

Особливістю багатьох критичних статей Шереха є їхня белетризація, автор виступає ніби як дійова особа, окремі факти носять автобіографічний характер і певним чином також проливають світло на порушене нами питання. Отже, як склалася доля літературного критика в умовах еміграції? За офіційною версією автонекролога³⁸, Шерех у непримиренному конфлікті з еміграцією вирішив не йти на жодні поступки, а обрав “самогубство”, тобто, відхід від літературно-критичної діяльності, який, зважаючи на самокритичність митця, видається не зовсім логічним. Ще в 1955 р. Шерех твердо бачив свою стежку: “Не дискутувати тут треба, а вийти з задухи й смороду й творити культурні цінності, оглядаючися за товаришами-творцями, а з біди — і в цілковитій самоті”³⁹. Чому ж сам він не лишився працювати в самоті? Навіть вдається до містифікації: Шерех став Шевельовим і цілком поринув у мовознавство, яким він професійно почав займатися в Колумбійському університеті. Проте в 1980-х роках критик повертається (“Юрій Шерех живий! Він живий, він ще не вмер!”), повторюючи ті самі думки щодо свого конфлікту з масою водночас із баченням власної суверенної ролі в літературній праці незалежно від оточення. Мовляв: “А ти, Марку, грай”⁴⁰.

Як бачимо, позиція критика виявилася неоднозначною — від романтичних планів творення “великої літератури” до суворой критики літературного процесу та відходу від літературознавчої діяльності. Проте літературно-критичні праці Шереха першого післявоєнного десятиріччя засвідчили, якою складною та динамічною була еволюція української літератури в еміграційних умовах і як перебування в іншому культурно-географічному просторі вплинуло на її творення.

³⁸ Шерех Ю. Юрій Шерех. — С. 5–33.

³⁹ Його ж. Непророслі зернята // Не для дітей. — С. 48.

⁴⁰ Його ж. Про збірку, про автора. Передмова // Третя сторожа. — С. 7–14.

Ярина Цимбал

ЗВУКОСМИСЛОВІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В ПОЕЗІЇ І ПРОЗІ МАЙКА ЙОГАНСЕНА

На початку ХХ ст. криза усталеної системи поетичної мови вже стала очевидною. Початок нової історичної епохи супроводжувався відчуттям різкого перелому в культурі. В літературі з'явилися нові теми, ідеї й емоції, їхня новизна була усвідомленою і наголошеною, асоціації з культурною традицією минулих століть — небажані. Культ новизни стає всеохопним. Одні обирають мудрий “старий спосіб бути новим”, інших новизна тонких варіацій старих форм не задовольняє, вони видаються застиглими й закостенілими. Поети й прозаїки шукають новизни різкої і яскравої, форм гнучкіших і вільніших, які б відгукувалися на кожен зворот нової думки.

Майк Йогансен прийшов у літературу 1921 р., дебютувавши одразу як поет збіркою “Д’горі” і як критик статтями в ж. “Шляхи мистецтва”. Дебют цей лишився майже непоміченим: з’явилася лише одна рецензія його найближчого тоді товариша й однодумця Миколи Хвильового. Уважний, хай і по-приятельськи не зовсім об’єктивний рецензент, зумів уже тоді побачити в 22 невеличких поезіях не такого вже й молодого автора зародки майбутнього синтетичного стилю. Критики й рецензенти наступних збірок М.Йогансена, попри всю “ідеологічну неврівноваженість” їхнього автора, розщедрилися на компліменти: “Йогансен — це типовий ювелір звукосполучень, талановитий копач словарних надр, філолог

поезії. Майстерність його в царині алітерацій безперечна”¹ (А.Лейтес); “Це майстер віршу, знавець версифікаційного мистецтва, так би мовити, професор від поезії, дуже вибагливий і суворий до себе”² (В.Коряк). Проте більшість не помітила глибини цих “ювелірних звукосполучень”, вважаючи їх тільки впливом професійних зацікавлень автора-філолога або проявом його схильності до словесної гри. На серйозність пошуків й експериментів М.Йогансена у царині звуку звернув увагу В.Мисик. У рецензії на зб. “Ясен” (1930), підписаній “В.Норд” і надрукованій у ж. “Пролітфронт”, він зауважував: “Йогансен своїм невеликим кількісно доробком вніс в українську літературу багато нового. В нього можна вчитися культурі слова, бо ніхто ще в нас не звертав такої уваги на слово, як Йогансен. Він — поет слова, він любить і знає слово і може показати його з найнесподіванішого боку. Звичайне, притерте слово він може перевернути так, що воно вразить нас як нове й незвичайне”³.

Проблема слова — одна з найголовніших у творчості М.Йогансена. Теоретично й практично вона була в центрі уваги письменника, і, зігнорувавши її, не можна адекватно зрозуміти його літературну діяльність в цілому. Для будь-якого митця слова ставлення до нього як основного матеріалу літератури, творча робота над мовою відіграють суттєву роль, що далеко виходить за межі т. зв. “літературної техніки”.

Словоцентризм М.Йогансена — спадщина модернізму. Саме модернізм уперше вказав на слово як на мінімальну повноцінну одиницю художнього образу, саме він заговорив, як про самодостатні величини, про матеріальну (звукову або графічну) основу слова, чуттєво сприйняту форму, в якій втілений матеріал, про надання йому довільного змісту.

Першопоштовх до свідомого використання художніх можливостей слова дав О.Потебня. Його твердженню про те, що практична мова позбавлена живої образної перспективи, не суперечив висновок Ф. де Соссюра: мова — продукт суспільного договору. Внутрішній зв'язок між звуками слів та їхніми значеннями, вважали формалісти, визначається асоціацією за суміжністю і є зв'язком фактичним, а не даним від природи. З точки зору ОПОЯЗу, практична мова була тільки цвинтарем стертих знаків, поетична ж покликана штучно воскресити слово, оновити заяжену форму й тим повернути їй повноту якщо не реальності, то хоча б авторського відчуття реальності. Шляхи воскресіння слова стали предметом спеціального вивчення ОПОЯЗу.

Теоретично й практично М.Йогансен був ближчим до російських формалістів. 1922 року в газ. “Культура і побут” з'явилася надзвичайно важлива для розуміння його творчості підписана псевдонімом “М.Крамар” цікава стаття “Дещо про образність окремого слова (Матеріал для літературних гуртків)”, не помічена чи проігнорована як сучасниками, так і дослідниками його художнього й теоретичного доробку. М.Йогансен пропонує власне розуміння образності слова, яку визначає так: “Це є спромога слова (певного комплексу звуків) викликати в уяві слухача (або читача) нові значіння позверх звиклих звичайних значінь”. Залежно від “образотворчих” можливостей слова поділяються на слова-образи, слова-символи і слова-терміни, чіткої межі між ними немає: вони можуть переходити з класу в клас. “Перші концентричні кола — це слова-образи. Навколо звукової матерії обертаються різні значіння. Другі зчеплені кола — то слова-символи. Символ, тобто слово, вжите не в звичайному значінні, а в перенесенім. Одночасно в уяві читача повстають два значіння — просте й перенесене і їх поєднує звукова матерія. [...] Нарешті третє коло — статичне. Воно не має руху в межах своєї матерії. З певним звуковим складом ізв'язується цілком певне змістове значіння. [...] Кожне слово прагне проробити весь цей шлях від образности до термінологичности, отже, ця схема лише приближна. Що частіше вживається

¹ Лейтес А. Три книжки (П.Тичина. Вітер з України; М.Йогансен. Доробок; В.Поліщук. 15 поем) // Література, наука, мистецтво. — 1924. — 23 листоп. — С.2.

² Коряк В. Українська література: Конспект. — ДВУ, 1928. — С.180.

³ Норд В. [М.Йогансен. Ясен. ДВУ, 1930] // Пролітфронт. — 1930. — №3. — С.303.

⁴ Культура і побут. — 1925. — 12 лют. — С.3.

якогось слова, то більше відламуються в його паростки значінь, воно губить листя. Коли в його застаються лише дві розсошини, то це слово-символ. Нарешті воно закруглюється й стає терміном⁴.

М.Йогансен запроваджує, як він це називає, власну термінологію, а насправді власну класифікацію, що переростає потєбнянське ачення. Розробляючи свою теорію образності слова, він виокремлював образність первинну і вторинну: "Образність первісна – наближення до споріднених коренів, що надають слову цілий ворох натяків на ріжні значіння. По-друге, образність другоступенева – звукова подібність до ріжних слів, хоч би й дуже ріжного походження, що теж тягне за собою цілий кужіль згадок, натяків, більш чи менш ясних асоціацій"⁵. У першому випадку це звичайне прояснення внутрішньої форми слова, про яке говорив О.Потєбня, а в другому маємо явище паронімічної атракції – зближення слів, далеких за змістом і походженням, але близьких за звучанням.

Ще в 20-ті рр. було наголошено на принципову різницю між "поетичною етимологією" (термін Р.Якобсона) як "граматично осмисленою евфонією" й алітерацією як евфонією "суто звуковою". Явище поетичної етимології доводить, що створення художнього образу як багатозначної емоційно-сислової єдності не обов'язково пов'язане з проясненням внутрішньої форми слова. Звукосмисловий ефект паронімічних сполук заснований на тому, що близькі за звучанням слова усвідомлюються як однокорінні. Зближення ж етимологічно однокорінних слів, що в процесі розвитку мови розійшлися по різних гніздах, – периферійне явище загального процесу об'єднання різнокореневих паронімів. На цьому ґрунті Майк Йогансен "вирощував" свої "звукові сади", як сам звіряється у передмові до "Збірки вибраних віршів".

Звукова організація його текстів зорієнтована на розкриття глибших зв'язків та асоціацій на рівні змісту⁶: "*Шляхи – твої пошерхлі руки*" (55); "*І полились – поля, яри, дороги...*" (86); "*Не чую нічого, в січневу ніч Заблукав я, осінній олень*" (104); "*Повернулись години, хвилини лунуть*" (123); "*Голі пальці палив останній патрон*" (123); "*І дно парує під парусами*" (146); "*І в льодовий ріг, В полярне поле увіходять люди*" (165); "*Переваги-ваги ми втрачаємо власну вагу в степах. Поволі-волі ми увіходимо в велику волю степів*" (Пдж 14); "*Мінути минали і хвилювались хвилини*" (Пдж 35). Звукосмисловий ефект виникає й тоді, коли звукові комплекси допускають різне членування, консонантний склад одного слова у деяких паронімічних сполуках поділений між двома словами: "*Понад верхів'ям одинокий грайворін. Один, як око, над незліченим гіллям...*" (118); "*Зненацька голову звів Колісник – І знак рукою. І полк ізник*" (126); "*Ідуть на веслах: невесело це...*" (146); "*І п'ятикутню в душу вдушує печать*" (165). Іноді поетична етимологія слова вмотивовується за рахунок його членування, як, наприклад, слово "перукарня":

"*Перу*" – папуги, розмаїті пера, перісті ландшафти, тропічна папороть, пережита культура, сонце перє мари в блакитних ночвах неба.

"*Карня*" – місце, де карають на горло, де кроткий чорнявий карагеоргій зложить свою голову, де кракає крук, де ножиці карають переросле волосся, де бритва картає бороди, де на столах дзеркальний карнавал шампунів, одекolonів, бріолінів і іншої парикмахерської аристократії"⁷. Слово деструктується, розкладається на форманти для конструювання з його елементів іншої реальності, далекої від первісного значення.

Поетична мова письменника орієнтована не тільки на розширення паронімічних зв'язків, а й на використання та оновлення вже сталих: "Ринав останній генерал,

⁴ Культура і побут. – 1925. – 26 лют. – С.1.

⁵ Цифри після цитат з текстів письменника означають сторінки видання: *Йогансен М. Поезії*. – К.: Рад. письменник, 1989. Скорочення ВТ відсилає до книжки: *Йогансен М. Вибрані твори*. – К.: Смолоскип, 2001; Пдж – до видання: *Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альцести у Слобожанську Швайцарію*. – Рух, 1932. Цитації інших видань і публікацій мають повні посилання.

⁷ *Йогансен М. Nomina – omnia // Йогансен М. Солоні зайці*. – Х.: Плаужанин, 1929. – С.10.

На крилах *літо долетіло*" (89); "Вуса об *вітер вітер*" (116); "Тінь на стінці / – Китаєць"⁸.

Трапляються потроєні співзвуччя й складніші побудови, засновані переважно на зміні голосних:

...Рве хуга *фурми*,
Сопла дико виють,

І на пісочок у дитячі *форми*
Кошмарний хобот обережно лізе.

Гудуть залізни *ферми* естакад,

("Чавун", 121)

Цікаво, що це звукове зближення десятима роками пізніше використав відомий французький поет-сюрреаліст і "graveць словами" Реймон Кено. Одна з його поезій називається "Forme de la ferme" ("Форма ферми").

Повторювані сполуки нерідко перетворюються на формулу: "Бородаті бори обсіли" (54); "Радісне радіо / Загуде з *бородатого бору*" (81); "А степ *полинами пливе і лоскоче*" (72); "Якась нова кров, п'яна й гіркіша за *полин, попливла* по жилах..." (Пдж, 24); "За мостами, за *водами заводи!*" (119); "...*заведе завод* нову і чисту / Велетенську книгу звуків" (120); "Ведє *завод за води* неминучі" (121); "Заводить *воду у завод*" (165); "Трубить в *турбінах*, наливає порт" (165); "Він до *турбін трубить*, туманноглавий, / Як чорний тетерев"⁹; "Весь *вигул вулиць*, всю вагу їх виніс"¹⁰; "Над *вигулом вулиць*, над тремтом трамваїв" (120).

Теорія образності слова М.Йогансена склалася не без впливу творчості Веліміра Хлебнікова, вона нерідко пояснює хлебніковські думки, а часом і повторює їх. Фундаментальна для російського футуриста ідея подвійного життя слова лежить в основі творчої концепції українського поета, з неї виростають його поезія й проза. Для поетів, чия творчість зазнала впливу В.Хлебнікова, паронімія – один із важливих способів зображення світу. Паронімічні сполуки перестають бути фактом власне звукової організації поезії, обертаючись на носіїв смислових зв'язків.

У Йогансена явно виражена схильність до окремих паронімічних гнізд, до яких він повертається постійно: "Снується сон в зимовій рамі / І сходить сонце між ліан" (51); "Осяяний осені *синіючий сон*" (56); "Заснуло у синяві місяця блідеє личко" (64); "Крізь пальці *синіє сонце*" (70); "...і *снитиме синій Сон*, як і зараз, тільки ще *синіший*" (81); "Піски. Основа. Залізничних *снів / Снуються* довгі дні" (113); "І за найжені кошлаті спини *Сосон сохатих. Сон?* Ні! Не сон, а сміх..." (113); "Мов *сон* коня перед *сосновим* боєм" (122); "З лісів, як *сонце* з *сніз соснових*" (152); "...зникли як *сон* перед *осонням* степу" (Пдж 14); "Пісок був сипучий як *сонце*, і сухий як *сон*" (157); "Ясний, світлий день! Як хилило *сонце на сон!*" (ВТ 268). Віртуозність техніки експонує тут не саму себе, а своєрідне естетичне освоєння світу. Збільшення ж низки слів, об'єднаних єдиним співзвуччям, – один із способів оновлення смислових зв'язків між словами цього ряду.

Паронімічна атракція пов'язує фонетичний ярус ідіостилю М.Йогансена з граматичним і тропеїчним та розкриває секрети його образотворення. Звукова подібність слів усвідомлюється як їх смисловий зв'язок, перетворюючи паронімію на важливий прийом слововживання й організації тексту. Паронімічні явища перебувають в особливих відношеннях із тлом, на якому існують; сам М.Йогансен також вважав, що "найголовніше – це звукове тло"¹¹. Тло не лише впливає на сприйняття звукових повторів, змушуючи шукати в них суттєві смислові ефекти, – знання тла визначає загальну смислову та образну напругу будь-якого тексту письменника:

Наїживсь *голений город*,
Бородаті бори обсіли,

Із-за рогу *вагони*, мов *ворони*,
В *полохливі* поля полетіли.

("Наїживсь голений город", 54)

Поет гостро відчував у кожному слові те, що називають потенціалом його естетичної семантики, образним потенціалом. Структура його образів ускладнюється за рахунок "накладання" тропів: слово "обростає" епітетами,

⁸ Йогансен М. "Тінь на стінці" // Йогансен М. Поезії. – Рух, 1933. – С.59.

⁹ Йогансен М. Москва // Літ. газета. – 1934. – 15 черв. – С.5.

¹⁰ Там само.

¹¹ Культура і побут. – 1925. – 26 лют. – С.2.

порівняннями, метафорами, які, переплітаючись, творять багатопластовий образ. Він може поглиблюватися й ускладнюватися за рахунок виявлення звуко-сміслових зв'язків, поетичної етимологізації слів.

Філологічні "вправи" М.Йогансена мають чимало спільного із футуристським ламанням канонів і реформуванням мови. Спільні координати поля словесних експериментів М.Йогансена і М.Бажана визначалися не тільки загальною "пошуковою" атмосферою доби, вимогами новизни й революційності форми і змісту, а й особистою настановою авторів. Творячи зовнішню структуру мови, вони намагались впливати на її структуру внутрішню — на зміст, прагнули якнайповнішого сприйняття і відображення світу, працюючи не в останню чергу над фонетичними ресурсами мови. Якщо у Г.Шкурупія звукові експерименти можна вважати чистою грою, то у М.Йогансена і М.Бажана ця гра стає засобом проникнення у смислові таємниці мови.

Митець уперто відмежовується від символістів, з якими його так само наполегливо намагалася пов'язати критика (Л.Старинкевич, Я.Хоменко). Він сягає нових естетичних ефектів, нехтуючи такою важливою для символізму "ідеологічністю" слова. Письменник розкриває механізми свого "звукового образотворення" на прикладі вислову "бородатий бір", що в його поезії став майже формулою: "Критика має нахил розглядати такі вирази як символічні. Мовляв, бір порівнюється з бороданем: основа порівняння — кошлатість того й другого. На ділі маємо інше — просто "бору" відчувається як споріднене з "бородою" слово саме своїм звуковим складом, ніби то слово одного кореня (а значить і близького змісту)"¹².

Ставлення поета до слова двояке: воно може співвідноситися з означуванням предметом чи явищем безпосередньо або опосередковано, через слово як ланку, що ускладнює шлях до безпосереднього об'єкта реального світу. В другому випадку маємо словесно-асоціативний масив текстів. Конкретними мовними прийомами, що створюють і підтримують словесну асоціативність, є порівняння, метафори і меншою мірою метонімії.

Метафоризм — переважаюча тропеїчна ознака ідіостилю М.Йогансена. Вся його поезія пройнята уособленнями різного типу, одухотворені звірі, рослини, речі поводяться, як люди. Знімається опозиція між абстрактним і конкретним, одушевленим і неодушевленим — світ відтворений у його первісній цілісності. Слоглядання картин і явищ природи переростає в переживання органічної єдності людини і всесвіту:

І натякає тиша: повернись,
Це ж я, твоя сестра, сестра твоя — ліщина,
Зі мною сплять брати твої, дуби.
Вернись,
Ти переміг, мій сину!

(“Вогка долина й молоді дуби”, 66)

Світ природи відтворений з елементами поетичної уяви, він цілісний і пластично мінливий. Важливе образне і світоглядне навантаження несуть метаморфози, котрі виступають як реалізація словесної побудови. Поет прагне образного злиття, тому часто реальний і метафоричний ряди в його поезії поєднуються в одному фантазмагоричному видиві. Роль механічної асоціації зведена до мінімуму, натомість елементи дисоціації комбінуються в нові сполуки й утворення. Єдність, цілісність цього суб'єктивного поетичного світу підкреслена глибокими зв'язками між предметами і явищами.

Вибірковість М.Йогансена як митця проявлялася в цілій системі його ідіостилю поета, на всіх його структурних рівнях. Деструктуючи звичайний світ як результат буденної свідомості, поет нерідко порушує основоположний закон гравітації. Читач вступає у світ гармонії, хоча в ньому немає логічної достовірності. Вертикаль і горизонталь світобудови зміщуються, поєднуються, взаємозамінюються,

¹² Культура і побут. — 1925. — 26 лют. — С.2.

породжуючи інші, надреальні виміри. Сповнена живих сил природа творить чародійства, як у вірші “Вночі дзвенить комар” (102):

Вночі	Й яке століття завтра настає, і чи
дзвенить	Не качка оце скрикнула у сні...
комар	Вночі
Встають поля, підводяться гаї	дзвенить
І ріки підіймаються до хмар.	комар,
І хто я, я не знаю уночі,	Встають поля, підводяться гаї
	І мовчки підіймаються до хмар.

Фантастичні, ірреальні образи цього вірша, що не піддаються вимірам буденної тверезої логіки, обурювали благопристойних критиків. Рецензенти збірки “Ясен” — представники “ідеологічного літературознавства” — були одностайними: “Як бачимо, в цьому уривкові, поза всім іншим, є деякі вказівки на авторове сприймання дійсності, що їх ідеологічне розшифрування дає підстави говорити про певний розлад авторової психіки з нашою сучасністю”¹³; “Поет, очевидно, хотів подати якусь глибоку філософію, але вийшов пшик, не говорячи вже про формальну безпорадність цієї строфи, про останній рядок з качкою, що своєю дисонансністю руйнує весь задум поетів”¹⁴.

Цю “неглибоку” з погляду заангажованого критика філософію можна охарактеризувати як поетову боротьбу з тяжінням. Деструктуючи звичайний світ як результат буденної свідомості, М.Йогансен, повторимось, нерідко порушує основоположний закон гравітації. Це проявлялося і в прямому значенні як бажання літати: “Ріка летить вгорі над головою, / Долиною спішить, спіткається трава / І ось уже пливе понад рікою” (“Вогка долина й молоді дуби”, 66). Порівняймо також рядки: “Встають поля, підводяться гаї / І ріки підіймаються до хмар” (102). Поетичний світ М.Йогансена — це світ нелінійних перетворень.

Філософія світу поета розкриває, пояснює, вмотивовує його філософію слова так само, як у слові відображене авторське світобачення. Язичницьке світовідчуття поєднувалося в нього з винятковою раціональністю й позитивізмом вченого-інтелектуала. Висока метафоризація його поетичного доробку ґрунтується швидше на логічному мисленні, попри явний алогізм сюжетів. Паронімічно “скріплені” метафори стають засобом філологічного пізнання світу. Поетична творчість постає як свого роду відновлення споконвічних онтологічних зв’язків, прихованих у матерії мови. Тропеїчна система письменника, покликана розкрити онтологічно первісний план мовного бачення світу, відбиває цю філософію. Звукосемантична актуалізація асоціативних зв’язків виступає тут як цілком усвідомлений поетичний прийом.

Редактор гладив	Повернулись години,
револьвер.	хвилини лунуть,
Синя, як спомин, сталь.	Вороги за рогом,
Революція. Воля.	як ворони,
Ревуть вулиці.	І від однієї години
Сон.	Залежить доля
Револьвер.	революції...
	(“1905 рік”, 122-123)

Паронімія дає ключ до розуміння образної системи поета, розкриває глибинні філософські пласти. При цьому смислові й фонетичні асоціації взаємодоповнюються, водночас творячи поетичний образ:

...І знову хмарам вітер сниться,	Мої отари, мрій грозових повні,
І тихо спіють в ясноокеані	Ідуть на захід, на міста одвічні,
Водою вільною Вагітні Вівці,	Несуть поволі, в своїй вогкій вовні,
І сплять, і марять, поки час настане...	Тихо несуть насіння блискавичне.

(“Хмарку на захід”, 62)

Це зближення засноване передусім на формальній подібності. Відповідно його можна витлумачити як семантично мотивоване, тобто таке, що відбиває якусь

¹³ Хоменко Я. [М.Йогансен. Ясен. ДВУ, 1930] // Критика. — 1930. — №6. — С.161-162.

¹⁴ Шеремет М. [М.Йогансен. Ясен. ДВУ, 1930] // Молодяк. — 1930. — №2. — С.153.

онтологічну реальність. Цей розширений "філологічний" всесвіт виявив безліч нових стиків, зв'язків між відомими, здавалося б, речами: "З бором бореться вечір — / Криваві спалахують птиці" ("Наїживсь голений город", 54); "Заснуло у синяві місяця блідеє личко" ("Як дихає ніжно, і легко, і тихо обличчя...", 64); "Ввігнав у землю рівний клин / Тугих ростин робучий трест" ("Углиб, у груди, в дикий ґрунт", 71); "Ступирі / Переступають світ" ("Слава", 92); "...ранок встає, змучений в смерть / Борнею коло чорного бору" ("Плесо спить...", 96); "Це образи, це одгуки, це од світання / Веде завод за води неминучі" ("Чавун", 121); "За параван полів, синедріон снігів / Залюляв потяг ваше тихе тіло" ("За лінію лісів гнав гоном потяг-пес", 122); "Над ливом листя і над траверсом трави / Ремені променів вертаючись ідуть" ("Ліс", 124); "Десь є трава... Вітровим виростає роєм" ("Внизу", 139); "Куркуляче коріння корявими пальцями / вчепилось в землю і не віддає"¹⁵.

Паронімія, яка дала імпульс філологічним експериментам М.Йогансена, стала способом виявити "далекі" зв'язки не тільки в мові, а й у світобудові. Сполучуючи слово зі словом, поет шукає третю, радикально нову семантичну реальність. Експериментуючи на собі, він відкрив у сучасній йому поетичній мові нові й перспективні виражальні можливості, використавши їх із різним естетичним ефектом.

Критики й рецензенти відмовлялися розуміти філологічні експерименти М.Йогансена. Не знайшовши серед його образів прояснення внутрішньої форми слова чи каламбурів (письменник, до речі, зневажав останні як один із різновидів слова-символа за низьку здатність до образотворення), вони заперечували їхнє смислове наповнення, вважаючи це формальною звуковою грою: "...словесна "віртуозність" М.Йогансена хоч і надає його поезіям високої естетичної ваги, але не виростає органічно у структуру образу, цебто у семантичну мотивацію його..."¹⁶. Глибокі алітерації стають у поезії і прозі М.Йогансена матеріалом для різноманітних поетичних ефектів у межах паронімічної атракції, будучи водночас у багатьох письменників і в численних інших контекстах традиційними засобами звукопису. Це був пошук нової гармонії змісту й форми.

В абсолютно нових історичних умовах М.Йогансен поставив перед мовою завдання — розширити смисловий спектр, зіштовхуючи й зіставляючи синоніми, омоніми, максимально поглиблюючи насиченість переносних і звукосмислових зв'язків. Він прагне висловитися через зображальну здатність слова і досягає таким чином естетичної полісемії. Віртуозність його техніки впадала у вічі й давала привід критикам звинувачувати письменника у бездушному формалізмі.

Існують індивідуальні стилі з установкою на звукову нейтральність текстів, де звуковий бік поезії зведений до рими, а проза характеризується лише окремими вдалим прикладами звукопису. Поетичні та прозові твори Майка Йогансена орієнтовані на складність, звукову і смислову. Фонетика його поетичної мови активніша за метрику й ритміку тому, що автор може міцніше пов'язувати її зі смислом образних структур твору. "Інструментовка", що застосовувалася як звукопис, стала в нього способом змінити зміст, відновити давно забуті зв'язки з близькими й створити нові зв'язки з чужими словами. Творчість М.Йогансена — це гармонійний сплав, синтез науки про слово й художньої творчості, наслідком чого стало витворення нової поетичної мови.

¹⁵ Йогансен М. Ніч у лісі (Із слюсарем Шарабаном) // Молодняк. — 1933. — №6. — С. 33–34.

¹⁶ Старинкевич А. [М.Йогансен. Ясен. ДВУ, 1930] // Червоний шлях. — 1930. — №4. — С. 188–190.

До уваги авторів!

Тексти статей подаються до редакції разом із анотаціями (до п'яти речень у комп'ютерному наборі). Бажано переслати копію анотації на електронну адресу: jour_sich@iatp.org.ua