

Ю. М. Безхутрий, М. І. Філон

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Майк Йогансен про художню літературу як творчість і ремісництво

Безхутрий Ю. М., Філон М. І. Майк Йогансен про художню літературу як творчість і ремісництво. У статті зроблено спробу визначити й схарактеризувати базові положення теоретичних студій Майка Йогансена «Елементарні закони версифікації (віршування)» та «Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків». Проаналізовано погляди дослідника на літературне навчання як необхідну передумову художньої творчості, розглянуто практичні поради молодим письменникам, схарактеризовано погляди критика на роль і місце літератури в суспільному житті, її функції та ідеологічну спрямованість. Досліджено тісний зв'язок практичних, властиво літературно-критичних, та теоретико-методологічних настанов Йогансена, що виявляють його як теоретика літератури.

Ключові слова: література, художня творчість, письменник, поезія, проза, жанр, мова, віршування, оповідання.

Безхутрий Ю. Н., Філон Н. И. Майк Йогансен о художественной литературе как творчестве и ремесле. В статье предпринята попытка определить и охарактеризовать базовые положения теоретических работ Майка Йогансена «Элементарные законы версификации (віршування)» и «Как строится повествование. Анализ прозаических образцов». Проанализированы взгляды исследователя на литературное обучение как необходимую предпосылку художественного творчества, рассмотрены практические рекомендации молодым писателям, охарактеризованы теоретические взгляды критика на роль и место литературы в общественной жизни, ее функции и идеологическую направленность. Исследована тесная взаимосвязь практических, собственно литературно-критических, и теоретико-методологических наставлений Йогансена, в которых он заявляет о себе как теоретик литературы.

Ключевые слова: литература, художественное творчество, писатель, поэзия, проза, жанр, язык, стихотворство, рассказ.

Bezkhutryi U. M., Filon M. I. Majk Johannsen about literature as creation and workmanship. The article is an attempt to define and characterize basic points of the theoretical works by M. Johannsen «Elementary versification laws» and «How to make a story. Analysis of prose examples». It analyses the researcher's views on literary studies as a necessary precondition of artistic creation, considers practical advice to young writers, characterizes the critic's views on the role and place of literature in public life, on the functions of literature and its ideological orientation. Close connection of Johannsen's practical, peculiarly literary-critical, and theoretical-methodological guidelines that show him as a literature theorist are studied.

Key words: literature, artistic creation, writer, poetry, prose, genre, language, poetry writing, story.

У сучасної мовної особистості поняття художня література викликає різноманітні асоціації, серед яких, зокрема, «творчість», «обдарованість», «натхнення». Було б, очевидно, дивно й незвично, якби таких асоціацій не було, оскільки вони зумовлені самою природою словесного мистецтва. У творі «Поетика (Сад поетичний)» Митрофан Довгалевський пише: «Відносно назви, що таке поезія, то я відповідаю: поезія, поема і поет — це грецькі терміни, які походять від слова ποιω або ποιету, з якого випливають ποιησις, ποιημα, ποιητης, які означають видумку, творіння й наслідування. Звідси також пішла назва «поет», яка означає того, хто видумує, творить і наслідує» [1:34–35]. Творчість літератора віддавна, починаючи з язичництва, осмислюється в контексті уявлень

про наявність у нього божого дару, здатності переживати екстаз, бути в стані творчої одержимості. На такій передумові виникає поширене в історії європейської гуманітарної думки уявлення про те, що художня творчість здійснюється лише завдяки природному обдаруванню, інтуїції, в яких місця для ремісництва немає взагалі або ж воно не відіграє головну роль. З іншої сторони, починаючи ще з античності, філософська та літературно-критична, а пізніше й власне естетична рецепція творів художньої літератури виробила інше розуміння художньо-словесної діяльності. Будучи представленою у численних поетиках та риториках, вона не лише не проводить межу між творчістю й ремісництвом, а й акцентує на необхідності навчатися будувати твір, знати закони словесної творчості,

технічно опанувати словом і образом. Так, уже згаданий вище Митрофан Довгалевський наполегливо править про необхідність навчатися й опанувати науку віршування: «З цього, очевидно, випливає певна суперечність [між вищесказаним] і загальновідомою приказкою, яка говорить: «Поетами народжуються», тобто, що вони начебто можуть творити й складати вірші без допомоги та сприяння поетичного мистецтва, а спираючись тільки на природні здібності. Цю хибну версію Гораций разом із Стобеєм та Арістотелем сміливо заперечує <...> Отже, без знання [поетичного] мистецтва не досить самих природних здібностей [1:37–38].

У різні культурні епохи питання про необхідність навчатися літературі й у літературі набувало актуальності й гостроти, зумовлених цілою низкою чинників різного порядку — ідеологічних, світоглядних, соціопсихологічних, культурних тощо. 20–30-ті роки минулого століття, що позначені граничними вибухами духовної та культурної енергії творення і такими ж потужними проявами енергії руйнування та знищення, складною взаємодією заперечення й утвердження світу, народили особливий психологічний тип особистості, для якої нічого не було неможливим. Для такої особистості не існувало кордонів у культурах, віддалених часом, усе було приступним для розуміння. Не було для неї і перепон у художній творчості, яка починає мислитися як така, що потрапила «в руки колективі» [В. Еллан], і в багатьох випадках мислиться як така, що не потребує якогось особливого навчання.

У цьому зв'язку важливо звернутися до спадщини Майка Йогансена, одного з фундаторів Вапліте та автора концепції журналу «Літературний ярмарок». Вапліте — літературна організація, що ставила перед митцями завдання підвищувати художній рівень творів й виступала проти естетичного примітиву й політичної кон'юнктури, які члени Вапліте пов'язували з «просвітництвом». Вапліте вимагала від тих, хто претендує на звання письменника, опанувати досвід літературних зразків минулого та необхідну «техніку письма». Тому цілком природним є інтерес Йогансена до секретів літературної творчості — поетичної та прозової. Мабуть, інтерес письменника до, сказати б, її технічних аспектів теж не в останню чергу пояснюється його знайомством з Горациєм, Буало чи Довгалевським.

Йогансенівська праця «Елементарні закони версифікації (віршування)» [1921] має навчальний характер, і дійсно народжена вона

від усвідомлення того, що в літературу йдуть широкі версти населення, для яких необхідна літературна освіта, навчання й опанування технікою художньої творчості. У читача 20-х років сама назва роботи викликала, очевидно, певні застороги і побоювання, що доведеться мати справу з сухим академічним викладом, в якому нудно й по-менторськи викладаються основи віршування. Насправді, такі побоювання зникають вже з перших рядків. Йогансен просто [але не спрощено], доступно, переконливо й цікаво веде оповідь про основи віршування, майстерно будуючи науковий сюжет, так що відповідь на питання «чому потрібно вчитися писати вірші» читач отримує аж, лише, на останній сторінці цієї невеликої розвідки.

Праця, що має чотири розділи: «Вступний», «Розмір», «Милозвучність» та «Образ», розрахована на ентузіастів пера, які, не дослухавшись до порад автора «залишити риму до того часу, поки не перемогли її» і «краще писати гарною прозою, як поганими віршами» [2:510], займаються віршуванням. Власиво, навчання літературі потребував і сам Йогансен, який почав писати вірші у 1917 році, а видав свою першу поетичну збірку під назвою «Д'горі» в 1921 році, тобто тоді, коли вийшла друком його теоретико-літературна робота. Навіть побіжний погляд на її зміст, не кажучи вже про уважне прочитання й детальний аналіз, дають підстави припустити, що «Елементарні закони версифікації (віршування)» є результатом не лише вивчення поезій інших авторів, а й узагальнення власного досвіду віршування, індивідуальної, суто особистісної поетичної практики. У цьому зв'язку не можна не звернути уваги на смислове інтонування аналізованої праці: раз по раз Йогансен виходить за межі практичних порад поетам-початківцям, його міркування й настанови інтегровані в широкий теоретико-літературний контекст. І тут Йогансен виявляє себе як проникливий аналітик, який «зсередини» бачить поетичну творчість і, розуміючи її нюанси, висловлює ідеї, що не втратили своєї пізнавальної значущості й сьогодні. Так, для нього важлива не сама по собі рима чи техніка римування, а й шлях до рими. І на цьому шляху виявляється, що «не може бути рими, якої абсолютно ні в якому разі не треба вживати, немає й слів «поетичних» і «не поетичних» на зразок «чистих» і «нечистих» тварин Ноєва ковчега. Кожне слово, кожна рима може десь стати в пригоді для поета, якщо він усвідомив собі їх значення для вірша» [2:511].

Увесь подальший розвиток філологічної думки засвідчив важливість означеної Йогансеном наукової проблеми вивчення мовної особистості поета та його лінгвокультурної свідомості: «...треба мати знання того, які бувають рими, мало того, мати їх досить в голові. Я не хочу цим сказати, що під час творчого процесу поет міг звернутись до словника рим тощо, але тим більше він повинен ознайомитись з римами в інший час, аби мати їх під рукою, або, зважаючи на натхнення своє і піднесення роботи мізку в мент творчості, утворити й нові для себе рими, ідучи вже знайомими собі шляхами» [2:512]. Кожну дрібку поетичного тексту, кожен поетичний засіб або прийом, як, наприклад, асонанс, автор прагне тією чи тією мірою розглядати у зв'язку з питаннями загального розвитку поета. На перший погляд, може видатися, що йдеться про властиво культурні аспекти зростання поета. Однак мова не лише про них. Звернімося до праці Йогансена. «Ясно, — пише автор, — що для того, аби використовувати їх [асонанси] як слід, треба знати, які вони можуть бути, якого характеру надають рядкові, словом, проробити чималу теоретичну роботу, привчить свій мозок робити в цій сфері, одшукуючи асонанси, милуючись ними [так само, як і римами]» [2:515]. Теоретична робота — це лише половина справи. Згідно з концептуальною настановою дослідника, виконати це завдання повністю можливо лише за умови формування мовної компетенції поета, яку Йогансен розглядає, мовлячи сучасними термінами, в річищі так званої теорії діяльнісної мовної особистості.

Поет повинен реалізувати свою художню здатність, переборюючи вербальні стереотипи, усталені й закарбовані в пам'яті синтаксичні конструкції, типові синтагматичні зв'язки слова, повно й всебічно використовувати його валентістні можливості. Саме тому «для цього треба передусього добре знати мову, якою пишеш, її словник, її звуки, її музичні можливості, аби під час творчого процесу йти готовим шляхом, вести вірш за думкою, а не пасти задніх». Але для цього також і потрібно «знати, що в сьому напрямкові зроблено — читати нових поетів, навіть таких, що майже нічого не дають своїм змістом, але старанно розробляли форму...» [2:515]. Тим самим поет формує для себе нові горизонти слова, образу, більшою чи меншою мірою звільняючись від жорсткого тиску мовної системи та мовного стандарту.

Елементарні закони віршування не можуть бути належно сформульовані без ґрунтовного аналізу тих явищ поетичної техніки та організації поетичного змісту, що такі закони демонструють. У тут автор в усіх чотирьох розділах послідовно заявляє про себе як прискіпливого й розумного аналітика.

Авторська настанова на розгляд часткового крізь призму загального або у зв'язку із загальним простежується і в другому розділі «Елементарних законів версифікації», що має назву «Розмір». Так, обґрунтовуючи продуктивність 4-стопного ямбу в російській поезії, Йогансен звертає увагу, що гнучкість такого ямбу була причиною того, що «він так поширений був у російській поезії, де наголос в порівнянні хоч би з українською мовою різкий, отже, більше б'є на вухо, надає віршеві з однаковими наголосами більшої одноманітності, значить, такий вільний характер ямбу був дуже потрібним, аби позбутися такої одностійкості» [2:518]. У добу новаторських пошуків у поезії сам розмір розглядається як динамічне й плинне явище, а не закостеніле. Художньо вмотивоване відхилення від стандарту — норма для поета. «Я хочу тільки сказати, відзначає Йогансен, аналізуючи поетичні рядки Тичини, що мають різний розмір, — що немає жодної потреби в тому, аби завжди отих чотирьох «законних» наголосів додержувати, але так само немає й потреби додержувати весь час однакової довжини рядка. Навпаки, дуже часто буває, що тема вимагає скорочення рядка до одного, двох слів, на які в такому разі падає більше логічної уваги» [2:520]. І зовсім не дивно, що в розділі про милозвучність автор відповідно до своїх наукових орієнтирів органічно переходить від звукопису, цієї формальної сторони поезії, до її сутнісного змістового наповнення, концентровано вираженого терміном «поетична правда». «Як мені до цього часу доводилось закидати аматорам поезії їхню невмілість, їхні банальні рими, їхні одноманітні розміри, так зараз навпаки визнаю, що в логічній послідовності вони майже всі без винятку ведуть перед сучасним поетам...» [2:532]. Для поезії важлива не логічна, а поетична правда — теза Йогансена, що повною мірою заперечує прощений соціологічний підхід до розуміння завдань і мети літературної творчості. «Так, — скажу, — поетична правда — правда не логічна, а переважно психологічна. Вірш — не наукова праця. Часи віршованої арифметики Магницького давно минули. Це,

звичайно, не має значити, що гарному віршеві бракує щоденної логіки обов'язково, ні — поскільки щоденна логіка не протривить психологічній правді, вона не протривить й ідеї поезії, але цілком ясно, що ці дві правди, хоч і ведуть обидві в Рим істини, але різними шляхами <...> Сила поезії — в силі почуття» [2:533]. Переконливість суджень і думок автора стає тим більш виразною, що кожне своє висновкове положення він аргументує фаховим, дбайливим і проникливим аналізом різних за якістю зразків української поезії.

Автор виявляє себе як проникливий знавець, який бачить всі небезпеки однобічної, зосередженої на якихось одних складниках поетичної творчості: «Ціла поетична школа [імажиністи] кладе всю увагу виключно на образ, і така тенденція в її найвищому розвитку знову робить поезію сухою і надто теоретично — вона губить зв'язок з життям» [2:543]. Літературний критик і методист переростає тут у теоретика літератури, так само, як і тоді, коли Йогансен аналізує суб'єктивність та інтимність поетичного образу як його неодмінну ознаку справжньої мистецької вартості: «Указана інтимність образів, що тепер нібито стала модою, чимось обов'язковим, має велике методологічне значення. В свій час перейде ця тенденція, але залишиться її причина, що її виправдовує — закон контрасту» [2:546], маючи на увазі закон семантичного наповнення поетичного образу. Завершуючи роздуми про образ, Йогансен звертається до того, з чого він почав писати свої елементарні закони версифікації — до української мови. «Тільки трактування поетом образів може з самого початку вказати, остільки він талановитий, оскільки йому варто писати вірші й надалі. І ось для цього передусім потрібне глибоке знання тієї мови, якою пишем, бо тільки в мові — невичерпне джерело нових образів: найрозкішніша фантазія лишається лише думкою, якщо немає для неї слів. Отже, якраз українська мова є однією з найщасливіших» [2:447].

Йогансен завершує своє дослідження дещо несподівано, якщо не сказати — парадоксально. Закидаючи молодим авторам в їх писанні «по-городському», штучно й манірно, Йогансен наголошує: «Для того, щоб писати по-селянському, по-простому, треба подолати в собі культурні впливи, а для цього їх треба узнати. А що не треба для цього вчитися в університеті, тому доказ поети М. Хвильовий і Сосюра, що ніде не вчилися, нічого не скінчили і що все ж таки далеко ген-ген перегнали десятки буржуазних поетів». Те,

що не треба вчитися в університеті, щоб стати поетом, звісно, зовсім не означає, що не потрібно навчатися взагалі. Але це особливе навчання, зміст якого бодай частково й розкрив Йогансен у своїх «Елементарних законах версифікації». Воно особливе тому, що потребує не чистого раціо, студіювання і правил і теорій, складання заліків та екзаменів, а стану знання-переживання, без якого поет не мислимий і не можливий. «Для того, щоб подолати що-небудь — треба його пережити, такий діалектичний закон розвитку — його ж не минути. Цілком безпідставна надія, що для поезії потрібний тільки талант та натхнення — і вірші самі напишуться» [2:548]. Пережити — це і значить поставати як творча особистість, в якій сила натхнення знаходить своє адекватне вираження на основі пропущеного крізь духовне єство особистості знання і володіння мовним матеріалом.

Новим етапом в осягненні Йогансеном сутності художньої творчості стала його книга «Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків» [1928 р.]. Як і написані сім років перед тим «Елементарні закони версифікації (віршування)», нова теоретична книга письменника була адресована молодим літераторам і дійсно містить у собі матеріал, який дає право авторові назвати її «практичним порадиником». Однак вона теж назагал виходить за межі «довідника молодого новеліста», бо містить деякі концептуальні положення, які формують естетичну платформу самого письменника. Звичайно, книга Йогансена виникла не на порожньому місці. Вона має чимало попередників — від класицистичних і барокових поетик до численних праць російських формалістів — В. Шкловського, Б. Тинянова, Б. Ейхенбаума. Праця останнього «Як зроблено «Шинель» Гоголя» в певному сенсі перерегується з назвою книги Йогансена.

Одразу зауважимо, що український автор дещо запізнився із оприлюдненням своїх поглядів на сутність літературної творчості взагалі і на специфіку малих прозових жанрів зокрема. 1928 року, коли з'явилася книга Йогансена, літературна дискусія, розпочата М. Хвильовим, практично була завершена, ортодоксальні ідеї ВУСППу [читай — комуністичної верхівки] і його сателітів перемогли, вульгарно-соціологічні підходи і погляди на літературу дістали «схвалення й підтримку» з боку влади і правлячої комуністичної партії. І в цих умовах Йогансен пише працю, в якій «намагається поставити мистецтво на належне місце», аби поширити, як здається

авторові, «марксистський погляд на нього серед молодих письменників».

У цьому прагненні не було б нічого незвичайного, якби не те, що до марксизму цей погляд мав дуже приблизний стосунок. Насправді Йогансен виявив себе як майстер іронії та парадоксів. Пообіцявши поширювати марксистський погляд на мистецтво серед молодих письменників, автор з перших сторінок своєї праці робить це у такий спосіб: «...ми просимо пролетарських і селянських письменників, забувши на хвилину, що мистецтво годує їх і одягає, стати на точку погляду пролетарів та селян і оцінити ролю мистецтва в житті робітника та хлібороба у нашій країні. Ми просимо зважити, який фактор кардинальніший, дужчий, впливовіший у житті згаданих класів; скажімо, мистецтво чи горілка? ... Що має більшу масовість і що має більший, постійніший вплив на маси?» [2:555].

На думку Йогансена, мистецтво збурює емоційну сферу й таким чином дезорганізує людину [2:555]. Мистецтво як ніяк не є пізнанням: «як узяти найбільш прогресивне з мистецтв — літературу, — то й вона пасе задніх на пару десятиліть і дуже, дуже рідко іде в ногу з віком, з його знанням. Зрівняти тільки Пушкіна з декабристами!» [2:557], — обурюється автор. Розглянувши у такий спосіб погляди на роль мистецтва в суспільстві, Йогансен приходить до однозначного висновку: «...суть мистецтва то є розвага <...> Соціальна виробнича функція мистецтва така, як каруселі чи невинної гри; словом — це один із способів відпочивати» [2:556]. А якщо так, завершує свій аналіз сутності мистецтва Йогансен, звертаючись до «молодих новелістів», то «мистецтво є ремесло, не таке почесне, правда, як шахтарство та слюсарство, але все ж таки воно може бути цілком чесним і поважним ремеслом без шахрайства і попівства. Як у всякій справі, головне тут — робота. Мистецький «геній» на 4/5 складається з роботи і на 1/5 з хисту» [2:561].

Очевидно, що визначаючи головним завданням мистецтва розвагу й порівнюючи його зі склянкою лимонаду в спекотний день, Йогансен зі своїми поглядами аж ніяк не вписувався у вже сформовані тоталітарною системою категорії партійності, класовості, народності. Не менше роздратування в опонентів письменника викликала й інша теза, яку Йогансен пропонував засвоїти початкуючим авторам: «справа в тім, що всю увагу і все творче напруження митця займають пробле-

ми подачі матеріалу, а не винайдення його. Коли політика цікавить ЗМІСТ подій, письменника цікавить їхня ФОРМА» [2:557]. У цьому випадку Йогансен наражався на звинувачення в сповідуванні ідей формалізму, що, зазначимо, було недалеко від істини. Письменникові виявилися близькими погляди ОПОЯЗу на роль і значення форми в мистецькому творі, хоча до 1928 року російські формалісти вже перестали педалювати цю тему. Для Йогансена ж вона була актуальною, бо дозволяла перейти до згадуваної вже позиції щодо необхідності молодим письменникам опановувати техніку письма, зрештою, розглядати письменницьку діяльність як ремісничу, якій можна й треба навчатися. У такий спосіб автор обґрунтовував потрібність і важливість власної книги.

У подальших розділах теоретичної частини своєї книги Йогансен значно звужує проблему, перейшовши безпосередньо до проблем літератури загалом і прози зокрема. Визначивши пріоритет форми над змістом, він пояснює відмінності між словом-образом і словом-терміном, відмінності між поезією і прозою, особливо акцентуючи на художній мові та мовній індивідуалізації персонажів: «...кожна новела має стільки мов, скільки є в ній дійових осіб + 1. Ця 1 є автор. Дійові особи балакають усякими мовами в залежності від потреб фабули, розвитку дії і їхньої власної типізації» [2:565]. Окремо розглядаються проблеми авторської мови, її специфічності, для чого Йогансен застосовує термін російських формалістів «остранение», переклавши його як «поновлення», а також роль і особливості біографічного автора. Зрештою Йогансен переходить до коментування й розгляду безпосередньої роботи над оповіданням чи новелою [зазначимо, що письменник не диференціює обидва жанри, вживаючи терміни паралельно], зупиняючись на таких її елементах, як тематика, розв'язка, сюжетні лінії та їхній розвиток, фінал, пейзаж, психологія, філософія, цитати, кількість персонажів, складання плану оповідання.

Усі ці розділи різні за обсягом, а їхнє розташування на перший погляд достатньо довільне, якщо не сказати хаотичне. Скажімо, мовній організації тексту новели письменник приділяє значно більше уваги, ніж композиційним елементам, а роздуми про необхідність «щасливого кінця» знову повертають читача до тези про літературу як «солоденьке питво під час спеки». Проте при глибшому

розгляді праці Йогансена стає зрозумілим, що в побудові розділів є своя логіка — вона певним чином повторює логіку підготовчої роботи письменника над оповіданням чи новелою. Йогансен виступає як раціоналіст, вимагаючи від молодих авторів попереднього «продумовування» свого твору, яке має закінчитися складанням докладного плану. Сідати за письмовий стіл, дає зрозуміти Йогансен, слід тоді, коли твір уже склався в усіх дрібницях у голові автора і залишається лише записати його на папері. Спроби «висидіти» оповідання, покладаючись на натхнення й інтуїцію — марна річ. Зрозуміло, що тут Йогансен ділився з початківцями власним досвідом, про що свідчать спогади дружини письменника Алли Гербурт-Йогансен. Узагалі, книжка «Як будується оповідання» дуже особиста. У всіх теоретичних частинах Йогансен передусім спирається на власну практику, хоча й не говорить про це відкрито. Чистий «теоретик» ніколи не зміг би дати таких тонких порад, густо розсипаних сторінками книги, як от те, що, пишучи новелу, варто «полишати справжні прізвиська тих осіб, що брали участь у життєвій події, щоб легше було собі їх уявляти. Тільки зовсім написавши новелу, треба позамінювати прізвиська на вигадані» [2:576–577] чи «щоб виходило цікавіше, намагайтеся писати парадоксально, перекручуючи ходячі сентенції» [2:582].

Такі й подібні поради, що ними рясніють сторінки книги, покликані не лише збагатити прозаїків-початківців необхідними знаннями і секретами новелістичної прози, але й стимулювати молодих авторів до творчої праці. Вони наочно демонструють, що письменство — такий же фах, як і всякий інший, і тому потребує насамперед практичних навичок, засвоєння і застосування випрацьованих попередниками технічних прийомів. Однак заради об'єктивності варто зазначити, що такий, технократичний у своїй основі, підхід міг формувати [і таки формував!] у свідомості початківців думку про необов'язковість, а то й непотрібність літературного таланту. «Правильно» побудовані, але сухі й схематичні, з ходульними персонажами оповідання про інтелігентів-шкідників і куркулів-ворогів колгоспного ладу, що ними переповнені книжкові видання й журнальні шпальти 30-х років — пряме тому підтвердження. Зрозуміло, що технічні поради й рекомендації Йогансена не єдина причина появи таких творів, але й повністю ігнорувати їхній вплив на літературну практику також недоцільно.

У другій частині своєї книги Йогансен переходить до демонстрації конкретних літературних творів, покликаних проілюструвати його теоретичні побудови. Відповідно до ідеї про розважальний характер літератури, він обирає для текстуального аналізу чотири типи оповідань: авантюрне [««Червоний вартовий» на рифі»] майже забутого сьогодні англomовного письменника Дж. Ар. Баррі, фантастичне [«Недосвідчений дух» Герберта Велза (Уелса)], «новелу з нічого» [«Ти еси!»] Едгара По і «протокольне оповідання» [«Касян з Красивої Мечи»] Івана Тургенєва. Перші три — зразки того, якими мають бути справжні оповідання, останнє — ілюстрація того, як не треба, на думку Йогансена, будувати цю жанрову форму.

Аналіз, здійснений Йогансеном, ґрунтується, фактично, на «уважному прочитанні тексту» й елементах структурного аналізу — методиках, які поширюються в літературознавстві значно пізніше. І в цьому сенсі Йогансен суттєво випереджав свій час. Цікаві й жанрові визначення, які пропонує автор книги для аналізованих творів. Якщо «авантюрне» й «фантастичне» оповідання є достатньо традиційними жанровими характеристиками, то «новела з нічого» й «протокольне оповідання» за всієї своєї «нетермінологічності» цілком претендують на оригінальність. Аналіз, який пропонує Йогансен, не є самоціллю — він покликаний навчати молодих новелістів, підказуючи їм можливі сюжетні повороти, принципи групування персонажів, розгортання [перспективне чи ретроспективне] інтриги, типи розв'язок і способи їх побудови тощо.

Поділивши всі оповідання на дві групи: 1) з переважно структурною [механічною] мотивацією розв'язки [«авантюрні оповідання»] і 2) з переважно внутрішньою [психологічною] мотивацією розв'язки [просто «оповідання»] [2:601], Йогансен рішуче стає на бік першої групи. Саме цей тип оповідань [новел], на погляд Йогансена є не лише найбільш відповідним справжнім цілям мистецтва — розважати й давати задоволення, але й найбільш важливим для розвитку української літератури, її наближення до європейських зразків, оскільки кількість подібних творів у нашому письменстві поки що критично мала. Бракує їх і в російській літературі, на що письменник вказує спеціально. Ба більше, як приклад невдалої і навіть у певному сенсі «шкідливої» для літератури побудови твору Йогансен обирає одне з оповідань І. Тургенєва із «Записок мисливця». Тут Йогансен заперече, як він пише, «неорганізо-

вану прозу». Проза ця, для якої автор знаходить образне визначення, називаючи її «тургенєвщиною», безнадійно застаріла. У часи, коли читацькі маси, продовжує обурюватися Йогансен, захоплюються авантюрними оповіданнями, «авантюрним, географічним, космічним романом», деякі «мудрі сивоголові старці» оголошували йому анафему і рекомендували молоді читати «серйозну літературу» [2:651], основна користь якої полягає в здатності бути матеріалом для гімназичних диктантів. Таку різко негативну оцінку Йогансен обґрунтовує помилковим, на його думку, підходом І. Тургенєва до формування фабули, яка будується «не в порядку наростання, градації подій, а в спосіб простого нанизання фактів» [2:652]. Аналізуючи оповідання «Касян з Красивої Мечи», Йогансен вказує на безфабульність, довільність, суто хронологічний зв'язок подій, зображених у творі російського письменника, перевантаженість пейзажами, а значить — надмірний ліризм. Уся ця «тургенєвщина» становила певний етап у літературі, який минув і про який зараз слід забути, твердить Йогансен. Як приклад «тургенєвщини» в українській літературі письменник наводить творчість І. Нечуя-Левицького, якого, на думку Йогансена, теж варто забути.

Таким чином, почавши із конкретних порад початківцям про те, *що* і, головне, *як* повинно зображуватися в оповіданні, в який спосіб воно має будуватися, щоб максимально ефективно виконувати свою основну функцію — розважати й приносити насолоду, Йогансен непомітно перейшов до визначення складних проблем літературного процесу: зміни літературних епох. Інша річ, наскільки переконливими і науково обґрунтованими були його гіпотези. З погляду сьогодення такими вони видаються лише частково.

Йогансен у свої книзі «Як будується оповідання» справді по-новому як для 20-х років ХХ ст. подивився на проблему популярної літератури, зауваживши її брак в українському культурному просторі. Її основними ознаками письменник уважав гостру фабулу, наявність структурної, чи механічної мотивації, ефектну й несподівану розв'язку тощо. Очевидно, що найяскравіше ці якості могли

проявитися в малій прозі. Це й зумовило його інтерес до жанрів оповідання й новели. Спостереження над текстами й поради Йогансена молодим літераторам насправді присутні й важливі, його книга — цінне джерело фахової майстерності для тих, хто хоче опанувати літературну техніку. Але водночас вона серйозно хвилює на однобічність і ригоризм. Мистецтво, звичайно ж, не лише «склянка лимонаду в спеку», а література не лише гостра фабула. Йогансену явно не вистачало стереоскопічного погляду на проблему.

Коротко узагальнимо сказане вище. Погляди Йогансена на мистецтво, викладені на початкових сторінках книги «Як будується оповідання», засвідчили принаймні дві важливі позиції, на яких він перебував: поперше, ці погляди насправді були дуже далекими від марксизму, незважаючи на ритуальні поклони, які письменник змушений був робити у своєму тексті перед портретами вождів пролетаріату; по-друге, ідеї Йогансена ґрунтувалися на раціоналістичних доктринах, що їх сповідували класицисти минулого й сучасні автори формалісти. Обидві ці позиції були однаково небезпечні в умовах комуністичної диктатури, що й продемонструвала подальша доля Йогансена. З іншого боку не можна не визнати надмірну категоричність деяких суджень письменника про мистецтво. Цілком прийнятні як «авторський погляд» на проблему у конкретній праці, вони спонукають до дискусії і вимагають значно глибшої аргументації, якщо поглянути на них з історичної перспективи.

Важливою в теоретичному і практичному планах видається інша праця Йогансена «Елементарні закони версифікації (віршування)». Ця книга, розрахована на поета-початківця, містить не лише елементарні поради й пояснення різних складників поетичної творчості, а й думки та ідеї, продуктивність і пізнавальна значущість яких підтверджена усім подальшим розвитком вітчизняної лінгвістики. Можливо, головним для її змісту є проакцентована літератором думка, що техніка віршування неодмінно повинна спиратися на міцні підвалини осягнення поетом усіх скарбів рідної мови та поетичного доробку попередників і сучасників.

Література

1. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалевський. — М. : Мистецтво, 1973. — 436 с.

2. Йогансен М. Вибрані твори / уряд. Р. Мельників / Йогансен М. — 2-ге вид., доповне-
не. — К. : Смолоскип, 2009. — 768 с.