

Софія Рябчук

## АВТОР І ЧИТАЧ У ПОВІСТІ МАЙКА ЙОГАНСЕНА “ПОДОРОЖ УЧЕНОГО ДОКТОРА ЛЕОНАРДО...”

*Найцікавіший зовнішній прояв  
людини – це її мова  
Майк Йогансен*

У контексті прози 1920-х рр. і навіть у контексті власної пригодницької прози Майка Йогансена та його теоретичних розвідок, де “негайною задачею української прози” автор проголошує необхідність “оволодіння фабульною архітектурою”, бо ж “література наша слабує на фабульну анемію”<sup>1</sup>, повість “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію” стоїть дещо осібно. Стосунки між автором, героєм і читачем тут побудовані так незвично, що заслуговують на окрему увагу, водночас через цю незвичність твір цей відносять до т.зв. експериментальної або авангардної прози.

Говорячи про авторську позицію в повісті “Подорож...”, варто насамперед наголосити два моменти: по-перше, в цьому творі, всупереч власним закликам (459–475), Йогансен відкриває перед читачем усю свою письменницьку лабораторію і ламає тим самим ситуацію авторської “позазнаходжуваності”, яка, за М.Бахтіним, означає “любовне витіснення себе із поля життя героя, очищення всього поля життя для нього і його буття, співчутливе розуміння й завершення події його життя реально-пізнавально й етично байдужим глядачем”<sup>2</sup>; по-друге, автор багато уваги присвячує прописуванню себе, автотематизму й автобіографізму, наводить цитати й “цитати-навпаки” із власних творів, розмірковує з приводу письменства й літературного процесу в цілому, використовує “сировий матеріал з особистого життя” – й усе це подається з іронічним присмаком. Термін “автотематизм” запропонував у 1950-х рр. польський критик Артур Сандауер. Автотематичною технікою він вважає наявність у творі висловів про його ж написання, себто сам акт писання стає темою твору. В “Подорожі...” Йогансена помічаємо таку ситуацію: він не лише постійно виявляє читачеві, що він “автор цієї повісті і отець” своїх героїв, а й самі персонажі знайомі з подіями, які їх аж ніяк не стосуються, а також цілком усвідомлюють свою романну роль: “Дорогий Черепахо, – одповів доктор Леонардо, одсуваючи портманто. – Я хотів би, щоб ви повезли нас на Бахтин. [...] ми мусимо їхати човном від Бахтина, більше того, ми мусили їхати човном уже в початкові першого розділу цієї книги. Закони фабули, милий Черепахо, непорушні й непохитні...”<sup>3</sup>. Тут немає розриву між автором і героєм, персонажі наче перебувають в одній з автором площині і здатні висловлювати свої думки про автора: “У того, хто створив нас з тобою, про це сказано краще й смутніше. Я думаю, що в нього більше пішло творчої сили на ці слова, ніж на нас з тобою...” (“Подорож...”, с.320). Отже, Йогансен, у річищі стерніанської традиції, руйнує межу між автором та героями, між мисленням власним і своїх персонажів і тим самим підриває

<sup>1</sup> *Йогансен Майк*. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків // Вибр. твори. – К., 2001. – С.475. Далі зазначаємо сторінку в тексті.

<sup>2</sup> *Бахтин М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 16.

<sup>3</sup> *Йогансен Майк*. Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію // Вибрані твори. – К., 2001. – С. 308. Далі зазначаємо сторінку в тексті (“Подорож...”, с. ...).

ілюзію своєї позазнаходжуваності, “включає механізм інтенсифікації літературної самосвідомості”<sup>4</sup>.

Іншим прикладом інтенсифікації літературної самосвідомості може бути самоцититування, яке або підігрує загальному іронічному настроєві твору (як-от уривок із начебто не опублікованого авторового есею “Ляндшафт у літературі”), або творить із ним стильовий контраст. Така поезія самого Йогансена, що її він вкладає в уста члена степового райвиконкому, який добирає рими до вірша “невідомого поета з норвезьким ім’ям”, чи дроворуба, що читає перед тим, як скрутити з найдовшого (читай: найбільючішого) рядка цигарку. Водночас те, що авторові вірші фігурують у повісті “не на своєму місці”, у приземлено-контрастному контексті, наводить на думку про онтологічний статус самого автора – як зауважує всезнавець доктор Леонардо: “Що він, хто створив нас, народився на півстоліття раніше, ніж йому треба було народитися, то цей вірш [...] пішов на паперовий мішок для соли” (Подорож..., 326). Тут можна також говорити про самоіронію автора і як письменника, і як учасника літературного процесу.

Очевидний у повісті й автобіографічний елемент: іноземне походження героїв, які водночас прекрасно орієнтуються у просторі й культурі Слобожанщини (зокрема, доктор Леонардо); пристрасть до полювання й до подорожей, знайомство з довколишньою природою – дружина Йогансена згадує про “неясні смуги лісів задонецької Зміївщини, що їх описав Майк Йогансен у своїй повісті”<sup>5</sup>, розташовані недалеко від батьківського дому письменника; навіть берданка та ірландський сестер Родольфо – реалії, які належали реальному Йогансену. А також факти з літературного життя: політграмота Коваленка й граматика Синявського, божевільний істерик-критик, якому “пощастило надрукувати вже багато знаків і за нього взялися добре лише останніми часами”, паршивенькі історики літератури, прозаїчні лірики, яких “дуже багато в Україні, і пишуть вони або вірші, що нічим не різняться від прози, або прозу, що нагадує дуже погані вірші”, – всі ці розкидані по книзі іронічні сентенції відтворюють картину українського літературного процесу тих часів і ставлять автора поміж героїв його власного твору.

У контексті автотематизму й автобіографізму цікаво також потрактувати повість як варіант іночитання поглядів, висловлених самим Йогансенем у теоретичній розвідці “Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків” – своєрідний тип “самоцититування-навпаки”. Варто зауважити, що такий перегук між “Подорожжю...” й теоретичним дослідженням автора, з одного боку, визначає цю повість як автотематичну спробу створити теоретично-художній текст (риси авангарду), а з другого, – суперечність між авторськими думками у двох згаданих творах наводить на думку про самопародіювання.

Говорячи про самоцититування й самопародіювання, варто зіставити повість Йогансена з його есеєм “Протокольне оповідання”, де розглядається оповідання Тургенєва “Касьян с Красивой Мечи” і викладено міркування з приводу тургенєвщини в літературі; згаданий есей – частина теоретичної розвідки “Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків” (1928). Автор закидає Тургенєву “зневагу до організації матеріялу” та “споглядальний аполітизм” і заперечує “цілий літературний жанр – неорганізовану прозу, ліричну прозу” (459). Важливо те, що теоретичні узагальнення з цього есею принципово відмінні від практики “Подорожі...”

<sup>4</sup> Бакула Б. Автор, автотематизм, автобіографізм // Наукові записки НаУКМА. Філологія. – К.: Видавний дім КМА, 1999. – С.90.

<sup>5</sup> Гербулт-Йогансен А. Коли б Майк Йогансен написав свій життєпис // Березіль. – 1996. – №1-2. – С. 161.

Уже на першій сторінці повісті Майк Йогансен подає своєрідну передмову – жанр, покликаний підказати читачеві “правильний” напрямок читання твору. В даному випадку такою передмовою є обірвана самоцитата з буцімто написаного автором і неопублікованого дослідження про ландшафт у літературі. Автор тут теоретизує про можливість створити “цілком читабельний” текст, де головним героєм був би ландшафт, а другорядними – “картонні” персонажі, рух яких захопив би увагу читача. Цю передмову можна назвати ключем до прочитання твору, однак цей ключ – зашифрований. Зашифрований тому, що, по-перше, цей уривок недоступний кожному читачеві, оскільки написаний англійською мовою; по-друге, на цій недоступності автор сам наголошує, подавши іронічну ремарку, що процитовано його тільки для критиків; і по-третє, хоча автор зазначає, що цитату цю взято з власного неопублікованого есею “Ляндшафт у літературі”, та антинаукова риторика обірваного речення, з якого починається сама цитата, вказує на ігровий аспект усього прийому. Якщо поєднати це обірване речення з подальшим текстом, вийде таке: “Тільки дурні, тупоголові, балакучі ідіоти можуть трактувати ляндшафт у літературі у звичний описовий спосіб”. Іншими словами, перед нами несумісність між змістом, котрий є начебто ключем до прочитання твору, й формою-шифром цього вступного уривка, що починається й завершується іронічними ремарками. Водночас у цій передмові наголошено, що читача можна обдурити, перехитрувати, зіграти в той чи той спосіб на його “природній тенденції” довіряти авторові або, словами В.Ізера, його “потребі у постійній ілюзії”<sup>6</sup>. Отже, Йогансен натякає, що писатиме оповідання про ландшафт, але зашифрує його, й дає дозвіл апелювати до цього уривка тільки критикам. Завершує автор свій твір тією самою цитатою (тут уже цитатою цитати – подвійне самоцититування) і підсміюється з довірливого читача, який не зрозумів натяку на початку книги.

Та коли той “довірливий” читач випадково відкриє “Аналізу прозових зразків” і перегляне висловлювання Йогансена з приводу тургенєвщини, він прочитає цілком протилежні сентенції: “Дивлячися на ляндшафт, ми більше дивимось на мистця, його індивідуальність яскравіше позначається тут, ніж, скажімо, на портретах чи жанрових сценах. [...] Ляндшафт є знайомство з психікою мистця насамперед – він відповідає, отже, ліриці в літературі”. І далі крупним шрифтом: “Той письменник, що подає читачеві докладні ляндшафти, знайомить читача тільки й виключно з своєю особою. [...] Таким чином, ідея давати самий ляндшафт, відводити якусь самостійну роль ляндшафтові в літературі єсть ідея хибна” (469–470). Видається, що читача знову ошукано: з одного боку, нав’язування читачеві психіки митця засуджується, а можливість відведення самостійної ролі ляндшафтові заперечується, а з другого, – самоцититування-навпаки, – ландшафт проголошується основною темою повісті, тим самим (за визначенням Йогансена) знайомлячи читача з авторською психікою.

Хоча автор наприкінці називає своїх героїв декоративними ляльками, які грубо розмальовані умовними фарбами, проте це “зізнання” теж викликає недовіру. Кожен персонаж – яскравий типаж, риси характеру, тілесність і поведінка якого не умовні, а соковито виписані, часто навіть гіперболізовані аж до шаржу. Пишучи про різні способи автотематичного й автобіографічного письма, Б.Бакула зазначає: часто “характерні риси біографічного оформлення життєвого матеріалу визначаються системою культурного пізнання, що виносить автора в поле явних суперечностей, перебільшень, в тому числі фізичних, характерологічних і причетних до середовища деформацій”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* – Львів, 1996. – С.269.

<sup>7</sup> Бакула Б. Цит. ст. – С.90.

Свою повість Йогансен починає різноманітними “філософськими” сентенціями про роль пролетаріату, про святих отців і граматистів, подорож і любов, виповнює цитатами (переважно самоцитатами) й безліччю ландшафтних описів, проте в розвідці “Протокольне оповідання” він пише: “Коли автор розводить філософію, або пейзажі, або цитати, то читач має цілковиту рацію не читати відповідні місця, справедливо міркуючи, що фахівці філософи його постачатимуть, коли він схоче, філософією з перших рук, що ландшафтні словами не опишеш, а краще купити картинку, і що цитати куди краще читати в їхньому природньому контексті в первотворах” (171).

Ще одна суперечність між Йогансеновою теорією і практикою “Подорожі...” полягає у ставленні до “оголення” прийому: демонстрація авторової лабораторії, постійне нагадування про умовність розповіді є одним із основних мистецьких засобів. Натомість в есеї про тургенєвщину дослідник пише: “...між автором і читачем попереду ніби складається контракт: автор береться розповісти цікаві речі [...], а читач зобов’язується приймати ці речі на віру. [...] Отож, коли автор цей мовчазний контракт порушує і починає, скажімо, оголяти прийом, тобто заводити читача в лабораторію свою, читач буває незадоволений” (471). Звідси випливає, що автор “Подорожі...” свідомо викликає незадоволення читача, дратує його. Як зазначає О.Гриценко, у “Подорожі...” відбувається сила-силенна пригод, за правилами авантюрного жанру створюється “напружена” ситуація, яка розв’язується несподівано комічно. ““Гострота”, створювана такими способами, якщо і є, то полягає вона [...] в одному: наскільки швидко читач збагне, що його, власне кажучи, водять за носа”<sup>8</sup>. Водночас Йогансен веде своєрідний діалог із читачем, закликає до співтворчості, вдаючись до першої особи множини — “ми”: “Назв’яй його Леонардо — й умовмося, що він з фаху свого доктор і бачив усякі краї”; “покиньмо на деякий час наших героїв... Повернімося до вигаданої нами абсолютно нереальної баби”; наче примхливу дитину, автор вмовляє читача слідувати за його думкою: “Я знаю, що уявити собі таку річ дуже нелегко. [...] Та все ж уявити собі сказане треба. Ця баба, уявімо собі, була першою жінкою доброго древносадця” (“Подорож...”, 330). Тому роль у тексті читача, його спосіб просування лабіринтами йогансенівських значень видаються особливо важливими. В автотематичній прозі “центр ваги тексту починає переміщуватися з плану світу представленого у план діалогу чи порозуміння між автором й читачем”. Однак порозуміння це дуже своєрідне: “правила цієї гри передбачають зізнання, підступ, глум, автокомпрометацію, містифікацію, дії повчального характеру, моралістику”<sup>9</sup>. Весь цей перелік зустрічаємо у Йогансена. Ба більше, підступ, глум, автокомпрометація чи містифікація тут настільки загострені, що йдеться не так про “фрустрацію горизонту сподівань читача” (Г.-Р.Яусс), як про заперечення всього попереднього читачького досвіду. Незадоволення читача може виникати через чергування епізодів, які витворюють ілюзію, з тими, котрі ту ілюзію брутально руйнують. Текст, що викликає таке “почуття розгубленості, дискомфорту (яке часом доходить до нудьгування); розхитує історичні, культурні, психологічні підвалини читача, його звичні смаки, цінності, спогади, викликає кризу в його стосунках з мовою”<sup>10</sup>, Р. Барт називає текстом-насолодою — текстом, що викликає у читача кризу в стосунках з мовою.

<sup>8</sup> Гриценко О. Похвальне слово учнівству // *Березіль*. – 1991. - №12. – С. 163.

<sup>9</sup> Бакула Б. Цит. ст. – С.91.

<sup>10</sup> Барт Р. Удовольствие от текста // *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. – М., 1989. – С. 471.

Мова повісті аж ніяк не піддається читачеві, наче постійно “вислизає” від нього. Знак і значення часто втрачають знайомий читачеві зв’язок, а речення складені в нелогічну послідовність. Текст повен лакун, а омовлене часто заперечує попередньо сказане. Невідповідність між означником і означуваним прочитуємо на кількох рівнях. По-перше, слова набувають протилежного значення: дроворуб називається добрим древонасадцем; “невеличкий хлопець” зветься велетенком Вернигорою; праліне, зефір, мікадо і крем-мокка — це речі селянського вжитку; Альчеста вперто називається майбутньою коханкою, хоч у тексті вона нею так і не стає. По-друге, автор часто заперечує щойно сказане, немов відбирає у мови її право на значення: описуючи впродовж сторінки розмову між легендарною бабою й селянином Черепахою, автор наприкінці зазначає: “Тим часом на дорозі, де оце тільки ішла баба, вже нікого не було. [...] Баби не було. Вона не повернула в вуличку і не зайшла в двір, і не злетіла на небо, і не провалилася крізь землю. Її просто не було — адже ж ми попереджали читача, що це персонаж вигаданий, суто абстрактна величина, альгебраїчний знак, а не жива людина. Баби не було, як не було й розмови про овес” (“Подорож...”, 314). Такий агресивний спосіб підміни мовної реальності, така, за висловом Наймана, “втеча від реальності” засвідчує конструювання іншого простору — простору ідеологічного. Р.Барт зазначає, що мова ідеології завжди використовує “структури опосередкування, перекладу, перетворення, перевертання з ніг на голову”<sup>11</sup>, а з ліквідацією слова зникає й сам референт. Йогансен шаржує ці засади ідеологічної мови, гіперболізує її прийоми й сам наводить приклад надання знакові протилежного значення: “Буває, що старовинний звичай набуває нового змісту. [...] Так хлопці парубочого віку мастять тепер ворота не тій дівці, що грішила, а тій дівці, що не схотіла” (“Подорож...”, 306).

Прикметна ознака тоталітарної мови — жорстка детермінованість зв’язку між знаком і значенням: “На місце достатньо невизначеного, “м’якого”, ймовірного, гнучкого співвідношення між знаком та значенням приходить співвідношення жорстко детерміноване, раз і назавжди визначене; виникає монополія на використання і навіть трактування знаків”<sup>12</sup>. Власне, в Йогансена йдеться не лише про невідповідність між знаком і значенням, а часто і про “жорстку детермінацію” між ними, хоч прийом цей очевидно іронічний, бо показане не збігається з детермінованим: це стосується й ефемерно-нереальної, за визначенням автора, привида-баби, хоч, як для фантома, вона — надто соковито виписаний персонаж і має навіть свій характерний запах; це стосується й “доброго древонасадця”, що відстрілює своїх родичів, стосується і згаданої розмови про овес, якої буцімто не було.

Про розбіжності між знаком та значенням можна говорити й на рівні формальному: назва твору не збігається з його змістом; передмова є не вступом у текст, а псевдо-шифром, з неправдивим розшифруванням; пролог не має майже нічого спільного із розвитком подій у самому тексті “Подорожі...”, на одній сторінці якої заперечується все сказане на попередній. Мова опирається, послідовності слів часто бракує логіки, вони вислизають від читача, адже саме читачеву логіку — тобто, читачевий горизонт сподівань фруструє автор: “Самограй готовий, — сказав [древонасадець Альчесті. — С.Р.]. — Коли я був молодий, я ходив дуже швидко, за одним ступнем, як надмуся, так і перемахну сажнів п’ять, а може, і вісім. ... От так я ходив, а самограй готовий, а це ви їм здорово розмалювали носа!” (“Подорож...”, 328). Не піклується Йогансен і про мовну вишуканість і чистоту. Він смакує алітерації й асонанси в прозі, проти яких сам

<sup>11</sup> Там само. — С. 529.

<sup>12</sup> Ермоленко С. Язык тоталитаризма и тоталитаризм языка // *Мова тоталітарного суспільства*. — К.: НАН України, Інститут мовознавства, Інститут української мови, 1995. — С. 10.

виступає у розвідці “Як будується оповідання”. Його мова наче втікає з-під авторського контролю і плине своїм руслом: **“Переваги-ваги ми втрачаємо власну вагу у степах. Поволі-волі ми увіходимо в велику волю степів”** (“Подорож...”, 282). Уведення цих поетичних засобів у прозовий текст читається як насмішка над уже згадуваною лірикою в прозі, що її, цю лірику, Йогансен закидає Тургенєву. Це видається шаржем на тургенєвський стиль, дискредитацією його мовно-тематичних засобів: “Це, о Альчесто, комарі” (“Подорож...”, 317). Як сказано в розвідці, “занадто щільно була зв’язана вся тургенєво-надсонівщина з язиком певної епохи, щоб можна було б відійти від неї, не зруйнувавши цей язик” (473).

Звинувачуючи Тургенєва у зневазі до організації матеріалу й витворенні споглядальної, ліричної прози, Йогансен пояснює його популярність серед читачів принципом “на безлюдді і Хома письменник”, а також відповідним вихованням читача. Йогансен називає Тургенєва третьорядним митцем і вважає феномен його слави як письменника результатом специфічної налаштованості читацької аудиторії: “Тургенєв з’явився саме в той момент, коли розплодився читач російської прози, і під цього читача він і писав” (471). Така читацька аудиторія й надалі залишалася гальмівним чинником, що не дозволяв розвинутися “фабульній архітектурі в прозі”, яку обстоював Майк Йогансен. І якщо “негайною задачею” автор бачив виховання молодого письменника (новеліста), чому й присвятив цілу розвідку “Як будується оповідання”, то “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” прочитується як спроба виховання нового типу читача.

Прагнення виховати, навчити письменника, як треба писати, а читача — як і що треба читати, притаманне не тільки Йогансенові. 1926 року В.Маяковський пише книжку “Как делать стихи?”, прийомів обробки матеріалу навчають російські формалісти. Таке прагнення відмінне від дидактизму XIX ст., де наголос зроблено на моралі; як пише сам Йогансен, “заміна ідеології на мораль є неймовірно звуження мистецької філософії” (417). Йдеться про розуміння тогочасною людиною “мистецтва як перебудови світу, а не його наслідування”<sup>13</sup>, як інструмента вдосконалення світу. Очевидно, кінець 1920-х рр., коли були написані повість про доктора Леонардо й розвідка “Як будується оповідання”, — це період послаблення такої віри, і цим можна пояснити наскрізну іронічність обох творів. А Йогансенів спосіб руйнування мови, його пародіювання ліричної прози з прописуванням авторського “я”, затягненістю, браком авантюрної динаміки, пародіювання навіть його найулюбленішого жанру — авантюрного роману, зрештою, пародіювання власних текстів і себе самого таки справляє колосальний вплив на непідготованого читача. Враховуючи й політичний контекст, у якому народилася повість про доктора Леонардо, цей твір можна інтерпретувати як спробу підірвати довіру читача до того, що автор йому нав’язує, і навчити в такий спосіб відчитувати прихований підтекст. Отже, амбівалентне ставлення до читача — з одного боку, насмішка з читачевих ілюзій, а з другого, розмова з читачем, заклики до співтворчості — свідчить про формування нового типу читача. Як пише Б.Бакула, автотематичні твори “з огляду на елемент літературної гри, автобіографічні горизонти, вимоги до ерудиції тощо, адресовані читачеві, котрий має стати знавцем літератури, учасником, а подекуди й співтворцем її якісних зрушень”<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // *Вопросы литературы*. — 1992. — №1. — С. 45.

<sup>14</sup> Бакула Б. Цит. ст.— С.91.

