

Мар'яна ГІРНЯК¹

Львівський національний університет імені Івана Франка

ORCID 0000-0002-1396-2888

Між експериментом та інтелектуальним письмом: гра з літературною традицією у романі Майка Йогансена *Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію*

Двадцять років ХХ століття увійшли в історію української літератури як період переосмислення традиції, відмови від звичних для читача тем та установлених прийомів, а відтак – активного пошуку актуальних проблем, нових нарративних стратегій і жанрових форм. Серед найважливіших змін у прозі 1920-х варто згадати інтелектуалізацію письма (В. Домонтович, В. Підмогильний, М. Івченко, Є. Плужник, М. Хвильовий, Ю. Яновський та ін.) і тяжіння до експерименту (Д. Бузько, Л. Скрипник, І. Шкурупій). Творчість М. Йогансена дослідники розглядають насамперед у контексті авангардної прози ХХ століття (В. Агеєва, Р. Мовчан, Я. Цимбал)², акцентують на грі як поетикальній домінанті йогансенівського тексту (С. Павличко, Н. Бернадська, Р. Мельників, Р. Мовчан, Н. Віннікова, Л. Кавун, С. Матвієнко)³, але водночас – принаймні

¹ Мар'яна Гірняк – літературознавець, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка, marjana.hirnyak@lnu.edu.ua

² V. Agečeva, *Prostir gri* [v:] Idem, *Dorogi j seredohrestá. Esej*, L'viv 2016, s. 169, 172; R. Movčan, *Ukraïns'kij modernizm 1920-h: portret v istoričnomu inter'eri*, Kiïv 2008, s. 438; Ā. Cimbal, *Tvorčist' Majka Jogansena v kontekstì ukraïns'kogo avangardu 20-30-h rokiv*: avtoref. dis. kand. filol. nauk, Kiïv 2003, s. 8.

³ S. Pavličko, *Diskurs modernizmu v ukraïns'kij literaturì*, Kiïv 1999, s. 175; N. Bernads'ka, *Ukraïns'kij roman: teoretični problemi i žanrova evolüciá*, Kiïv 2004, s. 138; R. Mel'nikov,

принагідно – звертають увагу на те, що гра цього письменника насправді має інтелектуальне підґрунтя. Ліричні твори М. Йогансена, у яких звукові експерименти є не так самодостатньою грою, як „засобом проникнути у смислові таємниці мови”⁴, дають підстави С. Крижанівському розпізнати в тексті „поета-філософа”⁵. Інтертекстуальна гра в прозових творах, пов’язана з „пародіюванням авторитетних мистецьких зразків”, спонукає В. Агеєву зробити висновок, що твори М. Йогансена адресовані не „наївному”, а „обізнаному” читачеві, здатному розшифрувати численні претексти⁶, а Ю. Шерех пропонує навіть розглядати *Подорож ученого доктора Леонардо [...]*, як і *Невеличку драму* В. Підмогильного, „серед інтелектуально-іронічних романів кінця 20-х років”⁷.

Мета статті – з’ясувати, завдяки яким текстуальним елементам і художнім прийомам відбувається деконструювання класичної поетики у романі М. Йогансена *Подорож ученого доктора Леонардо [...]*, та простежити, як літературний експеримент і гра з традицією сприяють інтелектуалізації авторського письма та розгортанню філософських рефлексій у творі.

Теоретико-методологічним підґрунтям дослідження є праці, присвячені філософії гри (Й. Гейзінга, Г.-Г. Гадамер, Х. Ортега-і-Гасет), семіотиці та феноменології тексту (У. Еко, І. Башляр), теорії іронії (Р. Семків, Р. Струць), проблемам літературної комунікації (А. Бужинська, М. П. Марковський), а також літературознавча розвідка самого М. Йогансена (*Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків*), що свого часу була гідною реплікою у дискусії представників формальної школи. Відповідно, визначальними при аналізі та інтерпретації роману М. Йогансена стали принципи структурно-семіотичної методології та літературної герменевтики.

Lúdina z himernim imâm [v:] Jogansen M., *Vibrani tvorí*, Kiïv 2001, s. 10; R. Movčan, *Op. cit.*, s. 277; N. Vinnikova, *Parodiâ Majka Jogansena na licars'kij roman* [v:] „Visnik Zaporiz'kogo nacional'nogo universitetu. Filologični nauki”, nr. 2, 2010, s. 29; L. Kavun, *Modernists'ka estetika j poetika romanu Majka Jogansena „Podorož učenogo doktora Leonardo i jogo majbutn'oi kohanki prekrasnoi Al'česti u Slobožans'ku Švejcaríu”* [v:] „Literaturoznavstvo. Fol'kloristika. Kul'turologiâ”, vip. 27-28, 2018, s. 7; S. Matviënko, *Decentraciâ tekstu âk gra z čitačem („Podorož učenogo doktora Leonardo...” Majka Jogansena)* [v:] „Magisterium”, vip. 2, *Literaturoznavči studii*, 1999, s. 18.

⁴ Â. Cimbal, *Op. cit.*, s. 6.

⁵ S. Križaniv's'kij, *Romantik revolúcijnogo slova* [v:] M. Jogansen, *Vibrani tvorí*, Kiïv 2001, s. 484.

⁶ V. Ageëva, *Op. cit.*, s. 169, 174.

⁷ Ū. Šerch, *Bilok i jogo zaburennâ* [v:] Idem, *Porogi i Zaporizžâ. Literatura. Mistectvo. Ideologii*, t. 1, Harkiv 1998, s. 441.

Децентрування структури та комунікативні стратегії роману

Одним із найважливіших і найпомітніших експериментів М. Йогансена у романі *Подорож ученого доктора Леонардо* [...] є спроба створити „книгу *Пейзажу*” на *протипагу* звичній для читача *книзі історій*. Здебільшого пейзаж виконує маргінальну функцію у художньому творі, тоді як розвиток дії та персонажі сприймаються як центральне. Аналізований роман, попри анонсовану „історію”, пов’язану з подорожжю доктора Леонардо й Альчести, не дає змоги читачеві отримати сподіване задоволення від розгортання подій. Прогулянка іспанського тираноборця Дона Хозе Перейри українським степом і спричинене літньою спекою перетворення подорожнього на члена райвиконкому Данька Харитоновича Перерву, заборонене в серпні полювання на зайця, невдала втеча від куркулів на степовий хутір та дивовижне зворотнє переродження Перерви через смерть в іспанця Перейру – такий розвиток фабули не налаштовує реципієнта на співпереживання з персонажами чи напружене очікування розв’язки. Навіть сподівання на розвиток інтимної сюжетної лінії, який мав би перетворити „майбутню коханку” доктора Леонардо на теперішню, поступово руйнуються, а інтрига слабне з огляду на абсурдно-химерні перешкоди (фізіологічні „клопоти” доктора Леонардо та Альчести, постріли із зіпсованої рушниці дрвонасадця, поява псевдокоханця), що, зрештою, провокують у читача хіба що іронічну посмішку.

Натомість увагу привертають майстерно виписані пейзажі українського степу чи Слобожанської Швейцарії. „Запахові портрети” зайців і „ніжні мініатюри” перепелів⁸, що манять сетера Родольфо і його господаря Перейру, медові аромати гречки, у якій ховається Перерва від куркулів-переслідувачів, озера „в м’яких берегах очерету”⁹ і повноводі ріки, серед яких Леонардо й Альчеста насолоджуються метушливою перистих окунів та зелено-золотого жучка, передзвоном пташиних голосів і пасмами гір чи густими лісами обабіч водного шляху, – усі ці та інші картини природи відчутно домінують над розвитком подій чи характеристикою персонажів.

Такі розлогі пейзажі, на перший погляд, здаються дивними у творі М. Йогансена, адже у своїй теоретичній розвідці автор звертав увагу на важливість „фабульної розробки” у прозі і недопустимість надто великої кількості „ландшафтних описів”¹⁰. Однак С. Матвієнко, яка однією з перших констатувала „децентрацію суб’єкта” в романі і зміщення акцентів у напрямку

⁸ M. Jørgansen, *Podorož učenoga doktora Leonardo i joga majbutn’oi kohanki prekrasnoi Al’česti u Slobožans’ku Švajcariju* [v:] Idem, *Vibrani tvoriv*, Kiïv 2001, s. 280.

⁹ *Ibidem*, s. 344.

¹⁰ M. Jørgansen, *Åk buduët’sâ opovidannâ. Analiza prozovih zrazkiv* [v:] Idem, *Vibrani tvoriv...*, s. 382, 392.

до маргінального, слушно відзначила: „ключ для розуміння всього Йогансена – «читання-навпаки»”¹¹. Цей „ключ” спрацьовує також для розуміння ролі пейзажів у романі „Подорож ученого доктора Леонардо [...]”. Якщо події не вкладаються у класичний цілісний сюжет, то „подією” стає пейзаж. Краєвиди, що відкриваються перед персонажами, дають змогу читачеві спостерігати за численними „історіями”, що відбуваються у природі: схід сонця змінюється заходом, погідне небо – важкими хмарами і грозою, а битва мурах, що зчепилися в герці кліщами, інтригує не менше, ніж перипетії між людьми.

Про домінування пейзажу у творі свідчить, зокрема, неприхована *гра „автора” з „читачем”*. Наголошуючи на потребі зламати літературну традицію та „пересунути взаємні ролі ландшафту і дієвих осіб”, сам „автор” у „Післяслові” до роману зізнається, що насправді не мав наміру писати звичайну історію подорожі. Звертаючись до „читача” і „читачки”, „автор” пояснює, що всі людські фігури у творі були „картонними”, „декоративними”: протягом „усього Прологу і всієї Подорожі нахабно водив вас, прекрасні читачу і читачко, за ваші (клясичні) носи. Автор удав, ніби він (як усякий порядний літератор) збирається показати вам справжніх людей і справжні їхні мандри”, але натомість вирішив продемонструвати „справжні ландшафти”, „водити декоративних людей по живих і соковитих краєвидах”¹². Автор усвідомлює, що читач може покинути книжку, „не допливши й до третьої сторінки”, однак вірить, що хтось таки дочитає до кінця цю „книгу Пейзажу”, а відтак розпочата гра матиме продовження, а отже, і сенс.

Творча манера М. Йогансена ніби підтверджує відомий висновок, який свого часу зробив Х. Ортега-і-Гасет: „нове” мистецтво усуває „надто людські елементи”, його потрібно вважати „лише грою, і більше нічим”¹³. Кожна гра, на переконання філософів, ґрунтується на своїх законах: вона виходить за межі протиставлення істини й омани, добра і зла, мудрості й глупоти, передбачає обов’язкову співучасть іншого, має конкретні правила, але водночас її сутність – це свобода, зосередженість на дії, яка важливіша від мети¹⁴. У часопросторі літературної комунікації ігрова взаємодія набуває додаткових властивостей. Діалог між автором і читачем асоціюється А. Бужинській та М. П. Марковському з „любовною грою”, із синтезом „Еросу й Гермеса”, що, з одного боку, передбачають асиметричність учасників „гри” та можливі непорозуміння, а з іншого, „неприсутність хочуть перетворити на присутність, далеке – в близьке, а незрозуміле – в зрозуміле”¹⁵.

¹¹ S. Matviënko, *Op. cit.*, s. 22, 18.

¹² M. Jørgensen, *Podorož učenoga doktora Leonardo ...*, s. 358-359.

¹³ H. Ortega-i-Gaset, *Degumanizaciã mistectva* [v:] Idem, *Vibrani tvorì*, Kiïv 1994, s. 244-245.

¹⁴ J. Gejzïnga, *Homo ludens*, Kiïv 1994, s. 13-18; G.-G. Gãdamer, *Aktual'nist' prekrasnogo* [v:] Idem, *Germenevtika i poetika*, Kiïv 2001, s. 70-71.

¹⁵ A. Burzyñska, *Anty-Teoria literatury*, Kraków 2006, s. 171-174; M. P. Markowski, *Występek: eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 77-81.

Намагаючись посприяти розумінню того, що відбувається у просторі роману, автор *Подорожі ученого доктора Леонардо [...]* запрошує до гри „любого серцю читача” впродовж усього розгортання тексту. Він раз у раз наголошує, що є „отцем” і творцем усіх „реальних і нереальних” персонажів роману¹⁶, дозволяє їм бути поінформованими щодо інших творів свого автора, нагадує про ті важливі для розвитку дії епізоди, які „неуважний читач” уже міг забути. Автор так часто апелює до свого читача, що вони обоє починають сприйматися як повноцінні текстуальні фігури. Інколи самі персонажі розмірковують про непорушність і непохитність законів фабули або навіть переконують одне одного в авторській детермінованості власного життєвого шляху: „Усе ваше музично гармонійне життя, довгі роки подорожі з ученим доктором Леонардо [...] постало в думці того, хто створив вас, прекрасну Альчесту, і вченого доктора Леонардо. Ви не можете не поїхати в Лісові озера і ви мусите їхати в Лісові озера зі мною, студентом Орестом Перебийносом”¹⁷. Автор постійно намагається викликати в читача довіру, привернути увагу до власних стратегій, навіть якщо йому для цього доводиться розривати „картонні груди” фігур-персонажів і „просувати крізь них свою патлату голову”¹⁸. Як наслідок, за влучним висловом В. Агеєвої, читач уже „почувається дещо очманілим від надмірної авторської одвертості”¹⁹, однак такі художні прийоми – це не лише бажання епатувати й поливати свою читацьку аудиторію „із театральної пожарної шланги холодною водою”²⁰. Запропонована гра має глибше підґрунтя, адже, як зауважив М. Йогансен у своїй теоретичній розвідці, „коли письменницька техніка вже не встигає вганятися за новими вимогами життя, письменник-новатор одкриває цю техніку публіці”²¹, „оголює прийоми” у самому творі, зобов’язуючи реципієнта розпізнавати у романі не лише події, персонажів чи пейзажі, а й літературні таємниці з приводу того, „як будується оповідання”.

Поінформований читач має змогу довідатися про авторські стратегії вже з перших рядків *Подорожі ученого доктора Леонардо [...]*. Початок „Післяслова”, у якому йдеться про намір змінити функції персонажів і пейзажів у творі, – це переклад англomовного епіграфа, процитованого за нібито неопублікованим есе Автора *Ландшафт у літературі*. Перемикання *мовних кодів* у романі стосується не лише цитати, що виконує роль своєрідного обрамлення твору. Уже перший епіграф до роману латинською мовою налаштовує читача на філософські рефлексії („небо, а не душу, змінюють ті, що мандрують за море”²²), а назва першого розділу, яка зводиться до перекладу слова „подорож”

¹⁶ M. Jørgensen, *Podorož učenoga doktora Leonardo ...*, s. 286.

¹⁷ *Ibidem*, s. 348.

¹⁸ *Ibidem*, s. 359.

¹⁹ V. Ageeva, *Op. cit.*, s. 175.

²⁰ M. Jørgensen, *Podorož učenoga doktora Leonardo ...*, s. 359.

²¹ Idem, *Ак будуєт'сâ оповіданнâ ...*, s. 394.

²² M. Jørgensen, *Podorož učenoga doktora Leonardo ...*, s. 277.

російською, німецькою, англійською та французькою мовами, акцентує на важливості цього феномена незалежно від того, яку культуру репрезентує людина-мандрівник. Присутність мовного коду в романі особливо відчувається тоді, коли персонажі захоплюються колоритними висловами української мови („нам з тобою тепер непереливки, як каже український народ”²³) чи намагаються автентично відтворити її звучання (Альчеста замість слова „квас” може вимовити лише наближене „куасс”). Інколи автор через фонетичні подібності підводить до висновку про споріднену ідентичність персонажів (Дон Хозе Перейра – Данько Харитонович Перерва) або пародіює традицію лицарських романів через апелювання до пишномовного стилю в діалогах між доктором Леонардо та Альчестією.

Зміна мовного коду у творі М. Йогансена пов’язана не лише з використанням елементів тієї чи іншої національної мови або особливостей певного стилю, а й із співіснуванням буденної мови та поетичної, поява якої у *Подорожі ученого доктора Леонардо [...] зумовлена наявністю в романі численних віршованих текстів. Окремі поетичні рядки можуть здаватися безглуздими („дід їсти-ме хліб і котити-ме біб...”²⁴), асоціюватися з авангардистською грою („Я покинув Барселону, – Кін-кону, лін-льону [...]”²⁵) чи навіть викликати звинувачення самого автора в невірності персонажа-поета („Як ми з нею луками ішли, Розцвітали луки на путі...”²⁶). Здебільшого, однак, поетична мова автора засвідчує зосередженість на образному слові, про яке згадував Йогансен-теоретик і яке лежить в основі ігрової функції поезії. На думку Й. Гейзінги, гра – не метафора для поезії, а її „точна, буквальна істина”, адже через творення нової мови та несподіваних зв’язків між словами та речами „дух [...] грається тією чудесною номінативною здатністю”²⁷. Поетичні образи М. Йогансена у *Подорожі ученого доктора Леонардо [...] не лише фіксують особливе сприйняття персонажами чи „автором” реальності („Степ сповила велика борода [...] А небом йдуть водяні вози”²⁸), а й часто сигналізують про міфологічне підґрунтя такого світосприйняття („Немов не зорі то були, а деревій: Райдеревом розкинувся над світом І подолав полин, і перемиг перій, І виріс в ігдразил, – Морями, хмарами і снами оповитий”²⁹). Аналізуючи особливості функціонування символів-знаків у поезії М. Йогансена, Р. Мельників звертає увагу на обізнаність письменника з германо-скандинавською міфологією. Підтвердженням цього є, зокрема, образ ігдразили – „універсального космогонічного символу світового дерева”, що, поруч зі світовим океаном, „постає**

²³ *Ibidem*, s. 295.

²⁴ *Ibidem*, s. 284.

²⁵ *Ibidem*, s. 285.

²⁶ *Ibidem*, s. 312.

²⁷ J. Gejzina, *Op. cit.*, s. 152, 11.

²⁸ M. Jørgensen, *Podorož učenoga doktora Leonardo ...*, s. 292.

²⁹ *Ibidem*, s. 321.

одним із ключових у символіці міфо-поетичного світу Майка Йогансена, його ‘філософічних ландшафтів’³⁰.

Поява поезій у романі *Подорож ученого доктора Леонардо* [...] свідчить про активне апелювання письменника до художнього прийому „**текст у тексті**”, що виявляється також у численних наративних вставних конструкціях. Знаменно, що історії про подорож Леонардо й Альчести та про *Неймовірні авантури дона Хозе Перейри у Херсонським степу* спершу були опубліковані як самодостатні твори у першому та восьмому випусках альманаху *Літературний ярмарок* (1928, 1929) і лише 1930 року об’єднані в окремому виданні³¹. Однак поєднанням цих сюжетних ліній в один твір М. Йогансен не обмежується. Автор дуже детально з’ясовує минуле своїх персонажів, і такі ретроспекції інколи нагадують скорочений виклад повноцінного роману. Наратор з’ясовує особливості революційної діяльності Дона Хозе Перейри та Данька Харитоновича Перерви, деталі родоводу іспанського аристократа і навіть його сетера Родольфо, згадує про часи козаччини, коли предки студента-комсомольця Ореста Перебийноса заслужили своїми героїчними подвигами колоритне прізвище, чи вражає неймовірною історією древонасадця, який взимку під час голоду вигнав з хати дружину та двох дітей. Іноді вставні оповідання привертають увагу до епізодичних персонажів (селянин-візник Черепаха та його кінь Володька) або взагалі безпосередньо не присутніх у розвитку дії (дід-пасічник і його любов-прив’язаність до собаки).

Багатолінійність роману, монтаж прозових і віршованих фрагментів дають підстави зробити висновок про **кінематографічний принцип** організації матеріалу в романі М. Йогансена. Розмірковуючи над „кіноконструкціями”, що лежать в основі низки літературних творів 20-х і 30-х років ХХ століття, О. Пуніна визначає монтаж як один із ключових принципів кінематографічного письма³². Вставні тексти, що часто взаємодіють у *Подорожі ученого доктора Леонардо* [...] за принципом зміни кадрів, не лише засвідчують композиційну гру автора в деконструювання класичного наративу, а й виявляють глибший смисл творення нової реальності, що виникає внаслідок реалізації асоціативних можливостей мислення. М. Йогансен у своєму романі часто апелює до кінематографічної лексики („в рямцях небесної стежки, немов на екрані кіно, на мить з’явилася низка живих хрестів”³³), ніби об’єктивом камери фіксує епізоди чи пейзажні картини, але важливо, що кінематографічний ефект сприйняття реальності дає змогу побачити світ у несподіваних ракурсах і в найменших деталях. Дон Хозе Перейра згадує, що під час польоту на аероплані земля нагадувала йому „рельєфну

³⁰ R. Mel’nikiv, *Majk Jogansen: landšafti transformacij*, Kiïv 2000, s. 77-78.

³¹ Idem, *Lûdina z himernim imâm ...*, s. 19.

³² O. Punina, *Kinofikaciâ ukrains’kogo literaturnogo diskursu (20-30-ti roki XX stolittâ)*, Donec’k 2012, s. 155-166.

³³ M. Jogansen, *Podorož učenogo doktora Leonardo ...*, s. 344.

мапу”, подорож потягом перетворила її на „театральну декорацію”, їзда на велосипеді дала змогу побачити танець ховрашків край дороги, відчутти, як пахне чебрець, а піша хода дозволила так наблизити невидиму камеру до природи, що її „живе життя” перевершило відчуття власної тілесної ваги³⁴. Отож застосування прийому кінознання не лише забезпечує зміну краєвидів чи довільне зчеплення непокєднаних, на перший погляд, елементів, а й сприяє осяганню світу в усіх його вимірах. Невипадково механізми людського пізнання іноді асоціюються з „кінематографічним принципом кадрування й нанизування”³⁵.

Інтелектуальна іронія та філософське осмислення світу

Сприймання світу у романі М. Йогансена зазвичай амбівалентне. Ідеться не лише про співіснування голосів, що представляють різних суб’єктів свідомості на рівні нарративної організації твору, а передусім про те, що конкретні висловлювання персонажів чи наратора позначені *іронією*, яка, за спостереженням дослідників, є одночасно „ствердженням та запереченням”³⁶, „правдою і неправдою”³⁷. Визначити істинний сенс в іронічному висловлюванні складно, оскільки іронія часто є не так риторичною фігурою, як „ігровим світоглядним принципом”³⁸. Реагуючи на пронизаний суперечностями світ, вона утверджує „право на сумнів”, невпевненість у здатності людського розуму осягнути абсолютну істину. Тому іронічне твердження „не обов’язково обертається на свою протилежність, а може сприйматися і як істинне”³⁹.

Окремі висловлювання у романі *Подорож ученого доктора Леонардо [...]* не викликають труднощів в інтерпретації, зокрема, з огляду на комічний ефект, який справляють відповідні твердження чи описувані події (доктор Леонардо, що досі ніколи не розлучався з Альчестою, раптом відчув „непереборне бажання з нею на мить розлучитись” і віддалився від стежки, „намацуючи в кишені останній номер італійської газети”⁴⁰). Здебільшого, однак, обрати правильний код для розшифрування істинного сенсу сказаного не так просто. Наприклад, „автор” зізнається в любові до пролетаріату, який був його „першим товаришем у дитинстві”, згодом став його наставником і навчив любити „футбол, американський фільм, авантурний роман, риболовлю” і, зрештою, викликав повагу „за те, що він – Майстер, за те, що це він робить Річ”⁴¹. Таке захоплення можна

³⁴ *Ibidem*, s. 281-282.

³⁵ О. Punina, *Op. cit.*, s. 45-47.

³⁶ R. Semkiv, *Іронічна структура: типи іронії в художній літературі*, Київ 2004, s. 12.

³⁷ R. Struc', *Riznovidi ironii* [v:] „Naukovі zapiski NaUKMA”, t. 4, Filologіâ, 1998, s. 37.

³⁸ R. Semkiv, *Op. cit.*, s. 87.

³⁹ *Ibidem*, s. 21, 92.

⁴⁰ M. Jogansen, *Podorož učenogo doktora Leonardo ...*, s. 334.

⁴¹ *Ibidem*, s. 286.

сприймати і в прямому значенні, особливо якщо згадати, що М. Йогансен був одним із засновників спілки пролетарських письменників „Гарт”, однак Н. Бернадська слушно зауважила, що „гімн пролетаріату” інколи досягає „протилежаного ефекту – ефекту пародії на політичні лозунги, маніфести, листівки, мову газет”⁴². Амбівалентність філософсько-іронічних рефлексій особливо відчутна, коли персонажі порушують питання про значення і сутність подорожі („Той, хто сьогодні, негайно, в цю мить не їде в Індію, – той позбавлений елементарнісінької людської цікавості! – так сказав один товариш, коли в його спитали, чому він проживає весь свій вік лише в своїй кімнаті”⁴³), про вміння людини „бачити” під час свої мандрів справді важливі речі (повернувшись із-за кордону, дехто „вміє розповісти тільки про те, як у німецьких готелях улаштовані ванни”⁴⁴, або, не відрізняючи річки Лопань від Сіверського Дінця, заперечувати красу Слобожанської Швейцарії під час „доповіді [...] перед хатою на колоді”⁴⁵).

Іронія у *Подорожі ученого доктора Леонардо* [...] часто поєднується з *пародіюванням* певних літературних стилів чи навіть текстів. Інколи в романі М. Йогансена можна простежити безпосередні іронічні висловлювання про велику кількість „прозаїчних ліриків”, які пишуть „прозу, що нагадає дуже погані вірші”⁴⁶, або з приводу пролетаріату, який легко дає собі раду з мистецькою технікою, що „давалася буржуазії довгою роботою”⁴⁷. Про скептичне ставлення автора до легковажності у мистецтві свідчить те, що навіть сетер своїм глибоким поглядом дорікає Донові Хозе Перейрі за низькопробну поезію: „Як вам не сором римувати «очі» і «ночі!»”⁴⁸.

Переважно, однак, пародіювання сформованих у літературній традиції стилів чи жанрів відбувається завдяки розгортанню дії та комічним епізодам у романі, характеристиці персонажів та їхнім іменам, зображенню пейзажів та побудові висловлювань. Візник Черепаха, що має допомогти докторові Леонардо та Альчесті доїхати до Бахтина, своїм виглядом нагадає Ахіллеса, тим самим відсилаючи поінформованого читача до відомої апорії Зенона. Розлога назва роману – *Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію* – не лише спонукає пригадати *Сентиментальну подорож Францією та Італією Л. Стерна* чи *Мандри Премудрого гідальго Дона Кіхота з Ламанчі* М. де Сервантеса, а й укорінює твір у бароковій традиції, яка виявляється, зокрема, у „вертепній моделі світу”⁴⁹.

⁴² N. Bernads'ka, *Op. cit.*, s. 142.

⁴³ M. Jørgansen, *Podorož učenoga doktora Leonardo ...*, s. 279.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 280.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 305.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 316.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 283.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 288.

⁴⁹ L. Kavun, *Op. cit.*, s. 9.

Важливу роль в іронічній інтерпретації попередніх текстів культури відіграють вставні оповідання, які, за спостереженням В. Агеєвої та Н. Бернадської⁵⁰, стають основою для пародіювання традиційного історичного роману (подвиги предків Ореста Перебийноса; човен на колесах асоціюється з „чайкою, що шукає в лузі при битій дорозі свої любі діти”⁵¹), соціально-побутової прози (життя мешканців Слобожанської Швейцарії) чи сюжетних кліше, присвячених класовій боротьбі (Данько Харитонович Перерва та куркулі).

Особливо відчутним є інтертекстуальний зв'язок між *Подорожжю ученого доктора Леонардо [...] та жанрами любовного й лицарського роману*. Відповідний горизонт сподівання формує навіть назва роману М. Йогансена, однак пародійний ефект виникає насамперед внаслідок пишномовності висловлювань, яка не узгоджується зі змістом („Ти могла б сміливо пити, о Альчесто [...] тут сифілісу немає”⁵²), завдяки портретам персонажів (прекрасна Альчеста навіть у спеку носить лайкові рукавички й шовкові панчішки), їхнім передісторіям (родові заслуги Дона Хозе Перейри і родовід його сестера Родольфо) та перипетіям (подвиги лицаря задля прекрасної дами перетворюються в кумедні війни за шматок сала чи порятунок Альчести на мілководді)⁵³.

Назва роману М. Йогансена формує в читача горизонт сподівань, пов'язаний не лише з жанрами лицарської літератури, а й із передбачуванним розгортанням подій у творі. Розглядаючи художній текст як „механізм продукування *можливих світів*”⁵⁴, У. Еко звертає увагу, що читач завжди вибудовує у своїй уяві певні припущення з приводу подальшого розвитку фабули, які текст підтверджує або спростовує. У кожному разі, можливі світи, в які читач «вірить, які уявляє, яких бажає»⁵⁵, залишаються актуальними у процесі сприймання і визначають враження від твору. З огляду на те, що Альчесту названо „майбутньою коханкою”, читач передбачає, що близький фізичний зв'язок між нею і доктором Леонардо таки виникне, але автор руйнує не лише такі сподівання, а й ідентичність самого персонажа – представляючи його то як бандита, то як іспанця Дона Хозе Перейру, що видає себе за італійця Леонардо Пацці, або взагалі акцентуючи на тому, що доктора Леонардо, Альчести та Дона Хозе Перейри ніколи не було на світі, вони не їздили насправді по Слобожанській Швейцарії, а відтак автор не може розповісти, чим закінчилася їхня історія.

На переконання Х. Ортеги-і-Гасета, місія мистецтва – „створювати уявні світи”⁵⁶, і М. Йогансен успішно послуговується цією настановою. Відповідні інтенції автора підтверджує навіть граматична побудова речень, у яких часто

⁵⁰ V. Agečva, *Op. cit.*, s. 174-184; N. Bernads'ka, *Op. cit.*, s. 138-141.

⁵¹ M. Jørgansen, *Podorož učenoga doktora Leonardo ...*, s. 349.

⁵² *Ibidem*, s. 308.

⁵³ Детальніше про це див.: N. Vinnikova, *Op. cit.*, s. 28-32.

⁵⁴ U. Eco, *Rol' čitača. Doslidžennâ z semiotiki tekstiv*, L'viv 2004, s. 342.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 303, 306.

⁵⁶ H. Ortega-i-Gaset, *Op. cit.*, s. 268.

домінує умовний спосіб дієслова. Якби вигадана авторською фантазією „легендарна баба” була реальною, то вона „могла б дечого навчити подорожнього” Леонардо⁵⁷. Якби Орест Перебийніс був доктором Леонардо, то „почав би розповідати” про значення тюркського слова „Бешкинъ”, а не „казку про Велику Любов”⁵⁸. Автор усвідомлює, що, поки розгортання тексту пропонує низку вставних історій, читач, найімовірніше, сам „дописує” подальші пригоди доктора Леонардо і прекрасної Альчести: „Вони могли б зараз вибратися на першу кручу [...] Вітер міг би донести до них у південній тиші немов потойбічний гуркіт вагонів [...] Вони могли б і просто іти далі берегом Дінця”, у хаті колишнього дроворуба могло б „відбутися законіння нового життя у череві прекрасної Альчести. Але того не було”⁵⁹.

Можливі світи, які створює М. Йогансен, – це своєрідні альтернативні історії, які „могли б здійснитися, якби усе пішло по-іншому”⁶⁰. Важливо, що їх продукування відбувається не лише з допомогою читача, а й інколи за участі персонажа, який, як, наприклад, Данько Харитонович Перерва, прогнозує появу нового жорстокого господаря для свого друга-собаки, хоча у творі нічого такого не відбувається. Зародком потенційних оповідань або навіть романів є також вставні історії у творі М. Йогансена, що немовби підтверджують висновок У. Еко про „можливі світи” тексту як про „вагітні світи”, „переповнену сукупність”⁶¹.

Поділ персонажів на „вигаданих” та „реальних” і поява „можливих світів” зумовлюють у романі *розмивання граней між фікційним та дійсним*. Створюючи „легендарну бабу” як персонажа вставної історії-епізоду і наголошуючи на її „вигаданості”, автор, з одного боку, пропонує читачеві „уявити” її зовнішній вигляд, відчутти запах її поту, простежити, як вона шкандибає лісовою стежкою, порушуючи тишу шарудінням листя чи хрускотом гілки, а з іншого – називає її „привидом”, „фантомом”, „альгебраїчною формулою”, що існує лише в авторській фантазії⁶². „Роз’ятрена фантазія мистця” іноді, за висловом самого „автора”, може випередити найдивовижніший витвір природи, „наймонструозніший факт Реальної Дійсности”⁶³, навіть змусити човен їхати на колесах реальними лугами серед осик та ясенів. Однак деколи автор намагається запропонувати раціональні ключі до розшифрування власних химер. Самоідентифікація Альчести зі срібнокрилою птицею чи дивовижне перетворення Дона Хозе Перейри на Данька Харитоновича Перерву відбуваються в оніричному просторі. У сновидній фантазії Альчеста актуалізує образи

⁵⁷ M. Jogansen, *Podorož učenoga doktora Leonardo ...*, s. 305, 314.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 337.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 315, 322.

⁶⁰ U. Eko, *Op. cit.*, s. 303.

⁶¹ *Ibidem*, s. 304.

⁶² M. Jogansen, *Podorož učenoga doktora Leonardo ...*, s. 329-330.

⁶³ *Ibidem*, s. 349.

з нещодавно почутої поезії⁶⁴, а марення під час спеки спровокувало в іспанського аристократа повну втрату пам'яті, аж до перевтілення в іншу особу. Під час активного свідомого життя людина часто не підозрює, що приховано у глибинах її істоти, але марення, як стверджує Г. Башляр, дають змогу вийти поза себе: у сновидіннях ми розпорошуємося на „привиди дивних істот” і таким чином стаємо невловимі самі для себе, не маючи шансів „віднайти гарантії свого існування”⁶⁵.

Балансування між дійсністю та породженим уявою можливим світом у *Подорожі ученого доктора Леонардо [...]* зумовлене також фікціоналізацією фактів. Хоча Дона Хозе Перейру автор називає „вигаданим” персонажем, генерал Мігель Прімо де Рівера, якого має намір знищити цей аристократ-тираноборець, є реальною постаттю – іспанським диктатором 20-х років ХХ століття. Таке поєднання факту і вимислу впроваджує вигаданих персонажів в історичний контекст, але водночас змушує реальних осіб набувати ознак персонажів фікційного світу. Між реальним та ірреальним балансують у романі навіть пейзажі. М. Йогансен апелює до актуальних топонімів Слобожанщини (Бахтин, Сіверський Донець, Лопань, Зміїв), але Слобожанська Швейцарія – топонім, що виходить за рамки географічної назви. Л. Кавун зазначає, що відповідний образ постає насамперед як „культурологічний і психологічний феномен” української свідомості 1920-х років і навіть містить у собі іронічний підтекст⁶⁶. Однак „іронічна” вигадка М. Йогансена насправді не позбавлена реального підґрунтя. У другому десятилітті ХХІ століття можна простежити активну тенденцію українців називати мальовничі куточки своєї країни „швейцаріями” (Слобожанська, Черкаська, Буковинська, Подільська, Закарпатська, Львівська тощо), внаслідок чого журналісти готові констатувати існування в Україні своєрідного „швейцарського синдрому”⁶⁷.

Продуктування можливих світів у романі *Подорож ученого доктора Леонардо [...]* пов'язане не лише з тяжінням М. Йогансена до експерименту, а й із бажанням заглибитися у *філософію* людського буття та світосприймання. На перший погляд, це твердження можна поставити під сумнів, адже у своїй теоретичній праці М. Йогансен скептично відгукувався про письменників, які у своїх творах „розводять філософію, або пейзажі, або цитати”: „ляндшафтів словами не опишеш”, цитати краще читати в контексті оригінальних творів, а філософію – шукати у фахівців своєї справи⁶⁸. Однак орієнтацію автора на інтелектуальне письмо та філософські рефлексії засвідчують уже поетичні тексти М. Йогансена. Підзаголовок до знакової у творчості письменника збірки *Кроковее коло* –

⁶⁴ *Ibidem*, s. 324-325.

⁶⁵ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, Gdańsk 1998, s. 166, 168.

⁶⁶ L. Kavun, *Op. cit.*, s. 11-12.

⁶⁷ A. Mel'ničuk, *Ukraina. Švejcars'kij sindrom*, <https://poglyad.te.ua/podii/strongukrayina-shvejtsarskyj-syndromstrong.html>, [27.12.2019].

⁶⁸ M. Jørgensen, *Åk buduēt'sâ opovidannâ ...*, s. 471.

„філософічні ландшафти” – це своєрідне передчуття тієї „книги Пейзажу”, яку запропонує у романі *Подорож ученого доктора Леонардо* [...] М. Йогансен. Краєвиди, що відкриваються перед персонажами, спонукають читача побачити красу природи, відчути разом із персонажами життя українського степу й розчинитися в його безмежних просторах. Водночас автор порушує питання про те, наскільки людина здатна осягнути цю красу, адже, коли вона „не вмє бачити”, то „нічого не побачить путнього”, окрім того, що дорога була довга і курна⁶⁹, що ріка – засіб комунікації за допомогою човна, гори – „нерівні місця, на яких не можна орати землю”, а саги й затоки – затоплені водою сіножати⁷⁰. Місцеві мешканці винищують у ріці рибу і качок, вирубують ліс та очерет, але навесні природа демонструє свою міць: ріка розливається навколо, нагадуючи про те, якою була в давні часи.

Філософські рефлексії „автора” чи персонажів інколи набувають іронічного звучання. Альчеста, милуючись озерами Слобожанської Швейцарії, констатує природність цих краєвидів, протиставляючи їх великим і прекрасним швейцарським озерам: „почуваєш, що в них усе ж таки не вода, а H₂O, а колір її не небо, а анілін, і що все це зробили невтомні кубісти для епатації американських мільйонерів”⁷¹. Такі натяки на амбівалентність зумовлені, очевидно, переконанням М. Йогансена, що „єдина безпечна для новеліста філософська позиція – це іронія та скепсис”⁷², однак часто навіть в іронічному висловлюванні домінує не так заперечення, як ствердження, спроба побачити істинні сенси в парадоксальних речах. Роздуми про сутність подорожі приводять персонажів до висновку, що все на землі перебуває у безперервному русі, а відтак – у вічних мандрах. Людина подорожує не лише тоді, коли змінює просторові координати, а й коли не покидає меж свого помешкання, і навіть камінь, „порепаний і сонливий, що лежить між двома старими дубами [...] і він подорожує”⁷³. Подорож може бути повільною і швидкою, з увагою до найдрібніших деталей чи прагненням „мислити гігантськими абстрактними астрономічними філософемами”⁷⁴, але важливим є сам факт усвідомлення того, що існування людини, як і світобудови, – це вічний рух, у якому все взаємопов’язане, має конкретні причини або визначене незбагненими силами. Життя натхненного юнака, як переконує Перебийніс Альчесту, може раптово обірватися під колесами трамвая, шляхи персонажів чітко детерміновані авторською волею, а бажання „автора” творити „добрі Речі”⁷⁵ у царині мистецтва спровоковане захопленням прекрасними речами, які створюють ремісники, майстри своєї справи.

⁶⁹ Idem, *Podorož učenogo doktora Leonardo...*, s. 305.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 341.

⁷¹ *Ibidem*, s. 344.

⁷² M. Jogansen, *Ák buduēt'sá opovidannâ ...*, s. 392.

⁷³ Idem, *Podorož učenogo doktora Leonardo ...*, s. 279.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 281.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 287.

Висновки

Роман *Подорож ученого доктора Леонардо [...]* засвідчує тяжіння М. Йогансена, з одного боку, до експерименту, а з іншого, до інтелектуалізації прози. Експеримент та гра з літературною традицією насамперед пов'язані з децентруванням структури та комунікативними стратегіями тексту. Автор у своєму творі пропонує не так розповідь про події, як книгу *Пейзажу*, постійно звертається до читача, збиваючи його з пантелику своїми заувагами про поділ персонажів на вигаданих і реальних, оголенням художніх прийомів чи постійним акцентуванням на своїй присутності. Часто в романі можна простежити перемикання мовних кодів, що виявляється в цитатах іншими мовами, апелюванні до колоритних висловлювань, пишномовного стилю чи поетичної мови. Вставні віршовані тексти інколи репрезентують авангардистську гру автора, але часто є свідченням уваги до образного слова, що ґрунтується на міфологічному світосприйнятті. Наративні „тексти у тексті” не лише впроваджують у роман епізодичних персонажів зі своїми історіями, а й зумовлюють монтаж як провідний композиційний принцип твору. Кінематографічний ефект виявляється також в апелюванні до відповідної лексики, зосередженні уваги на деталях та „кадруванні” як механізмі сприймання і мислення.

Інтелектуальне письмо представлене насамперед частим апелюванням до філософсько-іронічних рефлексій. Іронія в романі здебільшого постає не як риторична фігура, а як світоглядний принцип, що спонукає до усвідомлення амбівалентності світу, права на сумнів та пошуку істинних сенсів. Поінформованого та вдумливого читача вимагає пародіювання літературних стилів та текстів культури, зокрема любовного й лицарського романів, а також поява у творі імпульсів до творення нових оповідей та альтернативних історій. Конструювання можливих світів пов'язане водночас із розмиванням граней між реальним та ірреальним, фікціоналізацією постатей та топосів, зі зверненням до сновидної фантазії як до спроби раціонально пояснити напівфантастичні речі та події у творі. Інколи автор пропонує замислитися над законами існування світобудови. Особливо відчутною в романі є філософія речей, пейзажів та подорожі як метафори вічного руху життя.

ЛІТЕРАТУРА

- Ageêva V., *Prostîr gri [v:] V. Ageêva, Dorogi j seredohrestâ. Eseï*, L'viv 2016, s. 168-188.
Bernads'ka N., *Ukrâïns'kij roman: teoretični problemi ì žanrova evolúciâ*, Kïïv 2004.
Cimbal Â., *Tvorčist' Majka Jogansena v konteksti ukrâïns'kogo avangardu 20-30-h rokiv*, avtoref. dis. kand. filol. nauk, Kïïv 2003.
Eko U., *Rol' čitača. Doslidžennâ z semiotiki tekstiv*, L'viv 2004.
Gejzînga J., *Homo ludens*, Kïïv 1994.

- Ġadamer G.-Ġ., *Aktual'nist' prekrasnogo* [v:] Idem, *Germenevtika i poetika*, Kiïv 2001, s. 51-99.
- Jogansen M., *Podorož učenogo doktora Leonardo i jogo majbutn'oï kohanki prekrasnoi Al'česti u Slobožans'ku Švajcariû* [v:] Idem, *Vibrani tvori*, Kiïv 2001, s. 277-359.
- Jogansen M., *Åk buduêt'sâ opovidannâ. Analiza prozovih zrazkiv* [v:] Idem, *Vibrani tvori*, Kiïv 2001, s. 361-475.
- Kavun L., *Modernists'ka estetika j poetika romanu Majka Jogansena „Podorož učenogo doktora Leonardo i jogo majbutn'oï kohanki prekrasnoi Al'česti u Slobožans'ku Švejcarîû”* [v:] „Literaturoznavstvo.Fol'kloristika. Kul'turologiâ”, vip. 27-28, 2018, s. 7-17.
- Križanivskij S., *Romantik revolûciijnogo slova* [v:] Jogansen M., *Vibrani tvori*, Kiïv 2001, s. 477-499.
- Matviênko S., *Decentraciâ tekstu åk gra z čitačem („Podorož učenogo doktora Leonardo...” Majka Jogansena)* [v:] „Magisterium”, vip. 2, Literaturoznavčî studii, 1999, s. 18-24.
- Mel'nikiv R., *Lûdina z himernim imâm* [v:] Jogansen M., *Vibrani tvori*, Kiïv 2001, s. 5-28.
- Mel'nikiv R., *Majk Jogansen: landšafti transformacij*, Kiïv 2000.
- Mel'ničuk A., *Ukraïna. Švejcars'kij sindrom*, <https://poglyad.te.ua/podii/strongukrayina-shvejsarskyj-syndromstrong.html>, [27.12.2019]
- Movčan R., *Ukraïns'kij modernizm 1920-h: portret v istoričnomu interêri*, Kiïv 2008.
- Ortega-i-Gaset H., *Degumanizaciâ mistectva* [v:] Idem, *Vibrani tvori*, Kiïv 1994, s. 238-272.
- Pavličko S., *Diskurs modernizmu v ukraïns'kij literaturi*, Kiïv 1999.
- Punina O., *Kinofikaciâ ukraïns'kogo literaturnogo diskursu (20-30-ti roki XX stolittâ)*, Donec'k 2012.
- Semkiv R., *Ġronična struktura: tipi ironii v hudožnij literaturi*, Kiïv 2004.
- Struc' R., *Riznovidi ironii* [v:] „Naukovî zapiski NaUKMA”, t. 4, Filologîâ, 1998, s. 37-42.
- Šereh Ū., *Bilok i jogo zaburennâ* [v:] Idem, *Porogi i Zaporizžâ. Literatura. Mistectvo. Ġdeologîi*, t. 1, Harkiv 1998, s. 434-442.
- Vinnikova N., *Parodiâ Majka Jogansena na licars'kij roman* [v:] „Visnik Zaporiz'kogo nacional'nogo universitetu. Filologični nauki”, nr 2, 2010, s. 28-32.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, Gdańsk 1998.
- Burzyńska A., *Anty-Teoria literatury*, Kraków 2006.
- Markowski M. P., *Występek: eseje o pisanii i czytaniu*, Warszawa 2001.

У статті зосереджено увагу на романі М. Йогансена *Подорож ученого доктора Леонардо [...]*, що виявляє схильність автора до експериментальної гри з літературною традицією та класичною поетикою і водночас до інтелектуального письма. Експеримент можна простежити насамперед у децентруванні структури роману та особливостях текстуальних комунікативних стратегій. Автор створює „книгу Пейзажу” на противагу розповіді про події та персонажів, грається з читачем, постійно акцентуючи на своїй присутності та оголюючи художні прийоми, вдається до перемикування мовних кодів та вставних конструкцій, часто створюючи ефект кінематографічності. Про інтелектуалізацію письма свідчать інтертекстуальні зв'язки (передусім пародіювання різних літературних стилів), присутність у творі іронії як світоглядного принципу, спонукання читача

до конструювання можливих світів та балансування на межі реального і фікційного, а також рефлексії, присвячені філософії речей, пейзажів та подорожі чи законам буття.

Ключові слова: експеримент, гра, традиція, інтелектуалізація, філософія, інтертекстуальність, пейзаж, автор, читач.

**Between Experiment and Intellectual Writing:
Game with Literary Tradition in the Novel by Mike Johansen
„The Travel of Scientist Dr. Leonardo and His Future Ladylove
Alchesta the Beautiful to Slobozhan Switzerland”**

The article deals with the novel *The Travel of Scientist Dr. Leonardo [...] by Mike Johansen* which manifests the author's predisposition to experimental game with literary tradition and classic poetics as well as to the intellectual writing. The experiment can be observed foremost in the decentration of the novel's structure and textual communicative strategies. The author creates "the book of Landscape" as opposed to the narrative about events and characters. He plays with the reader, emphasizing on his presence permanently and exposing artistic techniques, uses language code switching and inserted constructions, creating an effect of cinematography. The intellectualization of writing is proved by intertextual links (first of all, parodying different literary styles), presence of irony as worldview principle in the work, motivation for the reader to construct possible worlds and to oscillate at the limit of the factuality and fictionality as well as by reflections devoted to the philosophy of things, landscapes, travels and laws of being.

Key words: experiment, game, tradition, intellectualization, philosophy, intertextuality, landscape, author, reader.

zgłoszenie artykułu: 13.01.2020
przyjęcie artykułu do druku: 22.04. 2020