

I. Теоретичний дискурс

Лідія КАВУН

ІРОНІЧНИЙ МОДУС ХУДОЖНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджується іронія як художня форма мислення в українській прозі 20-х років ХХ століття, зокрема у романі Майка Йогансена “ Подорож ученого доктора Леонардо...”

Ключові слова: іронія, троп, комізм.

Іронія належить до фундаментальних механізмів семантичних трансформацій у тексті. Загалом поняття “іронія” виступає у літературі, критиці й теорії літератури у двох основних значеннях, кожне з яких так чи інакше стає панівним (перехресчуючись у той же час з іншим). Ці значення базуються на світоглядних і стилістичних ознаках.

Насамперед іронія зберегла своє традиційне значення принципу мислення і художньої творчості. Вона трактується як вид комічного в естетиці, що передбачає інакомовлення, приховану насмішку, заперечення під виглядом згоди, відмежування модерного від застарілого (Є. Озмитель, Я. Ельсберг, О. Потебня, А. Щербина та ін.). Також іронію відносять до стилістичних фігур або до художніх тропів, які виражають “глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення” [1, 321].

Іронія притаманна ще давньогрецьким кінікам (V–IV ст. до н.е.) із їхньою схильністю до епатажу, скептичним чи саркастичним ставленням до всього навколишнього. За словами В. Халізева, “войовничо нігілістичний сміх кініків віддалено, але досить виразно передує іронічній тональності творів Ф. Ніцше”; а також “зі сміхом кініків тісно пов’язані форми поведінки футуристів початку нашого століття, а ще більше – нині актуальний “чорний гумор” [2, 87].

Метою нашої студії є дослідження впливу іронії на структуру художнього

тексту, його семантичної трансформації на прикладі прозових творів “романтиків вітаїзму”.

В основі української літератури 20-х років минулого століття “лежить принцип можливості, який декларує відмову від статичного погляду на порядок речей. Відповідно твір мистецтва перебуває в *русі*, започатковуючи нові механізми сприймання і взаємини між автором і реципієнтом” [3, 10]. У зв’язку з цим можемо сказати, що іронія через свою двозначність залучає читача до активної співтворчості з автором. Перспективи для такої взаємодії відкриваються в художніх текстах М. Йогансена, М. Хвильового Г. Шкурупія та інших ваплітян, що стимулюють читача до глибоких рефлексій.

Застосування техніки подвійного кодування українськими модерністами можна пояснити їх “естетизмом”, тяжінням до художньо-образної мови як до форми перетворення дійсності й творення нової естетичної реальності, засобу побудови “артистичного ковчегу спасіння” (К.Свасьян). Окрім того, іронічний погляд на життя, як зазначав Т. Манн, уможлиблював свободу думки, звільняв тогочасну людину від догматизму мислення, нетерпимості, фанатизму, від нехтування живим життям в ім’я абстрактного принципу. У цьому сенсі іронія “романтиків вітаїзму” (за термінологією М.Хвильового) кореспондує з німецькою (часів 18–19 ст.) естетикою сміху, яка, обираючи стратегію вільної гри, надавала перевагу комічному. Іронія прозаїків-ваплітян була специфічним відстороненим поглядом інтелектуала, що сміється над слабкостями “українства”: над комплексом меншовартості, над боягузством, ледачкуватістю, над українізацією, яка зводилася лише до формальних виявів, над невідповідністю декларацій про європейськість та конкретними діями.

У прозових текстах “романтиків вітаїзму” іронія домінує не лише як одна з найбільш використовуваних риторичних фігур, але й “перетворюється на більш загальний чинник – *передумову, заздалегідь покладений принцип* написання цілого тексту, “спільний знаменник”, до якого зводиться текстуальна, у тому числі й художня структура” [4, 8]. Так, у романі Майка Йогансена “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у

Слобожанську Швайцарію”, в якому вагоме місце займає ігровий чинник, іронія виявляє себе як форма художнього мислення. Тут найяскравіше втілено ознаки модерністичної художньої парадигми доби “романтики вітаїзму”, свідченням чому став йогансенівський авторський текст, що дефінітивно закладав у своїй структурі ускладнення проекту універсального читача кардинально нової, семантично і структурно орієнтованої на інший, ніж до того, філософський тип моделі світу, в якій взаємовідбиваються поверховий і глибинний зрізи. На це ще у 20-ті роки звернули увагу О. Дорошкевич, М. Доленго, М. Зеров, О. Білецький, а також автори літературного портрета письменника О. Лейтес та М. Яшек.

Сміх для Майка Йогансена – життєстверджувальна сила, яка допомагає протистояти абсурдності, антигуманності й несправедливості світу. Смішне, як зазначав Гегель, “це контраст суттєвого та його прояву, мети і засобів, суперечність, завдяки якій явище знищує себе зсередини” [5, 367]. А джерелом комічного є світобуття, яке розвалюється завдяки власній тупості та тлінності [5, 367]. За висловом самого М. Йогансена, єдиною безпечною для письменника філософською позицією є “іронія та скепсис, бо вони принаймні нічого не висувають позитивного, а тільки заперечують” [6, 392].

Комічне в “Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію” найяскравіше виражається у *gri*, коли відбувається “коливання” (Кант) здібності судити про явище і його ідеальний образ, що впливає на афект задоволення. Воно у двадцяті роки було простором для змалювання щоденного життя, повсякденної суєти, міщанських інтересів, провінційності та просвітянства тощо. Своєї висоти комічне досягає, коли гра ґрунтується на протиріччі між предметним, матеріальним і чуттєвим, емпіричним світом і світом значень, прихованих смислів. Адже комічне, іронічне, за висловлюванням О. Лосєва, з’являється насамперед в епохи загострення проблем пізнання людської свідомості [7, 80].

Текст Майка Йогансена якнайповніше використовує риторичний потенціал іронії, який розщеплює структурні елементи тексту. Іронічне поєднання образів, символів, які належать різним стильовим парадигмам й естетичним традиціям,

створює враження карнавальної розкутості й алогічності, коли обличчя і маску не просто розрізнити в калейдоскопі перетворень. Автор, обравши стратегію вільної гри з читачем, використовує іронію, яка, втілюючися засобами пародії, гротеску, колажу, творить амбівалентний текст з нестійкою, хаотичною будовою. “Сама структура “Подорожі ученого доктора Леонардо...” – це дотепне пародіювання багатосторінкових романів” [8, 141], – зауважує Н. Бернадська. В інтертекстуальному полі твору помітні впливи Сервантеса на поетику комічного Йогансена, традиції “стерніанської подорожі, гоголівські фантазмагорії”, а також присутність дискурсу “Рабле, Гофмана, українського бурлеску” [8, 138].

Заявлений як “Книга пейзажу”, “флоро-фаунний” роман, твір Майка Йогансена нагадує бароковий ляльковий театр. Принаймні, назва твору, його структура засвідчують наявні в тексті сильні культурний та хронологічний коди, що сягають корінням барокової доби. Проекція колишнього мистецького дійства у “Подорожі...” здійснюється на рівні емоційної образності: це виявляє себе в маріонетковості, об’єктності персонажів, їх національній забарвленості, а також у “двосвітності” буттєвої парадигми. Буденне життя мешканців Слобожанської Швейцарії тримається на законах “низового світу” (не надміру веселих, але іронічних), які протиставляються законам “верху”, світові ідеалу. Колишній верхній ярус, власне містерійний, зв’язаний у тексті з подіями, оповитими романтикою вітаїзму, як-то сфера творчості, чуттєвості, природи, духовного відродження. Однак нерідко автор вдається до законів карнавальної свободи і тоді про високе, непроминальне говориться в бурлескному тоні, а принижене піднімається на рівень ідеалу.

Вертепна модель світу як композиційний принцип саме й була покладена в основу “Подорожі...”. Цілісність новітнього мистецького дійства забезпечує автор (“Я, автор цієї повісти і отець Дона Хозе Перейра та його приятеля, рудого сетера Родольфо, так само як і багатьох інших персон, реальних й нереальних, що є в тій повісті, і багатьох речей у ній, показаних дуже наочно і докладно ...” [9, 286], – зауважує він) – один із провідних героїв твору, що повсякчас грається з читачем. Йогансен артикулює до принципу лялькового дійства, що полягає в

автоматизації рухів, які імітують і тим самим пародіюють людські рухи. Звідси – сцени з реального життя 20-х років справляють враження гротеску. Те, що в житті зовсім не смішне, як-от смерть Данька Перерви від сокири куркуля Щовби чи, скажімо, невідповідність між заманливою мрією про “азіатський Ренесанс” та дійсністю, яка з цією мрією не збігалася, – стає смішним у вертепній моделі світу, “архітектурний” еталон якого письменник використав із сатиричною метою.

У йогансенівському художньому дискурсі виявляє себе “деміфологізація основних метанаративів епохи” [10, 136]. Автор, скажімо, відверто глузує з тогочасного вульгарно-соціологічного літературознавства, яке обстоювало ілюстративно-прикладну методологію осмислення словесної творчості, ігнорувало художню інтуїцію, заперечувало мистецький хист, вважаючи висхідним критерієм творення літератури класове походження, партійність. “Один відомий критик, приміром, запевняв мене, що добрий стиль, блискуча фабульна конструкція, драматичне напруження твору, що давалися буржуазії довгою роботою, самі звалляться під перо пролетаріятові, як тільки пролетаріят, ознайомившись із політграмотою Коваленка, візьметься писати оповідання. Правда, цей критик мізерний, напівбожевільний істерик, але йому пощастило надрукувати вже багато знаків і за нього взялися добре лише останніми часами” [9, 283].

При цьому сміх Йогансена спрямований не стільки на окремі типажі, скільки на саму атмосферу, сам стиль епохи 20-х років ХХ століття – суспільні уявлення, думки, культуру як вона передавалась у різних дискурсах (філософських, естетичних, літературознавчих тощо) того часу, у всіх видах суспільного зв’язку. Автор згадує про людей, які, “повернувшись з-за кордону, вміють розповісти тільки про те, як у німецьких готелях улаштовані ванни, який обід можна знайти в Парижі, як одягаються холуї в Лондоні і як кусаються клопи в готелях Іспанії. ... Вони повернулися на радянську батьківщину в європейських штанах, з кишенями, напханими гігієнічними резиновими препаратами” [9, 280]. Такі люди є смішними, адже в їх рецепції європейськість

зводиться лише до зовнішніх форм життя. Основою комічного ефекту у цьому випадку є іронічне ставлення до збоченого європеїзму. Але свої авторські міркування Йогансен не оголює, лише грається ними. На наш погляд, уже в заголовку роману – “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” – обігрується актуальна в культурному житті 20-х років тема європеїзму.

Географічна назва – Слобожанська Швейцарія – містить у собі іронічний підтекст. Адже це не лише реальний топонім; для української свідомості 20-х років було властиве переживання свого простору як частини цілого – усієї Європи. Отже, в авторському тексті Слобожанська Швейцарія – не так географічне поняття, як культурологічний і психологічний феномен, яка вирізняє основна дихотомія Схід / Захід. Йогансенівська теперішня Слобожанська Швейцарія – це художнє втілення міфічного (і містичного) сакрального простору Євразії; вона живе й оспівується автором як фокус минулого й майбутнього, Сходу й Заходу. Тому й виводить автор дію за простір – то в далеку Іспанію, то в безмежжя українського степу, то на терени всієї України. Поза тим, авторський прийом переміщення відповідає й містеріально-інтерлюдійному характеру твору.

М. Йогансен, надаючи слово не персонажам, а лялькам, які відверто висловлюються про себе і світ, художньо втілює основоположну ідею руху, що зводилася до інтенсивних пошуків української перспективи. При цьому письменник використовує символіку, якій загалом належить принципово важливе місце у системі його світогляду і в естетико-художній системі. В авторському тексті виявляє себе архетип світового дерева, який трансформується в образ-символ, що набирає конкретних ознак – це “груша, а не, приміром, берест чи ще якесь дерево” [9, 319]. “Воно розкриває світ як жива одиниця, періодично оновлюючись, і завдяки цьому оновленню залишається родючим, щедрим, невичерпним” [11, 459].

Однак у Йогансена дерево постає не лише символом життя, плодючості і моделлю світотворення, але й також виявляє ту життєву форму, що сприймається у повсякденному українському досвіді і є джерелом життєвої енергії. Адже

плодами груші можна поласувати. Актуалізуючи символ дерева, Йогансен здійснює спробу тимчасово поєднати вічне із проминальним, ідеально-утопічне з реальним. Митець орієнтується, з одного боку, на біблійну традицію, згідно з якою дерево – центр досконалого Божественного космосу. З іншого боку, кожне людське буття є космічним деревом життя в мініатюрі. Леонардо Пацці з-під Болонї, коли знайомить Альчесто з ландшафтом Слобжанської Швейцарії, звертає увагу супутниці на дерево: “Он там понад дубовим і ясеневим молодняком на горі стремить одиноке дерево.

Здається, це та сама гора, де козаки-ченці насадили садки і який-небудь Дорош мав пасіку оддалік від козацького монастиря. Грицько Нечоса, інакше Потьомкін Тавридський, зруйнував це військове козацьке кубло з наказу вельмидержавної всесвітньої курви, цариці Катерини. Здається, що це та сама гора. На кручі її, ти бачиш, хтось вирізав своє прізвище – Перебийніс.

Але не треба думати, о Альчесто, що це той самий Перебийніс, котрий просив мало, сімсот козаків з собою і рубав ляхам голови з плечей, а решту топив водою, вирізав на цій кручі своє молодече прізвище, дане йому за те, що, хлопцем буди, він усім парубкам у своїм селі одним добрим ударом перебивав носи.

Цей Перебийніс, я думаю, молодий хлопець із Змієва, комсомолец, працює він, мабуть, на паперовому млині і чи не грає й в футбол, де він уже не має нагоди перебивати носи, а хіба що ноги ворожим бекам та гавбекам...

Так, о Альчесто, здається, що це та сама гора. Ти бачиш, як там серед дубового і ясеневого молодняку стремить, мов свіча, одиноке дерево” [9, 319].

Тут дерево не лише постає єднальною ланкою між минулим, теперішнім і майбутнім, а й має знижену інтерполяцію. Ніби остерігаючись простолінійності в зображеннях, Йогансен вдається до іронії; тоді конкретика українського буття звучить у творі справді винахідливо і з винятковою художньою пластичністю. Пояснення Леонардо щодо груші тут дуже показовий штрих, адже в рецепції українця саме це дерево викликає певні асоціації: “Вирубаючи ліси, українець залишає груші. Восени в одну з субот його сім’я піде в ліс, узявши з собою

міхури. Його жінка й діти наберуть повні лантухи диких грушок, маленьких і прикрих на смак. Вони попечуть ці грушки в попелі і вечорами їстимуть їх, як ... шоколадні цукерки Моссельпрому. Ця груша є селянський Моссельпром” [9, 319].

У йогансенівському тексті весь світ сприймається у своїй веселій відносності й організований на основі сміху, який є амбівалентним: одночасно веселий і викривальний, заперечувальний і стверджувальний, такий, що ховає і відроджує. Він є одним із виявів життєспроможності України, здатності поглянути збоку на самого себе, посміятися з себе. У романі “Подорож ...” світ постає у русі та постійному адекватному осмисленні.

Йогансен із основною філософсько-етичною категорією – вічного руху (думки, чуттєвості, духовності) – пов’язує національну ідею месіанства України, всього українського культурного ренесансу двадцятих років. Такі авторські інтенції прочитуються й у словах Альчести, яка, порівнюючи красу Озірної Швейцарії зі справжньою Швейцарією, говорить: “Прекрасні ті озера і куди більші від цих, і вода в них ясна й блакитна. Але вони камінні й математичні, відчуваєш, 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” [9, 344].

Фраза, яку сказала Альчеста, є прихованою пародією на шпенглерівську парадигму “присмерковості” Європи. І тому висловлювання дівчини викликало сміх у тогочасного читача, освіченого й обізнаного із західноєвропейською філософією, який, безперечно, розшифровував первісно закладені у творі авторські інтенції. Адже Йогансен у цьому епізоді, використовуючи “інтертекстуальну” іронію (У. Еко), апелює до читача, який усвідомлює наявність текстуальних відсилань до різних явищ культурної дійсності, або принаймні знає, що за такими відсиланнями можна “полювати”. У цілому ж, адресуючи роман “розумному читачеві і прекрасній читачці”, письменник застосовує техніку подвійного кодування (тобто “складається певна смислова структура, у якій те, що говориться, відбувається, діється, включає момент

захованого, “іншого” [12, 165]), орієнтуючись як на елітарну меншість, здатну збагнути особливі значення, так і на масового читача, який спроможний застосувати лише загальнодоступні коди.

Тому автор у тексті наголошує, що фігури героїв роману – “прості картонні ляльки”, “рухомі декорації”, але живим, справжнім лицедієм у неомістерії постає український ландшафт, зокрема степ, який відіграє важливу семантичну роль. Іншими словами, Йогансен обирає культуру як терен гри, обов’язково намагається ввести “щойно-сказане” в царину “вже-давно-колись-сказаного”, встановити зв’язок між своїм твором і відкритою Книгою світової культури. Степ у художньому дискурсі – це одвічна даність, відкритий, безмежний простір, що вбирає в себе, поглинає в собі, і дорога в ньому – безкінечний рух у вічному кільці життя. Щоб не збитися на патетику, Майк Йогансен засобами художньої комедійності, послуговуючись дотепною вигадкою, колоритним народним словом, цей мотив подає іронічно. Й іронія в авторському дискурсі не зла, а доброзичлива, яку можна назвати іронією вітаїзму. Степ у тексті – непевний, непередбачуваний, безмежний, але у цьому степу “буває під і верх. На око вони нічим не різняться, та старий степовик одразу помічає, що на версі більший буває обрій і не ті ростуть трави, що на поду. І трави в поду трішки зеленіші й пізніше сохнуть” [9, 289]. Єдиний перехід на шляху Дона Хозе Перейри – роз’єднання степу на під / верх, ставило перед мандрівником необхідність вибору: іти подом чи йти верхом. І Дон Хозе Перейра й Родольфо пішли подом, де й зустрілися з велетенськими людьми, “що ходили надокколо конічних копиць”. Вони “накладали в гарби пшеницю, і Дон Хозе Перейра, не дуже твердий у політичній економії, узяв їх за пролетаріят” [9, 285]. Адже він теж у минулому – пролетар, який “возив вугілля на кораблі у Барселоні”, і тому полюбив цих людей українського степу, та й “щир, щирей і щиріця”, які росли в українському степу, були ж “амарантами” і його Іспанії. Щоправда, Родольфо не сподобалася “така примітивізація поняття пролетаріят” [9, 287]. Адже “сьомим чуттям” він відчув ту могутню дику свавільну силу, яка ховалася в тутешніх велетнях (а ними виявилися куркулі Щовб, Довб, Стовб і

Ковб). Однак Дон Хозе Перейра, інтелігент і тираноборець, не міг передбачити, що постріл у зайця стане тим імпульсом, який розбудить у душах степовиків азіатську стихію, нічим не вмотивовану, розгнuzдану, жорстоку.

Використовуючи прийоми та засоби шаржу, гротеску, іронічного пародіювання, Йогансен вказує на такі риси української етнопсихології, як східний ірраціоналізм, стихійність, емоційність, що особливо яскраво проявлялися у 1917 – 1920-х роках. Навіть зовнішність куркулів – стихійно-барокова – в авторському тексті репрезентує персоніфікацію Сходу.

Естетична гра Майка Йогансена на тлі заполітизованого часу 20-х років століття була явищем модерним і непересічним. Його “Подорож ученого доктора Леонардо...” – нове слово в тогочасній українській прозі – і в змісті, і в формі. Іронія набуває сили філософського узагальнення, перетворюючись із засобу зображення дійсності на художню форму бачення та інтерпретації явищ життя.

Отже, у підсумку можемо сказати, що актуалізація іронії, її інтенсивність в художній прозі 20-х років ХХ століття – закономірне явище, пов’язане із загальною тенденцією відійти від однозначних оцінок тогочасної української дійсності, сховатись за витончену гру слів. У прозовому тексті модерної культури іронія, виконувала не лише традиційно розважальну й сатирично-комічну функції, але й була формою художнього мислення, що інспірувало видозміну компонентів структури тексту, двозначність мови й множинність перспектив рецепції твору.

Література

1. *Літературознавчий словник-довідник* / Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.;
2. *Хализев В.Е.* Теория литературы. Учебник / В.Е.Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2007. – 405 с.;
3. *Гірняк М.* У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко // Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. З англійської Мар’яни Гірняк. – Львів: Літопи, 2004. – С. 5–20.
4. *Семків Р.А.* Іронія як принцип художнього структуротворення. Дисертація на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук. – К., 2002. – 18 с.
5. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения. – М.-Л.: Соцэкгиз, 1958. – Т. 14. – Книга 3. – 440 с.
6. *Йогансен Майк.* Як будується оповідання // Вибрані твори / Передм. Р.Мельникова. – К.: Смолоскип, 2001. – С. 361 – 476.
7. *Лосев А.Ф.* Ирония античная и романтическая //

Эстетика и искусство. Из истории домарксистской эстетической мысли. – М.: Наука, 1966. – С. 54–84.; **8.** *Бернадська Н. І.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія. – К.: “Академвидав”, – 2004. – 368 с. **9.** *Йогансен М.* Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію // *Йогансен М.* Вибрані твори / Передм. Р. Мельникова. – К.: Смолоскип, 2001. – С. 277 – 359. **10.** *Денисенко В.* Сміх в українській модерністичній прозі // *Костюк В., Денисенко В.* Модерн як поле експерименту (Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність.– К., 2002. – С. 95 – 172. **11.** *Еліаде Мірча.* Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с. **12.** *Еко У.* Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. З англійської Мар’яни Гірняк. – Львів: Літопи, 2004. – 384 с.

Лидия Кавун

*ИРОНИЧЕСКИЙ МОДУС ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В УКРАИНСКОЙ ПРОЗЕ 20-Х ЛЕТ
XX ВЕКА*

В статье исследуется ирония как художественная форма мышления в украинской прозе 20-х годов XX века, в частности в романе Майка Йогансена “Путешествие ученого доктора Леонардо...”

Ключевые слова: ирония, троп, комизм.

Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ

**ПСИХОАНАЛІТИЧНА ПАРАДИГМА АМОРИНІСТИКИ В
УКРАЇНСЬКІЙ БЕЛЕТРИСТИЦІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.:
МЕТАМОРФОЗИ ЕДІПОВОГО КОМПЛЕКСУ**

У статті зроблено спробу розкрити багатоплановість психоаналітичних зв’язків в українській белетристиці першої третини ХХ ст. Основну увагу зосереджено на теоретико-літературному аналізі амориністики як метаморфозу едіпового комплексу.

Ключові слова: едіпів комплекс, ідентифікація, перенесення, психічна реальність, амориністика