

УДК 821.161.2.09

Агеева В.П.

ФОРМАЛІЗМ У КОНЦЕПЦІЯХ КИЇВСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ

У статті досліджено процес становлення й функціонування формалізму в українській літературно-критичній думці 1920—1930-х років. Доводиться, що формалізм київських неокласиків був швидше однією із складових, ніж: цілісною методологією чи світоглядом.

Наша літературна критика другої половини ХІХ ст. була переважно соціологічною, і лише ранні модерністи, насамперед хатяни М. Євшан та М. Сріблянський, вважають за потрібне зосереджуватися й на власне естетичних питаннях, обговорюють специфіку самого мистецького процесу, механізм зміни літературних поколінь тощо. У 20-ті роки вже можна говорити про початки оформлення кількох літературно-критичних шкіл. І далі зостаються авторитетними речники позитивістсько-народницького літературознавства, як-от С. Єфремов, Л. Старицька-Черняхівська. Активно заявляє про себе марксистська критика, здебільшого, на жаль, звільгаризована до знищувально-викривальної «пролетарської» науки про літературу, яка займалася спекуляціями про відповідність «базису» й «надбудови», «соціологічний еквівалент» тих чи інших текстів і пошуками прихованих ідеологічних підступів. Починає розвиватися психоаналітичне літературознавство, однак йому забракло часу, щоб утвердитися як окремому репрезентативному інтерпретаційному напрямку. Найбільше, можливо, підстав говорити про формалістський дискурс у тодішньому українському літературознавстві. Проте тут слід одразу ж зробити деякі термінологічні застереження.

Увагу до форми, перенесення акценту зі «що» на «як» варто розглядати як складову загальнішого процесу переорієнтації літературознавства й мистецтвознавства в модерністську добу, як реакцію на позитивізм і соціологізм другої половини ХІХ ст. Насамперед ідеться про німецьких дослідників, чиї праці (зокрема такі, як «Пояснення мистецтва» та «Основні поняття історії мистецтв» Г. Вельфліна, «Проблема форми в поезії» та «Імпресіонізм і експресіонізм

усучасній Німеччині» О. Вальцеля, «Імпресіонізм у житті та мистецтві» Р. Гамана, «Проблема форми в образотворчому мистецтві» Р. Гільдебранда) найсильніше вплинули в 10-ті роки і на російських формалістів, і на тих українських літературознавців, зокрема вихованців семінару професора Київського університету Володимира Перетца, котрі до ОПОЯЗу ставилися часом досить критично й увагу до форми поєднували з історизмом, інтересом до історико-культурного контексту епохи, до стилю доби. Навряд чи варто шукати варіант «українського формалізму» як окремого напрямку чи групи, що активно б про себе заявили. Так само не варто, як на мене, перебільшувати вплив російських формалістів на перціян і потім на літературознавців та критиків, так чи так належних до кола київських неокласиків. Віктор Петров у «Болотній Лукрозі» згадує, що Володимир Перетц першим «проголосив на своїх лекціях методологію літератури: не *що*, а *як*. Не зміст, а форма» [1, 268] і що його вихованці займалися насамперед проблемами форми вірша, ритму, метру тощо. Як приклад формалістської, власне, аналітичної скрупульозності Петров-Домонтович не без деякої іронії описує лекцію Івана Огієнка на тему: «Чи правильно поставлений наголос у «Полтаві» О. Пушкіна: «Молчит музыка боевая»?». Доповідач «навів сотні прикладів з незліченної кількості авторів. Це був плід ретельних студій. Здобуток бездоганної ерудиції. Потік імен, феєрверк найнесподіваніших цитатій. Авдиторія була потрясена грандіозністю скрупульозної праці, що її перевів автор. Коли Іван Іванович Огієнко скінчив свою сорокахвилинну лекцію, ствердивши, що поставити наголос у слові *музыка* на другому складі, а не на першому, то жаден огріх з боку поета,

жадна його помилка, а, навпаки, стала традиція літературної мови, неодмінна приналежність мови барокового письменства, студенти в захопленні улаштували промовцеві гучну овацію. (...) Поза сумнівом, з усіх доцентських лекцій, виголошених у ті часи в Університеті, це була найбільшкучіша. Вона стала для мене наочним доказом того, як ретельний учений дотиком чарівної палички з дрібної теми здібний створити казковий палац, шліфуючи, обернути камінець у блискучий діамант бездоганної ерудиції» [1, 266-267].

Формалістичну критику пробували розвивати автори «Літературно-критичного альманаху» та «Музагету» (Я. Савченко, Д. Загул, Ю. Меженко), але вони майже не послуговуються термінологією російських опоязівців. Агапій Шамрай у статті «Формальний метод у літературі» намагався розрізнити поняття «формалізму» і - строго термінологічно - «формального методу». «На сторінках поточної преси раз у раз появляються статті з питань поетики, на протязі цілого року з невеликими перервами тягнеться дискусія з приводу «форми» і «змісту» на шпальтах «Червоного шляху», набираючи иноді гострих форм. Одно слово, «формалізм» став модним, вийшовши на широкий кін літературно-критичного життя. Обсяг і зміст означення «формалізму» як критично-літературної течії не є тотожний до формального методу як системи прийомів при науковому досліджуванні явищ літератури...» [2, 233]. Отож критика «Альманаху» й «Музагету» в цьому сенсі швидше дотична до Шамраєвого «формалізму», а не «формального методу». Під час літературної дискусії в формалізмі охоче звинувачували неокласиків, і цим частково можна пояснити активне заперечення Миколою Зеровим заангажованості формальним методом: «Формалізм неокласиків, розуміється, річ вигадана. Для мене особисто ні Бєлий, пережитий р. 1911-1914, ні ОПОЯЗ не заступили суто історичних, історико-літературних задач. Питання про реалістичний стиль в історичному викладі, шукання єдиної фізіономії доби в літературі, в науці, світогляді і вчинках (О. Вальцель) - для мене основні, не другорядні задачі, від яких історик літератури (коли тільки його на те стає) не може і не в праві ухилитися. Я далеко ближчий до марксієвського соціологізму, ніж це може здатися всім Савченкам. А що Шкловського мені приємніше читати, ніж Коряка, а Ейхенбаум мені в двадцять раз приємніший, ніж Загул, - то це тому, що Шкловський з Ейхенбаумом будять думку, стимулюють її, витончують моє сприйняття літературного факту» [3]. А, з іншого боку, Зінаїді Єфимовій Зеров писав: «для мене много значит эстетически воспринимаемый текст (формалистическая черточка)» [4] - протиставляючи цю формалістську орієнтацію прихильності до «літературного документалізму».

Ієремія Айзеншток також засвідчив свій намір у спеціальній статті заперечити «мнимий формалізм неокласиків, що про нього говорять тепер багато недотепного» [5].

І Микола Зеров, і Віктор Петров, і Павло Филипович формалістів, звичайно ж, добре знають, охоче цитують у своїх статтях і листуванні. Відмежування від ОПОЯЗу спричинено, отже, якоюсь мірою бажанням уникнути ідеологічних обвинувачень, але річ не лише в цьому. Передусім теорії опоязівців ґрунтувалися значною мірою на естетичному досвіді російського авангарду, на аналізі кубофутуристської поетики. Оге Ганзен-Льове вважає важливим для характеристики методологічних засад цього методу «врахування тої обставини, що поетика кубофутуризму, з якою пов'язане зародження формалізму, розвивалася в зв'язку з революційними змінами в авангардно-образотворчому мистецтві» [6, 52]. Ставлення неокласиків до авангарду доволі амбівалентне, принаймні і Зеров, і Петров висловлюються про українських футуристів не без легкої іронії. Микола Зеров у одному з віршів циклу «Київ» вводить панфутуристів у київський літературний ландшафт: «в тобі розбили табір аспанфутути // кують, і мелють, і дивують світ». Рецепцію В. Домонтовича можемо відреставрувати переважно з його художніх текстів як 20-х, так і 40-х років. І амплітуда коливань тут від доволі жорсткого (хоч, здається, й не без прихильності!) вставного памфлету на деструктивіста Стефана Хоминського у романі «Дівчина з ведмедиком» - до прихильних оцінок авангардного живопису в «Докторі Серафікусі» та «Передвеликодньому». Один із головних героїв роману «Доктор Серафікус» художник-конструктивіст Корвин, маюючи «безпредметні картини», конструюючи «спіралі й вежі», часом, за його словами, починає «вірити в психологічну реальність моїх геометризованих конструкцій». Сині дерева під зеленим небом видаються йому психологічно достовірнішими, ніж реалістичні пейзажі під небом блакитним. У «Передвеликодньому» Домонтович подає і власні рефлексії над авангардним живописом, і певні теоретичні узагальнення. «Митці відзначили захитаність світу, як сейсмограф відзначає перші зрушення ґрунту ще перед тим, як землетрус поглине місто. З цього погляду годилося б говорити про суворий і послідовний, доведений до логічної завершеності реалізм Пікассо й сюрреалістів».

Прихильники формального методу виносять за дужки культурно-історичний, психологічний, біографічний контекст. І тут, окрім згаданого ставлення до авангарду, ще одна важлива підстава для розбіжностей з ними українських дослідників. Вітчизняні модерністи 10-х і особливо 20-х років переймалися саме вибудовуванням

альтернативної культурно-мистецької традиції, європейськи зорієнтованої, антипросвітянської й антинародницької, - тож суто формальний аналіз «прийому», «фактури», «зсуву» тощо як речей, безвідносних до ширшого контексту, видався, ймовірно, недостатнім. І коли «шевченківській», умовно кажучи, лінії в 20-ті роки протиставляють європейзаторську «сковородинсько-кулішівську», то це не зовсім тотожне формалістській «канонізації бічної лінії» (В. Шкловський) чи піднесенню «молодшої лінії». У формалістів, знаємо, підставою для деканонізації є перш за все естетичний конфлікт, автоматизація, шаблонізація прийомів і відтак заперечення панівної традиції задля введення в фокус тих художніх чи стильових прийомів і систем, які зоставалися на периферії. Українським модерністам ішлося все ж не насамперед про зміну естетичної парадигми (принаймні у випадку Пантелеймона Куліша), хоча не слід виключати тут і певних суто формальних чи навіть формалістських інтенцій. Ішлося про зміну уявлень про роль і місце літератури, про розкіш естетизму чи принаймні естетичних пріоритетів, чого в XIX ст. колоніальна культура собі не дозволяла. Європеїзм модерністів був гаслом не лише естетичним, а й ідеологічним, адже європеїзм, культурництво, які Хвильовий протиставляв «гаркун-задунайщині» й «шароваристо-гопачній неньці», означав тут незрівнянно більшу свободу вибору естетичних орієнтирів і звільнення від неминучої вторинності щодо культури метрополії. І коли Микола Зеров вводив у класичний канон Свидницького чи Щоголіва, то йому йшлося не так про їхню альтернативну поетику й набір художніх прийомів, не так про альтернативу панівній автоматизованій традиції (принаймні не перш за все про це), а швидше про доповнення, збагачення історико-літературного ряду. Зрештою, чи ж Свидницького є підстави вважати стильовою альтернативою Нечуєві й Панасові Мирному? Адже йшлося про зречення панівної в другій половині XIX ст. позитивістської моделі й уявлень про стосунки мистецтва з соціумом.

В ОПОЯЗі не можна не помітити антипотєбніанських, антипсихологічних акцентів. О. Ганзен-Льове пише, що ці тенденції зумовлено необхідністю протистояти школі Д. Овсянико-Куликовського з її настановою на підміну системного аналізу тексту насамперед біографією автора, соціальними та психологічними впливами тощо: «Формалістський антипсихологізм спрямований перш за все проти виведення «конструктивності» з чинників психології творчості - як це робили в дуже популяризованій формі головним чином потєбніанці» [6, 178]. Послідовні формалісти виводять індивідуальність митця за межі «форми». (Це, очевидно, пов'язано ще

й з авангардистською зневагою до індивідуальності, до індивідуальних вартостей, орієнтацією не на «я», а на «ми», знеособленням творчості.) Звідси у багатьох, як-от у Віктора Шкловського, досить критичне ставлення до психоаналізу. Натомість для Миколи Зерова й Віктора Петрова психологічні, психоаналітичні нюанси мали велике значення. (Свідченням цього можуть бути, скажімо, статті Зерова про Лесю Українку й тим більш романізовані біографії Віктора Петрова. Про психоаналітичний дискурс у творчості Петрова-Домонтовича ще йтиметься, але зараз варто зауважити саме цей незбіг дослідницьких пріоритетів і наголосів у російських формалістів і київських «перціян».)

16-18 квітня 1926 р. Борис Ейхенбаум прочитав у Харкові три лекції про засади «формального методу». Журнал «Червоний шлях» опублікував його статтю «Теорія формального методу», що стала згодом класичною для репрезентації російського формалізму. До обговорення долучилися троє харківських дослідників - А. Шамрай, В. Бойко та З. Чучмарьов. Усі вони з різною мірою старанності захищали «марксівську методу», але водночас засвідчували непогану поінформованість українських гуманітаріїв щодо доробку російських формалістів.

Серед найпопулярніших прихильників використання певних засад і принципів формального методу варто назвати Віктора Петрова (не лише як дослідника, а й як прозаїка), Григорія Майфета, Володимира Державіна, Дмитра Чижевського. Майк Йогансен і в романі «Подорож вченого доктора Леонардо...», і в книжці «Як будеється оповідання» робить формалізм об'єктом вишуканої іронічної гри, в якій пародійні елементи та «академічну» теоретичну рефлексію дуже цікаво поєднано.

Григорій Майфет друкує на сторінках «Червоного шляху» та «Вапліте» низку теоретичних статей та літературних портретів, а в 1928 і 1929 рр. виходять, відповідно, дві частини книжки «Природа новели» (Харків, ДВУ). Він охоче покликається на праці В. Шкловського та Б. Ейхенбаума і декларує формалістський підхід до аналізу художнього твору. (Але при цьому слід додати, що Майфета водночас цікавить і психологія творчості - варто згадати хоча б статтю «Суть літературно-художньої творчості та її впливу на людину в освітленні рефлексології», опубліковану 1925 р. в № 3 «Червоного шляху».) Стаття «З уваг до новелістичної композиції» дотична до згаданої Агапієм Шамраєм цілорічної харківської «дискусії з приводу «форми» і «змісту». [2, 233] Автор застерігає, що це - «аналіз деяких елементів зовнішньої та внутрішньої форми новели» [7, 192]. «Отже, - проklamує свої методологічні принципи дослідник, - не вдаючись до

соціологічної аналізи даного твору, обмежимося виключно формальною характеристикою кількох рис у тематиці та структурі новели. Здається, можна не виправдовувати докладно такий підхід» [7, 178]. У «Природі новели» літературознавець також визначає мету свого дослідження цілком по-формалістськи: «Не претендуючи на всебічність теоретичної оцінки, книжка звертає переважну увагу на суто художні, технічні, естетичні елементи якогось твору, розглядаючи останній як функціональний комплекс елементів зовнішньої та внутрішньої форми, сенс цієї позиції - у методологічній елімінації компонентів, що їх досліджується» [8, 4]. У статтях про сучасну українську прозу Майфет охоче послуговувався такими термінами й визначеннями, як «структурна симетрія новели» (стаття «3 уваг до новелістичної композиції»), «парадоксальне учуднення», «проекція матеріалу» («Природа новели») тощо.

Прихильником формалістського аналізу був і молодий натові харківський критик Володимир Державін. (Його статтю «Фантастика в «Страшній мести» Гоголя» як зразок саме формалістського аналізу детально проаналізувала Світлана Матвієнко у цікавій статті «Дискурс формалізму: український контекст» [9, 19-24].) Державін послідовно заперечує зв'язок «мовної єдності стилю» з «психофізичною єдністю людського організму» [10, 336], тобто намагається розглядати форму твору поза зв'язком як із психологією, біографією автора, так і, що дуже важливо, з індивідуальним стилем письменника як таким, тобто вивчення стилю *конкретного* твору тут пріоритетне щодо з'ясування індивідуального стильового обличчя того чи іншого автора. (І тут засада Державіна відрізняється від настанов Миколи Зерова і Віктора Петрова саме на вивчення стилю письменника і стилю доби, культурно-історичної епохи.)

Літературознавчі праці Віктора Петрова 20-30-х років засвідчують його прихильне ставлення до формалізму. Він послуговується відповідною термінологією, покликається на праці, скажімо, Віктора Виноградова (як-от у статті «Петербурзькі повісті Гоголя»), декларує пріоритет форми і пробує розкрити ознаки того чи іншого «великого» стилю часу в конкретному творі. Скажімо, у статті «Лісова пісня», що була надрукована як передмова у 8-му томі книгоспілчанського 12-томника Лесі Українки 1929 р., Віктор Петров простежує романтичні, неоромантичні й символістські складові індивідуального стилю драматурга, наскрізно розгортає мотив музичності, «мелійності» (це, до речі, мотив, який Петров зачіпає також у «Романах Куліша» та «Аліні...»: мелос як ознака романтичного світопочування, романтичного кохання тощо) як конститутивний і для новалісівської ро-

мантичної моделі, і для символістських текстів, «...драма Лесі Українки є «пісенна», «мелійна» драма. Пісня не тільки супроводить п'єсу, не тільки є зовнішнім виявом драматичної дії, не тільки акомпонує дії, але є разом з тим суттю драми. (...) «Лісова пісня» усім своїм стилем, усією тематикою, усім змістом своїм належить до романтичної течії в мистецтві. Фольклор, міф, природа, казка, протиставлення природнього й людського, поезії як чарівництва, тема магії мистецтва, спроба створити нову мітологію, усе те, що в західноєвропейській літературі проповідували Ніцше, Метерлінк, Гавптман, і те, що в російській повторювали Вяч. Іванов, Андрей Бєлий, К. Бальмонт, - усе це не було чуже й Лесі Українці» [11, 153, 158].

У записниках Віктора Петрова, які зберігаються в ЦДАМЛМ України і які слід, очевидно, датувати 20-30-ми роками, знаходимо кілька рефлексій над працями німецьких прихильників формального аналізу твору. Названо, зокрема, Г. Вельфліна, О. Вальцеля, В. Воррінгера, Г. Зиммеля, Л. Шюкінга, тобто лектуру, яка впливала так само і на російських формалістів, котрі охоче згаданих авторів перекладали й пропонували. Це переважно роздуми Петрова над проблемами зміни і співвідношення стилів, структури твору і ролі різних елементів у ній. Скажімо, у Г. Зиммеля та В. Воррінгера він фіксує саме їх зосередженість над суто формальними засадами стилю: «Воррінгер: готика - бурливо-екстатич[не] поривання до нескінченного принцип готики - піднесення у ступінь; елементи мистецтва перемножуються в античному мистецтві, орнаменти, - спокійна симетрія, принцип додавання». Наступний запис: «Зиммель: Готика своєю внутрішньою напругою веде до поставлених жестів і до вочевидь відчутної пози» [12, 450]. Ця прихильність до формалізму у Петрова все ж досить поміркована. Мені здається, що як дослідник Віктор Петров цікавий саме тим, що він умів поєднувати формальний аналіз із психоаналітичними інтерпретаціями і ніколи не прагнув замкнутися в колі питань проте, «як зроблено» художній текст, його цікавить ширша проблематика стилю доби. У ЦДАМЛМ України зберігається чернетка так і не опублікованої (власне, й не закінченої) рецензії Петрова на книжку В. Проппа (зважаючи на контекст, ідеться про «Морфологію казки»). За посиланням на друге число журналу «Под знаменем марксизма» за 1934 р. статтю слід датувати приблизно цим роком. Критика в дусі вульгарного соціологізму (як-от: «буржуазная фольклористика», «формалистическое течение в новейшей буржуазной фольклористике», «формализм - антидемократичен» [13]) поєднується зі схвальними й навіть захопленими пасажами, врешті, «рознести» монографію рецензент так

і не зміг чи не захотів, залишивши чернетку недописаною. За Петровим, «книга Проппа была ничем иным, как приложением основных формалистических тезисов к фольклористике» [14]. Рецензент цитує опоязівців і досить цікаво розглядає теоретичні засади формального методу. Основний закид формалізму - це звинувачення в недіалектичності, у тому, що явище тут вивчається ізольовано від контексту. І хоча це можна трактувати і в єдино правильному марксистському дусі, Віктор Петров тут насправді послідовний у неприйнятті деконтекстуальності російського формального методу й у обстоюванні власного варіанта формалізму, тобто вивченні не так стилю окремого твору, як стилю доби. Висновок статті швидше структуралістський, ніж марксистський: «...должно изучаться не изолированное от связей явление в себе, не «внутренняя структура сказки», не «сюжет», трактованный как «форма» и освобожденный от «содержания», но связи явлений (підкр. В. П.), явление во всех его связях и опосредованиях, т.е. во всей его конкретности» [15]. Такий аналіз явища «в усіх зв'язках і опосередкуваннях» мав би давати уявлення про стиль часу, епохи як єдність різних рівнів і елементів. Згодом це стане лейтмотивом, методологічною засадою багатьох статей Віктора Петрова-Бера уже повоєнних сорокових років.

«Формалістською» можна в певному сенсі вважати і прозу В. Домонтовича. Уже сама постать ученого-письменника, поета-дослідника - власне питома явище для перших десятиліть ХХ ст. Російські формалісти, як-от Шкловський чи Тиньянов, успішно поєднували ролі «професора» й «митця», белетриста й інтерпретатора. Домонтович охоче зближує белетристичний і науковий, мистецтвознавчий та літературознавчий стилі, витворює такі жанрові гібриди, як роман-трактат «Без ґрунту» чи дорожній нарис з елементами мистецтвознавчого дослідження «Передвеликодне». Літературознавчий аналіз вводиться всередину самої художньої структури, грань між белетристичним і небелетристичним жанром затирається, причому можливі різні пропорції поєднання онауковленого романного дискурсу і белетризованої історії та теорії літератури і мистецтва (теорії в сенсі переважно «літературного побуту», коли фахові розмови персонажів стають частиною текстової цілісності, а реальні історичні постаті поетів і літературознавців діють поряд із белетризованими персонажами). Як і у російських формалістів, у Віктора Домонтовича, Майка Йогансена, Дмитра Бузька, Леоніда Скрипника літературознавча незрідка була способом очуднення, бо доти її не було канонізовано для читача як художній матеріал.

«Антироман» «Голяндія» Дмитро Бузько писав як «полемічний репортаж», в якому визив-

но демонстрував оголення прийомів і знушався над читацькими сподіваннями. Історія комуни села Сокільчого - це радше привід поговорити про закони письменницького ремесла. Уявний ідеальний читач - чи не більш реальний і зримий персонаж, ніж трафаретні герої-комунари, про літературне походження яких прозаїк часом одверто попереджає: «Чи треба ще додати, що Катря все знала: знала, й де повинні бути в той момент - сонце тільки що підвелася - вкрадені Манькою в Петра гроші? Катря ж бо не моя. Запозичив я її в Купріна, Винниченка й т. д. Так нехай же вона, складаючи з мене відповідальність за ту саму художню правду на Купріна, Винниченка й т. д., допоможе міліції того ж ранку знайти комунівські гроші». Позиченою можна назвати не лише згадану героїню. Автор ніби зшиває свій текст з обов'язкових атрибутів, фабульних шматків, колізій роману про колективізацію (скажімо, тут ніяк не обійтися без сцени вбивства куркулями ватажка-комунара - Бузько цілком немотивовано, якимось поспіхом, без попереднього обґрунтування вбиває ватажка комуни). У розповіді про село Сокільче, в невідгадливому в принципі сюжеті про протистояння комунарів та куркулів згадано Едгара По й Людвіга ван Бетховена, Майка Йогансена й Ернста Теодора Амадея Гофмана, Михайла Коцюбинського й Валер'яна Підмогильного, Бориса Грінченка й Івана Нечуя-Левицького, не кажучи вже про суперечки з друзями по «Новій Генерації», які на ходу дають авторові поради й застереження. (До цього прийому, пам'ятаємо, охоче вдавався і Юрій Яновський у «Майстрі корабля».) Роман закінчується обов'язковим хепі-ендом, пришитим білими нитками до хиткої фабульної конструкції. Бузько з не меншими підставами, ніж Йогансен, міг би говорити про картонних персонажів, щоправда в «Голяндії» й ландшафти теж трафаретні.

Книжку Майка Йогансена «Як будується оповідання» (1928) також можна назвати текстом-шифром і водночас автокоментарем. Він грається тут і з самим жанром, і з теоретичними настановами, і (попри очевидну небезпеку наразитися на звинувачення з боку режиму) з ідеологічним каноном. Справді, як визначити жанр цього по-формалістськи названого («як будується») тексту? Теоретична розвідка? Але в ній бракує наукового апарату, у ній недоречні іронія та надмірна суб'єктивність (недарма Йогансен з підозрою тлумачить навіть саме слово «суб'єкт»: «Один робфаковець на запит, що значить слово «суб'єкт», відповів, що це щось на штиб «дурня» [16, 394]). Посібник «Як стати письменником»? Публіцистичний памфлет

на захист формалізму в мистецтві? Автор дозволяє собі дуже серйозні закиди марксистському літературознавству, з якого він безнастанно знушається, аж до заяв про те, що «Маркс, Енгельс і Ленін мало цікавилися теорією мистецтва, бо коли б дорогоцінний час їхнього думання витрачався б на таку другорядну справу, вони, очевидно, не встигли б повершити того, що вони повершили» [16, 361]. Так само зневажливо відгукується він про романтично-народницьку концепцію служіння красному письменству тій чи іншій ідеї. Натомість, спеціально застерігаючись від певних крайнощів опоязівців, Майк Йогансен послідовно утверджує пріоритет форми підносить мистецтво як ремесло.

Поставивши літературу «поміж чаєм і сельтерською водою» [16, 364], письменник саркастично заперечив основоположні марксистські тези про «ролю мистецтва в виробничому суспільному процесі» і про «мистецтво як метод пізнання». Ця полеміка з офіційною догмою ведеться в ігровому стилі. Гра з читачем, яку провадить автор «Як будується оповідання», змушує згадати іронічні прологи та інтермедії «Літературного ярмарку», - тобто це певна риторична стратегія, яка давала змогу обходити цензуру після заборони памфлетів Хвильового і припинення літературної дискусії (вже фактично від літа 1926, коли було сконфісковано «Вальдшнепи» й «Україну чи Малоросію»). Мистецтво, за Йогансеном, не є горезвісним «методом пізнання», хоча «письменники, як такі, не дурніші і не реакційніші від інших людей. Та справа в тім, що всю увагу і все творче напруження мистця займають проблеми *подачі* матеріалу, а не *винайдення* (курсив *М. Й.*) його. Коли політика цікавить ЗМІСТ подій, письменника цікавить їхня ФОРМА. Письменник через те і бере тільки ходячі, вже винайдені кимсь ідеї, що вся енергія і увага його скеровані на ПОДАЧУ, на художню трактацію цих ідей» [16, 368]. Мистецтво - це ремесло, уміння, техніка, «знання, культурність і робота» [16, 372]. Окремий розділ «Поновлення в мові + 1 («остранение»)» автор, посилаючись на книжку Віктора Шкловського «Теорія прози», присвячує тлумаченню «очуднення», нагадуючи, що «незвична подача речі завжди її конкретизує і робить яскравішою. Отже, поновлення є спроба подати річ у новому аспекті, нарочите нерозуміння загальнозживаних слів для того, щоб, аналізуючи їх наново, викликати яскравий образ даної речі в уяві читача» [16, 381]. У розділі з формалістською назвою «Оголення техніки (обнажение приема)» Йогансен наголошує момент літературної еволюції, зміни стилів через демонстрацію зужитих форм і засобів.

Не можна не зважати на суттєві відмінності у зверненні до формалістського дискурсу неокласиків та авангардистів. Сам відбір «літературознавчого матеріалу», зокрема, того, що формалісти називали описом «побутових» умов теоретичної роботи (скажімо, в «Болотяній Лукрозі» чи «Докторі Серафікусі»), у неокласиків відбувається на інших принципах, ніж у творчості авангардистів. Хоча водночас не можна не помітити, що саме тут Віктор Домонтович (недарма Юрій Шевельов писав про парадоксальне поєднання у нього неокласицизму та експресіонізму і про те, що назване поєднання не робить прозу Домонтовича еkleктичною) де в чому близький до авангардистів, до Майка Йогансена й Дмитра Бузька. Оголення прийому, іронічний підрив законів літературного ремесла, письменницької техніки у всіх цих письменників пов'язане, як на мене, насамперед із розвінчанням романтичної (і згодом народницько-романтичної) концепції богонатхненного обранця - письменника, який поставив слово на сторожі народу. Адже і для неокласиків, і для футуристів та конструктивістів творчість - це ремесло, уміння, володіння технікою, і в тих, і в інших є антисимволістські інтенції. Але в прозі авангардистів оголення прийому, демонстрування літературної техніки - це основне джерело і засіб інтертекстуальності, яка має, сказати б, «негативістське» забарвлення, в тому сенсі, що попередники стають насамперед об'єктом іронії й дистанціювання. Тоді як у неокласичній прозі бачимо насамперед не дистанціювання, а апеляцію до певної неперервної традиції, пошуки не лише об'єкта іронії, а й водночас і зразка для наслідування. У Домонтовича маємо почасти й іронічну «авангардистську» інтерпретацію, однак переважно його алюзії з Рильського чи де Реньє служать іншій меті: це виокремлення *своєї* традиції на противагу іншим авторитетам чи псевдоавторитетам.

О. Ганзен-Льове писав, що у художніх текстах «вказівки на історію виникнення теоретичних творів формалістів (...) додатково посилюють інтертекстуальні асоціативні зв'язки теоретичної і художньої прози» [6, 542]. Цим прийомом інтертекстуальної асоціативності Домонтович охоче користується в усіх своїх романах. У «Докторі Серафікусі» еволюція головної героїні - це насамперед історія її захоплення різними мистецькими стилями; стильова домінанта визначає зовнішність, одяг, жести, поведінку, рід занять, навіть кохання. «Для обдарованішої, інтелектуально розвиненішої й духово активнішої меншості прапором став філологізм, рафіноване культурництво, олександринізм. Гасло *культури* заступило *гасло революції* (курсив *В. Д.*). Книжка Барбе д'Оревільї про Джорджа Браммеля й ден-

дизм зробилась евангелією молоді й пушкініанство - модою для всіх. Вер швидко закинула геть своє пенсне в оправі й чорний шнурок до нього й виклала волосся в манері тридцятих років, у стилі онегінської Тетяни, як на жіночих портретах Карла Брюллова та малюнках Т. Шевченка, з буклями, що, як рамка, оточували видовжений овал її обличчя. Саме в ці роки Павло Филипович працював над своєю книгою про Боратинського, Єгор Нарбут, з коротенькими бакенбардами на рожевих щоках, прогулювався в зеленому «онегінському» фраку вулицями Петербурга, а Миша Алексеев читав Максиму Рильському кавказькі оповідання Марлінського (остання фраза - прихована цитата з вірша Рильського: «і друг мій Миша Алексеев мені Марлінського читав». - В. А.). Вер перекладала з французької Верлена, стежила за «Аполлоном», і грабарівська «Історія мистецтва» (книжка, до речі, позначена дуже відчутним впливом формалізму. - В. А.), особливо том, присвячений архітектурі, став її настільною книгою». Згадка про подорожі Вер з приятелями бароковим Печерськом і Подолом, про захоплення бароковою добою майже дослівно повторює відповідний уступ з мемуарної «Болотяної Лукрози», де Петров-Домонтович говорить про себе і своїх друзів-неокласиків. Серед знайомих Вер згадано відомих київських художників, так само головний герой «Дівчини з ведмедиком» Іполит Варецький розповідає про своє знайомство з Максимом Рильським і про його домашню бібліотеку. Знайомство Вер Ельснер та художника Корвина відбувається як упізнавання і згадування стилю, не жінки, а баченого колись її портрета і прочитаної свого часу статті про автора цього портрета. Розмову на пляжі започаткували репліки про живопис та балет, і Корвин «впізнає» модель портретиста: «До речі, мені здається, що я знаю вас. Із самого початку мені здалось, нібито я вас десь бачив. Тепер я згадав. Ви - Вер Ельснер! Минулого року в «Die Kunst» була надрукована стаття про еволюцію мистецьких стилів. Критик мав на увазі два ваші портрети - один мальований в експресіоністичній манері та інший, писаний Яковлевим, в якому кубізм був поєднаний з чітким і монументальним академізмом».

У романі «Без ґрунту» оголення прийому відбувається ще визивніше, адже фахові мистецтвознавчі інтерпретації героя ще додатково пояснює Автор, несподівано виходячи з-за рамки і втручаючись у внутрішній монолог я-оповідача, з погляду якого й описано всі події. «Ремарка автора» саме максималізує оголення прийому, в тому сенсі, що вона руйнує будь-яку конвенцію з читачем про достовірність і реалістичність

зображуваного: «Для *Автора* (курсив В. Д.) мало вагу визначити коло зорових вражень, ідей і думок, крізь які пройшов в черговій послідовності його герой під час своєї подорожі: незакінчений будинок Музею, нездійснений проект найвеличнішого Собору в світі, згадка про недороблений млин в маєтку гоголівського героя...» (Прикметно, що побутова, «реальна» і літературна асоціація подаються як рівнорядні.) Ще одним цікавим прикладом може бути «архітектурна» доповідь прихильника крайніх авангардистських тез Станіслава Бирського в романі «Без ґрунту». Прихована авторська іронія тут стосується «лівого» напостівського теоретизування загалом: «З дрібною квартирою треба покінчити. Окрема кімната досі лежала в структурній основі міського будинку капіталістичної доби. Ми робимо не кімнату, а залю конструктивним чинником модерної будови. Колосальні залі-ресторани, величезні загальні спальні, покликані заступити глухі закутки. Замкнені клітини родинних лігв, призначених для їди й сну».

У романізовані біографії Домонтович іноді включає полеміку з критиками, наприклад з Олександром Дорошкевичем. Юрій Шевельов узагальнював: «Враження літератури й враження життя Домонтович любив сплітати в химерні цілості, зашифровані й неприступні для всіх тих, хто до того не доріс, - як це робили й інші «неоклясики», а надто Зеров, але, у випадку Домонтовича, з особливою цинічно притаєною пошматком а Іа Гофман. З цим пов'язане питання джерел поодиноких творів Домонтовича. Чи не за кожним його твором стоїть якесь друковане джерело, часом наукова праця, часом документ, часом інший літературний твір іншого автора. З документами автор поводився ще більш-менш сумлінно. Але трактування тих друкованих текстів, з яких починалася його праця над власними творами, було здебільшого більше, ніж сміливе, щоб не сказати безпардонне. Він розглядав їх тільки як будівельний матеріал. Тому те, що йому відповідало, він міг беззастережно включити до свого тексту, як Карл Швіттерс вмонтував у свої «натюрморти» поштові марки, клапти газет і оголошень, речі щоденного побуту. Але так само нещадно він викидав або змінював усе те, що йому не відповідало» [17, 28]. Домонтович охоче використовує прийом монтажу, вводячи у текст різні джерела, цитати, факти й алюзії. У художньому тексті все це трактується лише як *material*, факт, що належить певній життєвій сфері (зокрема й літературній, літературознавчій, науковій), і цей факт у белетристиці може набувати іншого статусу, ніж у науковому викладі.

Певні формалістські впливи у творчості Домонтовича очевидні. (І є, до речі, велика спокуса вбачати в не раз повтореному цим автором закликів серйозно ставитися до несерйозних речей і, відповідно, несерйозно ставитися до серйозних речей таку собі іронічну трансформацію формалістського принципу очуднення.) Однак ці впливи не дають підстав назвати його прозу формалістською в буквальному сенсі. Далі побачимо, яким важливим складником був тут і психоаналітичний дискурс, і деякі інші методо-

логічні, філософські, стильові впливи та алюзії. Інтертекстуальний візерунок його романів та оповідань надто складний і вибагливий, аби можна було говорити про пріоритетну роль якоїсь одної течії чи школи. Так само й у методологічному плані і для Віктора Петрова-Домонтовича, і для Миколи Зерова та Павла Филиповича формалізм був лише однією зі складових, радше джерелом дослідницьких, аналітичних прийомів і засобів, ніж цілісною методологією чи тим більш світоглядом.

1. *Домонтович В.* Болотяна Лукроза // *Домонтович В.* Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. - К.: Критика, 2000. - С 261-280.
2. *Шамрай А.* «Формальний» метод у літературі // Червоний шлях. - 1926. - № 7-8. - С 233.
3. *Зеров М.* Лист до І. Айзенштока від 30 вересня 1926 р. // *Зеров М.* Українське письменство. - К.: Вид. Соломії Павличко «Основи», 2003. - С 1077.
4. *Зеров М.* Лист до Зінаїди Сфимової від 6 серпня 1928 р. // *Зеров М.* Українське письменство. - К.: Вид. Соломії Павличко «Основи», 2003. - С.1058.
5. *Айзеншток І.* Лист до М. Зерова від 26 вересня 1926. // *Айзеншток І.* Автобіографія. Вибрані листи. - К.: Критика, 2003. - С 38.
6. *Ханзен-Леве О.* Русский формализм. - М.: Языки русской культуры, 2001.
7. *Майфет Г.* З уваг до новелістичної композиції // *Вапліте.* - 1927. - № 4. - С. 192.
8. *Майфет Г.* Ротрода новелі. - ДВУ, 1929. - С. 4.
9. Див.: *Матвієнко С.* Дискурс формалізму: український контекст // *Матвієнко С.* Дискурс формалізму: український контекст. Соло триває... Нові голоси. Лекція на пошану Соломії Павличко. - Львів: Літопис, 2002. - С. 9-45.
10. *Державин В.* «Фантастика в «Страшній мести» Гоголя» // Збірник на пошану акад. Д. І. Багалієві. - Харків, 1927. - С. 336.
11. *Петров В.* Лісова пісня // ім промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації (серія «Текст +контекст>>»). - К.: Факт, 2002. - С 149-170.
12. *Домонтович В.* Записник // *Домонтович В.* Без фунту. Повісті. - К.: Час, 2000. - С 450.
13. ЦДАМЛМ України, фонд 243, од. зб. 37, С 46.
14. Там само, С 47.
15. Там само, С 56.
16. *Йогансен М.* Як будується оповідання // *Йогансен М.* Вибрані твори. - К.: Смолоскип, 2001. - С. 361^458.
17. *Шевельов Ю.* Шостий у гроні // *Домонтович В.* Без ґрунту. Повісті. - К.: Час, 2000. - С.28.

V. Agejeva

FORMALISM IN THE CONCEPTIONS OF THE KYIVAN NEO-CLASSICISTS

The article examines the process of the establishment and functioning of formalism in Ukrainian literary-critical thought during the 1920s-1930s. The contention that the formalism of the neo-classicists was an aspect of rather than a singular methodology or worldview.