналістичне, воно не лише припинило «легальне» творче життя цього багатогранного діяча, а й надовго завадило літературознавцям об'єктивно сприймати його творчість.

РОЗДІЛ 3

Романістика: природа жанрових модифікацій (1929 – 1941)

Художня проза кінця 20-х років ХХ століття помітно збагатилася творами романних жанрів, які відкривали найбільші можливості для художнього синтезу. «Вальдшнепи» М.Хвильового, «Смерть» Б.Антоненка-Давидовича, «Недуга» Є.Плужника, «Місто» і «Невеличка драма» В.Підмогильного, «Сонячна машина» В.Винниченка, надзвичайно актуальні в часі, одразу ставали предметом бурхливих обговорень читачів і критики. Романи ж М.Могилянського – «Честь» (1929), «Всюду страсти роковые» (1939), «Хильда» (1941), з'явившись і навіть не побачивши світу, надовго розминулися з добою, якій призначалися. Гадаємо, що ці твори письменника, в разі публікації, неминуче стали б помітним явищем тогочасної прози, оскільки в них автор торкнувся наболілих питань сучасності. Проте жодний з його романів не був опублікований за життя письменника (роман «Честь» вперше надруковано в журналі «Вітчизна» за 1990 рік; інші – «Всюду страсти роковые» та «Хильда» – досі лишаються в рукописах) не тільки через комплекс порушених у них проблем, «незручних» для тоталітарної системи, а й тому, що на час написання вже першого з них, «Честі», М.Могилянський перебував у стані переслідувань – після вміщеного в журналі «Червоний шлях» (1926. – № 1) скандального оповідання «Вбивство». У такій напруженій для письменника атмосфері й народжувався перший роман, в якому автор поставив проблему перспективи української нації. Через те факт його створення М.Могилянським був несподіванкою навіть для найближчих його друзів, зокрема П.Тичини: «А от про роман «Честь», так Ви мене дуже зацікавили. По-перше, для мене це несподіванка, а по-друге, високо я зараз ставлю прозу» [123, 95].

Прагнення М.Могилянського опублікувати роман змушує його звернутися до редакції «Червоного шляху» з пояснювальним (з приводу скандального оповідання) листом, у якому письменник «кається» в «тяжких помилках». Однак М.Могилянському не повірили.

Зауважимо лише, що, написавши перший роман «Честь» українською мовою та так і не змігши його опублікувати під тиском політичної ситуації в країні, він наступні свої романи, «Всюду страсти роковые» та «Хильда», пише російською, сподіваючись видрукувати їх в Росії. Отже, письменник вдруге у своїй художній творчості вдається до написання творів російською мовою. Адже дебютував М.Могилянський на рубежі століть саме в російському письменстві поетичними та драматичними творами, що вийшли у петербурзьких виданнях. Проте, якщо перехід митця в українську літературу стався під впливом М.Коцюбинського і мав переважно творчо-психологічні корені, то рішення писати романи російською мовою мало суто ідеологічне підґрунтя. На початку 30-х років у листах М.Могилянського до І.Айзенштока неодноразово зустрічаємо повідомлення: «[...] може, рішуся писати по-російськи», оскільки, на думку автора кореспонденцій, так було «більше шансів на практичний успіх» [164], тобто, насамперед – публікацію.

Тому написання романів «Всюду страсти роковые» та «Хильда» російською мовою не можна назвати «поверненням» письменника в російську літературу. Очевидно, М.Могилянський лише «послугується» іншою мовою як єдиним шансом «вижити» в задушливій атмосфері, в якій перебувала українська література того часу, й донести до масового читача авторський задум. В цьому випадку відступають на другий план характерні для білінгвізму проблеми «внутрішнього роздвоєння» автора чи суперечності між творчим процесом і чужою мовою. Прикметно, що останнє тонко відчував у свій час М.Коцюбинський, коли вказував В.Винниченкові, – тоді вже знаному українському прозаїкові і драматургові, котрий погрожував перейти в російське письменство у зв'язку із штучним «виштовхуванням» його з української літератури, – що цей перехід в іншу літературу неминуче призведе до творчих втрат, і наголошував: «[...] я певний, що коли Ви перейдете на російський ґрунт, то тільки собі на шкоду. Письменник (поет, белетрист) не може безкарно змінити мову: вона помститься» [54, 15].

До того ж, діяльність М.Могілянського на українському ґрунті – мала проза, романи (українською та російською мовами), ознайомлення російського читача із найкращими здобутками української літератури – мають для нашої культури незрівнянно більшу вагу, ніж російськомовна творчість українців для російської літератури. Отже, романи російською мовою «Всюду страсти роковые» та «Хильда» можна означити як вимушений білінгвізм письменника.

Має рацію Є.Нахлік, прогнозуючи в своїй праці «Проблема письменницького бі(полі)лін'візму» зростання «більшої актуальності» [104, 133] цієї проблеми в сучасному світовому літературознавстві. Серед письменників-бі(полі)лінгвістів і, зокрема, представників українсько-російської двомовності перших десятиліть ХХ століття – В.Винниченка, В.Сосюри, В.Зерова, О.Ільченка – дослідник називає і М.Могілянського.

Романи М.Могілянського – досить неординарне явище української прози. Насамперед оригінальною видається жанрова специфіка романів. Особливо значущими в ній бачаться зовнішні параметри жанру: оскільки за обсягом текстів романи М.Могілянського можна віднести до жанру *короткого роману*. Варто відзначити, що останній не набув поширення в українській літературі. В російській – пригадується хіба що хронологічно близька до творів М.Могілянського спроба письменника І.Дубинського, «котрий свою «Золоту Липу», видану в 1934 році у вигляді невеликої хроніки, написаної комбригом козачої бригади, в 1958 видав у вигляді двадцятисторінкового роману» [2, 308]. Проте найбільшій розробки жанр короткого роману набув у повоєнній прибалтійській літературі, а саме, в творчості литовців – В.Бубніса (роман «Спрагла земля», 1971), Р.Шав'яліса (роман «Це я – Тітас», 1974), Р.Ланкауска (роман «Час сподіваних звершень», 1975), Р.Кашауска (роман «Гріхи наші дрібні», 1975), А.Беляуска (роман «Вона любила Пауліса», 1976), С.Шальтяніса (роман «Дуокишкіс», 1977), Ю.Пожери (роман «Брати Шални», 1978); естонця Е.Ветемаа (роман «Реквієм для губної гармошки»); латиша Е.Ліва (роман «Чортів кряж») [14]. Нова жанрова форма в письменників-прибалтів мала полідетермінантний (де в чому навіть суголосний творчості М.Могілянського)

характер. Її поява (яка мала, хоч і незначну, жанрову передісторію – роман Ю.Вайжгантаса «Дядьки й тітки») зумовлювалася як чинниками літературно-мистецького життя (заклики пам'ятати і дбати про розмаїття художніх форм і стилів), так і специфікою соціальної дійсності, історичним поступом народу, суспільним та філософським досвідом. На думку критика А.Бучіса, «цей погляд з часом ставав все малоемпіричнішим, все синтетичнішим та узагальненим, відповідно, все актуальнішим, все частіше й ефективніше [...] прозаїками залучуваним – начебто на правах якоїсь лаконічно узагальненої формули – в художні осмислення відомих подій минулого або сучасності» [14, 12] і знаходив своє вираження в жанрі короткого роману («маленького роману» [14, 15]). Ємкість трактується критиком як певна формула історичного досвіду, яка є суттєвою особливістю світовідчуття й мислення. В такому сенсі дещо раніше висловлене спостереження Ю.М.Тинянова про «енергетичне» поняття жанру: «Поняття «величини» є насамперед поняття енергетичне [...]» [124, 256]. Тому, як стверджував цей вчений, «велика форма» може бути викладена на малій площі і в просторовому відношенні буває результатом енергетичним.

На відмові М.Могилянського від традиційних для романіста принципів панорамного зображення, гадаємо, позначився й власний досвід письменника – досвід новеліста і драматурга. Можна помітити й урахування досвіду М.Коцюбинського, який М.Могилянському був небайдужий. Старший прозаїк у «Невідомому» відтворив значиму для жанрово-психологічного мислення сюжетну мить, коли гранично зосереджений на довколишніх обставинах герой, випадково зустрівшись очима із зовсім незнайомою дівчиною з вуличного натовпу, інтерпретує подумки цей обмін поглядами як «роман на мент»; психологічно це не що інше, як фіксація здатності людської психіки інтенсифікуватися в екстремальній ситуації. Це означено словами з подвійним значенням – любовно-«романічним» і жанровим [40, 11,12]. І хоч жанрової семантики у творі М.Коцюбинського не підкреслено, М.Могилянський, як бачимо далі, цю роботу – осмислення полісемії слова – проробить.

Структуру «великої форми» М.Могілянського визначали й ряд інших факторів: драматургічну, новелістичну й романну фази його творчості розділяють істотні суспільно-соціальні зміни, еволюція художніх принципів; тому тематика, коло проблем, порушених в ранніх п'єсах, новелах і актуалізованих у романістиці, в нових історичних умовах характеризуються дещо іншим предметним інтересом письменника, набувають під його пером нових інтерпретацій і завдань.

Показовими є й творчо-психологічні корені романних задумів: роман у М.Могілянського народжується тоді, коли запаси життєвого та художнього досвіду перестають вміщуватися в новелістичних рамках і починають виходити за їх межі. Однак, як зауважував П.М.Медведєв: «Для того, щоб створити роман, треба навчитися бачити життя так, щоб воно могло стати фабулою роману, треба навчитися бачити нові, глибші й ширші зв'язки та ходи життя у великому масштабі» [62, 182]. Оволодіння епохою, за його словами, має здійснюватися в нерозривному зв'язку зі способами її зображення – основними можливостями жанрової побудови.

Проте навіть у романній структурі помітне свідомо-раціональне, осмислене бажання письменника сконденсувати драматизм подій і зміст людських характерів, що було загальною характерною рисою для драматичних творів М.Могілянського першого десятиліття ХХ сторіччя («Мираж», 1902; «Тина», 1903; «Усталые», 1906). Оскільки вони узагальнені та «ущільнені», то й самі твори набирають компактних жанрових форм. М.Могілянський замінює панорамні картини епохи відтворенням психологічної атмосфери свого часу, численними лаконічними епізодами, алюзіями. Конфлікти в романах переважно суспільного й особистого життя, а повісткування, на відміну від епічного, стає драматичним і стислим. Так, у романі «Честь» знаходимо експлікації авторського роздуму про жанрову спресованість твору, його жанровизначення: «Поворот героя додому, як і мандрівку туди (за кордон. – С.К.), не спокушається автор використати для психологічних підсумків, снів, суворо відкидаючи матеріал, єдине призначення якого – збільшувати кількість сторінок, хоч би це й

засмутило видавця й потім викликало зневажливі нотабенки критиків: ну й що це за *роман* ледве-ледве сто сторінок!» [100, 128]*.

Аналогічні письменницькі стратегії М.Могілянського можна виявити й у романі «Хильда»: «Читатель должен поверить, что компилируя две-три книжонки воспоминаний о пережитом тогда при возвращении русскими из-за границы, совсем не трудно было бы заставить его (героя. – С.К.) нарасказывать достаточно для главы, которая не показалась бы здесь лишней в романе. [...] Не только научная работа профессора, но и творчество художника-писателя может уклоняться от того, чтобы из двух книг делать третью. Автор себе это уклонение тем более позволяет потому, что его герой, очевидно, в своем рассказе вовсе не задается целью щеголять богатством психологических переживаний и их тонкостей, преследуя совсем иные задачи» [165]*.

Подібні сентенції про жанровий і психологічний характер творів непоодинокі в романному просторі М.Могілянського. Деколи вони мають досить демонстративний характер з боку письменника, позиція якого – як у даному випадку – подається далі і як героєва: «Не бажаючи компроментувати автора й викликати на нього заслужені докори за перевантаження розмовами, не бажаючи й з себе уявити надто балакучого героя, Дмитро Андрійович попросив у Інни Сергіївни дозволу запалити й затягся єгипетською сигаретою» (С. 99). Досить показовий й інший фрагмент роману, коли героїня перебуває в очікуванні Дмитра Андрійовича та спільної з ним інтимної вечері: «Поки героїня чекає, романіст старих часів встиг би багато чого – в кількох розділах – розповісти читачеві, романіст-психолог сплів би психологічне мереживо. Автор обмежується констатуванням, що чекати Інні Сергіївни довелося ще досить довго. Тільки десь близько другої в парадному передпокої задзвенів його дзвінок.

* Далі посилаємося на це джерело, вказуючи сторінку в тексті. Тут і далі у цитованих текстах М.Могілянського курсиви та виділення мої (– С.К.).

* Далі в тексті посилаємося на це джерело.

Для банальних сцен потрібно особливого таланту, а для сцен спокусливих особливої охоти, і це зобов'язує автора бути *коротким* [...]» (С. 140).

Прикметно, що аналізовані тут і нижче епізоди щодо спресованості, стислості, жанрових і нежанрових формулювань не вичерпуються лише цією первісною орієнтацією. Їх змістова суть і стильова роль поліфункціональна. М.Могілянський не тільки не приховує, а відверто демонструє процеси творчої лабораторії, прийоми авторської роботи. Крім того, письменник енергійно – і вочевидь зумисне – намагається подати себе у зіставленні зі «старою», «психологічною» і «натуральною» школою романістів. А приклади творчої самооцінки орієнтовані на інші критерії романного жанру. Навіть якісно новим рівнем психологічного аналізу та художнього узагальнення романи М.Могілянського закономірно тяжіють до жанрів інтелектуальної прози, про що докладніше піде нижче.

Жанр – одна з стрижневих категорій художнього мислення, що фактично набуває у творах М.Могілянського конкретного вираження. Своїм творам «Честь» та «Всюду страсти роковые» автор надає жанровизначальної дефініції «роман», а в «Хильде», де жанроорієнтовний підзаголовок не вказується, письменник називає його безпосередньо в тексті твору. Це істотно тим більше, що впродовж усієї художньої тканини «Честі» й «Хильди» письменник неодноразово торкається різного змісту самого слова «роман». Така полісемія зумовлена тим, що в цих творах М.Могілянський реалізує не тільки жанрові, а й нежанрові значення слова.

Головний герой «Честі» – молодий і талановитий професор-хірург Дмитро Андрійович Калін, запрошений Трохимом Васильовичем Падалкою на іменини його дружини Ірини Сергіївни – колишньої пацієнтки лікаря, в запальній дискусії під час торжества «хотів ще докладніше розвинути свої улюблені думки, але раптом відчув, що й ціла розмова, а особливо його репліка, що все довгими ставали, порушують *ars poetica*, розходяться з вказівками теорії *роману*» (С.99).

Відтворюючи сцену підготовки, а потім і проведення надзвичайно складної, й водночас дуже важливої для Дмитра Андрійовича операції, М.Могілянський зауважує, що «звичайно, Еміль Золя, взявши собі за героя хірурга та робивши 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.» (С.135). Властиві персонажеві «Хильды» – Маркові, котрий через неймовірний збіг обставин випадково опиняється в слідчій камері, авторефлексії про визначеність, обумовленість, випадковість у долі людини, і, зокрема, особистій, доходять і вияву найсильнішої з пристрастей людини – кохання й першого юнацького пізнання його «плодів»: «Почти одновременно – голова, напичканная чтением романов – ни в чем, м[ожет] б[ыть] в такой степени не сказывается влияние книги, как в *романической* практике, значительное большинство адюльтеров имеют своим источником книгу, – почти одновременно с пробуждением плоти, в котором голова не участвовала вовсе, даже больше того – отсутствовала, она, очевидно, стремясь к реваншу, склонила меня к первой влюбленности, выглядевшей больше игрой в влюбленность». Прикметно, що наведені зразки жанрового формулювання «роману» містять знову-таки й мотивації жанрової спресованості художніх структур творів, роздуми про джерела та характер переплавки життєвого матеріалу, що свідчить про строгу підпорядкованість письменницькому задуму.

Зрештою, використовується М.Могілянським і нежанрове слововживання терміну, в окремих випадках – на тлі критичного зрізу епохи. Дмитра Андрійовича, стурбованого тим, що ««романоманія» набувала загрозливого характеру і небезпечних розмірів», детермінована, на його думку, відсутністю в українській літературі культури, переповнюють скептичні роздуми про автора щойно купленого роману письменника Хибного «Бадьорі сили», який на життєвий досвід дивився «як на певне експериментаторство, вважаючи, що кожна сумнівного характеру *романічна* пригода (не знав морального мулення і

це приймав за ознаку «нової моралі») поширює його знання життя і людей» (С.103). А зміщаний нині Трохим Васильович раніше «не тільки стояв у центрі революційно пінявого життя» [...]» як палкий промовець і талановитий організатор; його присутність вирішувала найскладніші питання, розв'язувала заплутані та гострі конфлікти; він не тільки влаштовував громадські й особисті справи запільників, а й «ставав навіть за повіреного в справах *романічних* радостей та прикростей» (С.109). У сповіді про амурні справи герой «Хильды» зізнається, що «не так легко, однако, мне было стать героем первого *романа*, пусть первой любовной игры».

Вживаючи жанрові дефініції в нежанрових значеннях, М.Могілянський іноді навмисне зближує їх в одному контексті. В «Хильде», в самому кінці твору, письменник в своєму останньому авторському зверненні зауважує, що «читатель, дочитавший *роман* до этой последней главы», очевидно, вже втратив будь-який інтерес до долі головного героя, котрий, «очувившись в секретной камере, [...] погружался в размышления о роли случая в судьбе человека. За сим, кажется, рассказ не требует никаких психологических уточнений, и, значит, *рассказ о собственно романтических* переживаниях моих, который неизбежно прозвучал бы несколько банально, можно опустить». Проте в «Честі», в одному з інтелектуальних роздумів Дмитра Андрійовича М.Могілянський вкладає у нежанрове значення слів жанровий зміст: «[...] *романістові*, – запевняє головний персонаж, – зовсім не обов'язково прикладати рук до зіпсуття пересічного читача показом перед ним маленьких таємниць ремесла з обсягу сюжетоскладання. Поготів, коли він зрікається традиційного засобу й дає своєму героєві верстати довгу путь від *романічної* зав'язки й вже досить розвиненого сюжету до невідомих обріїв дальшого викладу без прісного оповідання про підсумки, зроблені дорогою, без психологічного аналізу, ускладненого ще й потлумаченням за наукою Фрейда, що дає й зовсім невченим вигляд глибокодумної вченості...» (С.118).

Жанр роману – це й форма естетичного та художнього пізнання світу головного героя «Хильды». Адже письменник наголошував, що Марко «все

более погружаясь в кабинетную работу, [...] писал *роман*», і вже пізніше, закохана в нього юна героїня Ільза, в момент найвищого піднесення почуттів, коли втаємничує останнього в свої думки, повідомляє й назву цього роману: «[...] в один прекрасный день прийду, постучусь к тебе и скажу – молодость пришла – и позову тебя взойти на башню, которую ты строил, как никак ты строитель, не даром и твой последний *роман* называется – «Героическая стройка».

Характерно, що на поетиці жанру романів «Честь» та «Хильда» позначається й оповідання як тип вставного повістування, що структурно входить до їх складу. У «Честі» не можна обійти увагою оповідь про батька Каліна, попа-правдошукача. Вона є одним з ключових моментів до розуміння ідейного змісту твору і безпосередньо пов'язана з епіграфом до роману («Когда наша честь перевертом полетитъ, це зовсім не звеселитъ 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...») – «Якось зовсім непомітно й несвідомо потягло Дмитра Андрійовича й до того зближення, що закріплюється в оповіданнях про себе. Одного разу бесіда про все на світі й ні про що закінчилася тим, що розповів про свого батька [...]» (С.113), котрий намагався навести порядок на землі в межах Божої волі, честь й людська гідність якого ґрунтувалася на вірі. До того ж М.Могилянський підкреслює, що «оповідання зробило сильне враження на Інну Сергіївну, а Дмитро Андрійович відчув, що, зважившись на нього, зав'язав якісь нові міцні зв'язки з нею» (С.115). В «Хильде» аналогічна розповідь героя «о предопределении» и «собственно романтических переживаниях» – як тип романного повістування, – по суті, становить основний стрижень структури твору.

Жанрові дефініції, що реферують нежанрову семантику, є передусім результатом їх вживання в переносному значенні. Для М.Могилянського «роман» не тільки жанрова форма, а й предмет художнього зображення – любовні колізії персонажів, їх складні міжсуб'єктні стосунки. Письменник у

кожному творі знаходить цілком особливі «романні» повороти. Так, у «Хильде» Марко, ставши «героем першого *романа*», впродовж тривалого часу переслідує об'єкт «первой любовной игры» – Зіну, котрій завжди вдається щасливо вислизнути із, здавалось би, безвихідних амурних «пасток». Проте знесилена невиліковною хворобою дівчина, повернувшись з тривалого політичного заслання, що, на її думку, було надійною схованкою в пристрасній гонитві, вже неспроможна продовжувати, як і раніше, гру в любов. «Бастіони» гри впали, залишивши тільки кохання, жагуче й спрагле. Передчування фатальності смерті змушує героїню кинути санаторне лікування «на берегу очаровательного Ярви», і приїхати до Петербурга на побачення з Міком (як його називає). В одній з бесід з останнім, «улыбнувшись какой-то бледной, горькой улыбкой, сказала: «Вот, милый человек, я думаю, ты без *романа* не можешь, правда? Как интересно было бы мне знать твой следующий *роман!*»».

У подібному значенні слово «роман» М.Могилянський використовує і в епізоді зустрічі Марка з донькою Зіни – Ільзою, через чотирнадцять років після смерті її матері: «[...] кто-то шагнул мне навстречу и схватил за руку. Сказка начиналась. Я проснулся. Сколько лет проспал? Ничего этого не было: ни Ярви, ни одинокой могилы на его пустынном берегу, ни Зиного замужества, ни моей женитьбы, ни нашего петербургского *романа*, ничего, ничего этого не было. Передо мной стояла Зина [...]». Проте роман Марка й Ільзи закінчується драматично. В плани закоханих – «вместе мы уедем в какое-нибудь пустынное уединение» – втручається випадок. На умовлену зустріч головний герой з'явитися не може, оскільки на цей момент перебуває в секретній камері, опинившись в якій, «всеми мыслями и чувствами пренадлежал Ильзе» («Хильда»).

У «Честі» М.Могилянський розгортає «роман» Дмитра Андрійовича й Інни Сергіївни, а під час його подорожі до Харкова («на відповідальну операцію») і «короткий роман» – історію кохання з випадковою гостею міста, Ірмою Юрїівною Ляліною, що була «близька до літературно-артистичної московської богеми» (С.116). Для героїні «Всюду страсти роковые», Жені, «роман» – це

життя її «серця». Єдине, в чому вона твердо переконана, – «Человек создан для счастья, как птица для полета». Ці парадоксальні слова (їх письменник взяв епіграфом до твору) на деякий час стають її життєвим кредо, випробування якого героїня веде шляхом непогамовних плотських бажань, що й переростає для неї в «роман», зрештою, «катастрофічний».

Саме наявність «романічних історій», поряд з розгалуженою системою образів-персонажів, розгорнутою мережею подій, розвинутою сюжетно-композиційною структурою, надає творам М.Могилянського стійких, сказати б – іманентно романних ознак.

Одним із чинників жанромодифікації роману М.Могилянського, що набуває конструктивного значення, є тип повістування. В межах його організації романи «Честь», «Всюду страсти роковые», «Хильда» – складний синтез різноманітних художніх і нехудожніх форм вислову. Ця єдність виникає на новому художньому рівні, утворюючи «романне слово» [5, 72 – 234]. Між тим, у жанровій концепції роман мислиться письменником як змістова категорія. На користь цього промовляють ті факти, що оповідь про правдошукача Каліна-старшого («Честь»), розмова Жениного батька, сільського священика, з братом Іваном, і його аргументи, що Богом «все дозволено» («Всюду страсти роковые»), «філософська бесіда» юного ще Міка з товаришем-однолітком про визначеність у долі людини, та й подальша динаміка життєвих колізій головного персонажа («Хильда»), яким надавалося жанрового значення, детермінують характер жанрового змісту твору. Звичайно, в кожному романі автор вдається до аналізу щоразу іншого «пласту» дійсності, до різних конкретних способів і прийомів пізнання світу і людини, засобів художнього втілення.

Жанр роману в М.Могилянського детермінується й якістю змісту. Останній характеризується глибиною проникнення в дійсність, ступенем аналітичного заглиблення в предмет художнього дослідження. Змістового наповнення романи письменника досягають завдяки розгалуженій системі образів, концепції подій, особливостям архітектоніки. Жанрова модель «великих форм» М.Могилянського зумовлена насамперед єдністю в події випадку і ситуації.

У сюжетно-композиційному плані «об'ємність» визначають переважно фабульно-сюжетні кореляції, розростання сюжетних ходів, тип їх завершеності. А вже роману в аспекті сюжетно-композиційному властива внутрішня незавершеність. Цю особливість жанру довів М.Бахтін, акцентуючи головним чином «специфічну змістову незавершеність і живий контакт з неготовою дійсністю, що постає (незавершеним теперішнім часом)» [5, 451]. Вказана змістова незавершеність роману, на думку вченого, формується саме в «зоні безпосереднього контакту з цією неготовою дійсністю» [5, 481]. Фактично поезиці роману як жанру притаманне фабульне завершення, на відміну від сюжетного.

Фабульного завершення сягають всі романи М.Могилянського. Самовбивство невинного в смерті пацієнтки хірурга Каліна, котрий бере на себе цю відповідальність («Честь»), і самоотруєння смертельно хворої Зіни («Хильда»), позбавлення життя Костянтина Сергійовича Москаленка й симультанні вбивства Женею Петра Вербова, а ним – Жені, трагічна смерть Жениного батька («Всюду страсти роковые»), драматична історія Міка («Хильда») свідчать лише про завершення життя героїв, та аж ніяк – не про «тематичне» завершення творів, вичерпаність романного змісту.

Жанрова побудова романів М.Могилянського виразно розкривається і на проблемно-тематичному рівні. Ю.М.Тинянов справедливо підкреслював: «Жанр важливий тоді, коли відчувається» [124, 150, 151]. Саме в проблемно-тематичній площині романи письменника набувають глибшої відчутності. Варто зауважити й слушність позиції О.Скафтімова про «головну організуючу силу роману в його тематичному задумі» [120, 26], який «існує як жива конкретність, як знання-переживання» [120, 31].

Прикметно, що проблематика ранніх оповідань – «пошуки людиною гармонійної єдності особистого й громадського, біологічного й соціального, індивідуального й колективного» [151, 185], – концептуалізується і в романах М.Могилянського. Автор торкнувся в них назрілих питань: честі – громадянської, особистої, професійної, національної («Честь»); всездозволеності

й некерованості – моральної, особистої, політичної («Всюду страсти роковые»); непевності буття, передчуття тривоги за завтрашній день («Хильда»).

Як бачиться, порушений письменником у романах комплекс проблем важко вкласти в межі звичайного психологічного роману. Це не складно помітити вже навіть апіорно, до їх наукової ідентифікації, з контурного визначення проблематики творів. На таке сприйняття творів наштовхують і прагнення митця в тій чи іншій формі художньо конкретизувати інтелектуальні шукання свого часу. До того ж, володіючи належним рівнем творчої автоідентифікації та саморефлексії, М.Могилянський у наведеному вище фрагменті роману «Честь» відмежовує себе від романістів «старої» (реалістичної – С.К.) та «психологічної» школи. Стається це, на нашу думку, не без впливу раціонального, інтелектуального, філософського начал, які помітно зросли в прозі вже з кінця 20-х років. У такий спосіб окреслене проблемне коло, типологічні характеристики, структурні ознаки фіксують наближення «великої» прози письменника до різновиду соціально-філософського роману.

Цей варіант теоретичної дефініції типу романів М.Могилянського є, на наш погляд, найприйнятнішим і, так би мовити, компромісним. Переважно внаслідок певної нерозробленості теорії питання та творчо-психологічних особливостей кожного окремо взятого письменника спостерігається деякий термінологічний різнобій. На останнє нарікає в своїй книзі Л.Єршов [27]. Скаржачись на відсутність узгодженості формулювань цього типу роману («перспективний, інтелектуальний, науковий»), він пропонує альтернативну назву – «соціально-філософський». При цьому дослідник підкреслює влучність визначення, умотивовуючи його тим, що «воно вірніше і точніше, оскільки вбирає всі старі найменування, але вже в цілком новій якості» [27, 204].

Проте варто відзначити, що в сучасному літературознавстві (у працях В.Мельника, С.Павличко, Н.Шумило) усталилася назва «інтелектуальний роман». Втім, за відсутності спеціального дослідження (якщо не вважати за назване окремі теоретичні проекти С.Павличко в згаданій праці), а відтак, і

чіткої окресленості меж і критеріїв об'єкту, питання залишається дискусійним. Звідси неоднозначність поглядів на предмет.

Наприклад, В.Мельник, Н.Шумило зараховують «Вальдшнепи» М.Хвильового до довершених зразків інтелектуальної прози. Натомість С.Павличко заперечує приналежність роману до ряду інтелектуальних, аргументуючи свою позицію тим, що «нескінченні діалоги і колізії цього твору не торкаються універсальних, філософських проблем буття, а замкнуті у своєму часі» [108, 210].

Не вдаючись до коментування наведених спостережень і не заглиблюючись у деталі складних теоретичних питань, оскільки їх розгляд може бути предметом окремого дослідження і не входить у коло наших завдань, залишаємо проблему на рівні її констатації. Однак зазначимо: в даному дослідженні використовуватимемо тематичне визначення Л.Єршова. Не ігноруємо при цьому дефініції «інтелектуальний», яка, гадаємо, характеризує такі рівні літератури: перший – ширший і універсальніший, що становить загальну, субстанційну суть явища – це напрям. Другий – рівень вузький, проблемний, коли термін вжитий у філософському (чинність вирішальної ролі інтелекту / розум, мислення – від лат. *intellectus* / як рушійної сили всякого розвитку, практичної і суспільної діяльності) і психологічному (специфічний спосіб аналізу проблем, які стоять перед особистістю, що характеризуються перебільшеною роллю мислительного та розумового над емоційними, афективними, чуттєвими складниками аналізу) значеннях.

З'ясовуючи специфіку соціально-філософського роману (який називають ще «психологічний роман з філософськими проблемами»), зауважимо хисткість розмежування його з романом психологічним. Це виявляється у цілому спектрі граничних сфер. С.Павличко в своїй праці фіксує їх генетичну спорідненість, назвавши інтелектуальні романи В.Підмогильного й В.Петрова разом з тим психологічними.

У плані розрізнявальних ознак основними бачаться художня структура твору та предмет зображення. Головним структуротворчим чинником соціально-

філософського роману є роздуми (етюди, відступи) переважно суспільно-філософського спрямування. Їх поява у творі художньо вмотивована: вони не тільки демонструють авторську ерудицію, а спрямовані, головним чином, на відтворення інтелектуального поступу центрального персонажа. Якщо ж брати за зразок традиції російського соціально-філософського роману, то неважко помітити у творах Ф.Достоевського провідну роль дискусій довкола проблем добра і зла, вічного й проминального, прекрасного й потворного. Варто наголосити й на типологічних властивостях означеного типу роману. У ситуації суспільної та філософської кризи кінця 20-х література перебирає на себе вирішення філософських проблем, вливаючи свої характерні струмені. Увага письменників спрямовується на особливий предмет філософської системи – показ «вічних» проблем. Головним у цьому напрямі є виявлення своєрідності способу їх художнього розв'язання: питання сенсу життя, співвідношення добра і зла, обов'язку, совісті, ідеалу, меж і форм пізнання та інші, до розв'язання яких неодноразово поверталася людська думка. Не випадали з поля зору письменників актуальні протягом всього існування людства інтелектуальні та етичні завдання, що також включають пошуки концепції людини, боротьбу почуттів та обов'язку, розуму та емоцій, державного й особистого.

С.Павличко, аналізуючи прозу В.Підмогильного і В.Петрова, зауважувала, що останні «ніби й не торкаються болючих проблем свого часу, ніби й не помічають, в яку безодню сповзає радянська Україна, але відшуковують спосіб показати своє ставлення до сучасності» [108, 176]. Гадаємо, близькі до такого типу зашифрованості й тексти двох наступних романів М.Могилянського «Всюду страсти роковые» й «Хильда», адже висловлюватися більш-менш прямо, не ховаючи своїх думок, на час їх написання було вкрай небезпечно.

В романі «Честь» автор ще доволі «однозначно» (текст цілком збігається з намірами) формулює свої думки. Негативним тенденціям в державі, що вже починають набирати загрозливих масштабів, М.Могилянський протиставляє ідею «честі», намагаючись тим самим вплинути на ситуацію. На думку автора публікації роману Н.Шумило, «ідея «честі» в такому широкому обсязі повинна

була, опановуючи масами, створити загальну творчу атмосферу для розвитку особистості, яка свідомо своєї ролі в суспільстві і здатна дати високу якість на усіх реєстрах соціального життя, та й не тільки соціального» [151, 188]. Невипадковим, з цього погляду, є один із епіграфів роману – «народові без честі», слова з вірша «До рідного народу» П.Куліша, котрий поставив проблему честі як підвалину гідного національного життя.

Цілком особливі можливості для втілення творчих задумів письменник знаходить у важливих соціально-психологічних факторах – моделях нового типу героя та новому характері взаємозв'язків між людиною і оточенням. Тим більше, що роман «Честь» є жанровою версією факту. М.Могилянський писав про реальну, а не вигадану персону. У фіналі роману автор, зізнаючись, що щиро оголив коріння творчості, прототипом головного героя називає відомого хірурга С.П.Коломніна, який в жовтні 1886 року покінчив життя самогубством, звинувативши себе, не маючи на це достатніх підстав, у смерті прооперованої ним хворої. Однак автор не тільки переносить названі події з кінця XIX століття на початок XX і вводить героя в суспільну атмосферу 20-х років.

Трагічній події письменник надає жанрового значення. Проте особливість побудови твору цим не вичерпується. Роман уже передбачає художню абстрагованість від факту, різну міру умовності, спосіб типізації (у даному випадку – «трансформація достовірних прототипів, їх злиття та узагальнення при домінуванні враження від відомої особистості» [58, 686]). Жанрової трактовки набуває насамперед ідейній та сюжетний задум твору. До того ж написання роману, як відомо, визначає художню розробку цілого ряду інших композиційних прийомів: створення плану, фабули, сцен, діалогів, вибір форми оповіді, розробку характерів тощо.

Жанровим змістом творів М.Могилянського стають суттєві процеси світосприйняття й питання моралі сучасної людини. Звідси й ряд характерних для романного стилю письменника особливостей: митець не претендує на надзвичайно широке охоплення подій і явищ, виняткові масштаби; в центрі його

уваги – окрема особиста доля людини (індивідуальний герой); партикулярна людина осмислюється крізь призму складних проблем дійсності.

В романі М.Могілянського «Честь» перед нами постає романічне зображення історії життя духовно багатой, творчої особистості молодого професора-хірурга Дмитра Андрійовича Каліна. Автор в особливо проникливому ключі малює досконалий образ головного героя. Впадає у вічі й підкреслена рольова значущість персонажа щодо ідейних та змістових завдань митця: свій художній об'єкт він виводить як головну формуючу силу нового суспільства.

Роман «Честь» за своїм загальним ідейно-емоційним тоном близький до критичного (вбачаємо в цьому часткову компенсацію дефіциту об'єктивної критики). Це зумовлює домінування висловлюваних ідей над художньою структурою. Переважання думки в романі М.Могілянського проводиться насамперед складним рівнем нарації (структури розповіді), ключовими компонентами якої виступають «пряме авторське літературно-художнє повісткування» і «стилізація різних форм усного побутового повісткування (оповідь)» (5, 75), інакше – концепція автора і оповідача.

Розповідь про головного героя щоразу переривається втручаннями високоосвіченого, ерудованого оповідача, його інтелектуальними коментарями, що стосуються переважно романотворення, художніх особливостей роману. Ці роздуми оповідача набирають іронічно-демонстративних, часом відверто глузливих забарвлень і стають засобом викриття «кооперативного міщанства» в особі Трохима Васильовича Падалки, кар'єризму, письменницького другосортництва, прислужницької критики, «аби-як, як-небудь». «Скільки б тут живих постатей можна подати, в шляхетну позу ставлячи друзів, розправляючись з немилими серцю. Широкий лібералізм притаманний українській демократичній критиці, адже ж дозволяє навіть літературні вбивства й пасквілі...» (С. 95), – іронізує автор, маючи на увазі вчинений розгром «Вбивства».

Автор, нагадуючи те, що він знає всі небезпеки, пов'язані з необережним поширенням меж дозволеного, радить мати певну поміркованість. «Що ж до

пасквілів, – сардонічно продовжує вимогливий письменник, – то для них треба ж мати відповідний смак або злобу «всепроймаючої душі». Ні відповідного смаку, ні відповідної злости автор не має. Тому й не посадить коло іменинного столу Падалок нелюбих йому критиків або немилих поетів, несимпатичних белетристів, діячів-кар'єристів. Неправдива критика власним тягарем впаде на голову неправдивого, погані поезія і проза нічого, крім гонорару з ДВУ, не дадуть, а я автор не такий заздрий, щоб і тому заздрити. Що ж до діячів-кар'єристів, то він досі не втертя віри, що *vis movens* (примара – лат.) їхнього кар'єризму лежить в прагненні не до особистих вигод та успіхів, тільки до перемоги дорогих їм ідей» (С. 95).

Або ж інший насмій М.Могилянського, що наводить на ремінісценції з «Вбивством»: «Автор сподівається, що хтось, пізнавши свої вуса або вуса ближнього свого, не думатиме, що автор намагався змалювати його або того ближнього» (С. 95). Наведені нами розлогі цитати красномовно демонструють об'єкт авторських інтенцій.

Варто зауважити, що головною формою вираження критичних оцінок автора у М.Могилянського, як бачиться, є іронічний підтекст або об'єктивна (внутрішня) іронія. Цей «прихований» вид іронії проступає під час розгортання подій як результат співставлень та асоціацій, що виникають у свідомості реципієнта. Тут спостерігається намагання письменника дещо розширити уявлення цієї поетичної категорії. Вбачаємо відмінність від традиційного сприйняття іронії як форми осуду і насмішки, оскільки внутрішня іронія допускає співчуття, часом біль і тугу автора за долю героя.

Зазначимо, що функції оповідача в романі М.Могилянського досить широкі. В зоні його активності також і безпосередній контакт з читачем: «Гордість автора – в своїй творчості повернутись лицем до читача, забувши про дослідника, теоретика. І не ловить на суперечності: лицем до читача – зовсім не означає позбавитись розуму й смислу, а тільки не зрікатись гордої впевненості – *homo sum et nihil humani a me alienum esse puto* (я людина, і ніщо людське мені не чуже. – лат.) ... а звідси *vice versa* (навпаки – лат.) – все властиве мені мусить

бути не чужим і іншим [...]. [...] Отже, – підсумовує далі письменник, – лицем до себе й, значить, лицем до читача» (С. 136, 137). У своїх непоодиноких зверненнях він полемізує з плужанами, засуджуючи їх масовізм, та негативними тенденціями у письменстві, критиці.

Прикметно, що «Честь» як жанрова форма художнього твору враховує авторську концепцію нехудожніх жанрів, оскільки романне ціле розпадається і на «різні форми літературного, але позахудожнього авторського мовлення (моральні, філософські, наукові міркування, риторична декламація, етнографічні описи, протокольні дізнання тощо)» [5, 75].

Вставними жанрами М.Могилянський вписує свій роман у світовий літературно-мистецький і філософський контекст. Характерно, що письменник сам підказує читачеві цей зв'язок, відсилаючи до літературних джерел і виголошуючи відкриті приховані цитати. В романному обширі зустрічаємо чимало імен письменників, філософів, художників, музикантів, відомих усьому світові.

Крім того, структура розповіді, за висловом М.Кодака, – «це і форма завоювання довіри читача, і певна ідеологічна полеміка» [42,135]. Інфільтрований в структуру розповіді авторським словом оповідач разом з репрезентативною функцією – вводити твір у коло лектури освіченого читача, який розуміє підтекст, а за ним, й іронічну позицію митця, виконує й інтелектуальну функцію – виводить читацькі маси до рівня порушених у творі актуальних проблем. Присутність такого тлумача, на думку Н.Шумило, «це своєрідний паліатив у творенні літератури, орієнтованої на європейську культуру, і водночас спосіб не втратити широке коло читачів» [151, 189]. Результатом такої дії оповідача є й тенденція постійного ускладнення сюжету роману.

Змістовне значення в «Честі» має його жанрова форма – «патетично-іронічний роман». У цій вдалій пафосній характеристиці, що винесена автором у жанрове визначення твору, відбилася суть проблемного жанрового пошуку письменника. Зупинимось дещо детальніше на кожній з цих конститутивних рис

роману. Стилiстичнi особливостi «iронiчностi» пов'язанi переважно зi свiтосприйманням та свiтобаченням оповiдача. Зокрема, на такому розумiннi наполягав сам письменник на початку IX роздiлу роману: «Iронiчно-патетична серйознiсть зовсiм не лiтературний засiб у автора, а вiд природи властивий йому засiб сприймання свiту. Хочуть чи не хочуть ученi лiтературознавцi, а з цим мусять рахуватися» (С. 115).

Можна погодитися з самооцiнкою письменника про властиву йому iронiчнiсть свiтосприйняття. Потверджує це i подiбний тон деяких критичних виступiв М.Могилянського, зокрема працi «Iронiя i скепсис Анатолiя Франса», яку, як дiзнаємося з авторської примiтки, написано для зачитання на урочистому зiбраннi iсторично-лiтературного товариства при ВУАН, присвяченому А.Франсовi з приводу його смертi у жовтнi 1924 року. Цю працю дещо пiзнiше видрукував на своїх сторiнках журнал «Червоний шлях» (1925, № 9).

Цiлком очевидно, що деякi уроки творення iнтелектуальної прози, iронiчної манери М.Могилянський брав у А.Франса, творчiсть якого особливо цiнував. На цю думку наштовхують i вiдкритий натяк на своєрiдну стилiстичну особливiсть творчостi французького майстра («Трохим Васильович не певний, що серед «дорогих гостей» нема таких, що на вус мотають, що почують, обережно розвивав улюблену тему, *ховаючи часом справжню свою думку за iронiчним жартом – розбери, де тут всерйоз, а де Франсова iронiя...*» (С. 95)), i ряд спародiйованих автором у романi текстових запозичень (переважно використаних ним цитат письменникiв та лiтературознавцiв) з названої статтi.

Пародiйнiсть та iронiчнiсть письменника в цих запозиченнях найповнiше розкриваються в їх зiставленнi. На початку працi «Iронiя i скепсис Анатолiя Франса» М.Могилянський наводить розпачливи слова В.Шкловського: «Як багато слiв заборонено! Правду кажучи, всi гарнi слова в млостях пробувають. Заборонено «квiтки», «мiсяць», «очi» та цiлi ряди слiв, якi говорять про те, що приємно бачити. А менi хотiлося б писати так, нiби нiколи не бувало лiтератури, наприклад, написати: «Чуден Днепр при тихой погодi». Не можу; iронiя з'їдає слова. Вона потрібна, iронiя, вона найлегший спiсiб перемогти труднощi

виображення, змалювання речі...» [73, 172]. В цих словах, на думку критика, джерело незрівнянної, загостреної іронії А.Франса, його вбивчого сарказму, бездонного скепсису.

Дещо нижче автор статті іронічно зауважує висловом з Ф.Ніцше, що він не професор, аби з двох книжок робити третю, не може писати (на що свого часу скаржився російський художник Ремізov) так: «Іван Іванович сидів кінець стола»; не може писати: «Чуден Днепр при тихой погоді», оскільки «іронія з'їдає слова».

У «Честі» письменник, беручи за основу названі «джерела», дещо підвищує пародійно-іронічну тональність вислову: *«Головна трудність для письменника, – зазначає автор, – в трудності забути про існування літератури. Це ж тільки мріяти можна про писання так, ніби ніколи «не існувало літератури». Перемогти іронію, що «з'їдає слова», бо ж іронія – «найлегший спосіб перемогти трудність виображення речі» і «найлегше змалювати світ смішним», а хіба треба хапатись за найлегше, хіба гордість не спокушає його зректись?!*

Найбільшій перемогі досягне письменник, що відчує в собі сили написати: «Чуден Днепр при тихой погоді...» (С. 137). Така художня установка М.Могилянського, однозначний зміст якої неодноразово ним обігрувався і в критичних працях, і в белетристиці – «Честі», «Хильде».

Прикметно, що в праці «Іронія і скепсис Анатолія Франса» М.Могилянського за обстоюванням (у контексті дослідження об'єкта творчості) необхідності вивчення світової класичної літератури можна вловити доволі іронічну позицію її доповідача. Гіркотою філософського сарказму наповнені його слова про наступ «сучасного неуцтва», що «сучасний попит на примітивізм не сприяє всебічному розумінню Франсової спадщини» [73, 184].

Зауважимо: при нагоді М.Могилянський завжди відгукувався на появу мемуарної, критичної літератури про постать А.Франса та його художні твори. Це свідчить не лише про постійний дослідницький інтерес М.Могилянського до творчості незрівняного майстра філософсько-інтелектуальної прози, а й про її

повсякчасну актуальність. Так, вихід у світ збірки оповідань А.Франса в перекладі В.Підмогильного (за редакцією і з критичною статтею С.Савченка) М.Могилянський одразу ж привітав рецензією в 9 числі київського журналу «Життя й революція» за 1925 рік. Дещо раніше М.Могилянський відгукнувся й на ряд ленинградських та московських видань, зокрема, «Беседы Анатоля Франса, собранные Полем Гзеллем», Петербург – Москва, 1923; Жан-Жак Бруссон «Анатоль Франс в туфлях и в халате», Ленинград – Москва, 1925; Марсель Ле-Гофф «Анатоль Франс в годы 1914 – 1924», Ленинград, 1925; Н.Сегюр «Разговоры с Анатолем Франсом», Ленинград, 1925.

Як художник слова М.Могилянський переймає від іронічного А.Франса одиничні, але якісно суттєві творчі настанови. Він, як і французький письменник, бачить іронію не лише художнім, а й ідеологічним зняряддям, яке б'є ефективніше за всі історично відомі державні форми (згадаймо, хоча б передмову / «Гумор і сатира в українській літературі» / до укладеного ним збірника «Веселий оповідач: Книга гумору й сатири», 1927). За Франсовими приписами іронію загальної формули М.Могилянський намагається розкривати через конкретні події життєвої щоденщини, які є найкращим пізнанням механізму соціальних відносин.

Доволі іронічний настрій М.Могилянського відчувається в подачі портретно-психологічної характеристики учасників іменинної вечери: «Без утоми ворочав язиком і потішав сусідів парадоксами дебелий критик з добрими, потелячому променистими очима, що приворожували дам, його великих прихильниць. І сповідався в своїй зацікавленості Рабіндранатом Тагором своїй сусідці молоденький белетрист. І, розправляючи пишні вуса, голосно реготав автор популярних підручників, вимагаючи «дисципліни по профлінії щодо виступів зі «словом». І любителі принципових розмов підносили актуальні проблеми сьогоднішнього дня» (С. 95). І далі автор продовжував акцентувати на подібності портретної деталі критика з «телячою».

Аналогічний характер і деяких зображених письменником побутових сцен за іменинним столом, які відтворюють загальний перебіг подій тієї вечірки:

«Голоси звучали голосніш і безладніш, стукали ножі й виделки, колупали паштети, салати, працювали щелепи й зникали ковбаси, риби, спорожнялися пляшки, розв'язувались язики. І вже тричі виступав з претензією на дотеп і з дурнуватою усмішкою на сп'янілому обличчі поет, що вважав себе за спеца на застільні слова. І всі сміялись, плескали йому, але ніхто не слухав» (С. 95).

В іронічних тонах письменник малює й інтер'єр. Художній опис помешкання Трохима Васильовича стає засобом викриття як типово міщанських смаків господаря, так і міщанства загалом. До то ж свій викривальний пафос письменник посилює метафорою: «Кооперативне міщанство дивилось зі стін фарбованими гравюрами «В'їзду Богдана Хмельницького до Києва», «Гостя із Запоріжжя», а беклінівські «Острів мертвих» та «Автопортрет», баластрієрівський «Бетховен» та Струк підносили смак застарілого модернізму кінця минулого віку... Проте останній струмінь і в своїй застарілості натякав на певну щирість і свіжість художнього смаку. В кожному разі, між українською новітньою патріотикою і європейським модернізмом *fin de siecle* (кінця віку – франц; – С.К.) не було скільки-небудь органічного поєднання...» (С.94). Глузує М.Могилянський і в епізоді, коли Дмитро Андрійович поглядом натрапляє на «самозадоволене кооперативне обличчя» Трохима Васильовича, також забарвлюючи метафорою зовнішній вираз обличчя останнього.

Прикметно, що іронічність – одна з стильових рис й інтелектуальної прози В.Домонтовича (Петрова). В передмові «Роман як інтелектуальна провокація» до видання творів (Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту: Романи. – К., 1999) С.Павличко зазначає: письменник «знає, що найкраща зброя проти песимістичного надриву – це іронія. Іронічні коментарі до літературного життя та чільних мистецьких і наукових постатей часу є чи не найбільшою провокацією для звиклої поважати своїх класиків української літератури. Коли на мар'їнесі художньої оповіді з'являються реальні постаті, то коментар є завжди несподіваним» [109, 15].

Далі дослідниця наводить характерний приклад: «Відтак Рильський у «Дівчинці з ведмедиком» згадується як підтвердження тези, ніби поети не мають

потреби в бібліотеках, та як експерт у виборі тістечок». У М.Могилянського аналогічний факт хоч і менш «провокативний», зате також не позбавлений іронічного відтінку. Герой «Честі» Дмитро Андрійович Калін заперечує вплив на сучасних письменників, і передусім П.Тичину, спокус «лакомств» нещасного. Він обурено перебиває свого опонента в полеміці:

«— Облиште Тичину, [...] 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!..» (С. 97).

Під пером М.Могилянського з'являються і яскраво пародійні конструкції. Він створює пародію на питання «нової» моралі. Духовне єднання, спільна праця, сумісна попліч боротьба чоловіка і жінки – лише привабливі квіти хистких ілюзій. Швидше навпаки, «шлюб і так званий медовий місяць завжди дають молодій жінці не так задоволення статевої потреби, як прикрість відчуття зруйнованих ілюзій» (С. 110). Несподівана образа гірко розчарування залишається незагоєною раною протягом життя. Відчуття зруйнованих ілюзій – як намагається переконати оповідач – поповнюють «кадри «нових» дівчат, що бажають стати матерями, але не бажають шлюбу».

Подальший хід думок оповідача передається у вигляді внутрішнього діалогу. Ним вводиться у роман форма стилістичного різномовлення – чужого мовлення на чужій мові, що слугує відбитому вираженню авторських інтенцій. Слово цієї форми має двоголосий характер, воно слугує одразу двом мовцям і виражає одночасно дві різні інтенції: пряму мовця і відбиту авторську. Іронічний тон внутрішнього діалогу прояснює саму природу проблеми. Узагальнюючий елітний ряд (професор, артист, художник, письменник) та зашифровані ініціали «N.N.» сигналізують про її можливу типовість:

«Дзвонять одного дня до шановного професора, до артиста, художника, письменника, питаються, чи можна бачити N.N.

– В якій справі?

– В особистій, зовсім особистій...

I, увійшовши до кімнати, без передмов, просто дивлячись в очі, кажуть:

– N.N.! Вибачте за турботу, річ у тому, що я хотіла від вас мати дитину...

– ?

– Що вас дивує? Ви людина здорова, розумна, мені симпатична... я не хотіла б іншого батька своєї дитини. Але я не хочу ланцюгів шлюбу, і наші стосунки мусять скінчитись, відколи дасте мені надію стати матір'ю... На дитину ви не матимете жодних прав...

– Але ж...

– Ви не мусите мати до мене відрази, коли ви людина без забобонів...»

(С. 110, 111)

У «Честі» М.Могилянського є й низка пародійних картин створених на основі прийому стилізації (коли актуалізована у висловлюванні одна мова, але вона подана у світлі іншої мови). На думку М.Бахтіна, «кожна справжня стилізація [...] є художнє зображення чужого мовного стилю, є художній образ чужої мови» [5,174].

Відомий теоретик за обов'язкову вимогу ставив дві індивідуалізовані мовні свідомості: зображаючу (тобто мовну свідомість стилізатора) і зображувану, стилізовану. Саме наявністю цієї мовної свідомості (сучасного стилізатора) стилізація – в світлі якої відтворюється стилізований стиль, що набуває нового смислу і значення – і відрізняється від прямого стилю. Пародійною стилізацією М.Могилянський порушує і ряд важливих ідеологічних, соціально-філософських питань. Причому пародійно переакцентовані художньо-прозаїчні епізоди не втрачають повністю свого художнього значення, вони зливаються з цілою масою прямих авторських слів. Крім того, письменнику не вдається залишитися повністю байдужим до літературних рухів і мод часу (як раніше у випадку з демонстративним «відмежуванням» від «старої» реалістичної та психологічної шкіл). В даному випадку він не приховує своєї іронії до поетичних експериментів «Нової генерації».

З точки зору оповідача, художні правила взагалі лише спостерігаються в гарних творах, і ніколи художні твори не пишуться за найкращими правилами. Він переконаний у справедливості відомого чеховського художнього правила, але – «не треба доводити до «фанатизму» вимоги, щоб револьвер обов'язково стріляв, бо фанатизм той підняв би в мистецтві таку стрілянину, якої й за часів громадянської війни не було. Слово честі, револьвери таки не завжди, не перманентно стріляють і можуть відіграти в художній тканині якусь іншу роль, наприклад, навіть орнаментальну, не стане ж тепер хто всерйоз, безумовно, одкидати певні права орнаментики?» (С. 118).

У контексті пародійної стилізації виникає пародійно-стилізоване слово дещо іншого, філософського характеру: «Гегелівську науку: все дійсне – розумне – наївно було заперечувати питанням: а дурні? (цебто, а дурні теж розумні?). Взагалі гегелівську науку безнадійно було заперечувати, її треба було «поставити з голови на ноги» (це й зробив Маркс): все розумне – дійсне! Які живодайні з того були висновки, перевірені у вогні та бурі революційній, що ілюстрували непомильність діалектичного мислення!» (С. 118, 119).

Пародійною стилізацією М.Могилянський відкриває нові смислові відтінки, значення яких зростає. Вони підсилюються й переакцентуацією старих, переходом їх з одного акцентного регістру в інший. Так, під час наукового відрядження до Німеччини Дмитро Андрійович на своє запитання, чому зберігся пам'ятник Вільгельмові, отримав «трохи холоднувату» відповідь, що вони свідомо не руйнують того, що не поставили.

«– Навіть коли воно... ну, просто ображає художній смак?»

– Навіть тоді. Треба зберігати навіть сумні свідчення минулого, а головне, не дозволяти собі розбещеного руйнування всього, що нам не подобається [...], бо не хочемо запровадити перманентної руїни» (С. 128). В аспекті соціально-філософської проблематики твору за деякою іронічністю М.Могилянського проступають тривожні передчуття майбутніх лихоліть для культури, як правило, завуальовані літературними та історичними ремінісценціями.

«Патетичне» слово в романі репрезентоване головним героєм, носієм ідеї «Честі». Ця категорія цілком визначає його образ, поглиблює ранні мотиви: окрема особистість стає носієм особистого й громадського, біологічного й соціального, індивідуального й колективного. Почуття честі Дмитра Андрійовича випробовується і коханням, і батьківськими почуттями.

У романі з'являються й нові мотиви. Це обміщання революціонерів, активістів у минулому – в образі кооператора Падалки. В цьому плані М.Могілянський суголосний з творчістю М.Хвильового, якого тривожив мотив «незбагненого звірювання духу революції та підміни його мертвою казенщиною: талмудизація ідеології і гірко-саркастичний мотив «всефедеративного міщанства» [34, 236].

У центрі соціально-філософської публіцистики роману «Честь» стоїть епізод «елітарно-літературної» розмови про «морську націю». Ним подається глибинний аналіз обивательської національної психології. І що найголовніше – порушується питання честі. Автор ретельно добирає форми подачі художнього матеріалу, бо твір мав бути зрозумілим широкій аудиторії читачів, в тому числі й малопідготовлених. Ідея честі, за переконанням письменника, мала стати домінантою нового суспільства.

Честь – не тільки основа внутрішньої спрямованості героя. Це й провідний мотив роману, що пронизує більшість його картин, епізодів, подій. Не випадково в самому кінці роману оповідач іронічно не осмілюється радити «прочитати роман ще раз уважніше» («це було б нахабство, авторові ж притаманна скромність») і настійно рекомендує: «прочитайте мотто до роману: там все *коротко* і ясно сказано» (С. 147).

В запальній суперечці про «морську націю» з'ясовується й ставлення до неї Дмитра Андрійовича: за «вкраїнську флоту» у нього завжди була особиста людська гідність. Тому й для кожного громадянина обов'язковою вимогою він висував досягнення вищої гідності. Полемізуючи з Трохимом Васильовичем і сигналізуючи про «небезпеку на нашому культурницькому фронті», він вказує і на корені загрози: «Абияк, як-небудь – от що губить нас, бо нема в нас почуття

особистої людської гідності, не розвинено почуття честі. Написав удалого вірша, оповідання – а з нього вже роблять письменника [...]» (С. 97). Єдиний спосіб уникнути згубних наслідків, на думку лікаря, – органічно не миритися з «абияк» та «як-небудь».

Однак принципова позиція лікаря дратує його опонентів, котрі його погляди трактують як індивідуалістичні. Змушений захищатися, Дмитро Андрійович переконливо доводить, що «колектив складається з індивідуальностей... З негідного матеріалу не створити й путящого колективу» (С. 98). Цими рядками М.Могілянський веде й відкриту дискусію, хоч це було вже вкрай небезпечно. До того ж полеміка переноситься на суперечливі погляди П.Куліша в питаннях державності, культурництва, які, на думку Дмитра Андрійовича, дивно було б припасовувати до сучасної ідеології, «але проблему честі як підвалину до гідного національного існування поставив Куліш» (С. 98). Гіркою сатирою є остання фраза промови, в яку Дмитро Андрійович вплітає поетичні вислови П.Куліша і якою гостро ставить проблему честі національної: «Залишимося «азіатом мерзенним», доки носитимемо на собі тавро «народу без честі»...» (С. 99).

З особливою повнотою мотив честі розгортається в III частині роману, у сцені засідання ради медичного інституту, де, за словами Каліна, мало обговорюватися питання, якому він надавав «принципового значення» – порушення студентами-медиками своїх обов'язків. Лінію особистої поведінки Дмитра Андрійовича у цьому епізоді визначають його уявлення про честь професійну як стрижневий компонент людської гідності. Поблажливий підхід старшого колеги («треба дати винним полегкість, не псувати їхньої кар'єри») викликає несприйняття вимогливого лікаря. Винуватцям він висловлює претензії щодо фахової компетентності та моральної відповідальності. На думку лікаря-максималіста, юнаки «не тільки забули про свій обов'язок, а й виявили брак почуття своєї людської гідності, почуття честі, а без них не тільки спец, чоловік визначної професії, а й просто кожна людина нічого не варті!» (С. 101).

Виступ Дмитра Андрійовича стає переломним моментом у дискусії. Визнаючи свою справу виключно питанням честі і совісті, він робить висновок, «що соціалізм є математика, точний розрахунок, що соціалізм вимагає найвищого розвитку людської гідності, який без високорозвиненого почуття честі просто неможливий. Не примус обов'язку, не страх перед карою за невиконання обов'язку зробить з людини будівника соціалізму, а почуття честі, яке не дає жити без свідомості, що стоїш на високості повного використання своїх сил, своїх можливостей [...]» (С. 102). Така людина з високим почуттям честі – за переконанням головного героя, – пересвідчившись у гріховності невиконання її суворих вимог, сама собі підпише смертний вирок.

Цими словами М.Могилянський констатує силу індивідуальної самосвідомості в розвинутій людській особистості героя. Аналогічний зміст письменник вкладає й у наступні слова Дмитра Андрійовича. З тою ж такою прямою, яка фіксує до кінця кожне слово, він підкреслює: «колектив, тільки складаючись з високоартістичних одиниць, може мріяти про колективізм, а без того, потураючи «занадто людському», обернеться в череду» (С. 102). Отже, тут знову виявляється тема честі, з вимогою у людей високорозвиненого почуття своєї людської гідності. Для М.Могилянського «п о ч у т т я ч е с т і і в и с о к и й к у л ь т у р н и й р і в е н ь, – за визначенням Н.Шумило, – ось ті два кити, які здатні були утримати народ від духовного розкладу, зберегти його національну самобутність» [151, 190,191].

Через те образ лікаря Каліна й розгортається на перетині цих двох головних тем, що дозволяє письменникові найповніше виявити основні риси характеру персонажа, його формування, зовнішні та внутрішні причини, психологічні мотиви. Цьому підпорядковується лаконічна, стисла манера викладу роману, що дає змогу автору сконцентруватися на визначальних особливостях.

Найменші подробиці, необхідні для точного відтворення всіх переживань, змінюються у М.Могилянського показом основних моментів, стадій психічного процесу, його опорних точок, за якими необхідно судити про основний зміст роману «Честь», його силу і можливе завершення. Саме тому психологічний

аналіз виглядає стриманіше, лаконічніше, а тому й драматичніше, що загалом характерно не лише для «Честі», а й інших романів письменника – «Всюду страсти роковые», «Хильда».

Не називаючи в романах навіть окремих портретних деталей (як, до речі, і в драматичних та новелістичних творах), М.Могилянський повністю зосереджується на психологічному образі головних героїв. Експозиція характеру Дмитра Андрійовича відкривається мотивом радості життя: завжди стриманий, замкнений в собі, лікар «сьогодні» відчуває потяг до людей, до спілкування; «завжди мовчазний – сьогодні він хоче розмовляти, сперечатись, переконувати, від когось почути науку...» (С. 93). Тому з радістю приймає запрошення Трохима Васильовича й опиняється в колі іменинного товариства подружжя Падалок.

В романі «Честь» індивідуальні подробиці характеру лікаря Каліна підносяться автором послідовно, окремими мазками, з почуттям міри й підпорядковані високому художньо-етичному завданню. Поповнюють скупі уявлення про героя, дають деякі біографічно-психологічні штрихи, які, разом з тим, пояснюють лінію його поведінки на факультетському засіданні: «З молодих літ неподільно віддавався медицині, став її схимником, чому не заважала любов до літератури, театру, малярства. То для спочинку, для розпружування душі, поширення виднокругу, медицина-хірургія – справа життя. Медицина була для нього останньою межею, якої досяг людський розум. [...] Власне, поза хірургією для нього не існувало жодних серйозних інтересів» (С. 104).

Звідси, на думку письменника, випливала і його вимогливість до себе та до інших, його суворі медична етика. Цікаво, що тут же, з відстороненої позиції, М.Могилянський подає й досить інформативну узагальнену точку зору, яка, до речі, не співпадає з авторською: «про нього як професора *казали*, що має лише одну *хибу*: суворість, з якою ставиться до учнів, вимагаючи знань і праці, не припускаючи у виконанні професійного обов'язку найменшої неуважності, поготів легкодумності й неохайності» (С. 104, 105). Далі письменник продовжує з'ясовувати ціннісну позицію Дмитра Андрійовича. Він повідує, що «тут лікар не знав вагань». І коли випадок, подібний до сьогоднішнього (Калін

запропонував виключити недбалих студентів з інституту), хвилював його, то не сумнівами у правильності своєї лінії, а тим, що треба було її доводити, захищати, сперечатися за неї.

За своєрідний позитив психології головного героя М.Могілянський визнає його альтруїзм. Тут авторська позиція, яку має розділити й читач, виражається за допомогою фразеологізмів та підкреслення людських достоїнств Дмитра Андрійовича. Мало не безмежна *працездатність* забезпечує «погожий вітер» його лікарській кар'єрі: «Все, що мав: матеріальний достаток, вчене ім'я, професуру, славу видатного артиста-хірурга, широку практику – досяг талантом та невпинною працею» (С. 105).

Однак всякий кар'єризм неприйнятний його безкорисливій натурі. Все це було для нього «холодним, чужим, байдужим». Проте вже в наступному фрагменті, що продовжує цей епізод, письменником активно вводиться непряме мовлення персонажа, а мовлення автора на словесному і фразеологічному рівні зближується з мовленням головного героя, і психологічно, і фразеологічно наближається до точки зору лікаря: «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...» (С. 105).

Внутрішньо «діалогічне» слово (як форма діалогізованого монолога) реплік, монологів Дмитра Андрійовича сприймається як безпосередній, відвертий, щирий вилив душі героя в стані світоглядної невизначеності, розсосередженості. Безпорадність становища героя підкреслюється й запитальними конструкціями. В пошуках світорозуміння молодий Калін почитував філософів, «мав симпатії до песимістів, особливо до Шопенгауера, але врешті *махнув рукою* на змагання дізнатись, в ім'я чого, на надії сформулювати свій закон». Далі автор стає на ціннісну та словесну позицію свого героя: «І тим імперативніш звучали для нього голос честі, внутрішня необхідність завжди скорятись її суворим вимогам» (С. 105). Авторське ставлення підкреслює пафосна лексика («імперативніш

звучали», «голос честі», «внутрішня необхідність»), ніскільки не зіронізована в даному випадку.

Яскраві індивідуальні особливості характеру героя розкриваються також у VII розділі роману, присвяченому, як і попередній, поглибленню особистих стосунків Дмитра Андрійовича з Інною Сергіївною. Внутрішньою герметичністю психіки героя інтровертного типу можна пояснити те, що нечасті відвідини лікарем колишньої пацієнтки перетворюються на міцну звичку і необхідність.

Уже в наступному епізоді відчутно зростає роль невластивої прямої мови. Мовлення оповідача насичується словом героя: Дмитро Андрійович завжди – наступною фразою «скільки себе пам'ятає» письменник переходить на точку зору героя – «замкнений у собі, мав багато знайомих і не мав друзів», бо не відчував потреби з кимось ділитися своїм внутрішнім світом. Тому і перебував «серед людської пустелі» («завжди на людях і завжди один»), як «добре знайомий широкому загалу незнайомиць».

Фразеологія характеристики містить полярні, взаємозаперечуючі оцінки, автор вдається до оксиморону, його мовно-стилістична позиція підкреслює індивідуально-психологічну своєрідність головного героя.

Часом у межах одного речення М.Могилянський поєднує кілька нетотожних оцінок. Якщо першою частиною речення письменник фіксує товарицькість Каліна, його коректність, гречність, м'якість і милість у поведженні, то другою – знову підкреслює психологічну замкнутість героя, котрий у колі товаришів ніколи не шукав сповідальні, не потребував ні поради, ні судді.

Авторське ставлення до позиції героя виражається емоційно зарядженою фразою «сам був собі найвищий суд». До того ж, узагальнено-стороння точка зору (що складає враження віддаленої позиції), яка висловлюється одним словом «подейкують», героя зовсім не цікавить. Вона має і певне характерологічне значення. Через це лікар «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» (С. 112). Автор часто поділяє ригористичну ціннісну позицію свого героя: «Безпощадний до себе, не знав поблажливості й до інших». Проте й застерігає, що той «був так само вибачливий до біди, до помилки».

Безпощадність до себе у лікаря виникає за виняткових обставин. Відповідальність за смерть прооперованої хворої хірург бере на себе, точніше – на своє сумління. Ще під час надзвичайно складної і відповідальної операції – бо від його «помилки в точності на 0,00001 міліметра залежало життя недужої» – відчув брак того, чого не можна обрахувати ні в яких частках міліметра. Уникаючи помилок за звичною механічною й впевненою роботою, Дмитро Андрійович відчуває неспокій внутрішнього голосу судді, що фіксував: «не те, не те, механічна точність не все, чого від тебе вимагає честь, бо ти здатний на більше, твій обов'язок більше» (С. 137). Перебуваючи під сильним враженням від смерті хворої, Калін на співчутливі слова колеги-лікаря патетично вигукує:

«– В мене є сумління – я сам собі суддя!» (С. 143).

Позицію героя, висловлену прямою мовою, далі передано ще й невласне прямою: «Суд одбувся без судового рішення, без оборонних та й без обвинних промов», а далі висловлено й точку зору автора, пунктуаційно виділену дужками: «(Безапеляційний вирок винесли сумління й честь)».

Випробування героя смертю (вбивство чи самовбивство) – перманентна сюжетна ситуація М.Могілянського-драматурга, новеліста і, нарешті, романіста. Ця тема продовжується в романі «Честь». Ще концентрованіше вона подана в романі «Всюду страсти роковые». А найбільшого тематичного згущення, гадаємо, набуває в романі «Хильда», де немало місця автор відводить мученицькому згасанню Зіни, котра, врешті-решт, не витримує мук і випиває отруту.

Мотиви вбивств у «Хильде» суто егоїстичні. У першому випадку, заступник директора Петро Семенович Вербов претендує на жіноче серце Жені, дружини свого наставника Костянтина Семеновича Москаленка, через що і вбиває

(отруює) того з почуття ревнощів. А в другому – письменник зображує вбивство як помсту: Женя вбиває Петра Вербова, відчувши, що винна у смерті першого чоловіка.

Акт Дмитра Андрійовича можна кваліфікувати (за Г.Чхартішвілі) як логічне самовбивство людини, честь якої виключає будь-який інший вихід. Професію лікаря дослідник відносить до категорії високого суїцидального ризику. Для такого типу самовбивць, на його думку, добровільна страта стає «не епілогом, а прологом – спокутуванням [...]» [142, 128]. Якщо оцінювати суїцид головного героя «Честі» за Е.Дюркгеймом, то це самовбивство альтруїстичне: людина покінчує з собою через «суспільні» міркування, коли соціум психічно впливає на особистість, спонукаючи її до самознищення.

Чесць і людська гідність Каліна-батька, що стимулювалися у священика вірою, та високі ідеали, помножені на нову якість людини Каліна-молодшого, який втілює їх у життя, створюють замкнене ідейне коло роману. Ця замкненість, на думку Н.Шумило, може бути щасливою або трагічною для суспільства [150, 91].

Попередження про трагічні для суспільства наслідки звучать у романі М.Могилянського «Всюду страсти роковые». Варто відзначити, що загальний пафос роману «Всюду страсти роковые» ідейно альтернативний «Честі». Відсутність культури, честі та інтелігентності породжує вседозволеність, моральну й політичну, веде до перекручень ідей попередників та поширення їх у вигідній для себе інтерпретації. Роман М.Могилянського має певний перегук з рядом відомих достоевських і винниченківських проблем. Н.Шумило небезпідставно зауважує, що сюжет роману у сконцентрованому вигляді та його ідея – любов поза межами злочину – закладені вже в ранньому оповіданні письменника «Стріл». Дослідниця вважає, що там, де В.Винниченко поставив крапку, М.Могилянський у романі «Всюду страсти роковые» пішов далі – показав не тільки переродження людини в потвору-перевертня, а й перемогу її над темними силами. Тут письменник висловлює своє бачення наслідків втілення ідеї вседозволеності.

У смисловому плані згаданому твору М.Могілянського властиві риси роману-застереження. Він сприймається як попередження проти деформації суспільної моралі, розгулу та некерованості темних сил людської природи, розгнужданості її прихованих інстинктів. Характерно, що ідею вседозволеності письменник втілює на рівні «проблем статі». Однак це лише поверхневий пласт роману: суто «статева» концепція виглядає дуже спрощеною, схематичною, а подібне потрактування проблематики роману бачиться далеко неповним. Філософські та політичні проблеми того часу вирішуються також і художньою літературою. Письменники під прикриттям емоційно-символістичної оболонки нерідко вдаються до езопової мови. Проте з більшою гостротою ставляться питання моралі, совісті, відповідальності людини за все, що її оточує, і на цих прикладах вирішуються злербоденні завдання епохи.

Та й сам М.Могілянський заперечував таке сприйняття роману. Зберігся лист письменника до свого близького приятеля-літературознавця І.Айзенштока, датований 28 грудня 1939 року. На послання останнього, яке, очевидно, містило відгуки (його, на жаль, поки що віднайти не вдалося) про роман, М.Могілянський у своєму листі зауважував: «[...] В чому власне застарілість «Права на щастя» (перша назва роману – С.К.), мені не зовсім зрозуміло. Думаю, що ви побачили «арцибашевщину», якої там зовсім немає, а що стосується того, що «спроба побудувати і право на щастя» на двох півнях у курнику, для сьогоднішнього дня звучить дрібно, та й просто проблеми тут немає ніякої», то по-перше, ви не звернули уваги *на легку іронічну усмішку заголовка*, у світлі якого «спроба побутувати «право на щастя» взагалі зовсім такою не виглядає, а по-друге, в тому, в чому для вас «немає ніякої проблеми», для багатьох, дуже багатьох вона є і залишиться, можливо, на віки вічні, то бліднучи і відступаючи на задній план, то загострюючись і витягуючись на передній план, звичайно, *mutatis mutandis*» [160].

На думку письменника, проблема «права на щастя» на сьогоднішній день не виглядає дрібною і заслуговує «не величного презирства, а пильної уваги». «Між іншим, – продовжує далі автор листа, – і ніяких «африканських пристрастей»

немає в романі, такої «африки» повно у доколишньому житті, варто тільки до нього уважно придивитися». Разом з тим, письменнику небайдуже сприйняття роману. Він повідомляє адресатові, що його цікавить різниця вражень від прочитання. Про це в листі М.Могілянського читаємо наступне: «Вам «Право на щастя» видалося «в'яло написаним», а більшість моїх читачів відзначали жвавість і свіжість письма». Тут же знаходимо цікаве повідомлення М.Могілянського про те, що роман дуже схвалив Віктор Платонович Петров (Домонтович).

Гадаємо, що в романі «Всюду страсти роковые» за ширмою плотського приховуються алюзії та прямі політичні асоціації. Тим більше, що задушлива суспільна атмосфера в країні на час написання роману давала серйозні підстави для тривоги. На це наштовхує сама назва роману «**Всюду** страсти роковые». Бачиться, що слово *всюду* порушує співвіднесеність між змістом твору та семантикою заголовка, натякаючи на існування інших сфер життя, не висвітлених у романі, проте наповнених не менш фатальними пристрастями. Отже, створюється приховане тло роману. Знищення віри у загальні правила може позначитися на долі не тільки окремої особистості, а й усього суспільства.

У сюжетній лінії твору вирішується тільки окреме етичне питання, проте в роздумах персонажів, насамперед Жениного батька-священника порушується ряд глибоких філософських, теологічних проблем. У деформації, здавалося б, гуманістичної інтерпретації Святого Письма містяться витoki ідеї вседозволеності. Зі слів Ісуса «царство моє не от мира сего» о.Олексій робить висновок про те, що людина сама встановлює закони земного існування (Бог «предоставил дела мира сего человеку, устраивайся, как умеешь, разум тебе и дан для разумного устройства»). Ця думка може розумітися в дусі героїв Ф.Достоевського – відсутність Божих законів знімає відповідальність людини за свої вчинки: «Немає безсмертя душі, то немає й добродетності, значить все дозволено», – підсумовує один з героїв роману «Брати Карамазови» [26, 76]. Однак насправді ідея повної самостійності людини лише посилює її відповідальність.

Зазначимо, що всю динаміку образу о.Олексія М.Могилянський сконцентровує тільки у двох епізодах ²² розділу роману: сцені діалогу з братом Іваном та картині трагічної загибелі. Варто зауважити, що ці епізоди виписані автором надзвичайно яскраво. Дуже важливий смисл цього образу для розуміння всього романного цілого. Як справжній священник, о.Олексій намагається бути чесним перед собою. На запитання брата, чи сам вірить в Бога, правдиво відповідає: «Разно бывает: бывает, верю, и тогда спокойно и сладко на сердце, а бывает – не верю, и даже все верующие кажутся тогда большими и безнадежными дураками...» [164]*.

Крім того, він залишається відвертим і перед своїми прихожанами, що передається поєднанням власної і чужої мови: «[...] вот, как и тебе сейчас, всем, кто приходил ко мне когда-нибудь со своими сомнениями, с вопросами, а Вы как, батюшка? – откровенно признавался: а вот – бывает, верю, а бывает, и не верю. Никогда никому очков не втирал, говорил правду, и, знаешь, ведь она, эта правда, все-таки очень помогает мятущимся душам».

Така позиція священника допомагала людям зрозуміти істинний характер віри, яка не терпить лицемірства. Правдиві слова о.Олексія про власні сумніви не лише заспокоювали, а й давали можливість парафіянам уникнути душевних протиріч, повернути віру в себе: «Вот придет это к тебе так отчаявшийся, что дальше некуда, бери веревку и удавись, – продовжував говорити своєму братові священник, – а ему вместо всяких, всяких никому неубедительных увещаний, – попробуй-ка вот – убедить неверующего, когда ведь и сам себя убедить не можешь! – вместо всяких там покаянных эпитимий – скажешь правду о себе, он почувствует себя уже не таким одиноким со своим отчаянием, сразу приободрится и уже робко думает, – значит, и с этим все-таки жить можно?».

На відміну від Жені, він вдумливо ставиться до життя, намагається самотужки вирішити складні філософські проблеми: «– Вообще Бог, если он есть, не для калечения жизни существует же, а для ее правды, красоты, радости. Если Бог создал человека, то для чего? Для радости, голубчики мои, для

* Далі в тексті посилаємося на це джерело.

радости, значит бери эту радость, наслаждайся, твоей радости Бог только и сам порадует, а не то что не позволит, покарает и т.д. Если есть Бог, то он не палач и не меч карающий, не кнут, а любящий отец, который детям своим никакой радости не воспрещает, на всякую радость их благословляет, всякой их радости сам радуется всем своим большим любящим сердцем». Ці слова Жениного батька про доброго Бога, який створив людину для радості, не карає її за помилки, можуть привести також до уявлення про повну безкарність і вседозволеність.

Ідеї батька вплинули на світогляд Жені, визначили її розуміння сенсу життя. Назавжди запам'яталася і його розмова з братом Іваном, особливо думка «о позволенности всякой радости, о благословлении ее Богом, если он есть». Проте глибинну суть поглядів свого батька, священника-інтелектуала, дочка не в силі збагнути. Вона навіть не намагається у них розібратися. Тому обирає найлегший варіант батькової теорії: її життєва філософія поверхнева, примітивна і споживацька. Звідси й уявлення про мораль: «ничто могущее согреть душу человеческую и дать радость телу не запрещено никем, *все позволено*». Гуманістичні у тлумаченні священника, ці ідеї у розумінні Жені стають суто гедоністичними. Через те героїня й сприймає щастя і радість життя на доступному їй сексуальному рівні. Хтивість стає початковою і кінцевою точкою її духовного світу: життя радісне чуттєвим, радіти життю – значить отримувати задоволення.

Характерно, що М.Могилянський не тільки фіксує психологію чуттєвості головної героїні, а й простежує її генезу. Спочатку Женя наповнює самотність читанням романів і мріями, відвертими бесідами із собою, які обертались довкола питань кохання. Надалі під час романтичних лісових прогулянок з особливим задоволенням віддавалась «теоретичним» роздумам про кохання. Тут слова героїні, виражені прямою мовою, супроводжує авторський коментар. Мріяла: «ну, вот, выскочил бы вприпрыжку ко мне из лесу козлоногий фавн, поигрался б со мной, побаловался, – мечты становились фривольными и откровенно похотливыми, но и похоть у нее тогда была почти что невинная,

наивная, чистая, похоть лесного зверька, – и я бы с ним поигралась, побаловалась, а то, – надувала губки, – все Костя да Костя, милый, хороший Костя, я его ужасно люблю, а еще больше полюбила б, если с фавном побаловалась немножко, ну, хоть совсем немножко, капелюточку!».

Однак думки Жені не залишаються тільки «теоретичними». Її енергійний темперамент вимагає швидкої реалізації фантазій. Слушної нагоди героїні довго чекати не довелося. Внутрішня установка незабаром перетворюється для неї в «лесную поему, лесную симфонию», яку ще довго переживала у мріях. Прикметно, що епізод любовної пригоди деякими сюжетними деталями перегукується з одним із перших творів М.Могілянського – новелою «Згуба». В подальшому непогамовна жіноча натура переймається лише бажанням повторити радощі любові. Заглиблення в читання романів підводить героїню до думки, що ніякої доброчесності не існує, хіба що калікам та хворим. Проте надії знайти «радощі життя» з'являються лише через кілька років, після появи на заводі Костиного помічника і заступника Петра Вербова.

Разом з сексуальними утіхами авантюрній Жені потрібне гостре відчуття ризику. До Петра Вербова Женя грішить випадково – як запевнює, «від скуки» – ще один раз, але невдало. Про те, що сталося, не любила згадувати і змогла забути, а М.Могілянський викладає ретроспективно. Письменник не уникає натуралістичних подробиць моменту приниження, який вона пережила в цьому епізоді. Психічна травма, нанесена нещасливою любовною пригодою, надовго застерегла від авантур. Випадок став повчальним, відбив у Жені «охоту искать легких развлечений и научил некоторой осторожности».

Схильність Жені до ризику – одна з небагатьох рис, що поєднує її з батьком. Їдучи на службу до вмираючого, о.Олексій не зважає на попередження про нетривкий лід на річці. Незайве наголосити, що ощадливий у змалюванні багатьох інших сцен роману письменник детально виписує всі обставини загибелі священника, його поведінку, докладно подає діалоги з тими, хто вагається перетинати небезпечний рубіж. М.Могілянський вибудовує цей епізод з різних оціночних позицій, озвучуючи «голоси» кожної. Герой, ні на мить не

завагавшись, «взял вожжи в руки, перекрестився и, сказав: ну, двум смертям не бывать, а одной не миновать. Трогай! – взмахнул кнутом.

– Молодец поп, храбрый! – сказав хто-то.

А «молодец» – однією не минул, не доехав до середини ріки, провалився і разом з кіньми пішов на дно «годувати раків», – як сострил хто-то на березі».

Ризикує і Женя. Поява Петра Вербова не залишається для неї не поміченою і породжує нові сподіванки на роман. Про перші враження героїні довідуємося від оповідача: «Молодой, всего года на два – на три старше Жени, красивый, весь какой-то крепкий и статный. Он сразу, конечно, обратил на себя Женино внимание, сразу родил у нее мысль, – не он ли?». За зовнішньо привабливою «інтимністю» Вербова героїня відчуває небезпеку: «Не отдавая себе отчета, чем именно новый инженер возбуждал у Жени не чувственный интерес к молодому красивому мужчине, казалось, посланному судьбой в утешение, а какую-то непонятную, непобедимую жуть. Что-то в лице его Женя читала роковое, пугающее, замораживавшее фривольные мысли, тем более чувства». Зауважимо, що тут чи не вперше в романі М.Могілянського подається антиципація трагічного кінця.

Незрозуміле героїні передчуття фатального фіналу, нав'язне молодим інженером, прояснюють деякі штрихи прокоментованого автором психологічного портрета останнього: «С самых юных лет он усвоил себе привычку носить маску «загадочной природы», человека с роковыми тайнами, тщательно спрятанными от всего мира глубоко внутри, хоть тайн-то у него никаких и не было, да не было и особенной глубины внутри». Маскою «загадкової природи» Вербов свідомо інтригує Женю, чим спонукає до інтимного зближення. Задля чого спеціально розробляє план дій, прораховуючи найефективніший спосіб – як називає сам – «атаки». З цього моменту герої цілеспрямовано ведуть обопільну гру, мета якої – завоювати іншого. Цікаво й те, що на цю «маску» попадається і сам Костянтин Сергійович. Він робить останній

хід у «шаховій» (за Вербовим) грі, відправивши дружину розважити свого помічника, котрий буцім-то перебував у депресії.

З цього моменту сюжетна інтрига утворює новий, драматичніший виток, а роман виходить на новий проблемний рівень. Змінюється і характер стосунків між персонажами. Зближення несподівано принесло Жені розчарування і неприємності.—Скинувши маску «загадкової натури», Петро діє прямолінійніше, так, наче разом із коханням отримав і певні права, що дратує і сердить Женю. Подекуди груба поведінка Вербова не влаштовує горду жіночу натуру. Її намагання змінити взаємовідносини не знаходять належного розуміння: «Петя ничего в этом не понял, ни в чем не разобрался». З свого боку, Вербов вирішує, що на заваді у нього Женині стосунки з чоловіком. Як і в жанрі малої прози, в романах М.Могилянському також доводиться вирішувати глибоко психологічну проблему любовного трикутника. Такий любовний конфлікт спостерігається і в «Честі». Але в контексті важливих проблем першого роману ця – залишається маргінальною для твору в цілому, не впливає на розвиток подій, не стає такою долевизначальною для героїв, як у романах «Всюду страсти роковые» і «Хильда».

У подальшому діалог коханців виявляє проблему «двох півнів». Ця ідея належить Жені, і вона намагається її втілити. Настійну вимогу Петра покинути чоловіка вона рішуче відкидає. Одна любов не усуває і не переборює в ній іншої, тому героїня твердо переконана: «и ты желанен и Костя нужен». Сутність Жениної позиції розкрито в наступних її словах: «Хочешь быть вторым петухом в моем курятнике, милости просим. Будешь мой славный петушок, золотой гребешок, а не хочешь, тут я тебе ни в чем уж помочь не могу...».

Подвійна любов Жені обертається для неї конфліктом з ревним Петром. Продовження нею гри (вже за іншими правилами) посилює впевненість останнього у причетності Кості до його романних невдач. Екзальтація героя, зростаючи, перетворюється на ворожі почуття проти «ничего не подозревавшего и ни в чем не повинного товарища». Безкомпромісність цієї злоби підкреслюється показом її в динаміці. Нетерпимість швидко стає зворотним

боком пристрастей, «и с каждым днем вместе с нею неудержимо быстро росли, отравляли мозг и сердце, мешали жить».

Якщо в новелі «Стріл» у дещо подібній любовній колізії доведений до межі герой все-таки вчиняє вбивство і навіть «перед Богом і своєю совістю» не може дати відповіді, випадково чи з таємного бажання, то в романі «Всюду страсти роковые» Петро до вбивства йде цілеспрямовано. Гадаємо, в обох випадках М.Могілянський строго слідував канонам жанру.

Вербов, втаємничивши Женю у свій підступний намір (чим викликав її бурхливе заперечення аж до погроз помсти), невідворотно йде до задуманого. В цей же час приречений вже Костя Москаленко, повернувшись додому, не завершивши санаторного лікування, застає обох помітно схвильованими. Власне, з цієї картини та смерті Кості й розпочинається сюжет роману, побудований з свідомим порушенням хронологічно послідовного розвитку подій. Така структура романів – характерна риса художньої манери М.Могілянського.

З моменту смерті Кості поглиблюється відчуження героїні від Петра. До того ж, відчуженість підкреслюється ще й порівнянням із стосунками з Костею, з котрим вона ніколи не втрачала духовного зв'язку.

Після душевного потрясіння й апатії від втрати та одруження з Петром Вербовим Женя продовжує ризикувати, чим ставить під загрозу навіть власне життя. А джерелом загрози є якраз Вербов. Першим у цьому ряду є епізод діалогу щойно одружених Жені і Петра. Своєю поведінкою героїня намагається будь-що вивести з рівноваги свого другого чоловіка. Кожна репліка мовця тут чергується з авторською оцінкою:

«– Значит, один петух в моем курятнике?.. Пока не найду другого...

Побледнел, как полотно.

– Знаешь, Женя, – сказал после тяжелой паузы, – ты этим не шути. Даю тебе честное слово, слышишь, честное слово, что как только что-нибудь узнаю о втором петухе, зарежу.

Сказал так твердо и уверенно, что почувствовала, – не шутит, зарежет».

Суворе попередження Петра, нагадуючи про можливість трагічної розв'язки, не втримує жінку від зради. Швидше навпаки, перетворює на внутрішню необхідність, яка синхронно із тамуванням потреби граничного ризику повертає втрачене відчуття духовної свободи. Цим пояснюються тривала внутрішня аморфність, чуттєва інертність Жені, посилені ще й недужою пристрастю Вербова. Та він і сам своєю несамовитою ревністю активно провокує її на зраду. Лише в лісі, куди потай виходить від підозрілого спостережливого ока чоловіка на прогулянку, героїня знаходить деяке заспокоєння. Там, забравшись у гущавину, «чувствовала себя свободным лесным зверем, беззаботной птицей». Тільки помстившись зрадою під час однієї з таких ліричних прогулянок, Женя відновлює душевну рівновагу. Епізод знову-таки не позбавлений натуралістичних подробиць. Письменник продовжує розгортати образ героїні, охоплений одним настроєм і наміром. Проте радість від події, що кладе край її індиферентності та пасивності, змінюється активним наростанням ворожих, аж до ненависті, почуттів до Вербова. Мобілізувавши всі сили, Женя намагається протистояти бурхливому потокові негативної енергії.

Однак М.Могилянський веде свою героїню шляхом перемоги в ній темних сил, поступового зростання деструктивних начал: «С каждым днем неудержимо росла с тех пор у Жени чувственная жадность, а вместе с ней в непосредственной связи, в непосредственной зависимости от неё росла и острая вражда к Пете, переплескивающая в лютую ненависть».

З наростанням чуттєвої жаги Женя повертається до думки про «другого «півня». Пошуки останнього знову приводять героїню до лісу. Автор детально передає перебіг почувань героїні, бажання, пристрасті, які її переповнюють, а фантазії і галюцинації найкраще відтворюють динаміку психічних процесів. Складний комплекс переживань Жені в цьому епізоді визначає характер психологічного портрета. У її чуттєвій сфері поступово перемагає влада непогамовних плотських бажань, що межують з тваринними інстинктами. Це підтверджує і виголошений героїнею монолог: «И с тех пор стремилась ночи свои обратить в бесстыдные оргии [...], доходила до цинизма и уверяла себя, что

стыд и цинизм – это людские выдумки. Разве человек не животное? А разве животное имеет стыд, значит, что такое цинизм? И отвечала тут же сама себе: да, стыда не знают, исполняют закон, веления природы, но что такое цинизм, действительно не знают. Цинизм – это достижение «царя природы». Ну, что ж, а я почему от него должна отказаться, если он последняя моя надежда найти средства, способ потушить мою бесстыдную (да, вот несколько, несколько не стыжусь), мою бесстыдную животную жадность? Если надежда не обманывает меня, то да здравствует цинизм!».

За життєве кредо Женя обирає фразу, яку любив повторювати Костя: «Человек создан для счастья, как птица для полета». Справедливість цього вислову стає для неї на деякий час глибоким переконанням. На тому, що героїня стає адептом цього вислову, наголошує і Н.Шумило, справедливо схарактеризувавши образ Жені, як «легкий і безвідповідальний», вилучений зі сфери суспільних відносин, ні в що не закорінений, як перекотиполе, позбавлений навіть материнських інстинктів.

Досягти щастя героїня намагається будь-що, незважаючи навіть на численні погрози Петра. Рішучість Жені підкреслюється її мовною позицією, уривчастим ритмом синтаксичних конструкцій: «Разве не стыдно не уметь, не отважиться взять то, для чего рожден человек в свет? Ну, я сумею, я отважусь, я возьму. Моего у меня никто не отнимет, зубами и когтями буду защищать то, что принадлежит мне». І з новою жагою вона кидається добувати своє «щастя».

Лише згодом, усвідомивши духовне падіння, героїня переживає морально-етичний конфлікт. Відчуття відрази, гидливості до самої себе змушує Женю шукати вихід: «Как же очиститься от этой липкой грязи, в которой завязла, которая засасывает, куда, как бежать?». Вона упевнюється, що не може жити з вузлом внутрішніх протиріч, в якому заплуталась. Сумнівається героїня й в істинності правила, якому слідувала: «Человек создан для счастья! Но разве счастье возможно для того, кто самому себе становится гадок? Разве поднимут к солнцу крылья, отяжелевшие от облепившей их грязи?». Складний і суперечливий процес розкладу життєвих уявлень переростає в дилему моральної

самосвідомості: «Чувствовала и сознавала, что темная чувственность властно толкает к цинизму, создающему ощущение, что тонет в грязи, захлебывается ею. Но ведь это он, он разбудил в ней животное! Что же делать?».

Вирішення моральних протиріч Женя бачить у помсті. Спонукає її до цього і власна провина у вбивстві Кості. Однак моральне почуття у героїні не позбавлене парадоксальності: злочин водночас є і духовним вивільненням, спокутою. В цьому плані Женя близька до ідей Раскольнікова, для якого злочин стає вирішенням «теоретичної» проблеми. Вона переконується, що позбавивши життя Петра, унеможливила своє «право на щастя», винесла вирок і собі. На цю думку Женю наштотвхують слова батька, що їх колись почула: «той же мерою, которой Вы меряете, и Вам будет отмерено».

Смерть головної героїні у творі цілком логічна. Разом з тим очевидно, що М.Могилянський підводив романом до розуміння того, як викривлення ідей переростає у вседозволеність, а, зрештою, й у непередбачені моральні наслідки. В цілому ж зі смертю центрального персонажа виникає своєрідний паралелізм: ідея у гіпертрофованому вигляді приречена, а «страсти» викорінюють самі себе. Витоки цих «пристрастей» М.Могилянський вбачав у відсутності тієї культури, яка творить нову людину. До цього частково призвело і нехтування біологічних чинників, які мають вплив на людину. Перекос на цьому рівні стається тому, що нова революційна ідеологія та мораль, прийшовши на зміну християнським нормам, якими керувалось людство протягом віків, не виробило рівноцінних моральних регулятивів, здатних їх замінити. Прикладом такої «нової людини» і є образ Жені, головної героїні роману М.Могилянського «Всюду страсти роковые», руйнівній ідеї вседозволеності якого, на думку Н.Шумило, протиставляється будівнича ідея честі.

Разом з тим в ідейному та художньому плані романам М.Могилянського властиві певні особливості. Перші – «Честь» і «Всюду страсти роковые» – мають характерну рису: ідея героя стає концепцією їх характеру, пронизує і повністю вичерпує його. Надалі автор дещо змінює цей принцип. Головний герой останнього роману письменника «Хильда» Мік (Марко) не виступає носієм

певних ідей. Характерно й те, що предмет художнього зображення у творі не вичерпується лише проблемою «якості» людини. В усій складності в романі «Хильда» постає мотив хисткості нового державного устрою.

На жаль, пошуки конкретної ситуації М.Могилянському не доводилося вести. Нею була сама дійсність. Тож багато в чому стан тотальної занепокоєності підказаний письменникові саме живою дійсністю. Надто ж – особистою трагедією. Адже відомо, що «у жорнах репресій» загинули діти М.Могилянського, відомі у 20-30-х роках письменники – прозаїк Дмитро Тась (псевдонім) і поетеса Ладя Могилянська. Була репресована і молодша дочка, Олена, що відбувала покарання у Красноярському краї в селищі Велика Мурта. В неї на руках (22 березня 1942 року) і помер її батько, привезений туди з Дніпропетровська на початку війни середньою дочкою Іриною, в якої час від часу, постійно змінюючи місце проживання, він переховувався від переслідувань. Зазначимо й те, що, на жаль, місце поховання М.Могилянського, як свідчить його дочка Олена, не збереглося [139].

Занотовані В.Петровим рядки у своєму мартиролозі жертв більшовицького терору найглибше виражають трагедію письменника:

«– Скільки може людина витримати? – питав Мих. Могилянський, коли доля приносила удар за ударом» [112, 59].

Безперечно, життєва драма психологічно вплинула на характер творчості митця. Зважаючи на вказане, а також беручи до уваги й емоційність вдачі М.Могилянського, є підстави гадати про його бажання перенести процеси внутрішнього життя у творчо-функціональну сферу – для аналітичного розгляду світу людини. Невпевненість за завтрашній день у часи розгулу репресій стає предметом особистого переживання. Автор тонко відрефлексував хід письменницького задуму в романі «Хильда», творі зі строгою художньою формою, лаконічною в описах, чіткою і різкою в моделюванні характерів, побудованою на швидкому, драматичному розвитку подій.

Посилюється в романі схильність героя до рефлексії, зосередження на власній особі. Змінюється й один з принципів жанротворення, а саме: форма

презентації автора в структурі розповіді. У романі «Хильда» письменник, на відміну від «Честі» та «Всюду страсти роковые», де розповідь велась «від третьої особи», вдається до іншої форми авторського «виявлення» – «я» - форми». До розповіді від першої особи М.Могилянський звертається не випадково: вона була найбільш адекватною формою для вираження сум'яття героя. З другого боку, зростання авторського начала в структурі розповіді роману «Хильда» пов'язується й з іншими формами. Так, посилення авторської активності виявляється у прикладах демонстрування відкритості редакторської роботи, яку старанно проробляє письменник у цих романах, та безпосередніх зверненнях до читача, в яких автор нерідко перебирає на себе роль ментора. Характерне розкриття авторської лабораторії спостерігаємо й у творчості М.Хвильового, зокрема – в новелах «Редактор Карк» і «З лабораторії».

Активним фактором, що визначає своєрідність жанрової форми роману «Хильда», є оповідач, який одночасно виступає й головним персонажем твору. Оповідач сам ідентифікує тип повісткування як оповідь («рассказ»). Така авторська позиція має й інше значення. Вона ставить під сумнів існування автора, що володіє істиною в останній інстанції. Цим М.Могилянський підкреслює неоднозначність подій або ж стану героя, звідси й джерело емоційної напруги роману.

Складності жанрової структури відповідні сюжет і композиція роману. В плані компонування художнього цілого «Хильда» складається з двох частин, виділених самим письменником. Першу автор завершує самогубством невиліковно хворої Зіни, зі смертю якої настає розв'язка не лише тривалого й драматичного роману Міка (однієї з його любовних історій), а й окремої сюжетної лінії твору загалом. Другу – фіналом у розвитку сюжету. Виділені в окремі структурні одиниці, вони поєднані спільним жанровим змістом роману: ідейно-тематичною єдністю («внутрішньою» темою), психологічним розвитком характеру головного героя, котрий разом з іншими персонажами перебуває в єдиному причинно-наслідковому зв'язку, своїм колом проблем.

У побудові сюжету також варто виділити два напрямки. Розповідь починається – зауважимо: в актуальному суб'єктові дії часі – з того, що герой через ряд взаємопов'язаних між собою деталей, вже будучи біля потрібного помешкання, зненацька й начебто «випадково», опиняється в оточенні людей і, зрештою, – наручниках. Ситуація складається не на його користь: «Было совершенно ясно, что в создавшейся конъюнктуре жалкое содержимое карманов и комбинация из кусочков проволоки (засунутих туди сином с проханням купити йому в Москві точно такі – С.К.) с отсутствием документа для опытных специалистов являлись достаточными уликами и я становился их призом».

Надія бути впізнаним кимось із знайомих не виправдовується. Несподівана схвильованість стає причиною невдалого опору, і розгублений герой незабаром потрапляє до слідчої камери. Показово, що М.Могилянський відтворює точні подробиці судових акцій, його певні етапи в поєднанні з хронометричним протіканням. Наприклад, проведення обшуку, десятихвилинна доставка до місця проведення дізнання, формальності прийому затриманого, з якого довідуємося, що реальний час подій у романі «8 июля 1937 г.», епізод принизливого «особистого огляду», номер камери.

Обставини, в які потрапляє головний герой, дають автору можливість розгорнути необхідні йому мотиви тривоги й непередбачуваності. Факт затримання сприймається Міком переважно як загадковий і незрозумілий. Навіть перебуваючи в камері, він далекий від усвідомлення скрутності свого становища: «По иррациональности человеческой психики мои мысли и чувства в эту долгую одинокую ночь не имели никакой связи ни со всей нелепостью происшедшего, ни с предстоящим разговором со следователем». Оптимістичний настрій героя посилюється ще й наївною переконаністю, що двох - трьох хвилин розмови зі слідчим буде цілком достатньо для з'ясування безглузлого непорозуміння.

Однак його впевненість була швидко зруйнована подальшим ходом розслідування. Тривалий допит з метою якнайшвидше виявити «спільників» усе більше ускладнюється й заплутується. Впевнений, що непорозуміння врешті-

решт розв'язеться, він не може втриматися від продиктованої помстою спокуси «издевательской игры» зі слідчими. Гра його логічно скоригована: брехати доводиться не тільки із залученням у гру, а й з цілого ряду інших причин, які зовсім не стосуються особистих інтересів, а тому значно більше зобов'язуючих, іноді зовсім владних. Вже коли фізично й психоемоційно виснажений безперервним цілодобовим допитом Мік, замість очікуваного зізнання, цілком мимовільно почав верзти нісенітниці, його знову відправляють до камери. Дізнання слідчих стають марними: «Мозг мой доведен был до состояния, в котором я тщетно себе самому старался выяснить меру своего участия в кровавом преступлении и вспомнить, кто же, кто были моими в нем сообщниками?!».

Саме в цьому епізоді й відбувається зміна сюжетного плану роману: з актуального він переходить у ретроспективний. Змінюється й час повісткування твору: минуле стає теперішнім, життя починає створюватися безпосередньо перед читачем, реальність постає «дійсністю, яка зазнає становлення» [5, 481–482]. Ця видозміна є фактором активного введення письменником у повісткування й нових мотивів. Крім того, автор одного разу все-таки повертається до героя, що перебуває у камері.

Згодом, дещо розповівши з часів «туманной юности», оповідач у зверненні до читача, який зацікавився розв'язкою попередніх пригод і не розуміє, до чого тут мова про «юнацький песимізм» і роль Ніцше у його подоланні, зауважить: «Могу только уверить недовольного читателя, что во второе утро моего столь неожиданного и нелепого заключения я был значительно живее и непосредственнее его заинтересован в развязке, а все это о пессимизме, о Ницше и обо всем том, о чем речь впереди, имеет ближайшее отношение, если не непосредственно к развязке рассказанных происшествий, то к тому, ради чего об этих происшествиях рассказано и будет рассказываться дальше».

Розповідь персонажа, що перебуває в камері, структурно входить до складу роману і становить його основний масив. Як тип повісткування вона є повідомленням з вільним порядком викладу, систематичним описом подій у

хронологічному порядку. Саме у зізнаннях оповідача прочитується джерело філософської проблематики твору. Екскурс охоплює значний відрізок життєвого шляху головного героя: від юнацьких років – і до того «непорозуміння», з якого, власне, й розпочинається сюжет роману.

Звернення М.Могілянського до молодих літ героя не випадкове, оскільки той «рано засвоює філософське світовідчуття», що все тече, все безупинно змінюється – і починає гостро відчувати нерозривну взаємопов'язаність всіх змін, «и в том числе свою собственную обусловленную неразрывность, как атома вселенной с предыдущим и последующим, с прошлым и будущим». Відчуття цієї взаємопов'язаності не викликає у юнака внутрішнього заперечення, проте гострий протест викликає думка про себе, як міст у вченні про обов'язок: «Не мешала связанность, поскольку речь шла о понимании, да пожалуй и о живом ощущении процесса, чувство острого протеста вызывала мысль об определении своего поведения каким-нибудь началом, вне меня лежащим, мне что-то предписывающим. Моё сознание требовало для себя ощущения свободного самоопределения, свободного хочу и не хочу».

Одним із проявів авторської активності стає введення письменником сюжетної деталі – деталі, яка розкриває важливі події, що відбулися у минулому героя. В таких деталях найчастіше виявляються різні грані людської особистості. Буває й так (як це бачимо в романі «Хильда»), що вони вміщують в себе цілі людські долі. Така сюжетна деталь є стрижнем усієї художньої тканини твору. Головний герой роману постає перед вирішенням складної філософської проблеми вже у свої 14-15 років. Розв'язати важливі екзистенціальні питання він намагається в розмові зі своїм товаришем-однолітком Льонькою.

Заторкнуті друзями питання перебувають в центрі філософської проблематики твору, стають вирішальними в подальшій долі Міка, типової – як хотів показати М.Могілянський – в тогочасному суспільстві. Через об'єктивну значущість для подальшої історії персонажів не можна обійти увагою суті діалогу. Предметом дискусії двох юнаків є визначеність, обумовленість майбутнього. Опонент Міка схильний до думки про визначальну роль фатуму,

приреченості людської долі. «Вот если мне предопределено упасть с качели, – каже Льюнка переконано, – моя воля бессильна предотвратит падение и я все равно упаду... Воля человека не свободна».

Мік сповідує протилежну ідею і, ясна річ, не поділяє міркувань товариша. Позиція останнього викликає у нього заперечення: «[...] знаю, что воля не свободна и все, что я делаю, обусловлено, но это знание не убивает моего ощущения своей свободы хотеть чего-нибудь и не хотеть, что-нибудь сделать и чего-нибудь не делать, не мешает мне, например, не хотеть падать с качели, быть убежденным, что и не упаду». Однак песимістичний Льюнка не сприймає ці погляди. Він твердо переконаний: «Если мне предопределено упасть, я упаду, а также – если я упаду, значит, мне предопределено было упасть и не упасть я не мог...». Подібне трактування життя, з можливим порушенням його звичайного протікання фатумом, в ту ж мить матеріалізується: Льюнка впав і зламав руку.

Навіть конкретний драматичний випадок, як запевнює головний герой, не стає переконливим аргументом у суперечці й не позначився на «відчутті вільного самовизначення, вільного хочу і не хочу». А сама думка про те, щоб підкоритися якимсь велінням долі, сприймається ним не більше, як іронія. Веління іззовні Мік просто не визнає. Запевнення Шопенгауера: найсильніша пристрасть – кохання – інстинкт продовження роду (так званий «геній роду»), що підкоряє людину своїм цілям, – не лякають героя, не змушують захищати свою свободу філософськими міркуваннями. Проте Мік схильний спрощувати цю – надто складну – проблему: «Пусть «геній рода» достигает своих целей, разве его достижения не являются и моими?» – легковажно промовляє до себе герой. Подальший хід подій спростовує філософські переконання головного героя.

Зрештою сюжетна колізія роману без втручання сторонніх сил не обходиться. Весь драматизм «Хильды» тримається на мотивах визначеності, обумовленості, непередбачуваності, які й дають поштовх усьому творові. Насамперед ними позначені обидві любовні історії головного героя, що закінчуються для нього з однаковим результатом. В романах Міка існує певна

єдина основна направленість подій, а разом і визначеність, що їх супроводжує. Тривала юнацька гра в любов із Зіною, поступово переростає у головного героя в пристрасне кохання. Проте повсякчасне втручання фатуму постає на заваді їх особистого щастя. Драматично закінчується й роман вже літнього Міка з юною Ільзою. Як уже зазначалося вище, їх роз'єднує прикрий випадок. Коли емоційно-піднесений герой, якого переповнюють романтичні сподіванки, вирушає на зустріч з юним створінням – щоб уже разом податися у любовну подорож, його несподівано заарештовують, з чого, власне, й розпочинається сюжет роману.

Переповівши в ніч ув'язнення свої романтичні переживання, герой у заключному зверненні до читача знову повертається в актуальний час. Згадуючи Ільзу, він намагається не думати про непорозуміння. Але коли реальність нагадувала про себе, «почему-то вспоминал Леньку, не осилившего идей о предропределении и свободе воли и оттого упавшего с качели, сломавшего руки, и погружался в размышления о роли случая в судьбе человека». Додамо лише: очевидно, і трагічні особисто для М.Могилянського масові репресії в країні він сприймає, як і головний герой твору свою невдалу любовну історію, як помилки і печальне непорозуміння. На цю думку в епілозі роману наштовхують сповнені відчуття хисткості та непевності іронічні рядки: «Что касается недоразумения и его развязки, то каждый истинный советский человек поймет, что искреннее увлечение работников любой специальности, особенно если специальность создает нервную обстановку, легко может вызвать ошибки и печальные недоразумения».

Розв'язуване М.Могилянським в романістиці коло проблем має певну спільність з ідеями письменників сучасної йому епохи, хай навіть і авторитетніших. Деякі з них були продуктом попередньої творчості, народились раніше – у сконцентрованому вигляді втілилися в новелістичних творах; інші – визрівали поступово або ж виникали незалежно, синхронно. Цікавим видається й те, що спостерігаються типологічні контакти з романами молодшої від М.Могилянського генерації письменників – Б.Антоненка-Давидовича, Є.Плужника, В.Підмогильного, В.Петрова, тематична розкиданість у яких

змінюється уважним ставленням до відбору життєвих явищ, бажанням художньо осмислити найважливіші суспільні та психологічні проблеми сучасності відповідно до свого життєвого досвіду і стильових уподобань.

У романних жанрах 20-30-х років розглядаються болючі морально-етичні проблеми формування нової особистості, нової моралі і побуту інтелігенції. Осмислення корінних змін у новому суспільстві зумовлює прагнення художників слова показати повноцінний образ сучасника. Зокрема, зображення сучасності і нового героя спостерігаємо в романі Є.Плужника «Недуга», що побачив світ у 1928 році. Цей твір, на думку автора передмови до видання роману та драматичних творів («Змова у Києві», К.,1992) Л.Череватенка, «і за багатством спостережень, і чіткістю висновків, і густотою письма, і рівнем мислення [...], якщо не дорівнює, то принаймні тяжіє до кращих зразків української інтелектуальної прози» [116, 8] .

Є.Плужник, як і автор «Честі», вдається до найактуальнішої в даний момент проблеми «міського роману». Його головний герой – Іван Семенович Орловець – перебуває в пошуках гармонійної єдності особистого й громадського, біологічного і соціального. Автор розгортає особисту драму героя. Здавалося б, звичний ритм життя Івана Семеновича, який займає відповідальну керівну посаду, має сім'ю, несподівано порушує глибоке й щире кохання до співачки Ірини Едуардівни Завадської. Трагізм ситуації, вразливість позиції героя полягає ще й у тому, що він покохав «буржуйку», жінку з чужого йому соціального середовища.

Ідейно-емоційне ядро Плужникового твору – утвердження права людини, громадського діяча на особисте щастя. Відтворюючи складні психічні переживання і найтонші порухи серця героя, письменник показує, наскільки сильне кохання є його духовним й емоційним джерелом, робить його глибшим і змістовнішим, хоч водночас і завдає йому тяжких душевних страждань. Однак, віддаючи данину часові, автор схиляє до думки, що любов Орловця до жінки іншого соціального стану лише тимчасова недуга і сприймається як відмова від існуючих для його оточення усталених моральних приписів. Не позбавленому

душевної ніжності й інтелігентності Івану Семеновичу в досягненні свого особистого щастя все ж бракує громадської активності і мужності.

Попри деяку схематичність суджень, роман Є.Плужника все ж дістав високу оцінку критики. Так, на думку авторів восьмитомної академічної «Історії української літератури», роман «Недуга» – «одна з перших спроб української прози показати людину нового суспільства в інтимних взаєминах, в коханні, в пошуках щастя і гармонії громадського і особистого» [35, 334].

Глибинні процеси духовного і соціального життя людини, котра перебуває у складних стосунках зі світом та оточенням, веде пошуки сутності власного буття, розкриваються в романі В.Підмогильного «Місто», художня неординарність якого одразу ж привернула увагу критики і стала предметом гострих дискусій. Письменник зосереджується в ньому переважно на духовних, культурних, соціальних, а також індивідуальних та колективних цінностях, виявляє взаємозв'язок системи морально-етичних цінностей на індивідуальному рівні та їхнє співвідношення з суспільними.

Степан Радченко – головний герой роману, котрий перебуває у центрі цієї моделі, діє в аналогічному – міському середовищі, що і центральний персонаж «Честі» М.Могилянського, але дещо іншій життєвій ситуації. Він вирушає до міста з метою його «завоювання», переконаний, що місту потрібна «свіжа кров села», а він «нова сила, покликана із сіл до творчої праці. Він – один з тих, що повинні стати на зміну гнилизні минулого й сміливо будувати майбутнє» [115, 317]. Відмінні герої й своїми характерами. Герой «Міста» – людина неоднозначна і багатоліка, в душі якої постійно відбувається суперечність добра і зла, духовного і тваринного. Антиномії його натури письменник підкреслює уже в епіграфі до роману про духовні і тваринні прикмети людини, посилаючись при цьому начебто на Талмуд. Останнім персонаж В.Підмогильного близький до образу Жені з іншого роману М.Могилянського «Всюду страсти роковые», в якому письменник «сконцентровується» переважно на мотиві тілесного в інтимному житті людини.

Варто відзначити, що відмінності у письменників стосувалися не лише характерів персонажів. Часом спостерігалися розбіжності принципового плану, як наприклад, у баченні «міста», в накресленні його моделі чи концепції героя. Свою позицію щодо їх художнього осмислення М.Могилянський чітко висловив у своїй розлогій рецензії на роман В.Підмогильного «Ні міста, ні села...», вміщеній в журналі «Червоний шлях» за 1929 рік (№ 5/6). Автор відгуку досить гостро відреагував на твір письменника, про що уже зазначалося в монографії В.Мельника «Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття» (К., 1994).

Об'єктом критики роману головним чином стають саме названі позиції. Про це красномовно свідчить вже сам заголовок рецензії. М.Могилянський не погоджується з думкою попередніх критиків (зокрема М.Мотузки – «Село й місто в творчості Підмогильного», Критика. – 1928. – № 6) про «накидання» творів якоїсь серйозної соціальної проблематики, бо переконаний, що такої проблематики у ньому немає. Хоча, на його думку, привід для такого розуміння спрямованості твору автор подає вже заголовком роману. Дослідник гадає, що цього б, напевно, вдалося уникнути, коли б роман мав більш відповідний цілому його характерові заголовок.

Втім не тільки М.Могилянський, а й інші його сучасники (попри доволі спрощене потрактування роману), помітили, що назва не відповідає змісту твору [56; 113; 136]. Однак «Киева, – продовжує далі розмірковувати рецензент, – сучасного Києва, міста з великої літери, як і справжнього противенства міста й села за часів перехідної доби, втіленого в образ справжнього селяка, що прийшов «здобути місто», не знаходимо в романі» [83, 274]. Характерне тлумачення проблематики твору, як бачиться, не випадкове. Як припускає дослідниця С.Луцій, «багатьом літературознавцям, особливо сучасникам Підмогильного, здавалося, що тільки назва повинна відображати зміст твору. [...] Позитивне розв'язання актуальної проблеми «місто-село» – ось що хотіли

бачити критики на його сторінках. Тоді як Підмогильного цікавила насамперед людина» [60, 162].

Невідомо, як М.Могилянський ставився до авторського бачення проблематики роману, його ідейних концептів («Написав «Місто», бо люблю місто і не мислю поза ним ні себе, ні роботи. Написав ще й тому, щоб наблизити, в міру змоги, місто до української психіки, щоб сконцентрувати його в ній...» [114, 45]). Проте на час найвищої актуальності цього комплексу питань критик хотів би побачити «картину великого соціального змісту», «справжнє місто». Художні невдачі письменника автор рецензії вбачає і в бракові «художньої перекональності». До того ж, це стосується не тільки «цілого плетива роману», а й «образу, вчинків героя».

Варто відзначити, що відсутність «художньої перекональності» побачили й сучасні дослідники. На думку С.Павличко, в письменника «це часто виявляється в невідповідності між героєм, його реальною біографією й життєвим статусом та тим інтелектуальним завданням, яке ставить перед ним автор», і тому «Степан Радченко з роману «Місто» не міг у реальному житті пережити такі глибокі метаморфози, яких він зазнав за якийсь рік чи два романного часу» [108, 211]. В теорії це виливається в «переважання ідей над стилем», що «ставить письменника в небезпечне становище» і загрожує руйнацією художньої тканини твору.

Зазнає критики з боку М.Могилянського й своєрідність вирішення письменником соціальної проблематики роману. До уваги береться насамперед життєва кар'єра Радченка, що розгортається без зв'язку з соціальною проблематикою, відсутність «моралі чи регулятора людських відносин», зумовлених – як зауважує автор відгуку – теж соціальним ґрунтом. Основною хибою роману визнається звільнення В.Підмогильним людських вчинків від соціальної зумовленості та постановка їх в залежність від «споконвічних» властивостей людської природи.

Вносить корекцію дослідник і у витлумачення «серйозної» проблематики, яка притаманна «Місту». Постановку її М.Могилянський добачає в обох мотто

роману, в яких криється джерело авторських тенденцій В.Підмогильного. Оponent останнього підкреслює, що не на «ангельських прикметах людини» акцентація епіграфів і навіть не на «тваринних». Він переконаний: філософська суть «Міста» в іншому – це середньовічно-християнський жах письменника перед «нечистим» статі. І особливо показовою з цього приводу вважає цитату з А.Франса («Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?»).

Однак суперечність В.Підмогильного, за М.Могилянським, в тому, що автор «Таїс» «висміював християнський жах плоті, був поганцем ради реабілітації статі!» [83, 275]. Ця ідея французького майстра інтелектуальної прози стає відправною точкою позиції критика. Для нього реабілітація тіла, невірною від усіх предикатів тваринного єства, – великий поспіх культури. «Як тварина, множитья людина, але й в статевому житті людина не лишається тільки твариною і в статевій моралі є регулятор, якого не знають тварини, а тому й можлива людська статева мораль... Але кожний регулятор людських відносин єсть продукт соціального, а не біологічного життя» [83, 275].

Сконцентрувавшись довкола вузлового моменту філософської проблематики твору, рецензент логічно підводить до ідеї-узагальнення: мораль є поняття соціальне. Прикметно, що «соціальний фактор» наявний і в попередніх – теоретичних – працях М.Могилянського.

Так, у статті «До проблеми розуміння художнього твору» (Життя й революція. – 1925. – № 4) в контексті аналізу здобутків «формальної школи», він формулює як першочергове завдання тогочасної літературознавчої науки «висвітлити соціальну обумовленість стилю художніх творів». Накреслене тут «величезне с и н т е т и ч н е завдання» М.Могилянський розуміє як «зв'язок художніх форм і стилів з соціальним середовищем», «як художній відбиток цього середовища в його специфічних особливостях», що «вимагає величезної попередньої а н а л і т и ч н о ї праці – праці стильового аналізу, наукової класифікації безмірної кількості фактів поетики» (розрядка М.Могилянського) [72, 30].

Спеціальну розмову про соціальну роль мистецтва (і літератури зокрема) М.Могилянський повів у праці «Література, як соціальний факт і як соціальний фактор» (Життя й революція. – 1925. – № 11). Це свідчить про дослідницький інтерес до заторкнутої дещо раніше проблеми та її актуальність. Як і в попередній статті, переконливо аргументуючи свої судження висловлюваннями з праць теоретичних авторитетів, М.Могилянський зазначив, що «новий лад вимагає нової людини. Звідси постає величезне завдання – створити нову людину отією «доцільною організацією психіки» (в якій, на його думку, джерело соціальної чинності мистецтва). І тут чи не найміцнішим чинником є мистецтво, тут його головне значення, як «соціального фактору» [78, 44].

До речі, уже й тоді, в середині 20-х, соціальна роль художньої літератури нерідко гіпертрофувалася, набувала вульгарного перетлумачення. Не уникли цього і теоретичні обґрунтування М.Могилянського, які І.Лакиза в тій же книзі часопису упереджено назвав «невдалим метафізичним пачкарством під марксівськимим гаслами». Подібний викривальний тон активно культивувався й офіційною ідеологією.

Повертаючись до рецензії М.Могилянського «Ні міста, ні села...», зауважимо, що, можливо, саме таку «нову людину» з «доцільною організацією психіки» і соціально зумовленим регулятором людської моралі хотів би бачити критик героєм романного полотна В.Підмогильного. Тільки нерозуміння цього, на думку автора відгуку, залишає письменника «в пазурах середньовічно-християнського жаху перед неволею тіла, перед «нечистю» статі... Цей жах і заважає Підмогильному розуміти сучасне життя як соціально зумовлене, заважає навіть самій можливості постановки соціальної проблематики». Саме тому, з погляду М.Могилянського, він «наскрізь несучасний, ворожий радісному прийманню життя» [83, 275].

Зрозуміло, що попри слухність певних зауважень критика, в останньому все ж помітна тенденційність тлумачень. Висновок М.Могилянського, гадаємо, сформульований не без вимог часу. Можна погодитися з припущенням

В.Мельника, що така позиція була зумовлена нещодавнім «розгромом» на найвищому рівні оповідання «Вбивство» [63, 209].

Характерно, що висловлені в рецензії та теоретичних статтях ідеї про соціальну зумовленість мистецтва в синтетичному вигляді подано М.Могілянським і в романі «Честь»: «Автор зовсім не заперечує соціального замовлення, бо його наукове сумління не знає соціальних явищ, соціально не обумовлених. Але ж у своїй роботі він із середини не більш керується лімітами, що їх кладе замовлення, ніж годинникар тим матеріалом, з якого він робить годинника» (С. 136). І трохи згодом письменник розтлумачує читачеві свою позицію стосовно «замовлення», яке він розуміє «соціологічно, а не як науку пристосування й таємницю мімікрії...» (С.137).

Однак ідейну полеміку з В.Підмогильним та його романом М.Могілянський продовжив і в художній творчості. У «Честі», в одному з інтелектуальних пасажів I розділу автор іронічно зазначав: «Картина для своєї, так би мовити, художньої перекональності вимагає конкретних деталей, виразних дрібниць. Можливо, що тут діє і якась з маленьких таємниць психології творчості, а може, й те, що авторові властиві або бідність фантазії, або й просто лінощі. Не вміє. Не вміє довести картини, лінується виснажувати творчу фантазію вигаданим там, де дійсність дає готовий матеріал...» (С. 95). А на початку IV розділу роману, в частково згадуваному вже епізоді, коли Дмитро Андрійович Калін, розглядаючи книжкові вітрини крамниць Хрещатика і роздумуючи про загрозливий характер і небезпечні розміри «романоманії», зайшов до книгарні, щоб «купити «Бадьорі сили», новий роман Хибного, молодого автора не без таланту, що не завадив йому, одначе, дивним дивом з буйної прекрасної сучасності утворити для себе безчасся» (С. 103).

Детальний психологічний портрет письменника автор «Честі» доповнює деякими біографічними фактами, творчо-індивідуальними та окремими подієвими подробицями: *«Як перекладач, знайомий з новою французькою літературою, в ній знайшов собі певну літературну школу, а за достатню школу життєвих спостережень вважав свій вузький і бідний, часом чадний життєвий*

досвід. На останній згорда дивився як на певне експериментаторство, вважаючи, що *кожна сумнівного характеру романічна пригода* (не знав морального мулення і це приймав за ознаку «нової моралі») поширює його знання про життя і людей». Крім того, незважаючи на недавній вихід, «Бадьорі сили» – як відзначив про себе Дмитро Андрійович – вже встигли завоювати скандальний успіх.

Припускаємо, у підтексті, за наведеними М.Могилянським установками, алюзіями алегоричного образу письменника Хибного й аналітичними оцінками роману «Бадьорі сили», враховуючи також елементи художнього домислу, можна вгадати постать В. Підмогильного та його роман «Місто».

Такий художньо-стилістичний прийом непоодиноким у романістиці 20-х років. Аналогічні засоби в своїй творчості використовував В.Підмогильний. Літературознавець В.С.Брюховецький у монографії «Микола Зеров» (К., 1990) з цього приводу зазначає, що «в романі «Місто» В.Підмогильний поставив на різних щаблях літературної ієрархії професора Михайла Світозарова і студента прозаїка Степана Радченка. Щодо першого, то це, безсумнівно, портрет Зерова. А в епізоді, де він фактично виставляє зі свого кабінету Радченка, багато хто із сучасників угадував Євгена Плужника, хоча насправді ніякої зустрічі між ними на квартирі професора ніколи не відбувалося» [11, 71].

Однак решта літературознавчих джерел подають дещо іншу диспозицію літературних прототипів. Так, з статті В.Шевчука «Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного» [144, 289] дізнаємося, що Євгена Плужника легко впізнати в поетові Вигорському. Наприклад, С.Луцій в публікації «Художні моделі буття в романі В.Підмогильного», крім гіпотези В.Шевчука, наводить ще й думку М.Ласло-Куцюк, що «питання, які ставить поет, різуче подібні до тих, які ставить перед собою відомий французький письменник Гі де Мопассан» [60, 158]. Схиляємося до резюме молодого дослідниці, що відповіді тут можуть бути різні.

Втім на характері творчої позиції М.Могилянського стосовно В.Підмогильного, очевидно, позначилися особисті симпатії чи антипатії, літературна атмосфера того часу.

Проте М.Могилянський і В.Підмогильний сходилися у головному – необхідності відображення сучасної дійсності, її важливих процесів і явищ. Романами «Честь» і «Місто» властиві їм деякі типологічні риси. В обох діють герої-прагматики, герої-особистості, тверезомислячі люди. Ціннісними ідеалами, силою і цільністю характеру, рівнем людської свободи вони тяжіють до героя ніцшеанського типу [15].

Вони мають свій естетичний і майже художній предмет спілкування. Степан Радченко захоплюється літературним життям, старанно осягає літературні закони, норми, приписи, починає сам писати, стає відомим письменником. Калін хоч і не належить до письменницького середовища, проте непогано розуміється на мистецьких явищах доби, культурних надбаннях попередніх поколінь; знайомий Павла Тичини.

Сюжетно подібними в романах виглядають і амурні колізії. Обоє чоловіків переживають захоплення жінками: Дмитро Андрійович Інною Сергіївною та Ірмою Юріівною, Радченко – Надійкою, Мусінькою, Зоською, Ритою. Схожими у письменників є шляхи виходу героїв із ситуації, що склалася. Це самогубство деяких персонажів. До того ж, кожним своїм романом М.Могилянський і В.Підмогильний практично сигналізували про наближення небезпеки.

Істотно, що романістика М.Могилянського належить до інтелектуального прямування української прози, яке в нашій літературі з різних причин переривалося. Зовнішніми обставинами фактично було перепинено шлях до широкої аудиторії й романам «Честь», «Всюду страсти роковыє», «Хильда». Перший з них побачив світ більше ніж через півстоліття після його створення. Як справедливо зауважила Н.Шумило в одній зі своїх статей, «злочинність цього факту очевидна, бо хто знає, як позначився б цей твір на мистецьких явищах своєї доби, з'явився він своєчасно» [151, 181].

Романи М.Могілянського – оригінальне явище української художньої прози. Ними в нашій літературі було запропоновано жанр короткого роману, поява якого стала в її історії лише коротким епізодом. На жаль, це явище не зрозуміли критики, охарактеризувавши (за рукописом) роман «Честь» як «націоналістичний», такий, що «ідейним спрямуванням нічим не відрізняється від славнозвісного «Убивства» [57]. Цього було досить, щоб перекреслити твір. Не збагнули ідей письменника навіть авторитетні літературознавці, які, за словами автора, і в романі «Всюду страсти роковые» побачили «застарілість» та «арцибашевщину» [161]. Подібна оцінка романів М.Могілянського, гадаємо, зумовлена й тим, що він утвердився у сприйнятті дійсності не в романтичних тонах, а такою, якою вона була насправді – фатальною, хисткою та непередбачуваною.

ВИСНОВКИ

У літературному процесі перших десятиріч ХХ століття помітне місце належить українському письменникові М.Могілянському (1873 – 1942), багатогранна й жанрово розмаїта творчість якого поставлена в центр дослідження. Його письменницька діяльність донині залишалась маловідомою, недостатньо вивченою. Потребою повнішої презентації, глибшого розгляду та об'єктивної оцінки творчого доробку М.Могілянського в культурно-історичному контексті його доби й зумовлена постановка теми і проблематика цього дисертаційного дослідження.

Дослідницьке завдання зумовлюється характером літературно-мистецької активності М.Могілянського, у різні періоди творчості якого сформувалися прикметні своїми пріоритетами зацікавлення. З його широкою літературно-критичною та популяризаторською діяльністю розгорнулася й власне мистецька практика, що склалась у навидовижу організованій жанрово-родовій послідовності: поезія, драматургія, мала проза, романістика.

Рання російськомовна поезія і драматургія М.Могілянського (1895 – 1906) побачили світ у петербурзьких виданнях і стала фактом літературного процесу

Росії. Його перші поетичні спроби російською мовою – це продукт російської лірики кінця XIX – початку XX сторіччя і внесок у її контекст. Революційна, соціально-бунтарська стихія характеризує творчість М.Могилянського-поета. Проте питання бурхливої сучасності поєднуються в митця з ліричним началом, другим річищем його художнього самовияву. Втілення свого задуму автор реалізує в поєднанні з пейзажними, інтимними, медитативними мотивами. На тематичному, формальному та образному рівнях поезії частково мали наслідувальний характер, проте позначені й певними рисами художньої самобутності. Вони засвідчили про закладені в ньому поетичні здібності й можуть бути визнані за пошуковий етап у становленні творчої індивідуальності автора. Віднайдені поетичні видання (збірки «Три стихотворения в прозе», 1895; «Стихотворения», 1897) істотно доповнюють уявлення про ранню творчість письменника, її витoki та ідейно-художні орієнтири. А їх попередня оцінка, окреслення місця у відповідному літературно-історичному контексті (С.Надсон, символісти) служить першим кроком до створення повнішої картини формування талановитого митця.

Драматичні твори М.Могилянського («Мираж», «Тина», «Усталые»), зосереджені на початку XX століття, видаються масштабнішими і перебувають не лише в російському, українському, а й європейському літературно-історичному контексті. За деякими зовнішніми ознаками вони наближаються до вірців російської драматургії (А.Чехов), а також тяжіють до зразків західноєвропейської нової драми (Г.Ібсен, М.Метерлінк, Г.Гауптман, А.Стріндберг). Тематика та проблематика драматургічного набутку детермінована деякими суспільними обставинами, індивідуальними особливостями митця, його громадянською позицією. Заторкнуті проблеми – серцевинні для людини початку століття, рельєфно відтворені у драматичних творах з погляду осмислюваних автором проблем буття. У п'єсах виявився інтерес письменника до психологічного розвитку подій, внутрішнього світу персонажів. В їх образах М.Могилянський показав драму людини, «драму

життя», яка реалізується у найрізноманітніших її проявах – гармонії та дисгармонії, добрі й злі, коханні, смерті, покликанні.

М.Могилянський драматичними творами російською мовою, які донедавна залишалися непоцінованими, услід за першим поетичними спробами продовжив пошуки художнього самовираження. Драматургія стала перехідним етапом у творчості письменника. Вона передувала психологічній прозі письменника українською мовою.

Розгляд масиву малої прози М.Могилянського (охоплює 1912 – 1926 рр.), вписаного у літературний контекст (М.Коцюбинський, В.Стефаник, О.Кобилянська, О.Плющ, В.Винниченко) здійснювався в аспекті проблематики та поетики, взаємопов'язаних у його творчості. Вирішуючи це дослідницьке завдання, зосереджувалися переважно на проблемно-тематичних та структурно-функціональних рівнях новелістики.

Оповідання мислилися автором як певна системна єдність. У дослідженні вона теоретично розпізнана як цілісність «мозаїчного», типу, яка є синонімічною поняттю «гетерогенних» (різноманітних за складом) художніх результатів, що відтворюються відповідно в реалістичних, неореалістичних, імпресіоністичних системах поетики. Підходи до типу словесно-образного мислення письменника здійснені через студії жанрового і психологічного (більшою мірою), хронотопного та нараційного (меншою мірою) рівнів поетики. Мала проза, епістолярії, мемуаристика зберігають чимало проявів жанрового пошуку письменника, його жанрового мислення, відчуття ним жанрової форми. Жанровий «зріз» творів М.Могилянського служить і найпершим орієнтиром до їх змістового та композиційного характеру, що конкретизувався на проблемно-тематичному рівні, де виділяються мотиви вбивства та самовбивства, морально-етичні проблеми, а в пореволюційний період – й етико-моралістична постановка проблем. Дослідницький інтерес письменника до них доволі константний. Вже сама присутність цих мотивів надає його імпресіоністичним творам виразного проблемно-психологічного характеру, а психологічний аналіз, що охоплює всю поетичну структуру творів, є основою індивідуальної поетики митця,

здобуваючи оригінальну розробку, позначену винятковим лаконізмом, проникливістю, здатністю «пролонгованого» дослідження кризових явищ внутрішнього життя людини).

Неординарна жанрова специфіка й романів М.Могілянського «Честь» (1929), «Всюду страсти роковые» (1939), «Хильда» (1941). Вони відносяться до жанру короткого роману, який не набув поширення в українській літературі, але мав місце у творчості М.Могілянського. На проблемно-тематичному рівні романіст торкнувся питань честі – громадянської, особистої, професійної, національної («Честь»); вседозволеності й некерованості – моральної, особистої, політичної («Всюду страсти роковые»); непевності буття, тривоги за завтрашній день («Хильда»).

Істотно, що романістика М.Могілянського перебуває в контексті української інтелектуальної прози – передусім сучасників: Є.Плужника, В.Підмогильського, В.Петрова, Б.Антоненко-Давидовича, – розвиток якої в нашій літературі з різних причин переривався. Зовнішніми обставинами фактично було перепинено шлях до широкої аудиторії й романам М.Могілянського «Честь», «Всюду страсти роковые», «Хильда», в яких трансформувалася мистецький досвід багатогранної індивідуальності М.Могілянського – однієї з найпомітніших постатей в українській літературі початку ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Ритм як засіб подолання фабули // Слово і час. – 1997. – № 10.
2. Андреев Ю. Революция и литература. – Изд. 2-е, доп. – М.: Худож. литература, 1975. – 446 с.
3. Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. – М.: Наука, 1972. – 643 с.
4. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – М.: Изд-во «Наука», 1988. – 312 с.
5. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
6. Бахтин М. К философии поступка // Бахтин М. Работы 1920 - х годов. – К.: Next, 1994. – 384 с.
7. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд.3-е. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
8. Белая Г. Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. – М.: Сов. писатель, 1989. – 400 с.
9. Белая Г. Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов. – М.: Наука, 1977. – 254 с.
10. Бойко Ю. Націоналізм на східноукраїнських землях у добі Коновальця // Євген Коновалець та його доба. – Мюнхен, 1974. – 1019 с.
11. Брюховецький В. Микола Зеров: Літ.-критич. нарис. – К.: Рад. письменник, 1990. – 309 с.
12. Бунин И. Собрание сочинений: В 9 т. – М.: Худ. литература, 1965. – Т. 1: Стихотворения, 1886 – 1917. – 595 с.
13. Бухштаб Б. Ф.И.Тютчев // Тютчев Ф. Полное собрание стихов. – Л.: Сов. писатель, 1957. – 422 с.
14. Бучис А. Литературные судьбы: Из истории литовской прозы: (Очерки и портреты). – М.: Сов. писатель, 1982. – 406 с.

15. Быкова М. Философия Ницше в прочтении русских писателей конца XIX – начала XX веков: Монография. – К.: Редакция «Бюлетеня Вищої атестаційної комісії України», 2000. – 196 с.
16. Веселий оповідач: Книга гумору й сатири. – К.: Сяйво, 1927.
17. Винниченко В. Вибрані п'си. – К.: Мистецтво, 1991. – 601 с.
18. Гаєвська Л. Морально-етична проблематика української новели кінця XIX – початку XX ст. – К.: Наук. думка, 1981. – 127 с.
19. Гауптман Г. Пьесы. – М.: Искусство, 1959. – Т.1. – 576 с.
20. Гауптман Г. Пьесы. – М.: Искусство, 1959. – Т.2. – 526 с.
21. Гинзбург Л. О литературном герое. – Л.: Сов. писатель, 1979. – 221 с.
22. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л.: Сов. писатель, 1971. – 464 с.
23. Денисюк І. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. – К.: Наук. думка, 1986. – 295 с.
24. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – 216 с.
25. Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). Упоряд. і прим. Є.К.Нахліка; Вступ. ст. І.О.Денисюка; Ред. Н.Л.Калениченко. – К.: Наук. думка, 1989. – 688 с.
26. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Т. 14: Братья Карамазовы. – Кн. I – X. – Л.: Наука, ЛО, 1976. – 511 с.
27. Ершов Л. Русский советский роман: Национальные традиции и новаторство. – Л.: Наука, 1967. – 340 с.
28. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н.Шумило. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
29. Єфремов С. Щоденники: 1923 – 1929 / О.С.Путро та ін. – К.: Газета «Рада», 1997. – 834 с.

30. Захаров В. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1985. – 209 с.
31. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – М.: Наука, 1979. – 392 с.
32. Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Исскуство, 1956. – Т. 1. – 730 с.
33. Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Исскуство, 1957. – Т. 3. – 856 с.
34. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – Кн. 1: Перша половина ХХ ст. Підручник / За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1998. – 464 с.
35. Історія української літератури: У 8 т. – К.: Наук. думка, 1970. – Т. 6. – 515 с.
36. Калениченко Н. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст.: напрями, течії. – К.: Наук. думка, 1983. – 256 с.
37. Кодак М. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Дис... д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.06. – К., 1997. – 367 с.
38. Кодак М. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / Ін-т літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. – К., 1997. – 40 с.
39. Кодак М. Глас у світ // Народознавство. – 1996. – № 25.
40. Кодак М. Голоси «з глибини» // Народознавство. – 1996. – № 32/33.
41. Кодак М. Лірична драма Івана Франка «Зів'яле листя»: поетика пролонгованого дослідження // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конференції (Львів, 25-27 вер. 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – С. 375 – 380.
42. Кодак М. Поетика як система: Літ-критич. нарис. – К.: Дніпро, 1988. – 159 с.

43. Кодак М. Психологізм соціальної прози. – К.: Наук. думка, 1980. – 164 с.
44. Колесник П. «Fata morgana» М.Коцюбинського. – М.: Худож. література, 1964. – 127 с.
45. Колобаева Л. Концепція личности в русской літературе рубежа XIX – XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 336 с.
46. Коряк В. Літературна дискусія // Шляхи розвитку української пролетарської літератури: Літературна дискусія (1925 – 1928): Зб. матеріалів: статті, літ. маніфести, постанови партії в справах художньої літератури. – Х.: Укр. робітник, 1928. – 381 с.
47. Коряк В. Організація Жовтневої літератури: газетні та журнальні статті 1919 – 1924 рр. – Х.: Держ. вид - во України. – 275 с.
48. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. – Т. 5: Листи: 1886 – 1904. – К.: Наук. думка, 1975. – 432 с.
49. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX - початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-Еко, 1995. – 304 с.
50. Курас Г., Сарбей В. Михайло Могилянський: «Ніколи в житті я не був націоналістом...» // Вісн. АН. УРСР. – 1990. – № 4.
51. Курас Г., Сарбей В., Степанець Г. Михайло Могилянський і його ненадрукована розвідка про Коцюбинського // Слово і час. – 1990. – № 12. – С. 48 – 49.
52. Лакиза І. Про філософію одного «Вбивства» // Пролетарська правда. – 1926. – 18 лип.
53. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917 – 1927): В 3 т. / За заг. ред. С.Пилипенка; Ін-т Тараса Шевченка. – Х.: Державне вид-во України, 1928. – Т.1: Біо-бібліографічний. – 1928. – 672 с.
54. Лист М.Коцюбинського до В.Винниченка від 31 грудня 1909 р. // Україна. – 1988. – № 6.
55. Листи М.Коцюбинського до М.Могилянського // Наше минуле. – 1918. – № 2.

56. Лісовий П. Місто // Культура і побут. – 1928. – 26 трав.
57. Літературна газета. – 1933. – 21 лип.
58. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
59. Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы текста. Статьи, заметки, выступления (1962 – 1993) / Р.Г.Григорьев, М.Ю.Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 1998. – 704 с.
60. Луцій С. Художні моделі буття в романі В.Підмогильного «Місто» // Наукові читання – 1998: Праці молодих учених України. Зб. статей. – К., 1999. – 289 с.
61. Манн Ю. Диалектика художественного образа. – М.: Сов. писатель, 1987. – 320 с.
62. Медведев П. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. – Л.: Прибой, 1928. – 232с.
63. Мельник В. «Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття». – К.: Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1994. – 319 с.
64. Метерлинк М. Пьесы. – М.: Искусство, 1958. – 575 с.
65. Мечников И. Этюды о природе человека. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1961. – 290 с.
66. Мечников И. Этюды оптимизма. – М.: Наука, 1964. – 339 с.
67. Могилянський М. В девяностые годы // Былое. –1924. – № 23. – С. 131 – 161.
68. Могилянський М. В девяностые годы // Былое. –1924. – № 24. – С. 96 – 139.
69. Могилянський Михайл // Літературна енциклопедія. – М.: Советская энциклопедия, 1934. – Т. 7. – С. 407. – 888 с.
70. Могилянський М. Вбивство // Червоний шлях. – 1926. – № 1.

71. Могілянський М. Винниченко Владимир // Новый энциклопедический словарь / Брокгауз Ф., Ефрон И. – СПб., 1911 – 1916. – Т.10. – 961 с.
72. Могілянський М. До проблеми розуміння художнього твору // Життя й революція. – 1925. – № 4.
73. Могілянський М. Іронія і скепсис Анатолія Франса // Червоний шлях. – 1925. – № 9.
74. Могілянський М. Кабаре «Бродячая собака» (Отрывки из повести о днях моей жизни) // Публикация А.Сергеева. – Минувшее: Исторический альманах. – М.; СПб.: –1993. – № 12.
75. Могілянський М. Каторга // Селянське життя. – 1924. – лютий. – № 3.
76. Могілянський М. Коцюбинський и Винниченко // Украинская жизнь. – 1912. – № 6.
77. Могілянський М. Лист до редакції місячника «Червоний шлях» // Червоний шлях. – 1929. – № 5/6.
78. Могілянський М. Література як соціальний факт і як соціальний фактор // Життя й революція. – 1925. – №11.
79. Могілянський М. «Ложь» Винниченка на Александринской сцене: (Случайная заметка) // Украинская жизнь. – 1916. – № 3.
80. Могілянський М. Мираж. – СПб., 1902.
81. Могілянський М. М.М.Коцюбинський (Уривки з споминів) // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т. 63. – Кн. 7/8.
82. Могілянський М. Мистецтво рецензії // Нова громада. – 1924. – № 26/27.
83. Могілянський М. Ні міста, ні села... (З приводу роману Підмогильного «Місто») // Червоний шлях. – 1929. – № 5/6.
84. Могілянський М. Образки з життя // Літературно-науковий вісник. – 1917. – Т. 68. – Кн. 4.
85. Могілянський М. Оповідання. – Петроград, 1916.
86. Могілянський М. Поема в повітрі // Нова громада. – 1924. – № 31/32.
87. Могілянський М. Помилка // Червоний шлях. – 1924. – № 3.

88. Могілянський М. Поэзия Надсона. – СПб., 1897.
89. Могілянський М. Рецензія: Дніпрова Чайка. Твори. Кн. I: Буревісник і інші поезії в прозі. Видавниче т-во «Дзвін». Київ. 1919; Твори. Кн. II: Знахарка та інші оповідання. Видавниче т-во «Дзвін». Київ. 1919; Нат. Романович-Ткаченко. Життя людське. Збірка оповідань. Вид-во «Сіяч». Черкаси, 1918; Павло Богацький. Камелії. Психологічні арабески. Київ, 1919; Михайло Івченко. Шуми весняні. Збірка новел. Книжка перша. Вид-во «Сяйво». Київ, 1919 // Літературно-науковий вісник. – 1919. – Т.75. – Кн. 7-9.
90. Могілянський М. Стихотворения. – СПб., 1897.
91. Могілянський М. Тина // Всемирный вестник: Приложение. – 1903. – № 8.
92. Могілянський М. Тина // Всемирный вестник: Приложение. – 1903. – № 9.
93. Могілянський М. Три стихотворения в прозе. – СПб., 1895.
94. Могілянський М. Украинская литература в 1910 г. // Русская мысль. – 1911. – Кн. 4.
95. Могілянський М. Украинская литература в 1911 г. // Русская мысль. – 1912. – Кн. 3.
96. Могілянський М. Украинская литература в 1912 г. // Русская мысль. – 1913. – Кн. 2.
97. Могілянський М. Украинская литература в 1913 г. // Русская мысль. – 1914. – Кн. 2.
98. Могілянський М. Украинская проблема: (О культурном творчестве). – Петроград, 1916.
99. Могілянський М. Усталые. – СПб., 1906.
100. Могілянський М. Честь // Вітчизна. – 1990. – № 1.
101. Мороз Л. «...Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В.Винниченка. – К.: Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1994. – 208 с.

102. Надсон С. Полное собрание стихотворений. – М. – Л.: Сов. писатель, 1962. – 505 с.
103. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 364 с.
104. Нахлік Є. Проблема письменницького бі(полі)лін' візму // Сучасність. – 1996. – № 10.
105. Некрасов Н. Полное собрание стихотворений: В 3 т. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отделение, 1967. – Т. 1. – 682 с.
106. Некрасов Н. Полное собрание стихотворений: В 3 т. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отделение, 1967. – Т. 2. – 526 с.
107. Некрасов Н. Полное собрание стихотворений: В 3 т. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отделение, 1967. – Т. 3. – 512 с.
108. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
109. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація // Домонтович В. Доктор Серафікус; Без ґрунту: романи. – К.: Критика, 1999. – 381 с.
110. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
111. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 256 с.
112. Петров В. Українські культурні діячі УРСР 1920 – 1940 жертви більшовицького терору. – Мюнхен: Пролог, 1959. – 79 с.
113. Підгайний Л. Місто: В.Підмогильний. Роман. // Літературна газета. – 1928. – 13 черв.
114. Підмогильний В. Несподівано // Універсальний журнал. – 1929. – № 1.
115. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. – К.: Наук. думка, 1991. – 800 с.

116. Плужник Є. Змова у Києві: Роман, п'єси. – К.: Укр. письменник, 1992. – 428 с.
117. Полонська-Василенко Н. Київ часів М.Зерова та П.Филиповича // Безсмертні: Збірник спогадів про М.Зерова, П.Филиповича і М.Драй-Хмару / Ін-т літератури ім. Михайла Ореста; Ред. текстів та прим. М.Ореста. – Мюнхен, 1963. – 334 с.
118. Про стан преси на Україні // Культурне будівництво в Українській РСР. – К.: Держполітвидав, 1960. – Т. 1. – 882 с.
119. Пушкин А.С. Сочинения: В 3-х т. – Т. 1: Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма. – М.: Худож. лит., 1985. – 735 с.
120. Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. – М.: Худож. лит., 1972. – 543 с.
121. Сулицький В. Психолого-фізіологічні основи суїцидальної поведінки // Творча спадщина Г.С.Костюка та сучасна психологія: До 100-річчя від дня народження: Матеріали III з'їзду товариства психологів України. – К., 2000. – 311 с.
122. Тимофеев Л. Слово в стихе. – М.: Сов. писатель, 1987. – 420 с.
123. Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. / Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка АН УРСР; – К.: Наук. думка, 1984. – Т.12. – Кн. 1: Листи. –1990. – 485 с.
124. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 572 с.
125. Тютчев Ф. Полное собрание стихов. – Л.: Сов. писатель, 1957. – 422 с.
126. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 3: Драматичні твори (1896 – 1906). – 339 с.
127. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 4: Драматичні твори (1907 – 1908). – 552 с.
128. Український Декамерон / Упоряд. Р.В.Піхманець. – Кн. 1: Дияволиця: Новели, повість. – К.: Довіра, 1993. – 398 с.
129. Фащенко В. Із студій про новелу: Жанрово-стильові питання. – К.: Рад. письменник, 1971. – 215 с.

130. Фащенко В. Новела і новелісти: Жанрово-стильові питання. – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
131. Фащенко В. У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури. – К.: Дніпро, 1981. – 280 с.
132. Філософський словник / За ред. В.І.Шинкарука. – 2 вид., перероб. і доп. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1986. – 800 с.
133. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку // Зібр. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т.41. – 683 с.
134. Хвиля А. Марні надії ворогів // Комуніст. – 1926. – 17 серп.
135. Хвиля А. Як російський кадет Могілянський сам себе вбив // Комуніст. – 1926. – 23 лип.
136. Хвиля А. Ясною дорогою // Комуніст. – 1927. – 15 трав.
137. Хуторян А. В. Підмогильний: Місто // Пролетарська правда. – 1928. – 25 трав.
138. Циганенко Ю. Буржуазні прояви й тенденції в українській пожовтневій літературі // Літературний архів. – 1931. – Кн. 3.
139. Чабан М. Пам'яті Олени Могілянської // Літературна Україна. – 1998. – 19 берез.
140. Чехов А. Собрание сочинений: В 12 т. – М.: Гослитиздат, 1960. – Т. 1. – 583 с.
141. Чехов А. Собрание сочинений: В 12 т. – М.: Гослитиздат, 1963. – Т. 9: Пьесы 1880 – 1904. – 711 с.
142. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 576 с.
143. Шевченко В. Чому Михайло Грушевський повернувся на Радянську Україну? // Український історичний журнал. – 1966. – № 11.
144. Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного // Підмогильний В. Місто. Роман та оповідання. – К.: Веселка, 1993.
145. Шевчук В. Могілянські: Забута письменницька родина України // Україна. – 1988. – № 27.

146. Шляхи розвитку сучасної літератури: Диспут 24 травня 1925 року. – Київ, 1925.
147. Шоу Б. Избранные произведения: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1956. – Т. 1. – 734 с.
148. Шоу Б. Избранные произведения: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1956. – Т. 2. – 666 с.
149. Шумило Н. «...Ваша робота марно не загине...» // Україна: Наука і культура. – К.: Дніпро, 1991. – Вип. 25.
150. Шумило Н. «Життя людське – храм, а не морг» // Вітчизна. – 1990. – № 1.
151. Шумило Н. Михайло Могілянський // Літературна панорама. 1990: Збірник / Редкол.: В.Г.Дончик (голова) та ін. – К., Дніпро, 1986. – (Вип. 5): 1990 / Упоряд. С.С.Гречанюк. – 1990. – 299 с.
152. Шумило Н. Могілянський Михайло // Українська літературна енциклопедія: В 5 т. / Редкол.: І.О.Дзевєрін (відп. Ред.) та ін. – К.: «Українська енциклопедія» імені М.П.Бажана, 1995. – Т. 3. – С. 396. – 496 с.
153. Шумило Н. Проза Степана Васильченка: питання поетики. – К.: Наук. думка, 1986. – 240 с.
154. Шумило Н. Талант глибокий, багатограний // Літературна Україна. – 1989. – 6 лип.
155. Юнг К.Г. Психология бессознательного // Собрание сочинений. – М., 1994.
156. Юнг К.Г. Психология и литература // Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – М.: REFL – Воок; – К.: Ваклер, 1996. – 404 с.

Архівні матеріали

157. Лист М.Могілянського до В.Коряка // Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського. – Ф. 131. – Од. зб. 29.

158. Лист М.Могилянського до І.Айзенштока від 25 липня 1926 р. // Відділ рукописів Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.182 (перебуває в процесі опрацювання).

159. Лист М.Могилянського до І.Айзенштока від 25 серпня 1928 р. // Відділ рукописів Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.182 (перебуває в процесі опрацювання).

160. Лист М.Могилянського до І.Айзенштока від 28 груд. 1939 р. – Ф. 182 (перебуває в процесі опрацювання).

161. Лист М.Могилянського до Київської філії Інституту ім.Т.Шевченка від 16 жовтня 1928 р. // Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського. – Ф. 131. – Од. зб. 13.

162. Лист М.Могилянського до М.Коцюбинського. – № 1615. – А – 2098.

163. Листи М.Могилянського до І.Айзенштока // Відділ рукописів Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.182.

164. Могилянський М. Всюду страсти роковыє. Роман // Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф.195. – Од.зб. 638. Арк. 1 – 60.

165. Могилянський М. Хильда. Роман // Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф.195. – Од.зб. 639. Арк. 1 – 50.

166. Чернігівський літературно-меморіальний музей М.М.Коцюбинського. – № 1615. – А – 2089.

167. Чернігівський літературно-меморіальний музей М.М.Коцюбинського. – № 1615. – А – 2098.

168. Чернігівський літературно-меморіальний музей М.М.Коцюбинського. – № 1615. – А – 2094.

169. Чернігівський літературно-меморіальний музей М.М.Коцюбинського. – № 1615. – А – 2095.

170. Чернігівський літературно-меморіальний музей М.М.Коцюбинського. – № 1615. – А – 2096.

171. Чернігівський літературно-меморіальний музей М.М.Коцюбинського.
– № 1615. – А – 2101.

172. Чернігівський літературно-меморіальний музей М.М.Коцюбинського.
– № 1615. – А – 2102.