

ІРОНІЧНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА 1920-х РОКІВ

Анотація. У статті на матеріалі художньо-публіцистичних творів М. Хвильового й М. Йогансена проаналізовано іронічну парадигму художнього світобачення модернізму 20-х рр. ХХ ст. як одну із можливостей демонстрації непрямому спротиву владі, реалізації духовної і творчої свободи.

Ключові слова: іронія, самоіронія, діалог, опонент, гра, сміх.

Аннотация. В статье на материале художественно-публицистических произведений М. Хвильового и М. Йогансена проанализировано ироническую парадигму художественного мировоззрения модернизма 20-х гг. как одну из возможностей демонстрации косвенного сопротивления власти, реализации духовной и творческой свободы.

Ключевые слова: ирония, самоирония, диалог, оппонент, игра, смех.

Summary. The article analyzes the ironic discourse of the theoretical works of M. Khvylovyi and M. Joganzen as a system of artistic vision of modernism 20's of the twentieth century. Ironic paradigm is the last opportunity to demonstrate opposition to power, and realization of the spiritual and creative freedom.

Key words: irony, self-irony pamphlets, dialogue, opponent, game, laugh.

Періодичне зростання наукового інтересу до питань іронії пов'язане із актуалізацією її функціонування в суспільстві. Іронічне мислення є характеристикою критичної рефлексії і виникає там, де суб'єкт усвідомлює різницю між ідеалом і реальністю. Найгостріше це виявляється у періоди, коли ця розбіжність межує, тобто в часи суспільних і культурних катаклізмів. Початок ХХ ст. знаменувався саме такими процесами, тому природно актуалізується іронічна домінанта мистецької творчої реалізації.

Мета нашої студії – дослідження художнього значення іронії в українському літературознавстві 1920-х років ХХ століття на матеріалі теоретичних праць М. Хвильового й М. Йогансена, з яскраво вираженим іронічним модусом.

Питанням феномену іронії присвячені дослідження в різних галузях знань, зокрема в межах філософської й естетичної (Ф. Шлегель, Г.-В.-Ф. Гегель, Ф. Ніцше, С. К'єркегор, А. Лосєв, Р. Рорті, І. Пасі, В. Пігулевський, В. Півоев), літературознавчої (М. Бахтін, Н. Фрай, Н. Берковський, Р. Струць, Р. Семків), лінгвістичної (С. Походня, Н. Арутюнова, О. Калита) та психологічної наукової думки (К. Лоренц, З. Фрейд). Особливості функціонування категорії у творчості М. Хвильового і М. Йогансена з'ясовують розвідки Г. Грабовича, Л. Кавун, В. Костюка, О. Лілової, Я. Поліщука, Я. Цимбал, у яких іронія характеризується як спосіб ігрового сприйняття картини світу, реалізація свободи духу.

Історичні обставини початку ХХ століття спричинили переосмислення зв'язку людини зі світом: в умовах антигуманності, абсурдності загострився онтологічний конфлікт. Іронічне художнє мислення стало життєствердною силою, що заперечувала суспільну антиномію, захищала від розпаду, утверджувала духовну незалежність.

Саме філософією свободи духу були зумовлені прийоми літературознавчого текстотворення М. Хвильового і М. Йогансена, які свідомо визначили іронічну стратегію заперечення існуючої реальності.

Шляхи перетворення існуючого світобуття М. Хвильовий окреслив у памфлетах, які несли в собі історичну місію формування нової дійсності, «ідеї визволення людськості [11, 566]». Вчений мав на меті спрямувати творчу енергію молодих літераторів у правильне мистецьке русло, щоб відродити національну духовність, віру в майбутнє.

Філософія іронічної свободи духу інспірувала способи текстотворення М. Хвильового. Зазначимо, що теоретик досить зважено застосував жанр памфлету, адже це – гострий, викривальний твір найчастіше політичного характеру, негативне спрямування якого досягається іронічними формулами. Автор вишукує певний об'єкт остракізму, показово бичує його погляди і переконання з метою нанести основний удар по системі, носієм якої він є: «Коли просвітянин стоїть на вигоні, де заходить божественне сонце, – він, вбираючи легкий козячий димок, почуває, що йому якось не по собі. Він сідає і пише лантух віршів чи то оповідань про вишневі садки і – головне – про «хай живе навіки червоний неп! [11, 410]».

Не випадково варто вважати й діалогічну форму творів. Художня специфіка памфлету є за своєю суттю полемічною, а діалогізм дає найширші можливості розкриття змісту полеміки: «Коли тов. Пилипенко запитує нас: «може так можна поділити письменників?» – то ми йому відповідаємо: «Ні, і такий поділ не годиться». Письменники ... не галушки, їх поділяти не можна [11, 539]». Завдяки діалогу М. Хвильовому «вдається подати велику кількість суджень, спростувати погляди своїх опонентів, залучити думки авторитетів, а отже, створити насичений, інтелек-

туальний і аргументований текст [7, 11]». Літературознавець застосовував давньогрецькі архаїчні схеми літературного «сократичного діалогу», якому притаманні високий рівень системності, дидактизму й діалектизму. Таким чином, проголосивши ідею орієнтації української культури на західноєвропейські естетичні традиції, він першим реалізував її у творчості.

Магістральна дидактична ідея памфлетів М. Хвильового формулюється так: «Одну частину творчої інтелігенції ми хочемо завоювати, а другій ... дати нашу ідеологічну «точку опори» [11, 565]. Теоретик прагнув допомогти молодим талантам усвідомити своє призначення і зробити правильний творчий і життєвий вибір, від якого залежав не тільки рівень українського мистецтва, а й доля усього національного відродження. Тому, на його думку, потрібно виховати в молодій інтелігенції «залізну волю і повернути їй загублену в віках фантастичну віру в прекрасне далеке майбутнє [11, 566]».

Діалектична стратегія М. Хвильового полягала в тому, що спочатку він цитував опозиціонерів, щоб викрити суперечності в їхніх переконаннях: «Критикою іменується здорове, на ґрунті вимог сьогоденного дня, обговорення твору, з єдиною цілею встановлення вартості твору: тако художньої, яко й читабельної [11, 398]». Використовуючи іронічне захоплення як інструмент заперечення, письменник завдавав нищівного удару по «претензійних філософсько-просвітянських «засадах»: «От вам «перл» «молодого» філософа «енка»... Отже, слухайте, що таке критика, і повчайтесь, саме таке визначення дають у нас по задрипанках! І потім у нас художність протиставляють читабельності «тако яко». У вас не так? Шкода! [11, 399]». Автор нарочито іронічно демонстрував помилкові або теоретично слабкі, на його думку, позиції представника панівної інституції, щоб аргументовано дискредитувати її саму.

Варто зазначити, що Микола Хвильовий вправно володів іронічною технікою введення чужої мови в текст, при чому вона здійснювалась засобами як цитування, так і автоцитування. Зважимо, що останнє відкриває ще одну питому характеристику стилю автора – самоіронію, яка актуалізується й в інших контекстах. «Суб'єкт піднімається не тільки над об'єктом, а й над самим собою, і розглядає себе як об'єкт власної іронічної суб'єктивності» [9, 83], при цьому «Я-суб'єкт» осмислює, аналізує й оцінює значимість «Я-об'єкта»: «Але чи значить це, що ми дійсно «зариваємось», що страждаємо на манію величчя? – «Боже упаси»: всі ми вважаємо себе за середніх осіб (в тому числі і Хвильовий! Чуєте? Навіть цей невизнаний «геній» Хвильовий!)» [11, 488]. Така рефлексія є ознакою вищого прояву духовної незалежності.

Інший літературний теоретик 20-х років ХХ ст. «із дивовижним відчуттям духовної свободи та глибинним почуттям людської гідності [4, 252]» –

Майк Йогансен. Подібно до М. Хвильового, він розробив свою теорію розуміння мистецтва та послідовно втілював її у творчості. Цього письменника також непокоїла пропагована владою доктрина масової низькопробності в українській літературі й критиці. Тому теоретична праця «Як будуватися оповідання» (1928 р.) теж була покинана справити вплив на молоде покоління, допомогти визначити горизонти істинного мистецтва.

Концепція мистецтва М. Йогансена мала «суттєві збіги з німецькою (часів ХVІІІ – ХІХ ст.) естетикою сміху, яка віддавала перевагу комічному, у центр ставила гру» [4, 254]. Крім того, вона помітно пов'язана із філософією народної сміхової культури М. Бахтіна, згідно з якою сміх за допомогою гри створює інший світ, протилежний офіційному. Це світ розваг, свята, карнавалу.

Вчення українського теоретика так само базувалося на розважальній функції творчої гри: «Суть мистецтва то є розвага. ... Соціальна виробнича функція мистецтва така, як каруселі чи невинної гри; словом – це один із способів відпочивати» [3, 556]. Карнавальне спрямування мистецтва надавало людині можливість звільнитися від напруження реального світу, отримати особисту свободу від тягарів суспільства.

Співзвучні ідеї зустрічаємо у М. Бахтіна, який зазначав, що розвага, ігровий момент, святкування – це людська необхідність, первинна форма культури, яка має світоглядне значення, і простий відпочинок від праці ніколи не може її замінити. Карнавал – це друге, святкове життя народу, організоване на сміховому началі й оформлене особливим ігровим способом. Він носить всесвітній характер, це особливий стан світу, його відродження і оновлення: «під час карнавалу можна жити тільки за його законами, тобто за законами карнавальної свободи» [1, 15]. При цьому вчений зауважив, що святкування на всіх етапах свого історичного розвитку були пов'язані з кризовими часами в суспільстві. Саме такий перехідний період переживала українська художня свідомість на початку ХХ ст.

З огляду на світоглядні позиції та суспільні умови М. Йогансен застосував іронічний дискурс як наперед закладений ігровий принцип творення художнього-публіцистичного тексту. По-перше, історичний час не дозволяв відкрито виступати зі своїми ідеями, які часто суперечили аксіомам влади. Останній спосіб реалізації творчої свободи – імпліцитне висловлювання зі сміховою доміантою, адже, за власним судженням автора, єдина безпечна філософська позиція – «це іронія та скепсис, бо вони, принаймні, нічого не висуюють позитивного, а тільки заперечують» [3, 582]. Сміх, який протистояв офіційності, звільняв митця від відповідальності. Авторитарна офіційність поєднувалась з заборонами з елементами страху й залякування, насильством. «Сміх, навпаки, передбачав подолання страху. Не існує заборон і обмежень, створених сміхом» [1, 103].

По-друге, іронічна стратегія завжди передбачає діалог суб'єкта з оточуючими. Таке звернення до слухачів дає автору найбільші шанси спровокувати потрібну реакцію, здобути їхню прихильність. Апелюючи до «молодих новелістів», М. Йогансен заявляв: «не будши, на жаль, ні критиком, ні істориком літератури, я повинен попереду набриднути читачеві усякими принциповими розмовами, бо не маю ні рангу, ні звання, що дозволили б мені досхочу шамрити щось невиразне й дурне, а почуваю, що мушу попереду договоритися з читачем про принципи, терміни, нарешті навіть про саме поняття літератури, ба й про саме поняття мистецтва. Ніякі трюки, ніяке підсування гнилого барахла замість свіжих ідей мені, в силу відсутності рангу й звання професорського, очевидно не вдадуться: нема чого, ясна річ, їх і пробувати» [3, 553-554]. На перший погляд автор ніби шкодує про власну неосвіченість, хоча насправді дає читачеві зрозуміти протилежне значення слів, демонструючи некомпетентність літераторів-масовиків. Він начебто й залишає молоді можливість вибору естетичної позиції, однак гострі аргументовані остракізми в бік супротивників цілком однозначно націлюють на правдивий напрямок мистецького поступу.

По-третє, особливістю відносин автор-читач в іронічному тексті є побудова ігрової ситуації свободи, яку можна визнати стильовою рисою йогансенівського художнього дискурсу. Ігрову художню практику в творчості всіх письменників періоду «романтики вітаїзму» відзначає ряд дослідників (Н. Бернадська, Л. Кавун, Р. Мовчан, С. Павличко, Л. Плющ, Ю. Шерех). Л. Кавун зокрема пояснює, що творча гра для М. Хвильового й М. Йогансена мала значення життєвого принципу, при чому для останнього це був вияв «особливої життєдіяльності, що інспірує вітаїстичний стан душі [4, 253]». Саме тому вітаїстичне, сміхове осмислення буття автор спрямував в іронічну площину. Ще в заголовку першої частини теоретичної праці він засвідчив загальну тональність твору. Зокрема, назва «Як зробитись новелістом» є іронією на марксистсько-культурологічну теорію масовості, згідно з якою письменником міг стати будь-хто, не зважаючи на літературні здібності і не докладаючи особливих зусиль. Така політика санкціонувала художній і науковий примітивізм в літературі. Тому вираз « зробитись новелістом » бачиться наскрізь іронічним, адже, за твердженням М.Йогансена, «мистецький «геній» складається з хисту і, обов'язково, з роботи над собою.

Далі теоретик засобами бурлеску конкретизував культурну атмосферу свого часу, зосередивши іронічну увагу на непрофесійності і некомпетентності літературознавців: «На жаль, я не історик літератури і не літературний критик. Кажу – на жаль, бо, будши б критиком чи істориком літератури [...] задавав і тих, хто багато про себе думають, я обізвав би нахабами і дурнями, а про-

світян і нищих духом звеличив би у серйозних письменників» [3, 551].

Іронічну полеміку розгорнув з видатними філософами, заперечивши відомі вчення про природу мистецтва. Наприклад, поставив під сумнів трактування З. Фрейдом сексуальної енергії як джерела творчості. Австрійський вчений вважав, що сублимація – один із механізмів психології людини. Недозволена сексуальна енергія, переміщуючись на несексуальні об'єкти, перетворюється в енергію діяльності, яка прийнятна для індивіда та суспільства. Різновидом сублимації є творчість [10]. На противагу цьому, М. Йогансен висловив власне іронічне бачення стосунку мистецтва до статевого життя людини. Воно «поруч з галстуками, букетами і цукерками допомагає, приміром, хлопцеві здійснювати ідею своєї мультиплікації (просто кажучи, розплодження)» [3, 555]. Таким чином, не сексуальна енергія творить мистецтво, а навпаки – воно в матеріальному своєму вияві служить її реалізації.

За перебільшення пізнавального значення український теоретик піддав сміховій критиці й плехановську теорію мистецтва: воно «являється... в мікроскопічній дозі, джерелом пізнання (і те джерело є смердюче та каламутне)» [3, 555]. Цією тезою автор засвідчив інтерес до популярних на той час поглядів формалістів (Ж. Брідгарт, М. Джозеф, В. Шкловський), оскільки саме вони відродили й розвинули кантівську ідею про те, що мистецтво – це розвага, а не специфічна форма пізнання, хоча перше й може супроводжувати друге.

Поряд з цим автор книги «Як будується оповідання» поставив під сумнів положення О.О. Богданова про функціонування мистецтва як засобу накопичення, систематизації і передачі досвіду. На думку російського філософа, «в мистецтві організація ідей та організація речей нероздільні» [2, 2-3]. М. Йогансен же звернув увагу на те, що мистецтво не може організовувати людину, бо воно реалізується насамперед на почуттєвому рівні: «мистецтво збудує емоціональну сферу й таким чином дезорганізує людину, як логічну машину. Мистецтво заміняє думку на почуття, розрахунок – на афект» [3, 555]. Суспільне значення мистецтва полягає в тому, що воно розкриває емоційну сферу людського буття, збудує світ почуттів.

Така інтерпретація має спільні риси із теоретичним обґрунтуванням мистецтва М. Хвильовим, який також спростовував абсолютний пізнавальний характер мистецтва, розглядав його як емоціональну категорію і наділяв винятковим суспільним значенням. Обидва теоретики підтримували офіційну думку про те, що мистецтво належить народові і повинно «входити в саму гущу народних мас» [11, 530]. Різниця полягала в тому, що у розумінні М.Хвильового воно все ж для активних представників народу – «розвинених інтелектів» [11, 530]. М. Йогансен же оцінював місце мистецтва в житті кожної людини,

силу його дії на широкі маси: «Ми просимо зважити, який фактор кардинальніший, дужчий, впливовіший у житті згаданих класів; скажемо, мистецтво чи горілка? Або ж мистецтво чи тютюн? Що має більшу масовість і що має більший, постійніший вплив на маси?» [3, 554].

Прикметно, що для художнього осмислення мистецької значущості автор застосовує тілесну парадигму карнавального гротеску. Гротескний тип образності, відомий в літературі ще з античності, досяг свого розквіту за часів Відродження і занепаду в період класицизму. Німецький романтизм вдихнув нове життя в гротеск і відродив його як форму вираження суб'єктивного світогляду. Найсуттєвіших модифікацій у романтичному гротескові зазнав сміх, який, звісно, залишився, але «зредукувався і набрав форми гумору, іронії, сарказму» [1, 48]. Розвиток українського модерністичного гротеску взяв за основу іронічні романтичні традиції Жан-Поля, Тіка, Фр. Шлегеля й активно проявився у творчості романтиків вітаїзму.

Ядро гротескного метанаративу М. Йогансена утворює матеріально-тілесний мотив. На думку автора, духовна сфера життя народу настільки ж важлива, як і матеріальна. Людині для збереження існування необхідне забезпечення фізіологічних потреб: їжа, вода і морозиво влітку, чай взимку, при цьому не менш їй потрібне мистецтво як задоволення духовних вимог. Однак М. Йогансен чітко розрізняв два вектори амбівалентної природи людини й іронічно спростовував спроби порівняти їх: «питання, що важніше: мистецтво чи їжа, ми не будемо навіть ставити, бо рівняти мистецтво до їжі чи навіть давати мистецтву преферанс перед їжею

можуть, ясне діло, тільки зостатні ідеалісти або шахраї від марксизму» [3, 554].

Мистецтво – це торжество душі, бенкет – свято тіла. Тілесну насолоду несуть в собі мотиви їжі, горілки й тютюну. Оскільки, як твердив М. Бахтін, бенкет і бенкетні образи є найбільш сприятливі середовищем для абсолютно безстрашної і веселої істини: «хліб і вино розгонять всякий страх і звільняють слово» [1, 560]. Свобода висловлення є природною необхідністю людини, силу якої М. Йогансен порівнює навіть із залежністю, що викликають тютюн і горілка: «шкода від нього [мистецтва] зростає, але, будучи взагалі меншою за тютюнову та горілчану, не стає загрозлива для господарства і народного здоров'я» [3, 561].

Теоретик чітко поділяв вплив мистецтва на матеріальну й духовну сфери життя людини, тому заміна однієї категорії іншою викликала у автора іронічну реакцію. Розкриваючи роль літератури для письменника, М.Йогансен у дусі гротеску зазначав, що вона може існувати з двох поглядів: або як задоволення «потреби в творчості, або як джерело прибутків, що дає мистцеві змогу набувати обіди, вино, тютюн і послуги проститутки» [3, 560].

Отже, іронія як конститутивна характеристика мислення 20-х років ХХ століття виявляє себе не тільки в художній літературі, а й у літературознавчому дискурсі. Зокрема у творчості М. Йогансена і М. Хвильового превалює ігровий компонент іронічної практики, який є провідним принципом організації художнього висловлювання. Проблема, винесена у заголовок нашої розвідки, досить широка і потребує подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1965. – 526 с.
2. Богданов А. Тектология. Всеобщая организационная наука. Книга 1. [Електронний ресурс] / А. Богданов. – СПб., 1912. – Режим доступу : fb2lib.net.ru/read_online/81713.
3. Йогансен М. Вибрані твори / М. Йогансен. – К.: Смолоскип, 2009. – 768с.
4. Кавун Л. “М’ятежні” романтики вітаїзму: проза ВАПЛІТЕ [Монографія] / Л.І. Кавун. – Черкаси: Брама-Україна, 2006. – 328 с.
5. Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту (Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність). [Монографія] / В. Костюк, В. Денисенко. – К., 2002. – 176 с.
6. Лілова О. Засоби іронії в повісті Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у слобожанську Швейцарію» [Електронний ресурс] / О. Лілова // Перекладацька майстерня 2000-2001. Наші дослідження. – Режим доступу: [http:// www.humanities.lviv.ua/TW/OR/lilova_OR.htm](http://www.humanities.lviv.ua/TW/OR/lilova_OR.htm).
7. Микитенко А. Засоби публіцистичної виразності та дієвості (на матеріалах памфлетів і нарисів Миколи Хвильового) : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.08. / А. Микитенко. – К., 2005. – 16 с.
8. Паси И. Ирония как эстетическая категория // Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство [сб. ст.] / [отв. ред. М. Ф. Овсянников и др.]. – М.: Наука, 1980. – 287 с.
9. Пивоев В. Ирония как феномен культуры / В.М. Пивоев. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. – 106 с.
10. Фрейд З. Я и Оно. Т.1 [електронний ресурс] / З. Фрейд. – Електронная Библиотека «Либрусек». – Режим доступу: <http://lib.rus.ec/b/101312>.
11. Хвильовий М. Твори: У 2 т./ М.Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с.

Стаття надійшла до редакції 01.04.2011