

**ОЛЕГ СОБЧУК, аспірант  
Тартуський університет**

## **ЕСТЕТИЧНА ЛОГІКА В ПОВІСТІ МАЙКА ЙОГАНСЕНА «ПОДОРОЖ УЧЕНОГО ДОКТОРА ЛЕОНАРДО...»**

У статті проаналізовано повість Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...» з допомогою ідеї Г. Майфета і Дж. Каллера про естетичну та реалістичну логіку побудови художнього тексту. Автор стверджує, що в творі домінує естетична логіка, яка надає йому відтінку «авангардності» та «експериментальності». Досліджено нарративні прийоми, використані Йогансеном задля увиразнення штучності, «зробленості» повісті: незвичне застосування пролепсисів, раптові зміни фокалізації, нарративний каламбур тощо.

*Ключові слова:* Йогансен, естетична логіка, реалістична логіка, наратологія.

In the article author analyzes Johansen story «The Journey of the Scholar Doctor Leonardo...» by using the idea of G. Majfet and J. Culler about aesthetic and realistic logics of the structure of artistic text. Author asserts that in the analyzed text the aesthetic logic dominates, which creates the specific «avant-garde» and «experimental» features of it. Also the techniques that were used by Johansen for emphasizing the artificiality of his story (unusual application of prolepses, sudden changes of focalization, narrative pun, etc.) are analyzed.

*Key words:* Johansen, aesthetic logic, realistic logic, narratology

В статье проанализирована повесть Йогансена «Путешествие ученого доктора Леонардо...» с помощью идеи Г. Майфета и Дж. Каллера об эстетической и реалистической логиках построения художественного текста. Автор утверждает, что в сочинении доминирует эстетическая логика, которая придает ему оттенок «авангардности» и «экспериментальности». Исследованы нарративные приемы, использованные Йогансеном для подчеркивания искусственности, «сделанности» произведения: необычное применение пролепсисов, внезапные изменения фокализации, нарративный каламбур и т. д.

*Ключевые слова:* Йогансен, эстетическая логика, реалистическая логика, нарратология.

Трапилося так, що одна й та сама ідея спала на думку двом зовсім різним теоретикам – різним за часом їхнього життя, національністю та належністю до теоретико-методологічного напрямку. Першим є український формаліст Григорій Майфет, другим – американський структураліст Джонатан Каллер.

У відомій статті «Фабула і сюжет в нарративному аналізі» Каллер стверджував, що «сила оповіді залежить від альтернативного використання крайнощів, від чіткого застосування двох логік, кожна з яких виключає іншу» [8, р. 98]. Це *реалістична логіка*, яка впорядковує події в тексті згідно з тим, як вони відбувалися чи мали б відбуватися насправді, і *естетична логіка*, яка впорядковує текст відповідно до вимог нарративної структури<sup>1</sup>. У випадку першої фабульної події передують способів їхньої презентації (тобто сюжетові), а у випадку другої, навпаки, первинним є сюжет.

Григорій Майфет якщо й не висловлює експліцитно такої самої думки, то, принаймні, вона знаходиться в засновку його аналізу. Наприклад, він критикує неправдоподібність однієї з новел Гео Шкурупія наступним чином: «[В]нутрішня логіка в розгортанні мотивів зникає; лишається тільки зовнішній, механічний зв'язок, бо так треба авторові» [2, с. 226]. Аналізуючи явище вставної новели, Майфет також приходить до висновків про суто формальну необхідність окремих її зразків: «Наприкінці лишається питання про функціональний ґрунт того чи іншого використання вставної новели. [...] Новела Степана Радченка потрібна, по-перше, для доведення письменни-

<sup>1</sup> Каллер називає їх також способами зумовленості (*modes of determination*).

цьких здібностей героя «Міста», по-друге, для поповнення біографічних відомостей про нього» [3, с. 280]. Та сама ідея імпліцитно присутня також в інших статтях Майфета [4; 5].

Продовживши думки згаданих теоретиків, можна стверджувати, що твір, побудований виключно за реалістичною логікою, буде максимально правдоподібним, – по суті, він буде стенограмою дійсності, – але позбавленим формальних прийомів, які робили б його цікавим. Твір, влаштований виключно за естетичною логікою, буде нечитабельним – власне, і твору самого не буде, а лише структура, сітка прийомів, не заповнена значимими одиницями. Обидва ці типи тексту є дуже далекими від того, що прийнято називати розповіддю. Звичний нам наратив влаштовано за обома типами логіки, які перебувають у ньому в стані більш чи менш гармонійної взаємодії. Скориставшись поширеною метафорою, можемо перефразувати ідею Каллера і Майфета: текст наче б складається з каркасу прийомів, укритего покривалом реалістичності. Максимально реалістичним є текст, покривало правдоподібності якого є непрозорим, а нереалістичний<sup>1</sup>, навпаки, вкритий прозорою тканиною, крізь яку просвічується внутрішня структура – скелет твору.

Розрізнення, введене Майфетом і Каллером, виявляється дуже зручним для аналізу творів нереалістичних: авангардної прози, «нового роману» тощо. Одним із нечисленних прикладів такого явища в українській літературі є повість Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...». Взаємодію двох типів логіки в ній порушено: центр рівноваги суттєво зміщено на користь логіки естетичної, що для прозових текстів не дуже характерно<sup>2</sup>. Саме тому, щоб адекватно розглянути цей твір, необхідно мати на увазі розрізнення різних «способів зумовленості», введене цими дослідниками. Я зроблю короткий огляд прийомів, що їх використовує Йогансен з метою унаочнення естетичної логіки в своїй повісті. Усі ці прийоми полягають у тому, що певні формальні, структурні елементи твору стають визначальними для елементів значеннєвих.

**Пролепсиси.** Жерар Женетт визначав пролепсис як «розповідний прийом, який полягає у впереджувальній розповіді чи згадці про певну пізнішу подію» [9, с. 82]. Така розповідь може або бути реалістично оформленою, або не бути. Найпоширенішими способами «реалістичного» мотивування пролепсису є пророцтво або ретроспективна оповідь (наратор розповідає вже після того, як розказувані події стали минулим, а тому може забігати у своїй розповіді наперед). У повісті Йогансена таких мотивувань немає, тому пролепсиси сприймаються суто як наративний прийом. Прикладів пролепсису в повісті небагато, зате вони помітні. Зокрема, перший із них знаходимо в назві: «Подорож ученого доктора Леонардо і його *майбутньої* коханки...». З точки зору традиційних уявлень про романну будову і про інтригу як один із її складників, таке розкриття всіх «козирів» є, безперечно, вкрай нелогічним. У повісті знаходимо також оригінальний тип пролепсису, особливість якого в тому, що самі герої (зазвичай – доктор Леонардо) стверджують, що певна подія має відбутися, оскільки існують певні «фабульні закони». Для прикладу, доктор Леонардо каже візникові Черепасі: «Отже, я мушу просити вас, друже Черепасо, скоряючись фабульним законам, везти нас на Бахтин» [1, с. 422]. Фактично, ця фраза доктора Леонардо наперед повідомляє читача про те, що візник повезе їх саме у вказане місце, оскільки він не може не скоритися «фабульним законам».

**Імпліцитний автор.** Згідно з Вейном Бутом, імпліцитний автор – це «імпліцитне зображення автора, який стоїть за кулісами, як режисер, лялькар чи безсторонній Бог [...]». Цей імпліцитний автор завжди відрізняється від «реальної особи» [...], яка створює кращу версію себе, інше «я», так само, як створює свій твір» [6, р. 151]. Особливістю класичної реалістичної прози є прихованість цього авторського образу, який лише час від часу з'являється в алюзіях. Зрештою, не дарма цей структурний елемент твору називається саме «імпліцитним» автором, а не «експліцитним». Якщо порівняти наратора з маскою, яку одягає на себе реальний автор, щоб мати змогу писати так, як він хоче і про що він хоче, то імпліцитним автором можна вважати сукупність щілин у цій масці, крізь які ми можемо побачити її носія. Ці щілини можуть бути зроблені як навмисно, так і випадково, через недогляд.

Особливість Йогансена в тому, що він час від часу знімає маску наратора і показує нам самого себе. Він схожий на дивного режисера, який час від часу виходить під час вистави на сцену, нагадуючи таким чином про свою присутність. Це виявляється, по-перше, у численних згадках персонажів про «того, хто все вигадав». Доктор Леонардо звертається до Альчести: «[Т]ой, хто створив ці слова, створив і нас з тобою. Йому, що писав цю книгу, я не був вдячний [...]». Але сьогодні

<sup>1</sup> Варто наголосити, що поняття нереалістичності в контексті моєї роботи не має нічого спільного з поняттям фантастичного.

<sup>2</sup> Для поетичних текстів перевага естетичної логіки є більш типовою. Зрештою, майже ніколи не доводиться чути про «реалістичну» поезію.

я дякую йому [...]» [1, с. 435] і т. д. Подібні слова казав Альчесті і Перебийніс: «[У]се це, гармонійне і неминуче, постало в думці того, хто створив вас, прекрасну Альчесту, і вченого доктора Леонардо» [1, с. 462].

Іншим, значно цікавішим способом відкриття власного «я» Йогансеном є використання в повісті віршів, які він потім включить в окремі поетичні збірки. Якщо читач 1929 року ще не міг побачити в них якусь ознаку виходу наратора за межі тексту й перетворення його в реальну особу, то читач 1933 року (саме тоді вийшла друком збірка «Поезії», яка містила більшість віршів, поміщених у повісті) уже, очевидно, потракував би це як химерний літературний прийом.

**Оповідні можливості.** Йогансен оголює також ті структурні елементи, що їх Клод Бремонт називав оповідними можливостями. Це ті ймовірні варіанти розгортання подій у тексті, які могли бути реалізовані, але не були [7]. Наприклад, казковий герой завжди може програти двобій зі своїм злим супротивником, і саме на основі цієї можливості тримається в розповідному тексті інтрига. Проте крім інтриги є інші способи використання оповідних можливостей. З-поміж них усіх Йогансен вибирає найрадикальніший – він просто показує ці альтернативні шляхи розвитку фабули, ці нереалізовані фабульні ланцюжки. Таку функцію виконує, наприклад, образ «вигаданої баби», яка вперше трапляється на початку «Книги першої»: «[Д]ля легендарної баби (створеної нашою фантазією) було по дорозі багато цікавого. [...] Шулячи своє старе око (вигадане, як сказано нами) баба спостерегла хатку з двома віконцями» [1, с. 418–419]. Важливо навіть не те, що автор постійно підкреслює вигаданість баби, а те, що наприкінці майже кожного епізоду з її участю він каже, що насправді цей епізод не відбувся, що бабу ніхто не бачив, бо вона й не існувала взагалі.

Трохи іншим типом показу оповідних можливостей Йогансеном є своєрідні конструкції умовного способу. Наратор або один із персонажів повідомляє, що він міг би зробити певну дію, проте не зробить цього, оскільки автором був вибраний інший спосіб розгортання подій. Один із прикладів: «Леонардо спинився, міркуючи. Вони могли б зараз вибратися на першу кручу, на якій уже було вирізано стільки ініціалів, дат, імен і любовних пам'яток. З цієї кручі вони могли оглянути весь поділ степового Дінця [...]. Вітер міг би донести до них у південній тиші немов потойбічний гуркіт вагонів і дихавицю паротяга. [...] – Люба Альчесто, – сказав доктор. – Я пропонував би знову сісти в човна. [...] в нас багато часу, а фабульні закони неблаганні» [1, с. 428].

**Фокалізація.** Женетт розрізняв три типи фокалізації: нульову (у випадку, коли знання наратора про фіктивний світ твору є більшими, ніж знання персонажа; інакше – «всезнаючий» наратор), внутрішню (наратор знає стільки ж, скільки й персонаж) і зовнішню (наратор знає менше, ніж персонаж) [9, с. 206]. Зазвичай фокалізація, яка, як і згадувані раніше прийоми, є способом структурування нарації, так само лишається імпліцитною, тобто майже непомітною для читача. Для того, щоб зробити фокалізацію експліцитною, Йогансен використовує раптову її зміну. Нульова фокалізація, використовувана майже впродовж усього твору, деколи замінюється внутрішньою фокалізацією – всезнаючий наратор інколи чомусь позбувається своїх божественних здібностей і не знає про персонажів твору, начебто, елементарних речей. Один із прикладів: «[І] читач, і читанка, і я сам були переконані, що скінчилася довга подорож доктора Леонардо, що його майбутня коханка, прекрасна Альчеста, зробилася під покровом ночі його теперішньою коханкою. [...] Але того не було» [1, с. 436]. А персонажі ж деколи, навпаки, знають значно більше, ніж це дозволяла б їм нульова фокалізація розповіді. Зокрема, надмір знання виявляє Перебийніс: «Коли б я був ваш доктор Леонардо, – додав він похмуро, – я почав би розповідати вам про слово Бешкинсь і що може значити це тюркське слово, далі – що таке Черкаси і як воно вийшло, що воно, оте слово, означає український народ, а наприкінці, щоб зробити вам приємність, ще раз сконстатував би, що Руський Бешкинсь є село сифілітичне» [1, с. 451].

Безперечно, зміна фокалізації не є рідкісним явищем у літературі, але для того, щоб вона сприймалося читачем нормально, має бути якийсь маркер, що сигналізує про цю зміну. Таку функцію може виконувати, наприклад, вставна новела (фокалізація стає внутрішньою, бо розповідачем стає один із персонажів) або межа розділів (зокрема, цей прийом використовує Джон Стейнбек у романі «Зима тривоги нашої»). Йогансен же, роблячи зміну точки зору невмотивованою, наголошує на самому явищі фокалізації, робить його помітним для читача. Це нагадує розбиту шибку у вікні, якої ми не помічали б, якби вона була ціла, але яка привертає нашу увагу тоді, коли в ній тріщина.

**Каламбур.** Йогансен також застосовує цікаву риторичну фігуру, яку можна було б назвати *наративним каламбуром*. Вона полягає в тому, що подібність (або повний збіг) означників (тобто метафоричний зв'язок між ними) двох або більше слів, розташованих неподалік одне від одного, спричиняє поєднання між собою означуваних цих слів у межах однієї наративної одиниці – події (тобто утворюється метонімічний зв'язок). Наприклад: «[З] кущів вилетів Орест Перебийніс і, під-

скочивши до бандита, одним могутнім ударом перебив йому носа» [1, с. 457]. Формальна подібність слів «Перебийніс» і «перебити носа» стала достатньою причиною для того, щоб студент кинувся на доктора Леонардо, якого він прийняв за бандита, і вдарив його в ніс. Ця фігура є ще одним прикладом неправильного мотивування події, використання незвичної для прози естетичної логіки. Наведена щойно ситуація, якби вона знаходилася в традиційній реалістичній повісті, повинна була б мати інші – реалістичні – мотивування. Наприклад, персонаж А перебив носа персонажу Б, і через це його нарекли Перебийнісом. Або ж: персонаж А, оскільки він мав прізвище Перебийніс, завжди в сутичці намагався вразити саме ніс суперника, щоб підтвердити своє прізвище. Коли ж подія не мотивована реалістично, вона є неправдоподібною.

Як бачимо, у наративній структурі повісті «Подорож ученого доктора Леонардо...» домінує особливий тип логіки, яку Дж. Каллер назвав естетичною. Її можна звести до набору художніх прийомів, що й надають твору відтінку «авангардності» та «експериментальності», про який часто говорять літературознавці. Типові елементи наративу (пролепсиси, фокалізація та ін.) автор використовує з нетиповою метою – щоб підкреслити штучність, «зробленість» свого твору.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію / М. Йогансен // Йогансен М. Вибрані твори. – 2-ге вид., доповнене. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 391–508.
2. Майфет Г. Аналіза детективної новелі / Г. Майфет // Майфет Г. Природа новелі. Збірка друга, 1929. – С. 220–232.
3. Майфет Г. До поетики вставної новелі / Г. Майфет // Майфет Г. Природа новелі. Збірка друга, 1929. – С. 267–280.
4. Майфет Г. Стесі Омоньє. Підслухане / Г. Майфет // Майфет Г. Природа новелі. Збірка друга, 1929. – С. 117–130.
5. Майфет Г. Яків Качура. – «Зламана присяга» / Г. Майфет // Майфет Г. Природа новелі. Збірка друга, 1929. – С. 133–136.
6. Booth W. The Rhetoric of Fiction / W. Booth. – Chicago; London, 1983. – 552 p.
7. Bremond C. La Logique des possibles narratifs / C. Bremond // Communication. – 1966. – No. 8. – P. 60–76.
8. Culler J. Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions / J. Culler // Narratology: an Introduction, 1996. – P. 93–102.
9. Genette G. Discours du récit / G. Genette // Genette G. Figures III. – Paris : Seuil, 1972. – P. 65–282.