

ТЕКСТОВІ РЕАЛІЗАЦІЇ КАРНАВАЛЬНИХ СЮЖЕТНИХ МОДЕЛЕЙ У РОМАНАХ М.ЙОГАНСЕНА ТА В. ГОМБРОВІЧА

Читання літературних творів через теорію карнавалізації М.Бахтіна останніми роками набуває все більшого поширення. Так, до цієї інтерпретаційної моделі звертається Т.Гундорова, зокрема, обговорюючи тексти Бу-Ба-Бу та Ю.Андруховича (зауважимо, що дослідники творчості Андруховича, а зокрема, М. Павлишин, М. Рябчук, І. Цапліна, щораз частіше посилаються на бахтінську концепцію карнавалізації). У польському літературознавстві до цієї проблематики зверталися, серед інших, А. Скубачевська-Пневська, А. Стофф, В. Врублевська [див. 10].

Визнаючи, що карнавальний сміх найповніше виявив себе у постмодерних текстах, зазначимо, що й початок минулого століття був одним із сприятливих для актуалізації карнавальної традиції періодів як для української, так і польської літератури. До цього спричинилися, зокрема, суспільно-політичні фактори, такі як революція у Росії, перша світова війна, здобуття Польщею незалежності тощо, що супроводжувалося глобальною переоцінкою цінностей, карнавальною заміною “верху” та “низу”, профанацією сакральних систем. Карнавалізація суспільного життя неминуче відгукнулася карнавалізацією мистецтва, а зокрема, літератури, що виявилось, поміж іншим, в актуалізації у художніх текстах елементів поезики карнавалу. Розглянемо це на прикладі романів Майка Йогансена “Пригоди Мак-Лейстона, Гарі Руперта та інших” і Вігольда Гомбровіча “Фердидурке”.

Переходи елементів карнавалу до текстів початку двадцятого століття, окрім літературної традиції (т.зв. вторинної карнавалізації), можна, на наш погляд, простежувати за логікою передачі карнавальних смислів. Карнавал жив ідеєю релятивності, амбівалентності, можливості одночасного існування обидвох полюсів явищ, ідеєю профанації сакрального, його смерті задля відродження у новій якості. Ця ідея традиційно виражалася в певних моделях, втіленням яких були конкретні образи, мотиви, теми, сюжетні схеми. У розвитку карнавалізованої літератури, тобто такої, яка перейняла ці основні карнавальні форми, образи могли трансформуватися, затратитися, переходити у інші, та моделі як носії ідей, залишалися сталими. Такою є, приміром, модель профанного героя на невідповідній йому сакральній території. Сюжетною схемою, що реалізувала цю модель у карнавалі, є свято віслюка, зокрема, такий його обряд, як осляча меса. Інший приклад подібної сюжетної схеми є відоме увінчання / розвінчання карнавального короля.

Для розуміння механізму карнавалізації доцільно простежувати динаміку моделей як носіїв ідей карнавалу. Для цього розглянемо більші композиційні блоки — сюжетні ситуації та ходи, які, на нашу думку, реалізують карнавальні моделі.

Ця сюжетна схема увінчання / розвінчання карнавального короля, як видається, найбільш поширена в літературі завдяки своїй універсальності. Структурно її карнавальний “інваріант” — власне карнавальне дійство (описане і Бахтіним, і іншими дослідниками) складається з кількох фаз. Перша — пародійне возвеличення (інтронізація), при чому сміховий елемент тут відіграє ключову роль. Далі, після короткого періоду “панування”, коли, за правилами гри, “всі слухаються такого єпископа” [9, 128], настає наступний етап — розвінчання, яке супроводжується перевдяганням та побиттям. Таким чином зберігається основний модус карнавалу — “колесо”, а “карнавальний король” (тобто істини, носієм яких він є) профанується, осмішується.

Цей елемент поезики карнавалу чинний в обидвох романах — і в “Пригодах Мак-Лейстона...”, і у “Фердидурке”.

Однією з головних постатей роману “Фердидурке” є Пімко — персонаж, що розгортає події перших двох частин роману. На тлі інших дійових осіб Пімко — образ двовимірний.

З одного боку, він — такий же персонаж, як Зута, подружжя Млодзяків, тітка Гурлецька тощо, а з іншого, функціями впливає на творення художньої дійсності. Якщо простежити функціонування цього образу, то виявимо, що він відповідає карнавальній сюжетній схемі увінчання/розвінчання карнавального короля.

Як тип Пімко є зразком класичного довоєнного педагога: “T.Pimko, doktor i profesor, a właściwie nauczyciel, kulturalny filolog z Krakowa, drobny, mały, chuderlawy, łusy i w binoklach, w spodniach sztuczkowych, w żakiecie, z paznokciami wydatnymi i żółtymi, w bucikach giemzowych, żółtych”¹ [8, 45]. Дослідники вказують, що прототипом цього персонажа може бути краківський професор Сімко, автор негативного відгуку на першу книжку письменника [11, 17]. З’являючись у житті протагоніста за принципом *deus ex machine*, він стає режисером його дійсності. Усі рухи та жести бєльфера набувають універсальності. Всесильний, “diaboliczny i makiaweliczny” професор “одитинное” тридцятирічного чоловіка, обіймаючи його власним світом незрозумілості та глупоти: “i nagle — zmalalem, noga stala sie pozka, ruka — ruczka, osoba — osobka, istota — istotka, dzieło — dziełkiem, ciało — ciałkiem, on zaś wzrastal”² [8, 41]. Усі учасники цього світу (посвячені) сприймають події з перспективи Пімка. І навіть Юзьо, стаючи профаном (непосвяченим) у цьому світі, стороннім, спостерігає за механізмами, розкриваючи сенс витівок режисера, не міг вивільнитися з цього світу. Таким чином, відбувся перший етап — увінчання: “увінчаний”, возвеличений та абсолютизований в обсягу певного *sacrum*, персонаж претендує на роль творця дійсності, його закони панують, а співучасники цього дійства підлягають його бажанням. Разом з тим таке увінчання іманентно є пародійним, як того і вимагає карнавальна реальність. І в такому возвеличенні неunikненно уміщені первні профанації та осміювання. Так відбувалося, приміром, коли на дереві, за яким стояв Пімко (як уявний візитатор) написав лайливі слова Ментус (карнавальне відсилання у тілесний низ). Та й наратор, описуючи Пімка, не заощадив іронії і, коментуючи бєльфера як представника певного типу, послідовно включав його у комічні ситуації: “Przed nami elegancka pani prowadziła na smyczy małego pinczerka, pies zawarczał, rzucił się na Pimkę, rozdarł mu nogawkę, Pimko krzyknął, ocenił ujemnie psa i właścicielkę, nogawkę spiął agrałką i poszliśmy dalej”³ [8, 50].

Сягнувши піку всемогутності та абсолютності, Пімко привів Юзя до Млодзяків, аби з допомогою сучасної школярки — Зути — назавжди ув’язнити протагоніста у молодості та незрілості. Однак, зіткнення із потужною стихією юності та сучасності (*sacrum*, протилежний до власного *sacrum* Пімка), стає небезпечним і для самого “короля” — професор також втратив свою абсолютність, а отже, втратив свою силу і той світ, який витворював. Протагоніст отримав можливість позбутися накиненої “пики” і повернутися до норми: “Twarz moja nieznacznie zaczęła powracać do normy, poprawiłem się na siedzeniu i po chwili odzyskałem pełną równowagę oraz — o, radości! — utraczonego trzydziestaka” [8, 133]⁴. Однак цілковите розвінчання відбулося лише тоді, коли йому вдалося зіштовхнути дві антагоністичні сакральні території: традиційності та сучасності, розробляючи комбінацію із “сучасної” дівчини, “сучасного” хлопця та “старосвітського” вчителя. Їх зіткнення руйнувало прийнятні для цих *sacrum* ієрархії і знищувало відповідні типи: “belfer wytracony z belfra stracił się doszczętnie, wierzyć się nie chciało, że to ten sam absolutny i wytrawny dwururkowiec, który ongiś mnie urpił” [8, 203]. Ситуація у спальні Зути своєю абсурдністю не дозволяла усталити хоча б якісь зв’язки, які надали б їй певної структури, тому будь-які дії — і навіть ляпас шановному професорові — сприймалися героями як бажані: “mam przekonanie, że w głębi duszy przyjął z wdzięcznością policzek, który jakoś go klasyfikował”⁵ [8, 207]. Однак розвінчання таки відбулося,

1 “Т. Пімко — доктор і професор, а точніше, вчитель, культурний філолог із Кранова — дрібний, оцупкуватий, худорлявий, лисий і в пенсне, смугастих штанах, жакеті, з випуклими й жовтими нігтями, у шеврових жовтих черевиках” [2, 20-21]. Тут і далі український текст “Фердидурке” подається у перекладі А.Бондаря. — Н.Л.

2 “... і раптом — я змалів: нога стала ніжною, рука — ручкою, особа — осібкою, істота — істоткою, твір — твориком, тіло — тільким, натомість він збільшувався...” [2, 23].

3 “Перед нами елегантна пані вигулювала на повідку маленького пінчера, собака загарчав, кинувся на Пімка, роздер йому штанину, Пімко скрикнув, негативно оцінив пса і хазяйку, пришпилив штанину англійською булавкою, і ми пішли далі” [2, 27].

4 Моє обличчя потихеньку почало повертатися до норми, я вмовстився зручніше й за мить повернув повну рівновагу, а також — яка радість! — втрачену тридцятку [2, 128].

5 “...переконаний, що в глибині душі він [Пімко — Н.Л.] із вдячністю прийняв ляпаса, який його якое

з відповідними елементами: переодяганням (тут — перевтілення, зміна ролі: із демонічного бельфера Пімко стає підстаркуватим залицяльником, що ховався у шафі, будучи на додаток осмішеним: вигадка Юзя “пояснювала” причину з’яви Млодзяків — “ulżyć sobie”⁶) та його побиттям: спочатку Млодзяк дав бельферу ляпас, а потім ціла сцена закінчилася загальною бійкою. У такий спосіб завершувався повний цикл карнавального колеса.

Аналогічно можна аналізувати й одну з постатей роману Йогансена — Мак-Лейстона. Хоча своїми функціями цей персонаж є зовсім іншим, ніж попередній, однак на рівні відповідності їх побудови та розгортання образу карнавального короля, їх можна вважати співвідносними.

Як і Пімко, Мак-Лейстон також представляє собою певну сакральну територію. У цьому випадку йдеться про “індустріальну “американську казку”” (Агеєва). Читачі зіткнулися з персонажем уже як із увінчаним “карнавальним королем” — всесильним американським мільярдером. Як і у Гомбровіча, “карнавальний король” Мак-Лейстон функціонує в межах світу, де йому належить абсолютна влада, де всі учасники дійства йому підкоряються. Характеристики, які супроводжують інтронізованого героя, іронічні, а то й відверто сатиричні, що свідчить про послідовно карнавальний амбівалентний характер такого возвеличення: похвала-лайка. Так, розповідач неодноразово іронічно називав Мак-Лейстона “благодійником людства”, “благодійником голодних”, а прикметною його портретною характеристикою стають “жирні хвилі” тіла.

Однак, якщо розвінчання Пімка у Гомбровіча відбулося у зіткненні сасгум героя із протилежним йому, то в Йогансена цей процес здійснювався у просторі тієї ж сакральної території. Внаслідок збігу обставин (“Так! усе почалося з того, що втекла Едіт. Після цього навалою пішли невдачі” [4, 149]), а також фінансових махінацій довіреної особи, всесильний мільярдер зі свого світу здійснення всіх бажань опинився “в якійсь містичній імлі оборотного хаосу, в якому все життя живуть прості смертні” [4, 148-149]. Розвінчання відбулося послідовно і до решти. Герой перевтілюється (зміна іпостасі — карнавальне перевдягання — виступало, як і у Гомбровіча, у формі перевтілення): “Це був уже не славетний і могутній м-р Лейстон, король хемічної промисловости, це був просто беркширський кнур, ірландський крамарчук” [4, 151]. Якщо ж Пімко пройшов усі стадії детронізації, включно з побиттям, то герой Йогансена “опускається” ще нижче — “благодійник людства” “починає тупіти” і врешті-решт божеволіє. Карнавального короля розвінчано і вигнано: колишнього мільярдера разом із сином-гомосексуалістом (“благородним нащадком роду Лейстонів”) намагалися переправити до Радянського Союзу.

Таким чином, можемо впевнитися, як один з елементів “мови карнавалу”, карнавальне дійство “увінчання/ розвінчання карнавального короля”, будучи транспонованим у літературу, набувало актуалізації у конкретних текстових ситуаціях. Автори зберегли більшість структурних елементів цієї сюжетної схеми. Однак, якщо зіставити карнавальне дійство (як інваріант) із своєрідністю аналізованих текстів, то зауважимо, що і у “Фердидурке”, і у “Пригодах...” відсутній доконечний його елемент — увінчання. І Гомбровіч, і Йогансен пропонують читачам героя уже в повноті його тимчасової влади. Тимчасовість “панування” королів та їх пародійний характер імпліковані і в першому, і в другому випадках, що закладене у семантику “увінчання / розвінчання”. Хоча, якщо в карнавалі не тільки всі співучасники, а й протагоніст карнавального дійства усвідомлюють тимчасовість свого становища (на обидвох полюсах ситуації: у представника нижчого кліру завжди є можливість стати “папою” хоча б на день, натомість “папа” чи “король” усвідомлює тимчасовість і відносність свого становища), у романах таку свідомість мають тільки деякі “учасники”. У “Пригодах” — наратор, у “Фердидурке” — провокатор розвінчання — Юзьо, а в обидвох романах (навіть можемо припускати, що у більшості літературних карнавалізованих текстів) — читачі, тобто ті суб’єкти, що певним чином перебувають рівнем вище від представлені реальності. Для інших персонажів, включно з “карнавальним королем”, розвінчання відбувається несподівано: Пімко не міг передбачити ситуації в спальні Зути, так же, як і Мак-Лейстон — зникнення доньки та зраду фінансового партнера. Відсутність стадії увінчання, тобто пародійного, блазеньського

клатфікував” [2, 219].

6 “мене притиснуло” [2, 218].

звеличення героя у кожного з авторів має свої причини, зумовлені, зокрема, жанровими домінантами романів, а також функціями, які виконують у тексті герої — “карнавальні королі”. Протагоністом “Фердидурке” є Юзьо, і саме він зазнає випробувань і, умовно кажучи, проходить через становлення. Пімко з’явився чинником готовим, усталеним. Цю завершеність обігрує Гомбровіч. Готовість, дорослість, завершеність Пімка протиставляються незрілості та неусталеності Юзя, ув’язнюючи останнього у цьому статусі

Для Йогансена Мак-Лейстон — не головний персонаж, і не герой, чия історія є магістральною у світлі ідеологічного та суспільного контексту (як згадував Ю.Смолич, текст писано для заробітку [7, 124], а отже він повинен був сподобатися потенційним читачам). Принциповим для автора було не те, як Мак-Лейстон став “королем”, хоча є натяки на те, що це відбулося нечесним шляхом, а те, як він цього багатства позбувся.

Як у новому контексті змінюються функції елементів карнавальної поетики? У “Фердидурке” Вітольда Гомбровіча всі рівні твору, всі його елементи підпорядковані розвінчанню Пімка як режисера однієї з пригод протагоніста, його першого перевтілення. Ця детронізація має концептуальне значення, бо при цьому руйнується *sacrum*, в’язем якого був протагоніст, з’являється можливість звільнення і повернення до норми. Профанація бельфера — не тільки його викриття як соціального стереотипу, це й, одночасно, знищення його як режисера подій. Сама схема тут також набула символічного значення. У душі карнавальної амбівалентності відбулося усталення однієї з форм, аби потім її розвінчати, позбавити абсолютності, перевести в іншу. Але й розвінчання не набуло сталості. З точки зору суспільної загальноприйнятої ієрархії, Пімко у Гомбровіча перш за все втілює довоєнну систему цінностей загалом, а зокрема — орієнтацію на класичне минуле, є символом завершеності та стабільності, тобто носієм *sacrum*. Крім того, як маска-стереотип, Пімко представляє тип обмеженого у своїй вченості науковця. Водночас — це демонічний режисер, уособлення Гомбровічівського поняття форми. Розвінчання Пімка як носія певного *sacrum* профанує цю сакральну територію, осміює та профанує конкретні стереотипи, демонструючи їх штучність і неспроможність щодо нового *sacrum* (бельфер як педагогічний стереотип у романі має своїх двійників, у яких пародійний та іронічний характер ще більш загострено: Блядачка та інші “тіла” педагогічного колективу). Осміяна та спрофанована і нова для міжвоєнного світогляду поляків система цінностей, новостворений міф “сучасного” суспільства, носіями якого виступили родина Млодзяків та Копирда. Розвінчання ж Пімка як уособлення форми ілюструє неможливість тривалого перебування людини в якомусь одному амплуа, адже, повторимо, навіть усталення у нав’язаній ролі певним чином кваліфікує людину, створює розпізнаване іншими обличчя. Однак жодна конкретна форма не може бути постійною, як не може бути постійною жодна ієрархія.

Пімко як носій певного *sacrum* розвінчується тільки на “чужій” території, у зіткненні з протилежним йому *sacrum*, але це розвінчання не торкнулося власної сакральної території Пімки — школи. Таким чином, позбавлення протагоніста однієї маски не гарантує того, що у відповідних обставинах насильне “ув’язнення” у ній знову не відбудеться. Карнавальний принцип амбівалентності та відносності діє у художній реальності “Фердидурке”.

У “Пригодах...” Майка Йогансена, написаних за канонами пригодницької літератури, відповідних функцій набуло і розвінчання Мак-Лейстона. Тут реалізацію схеми “увінчання / розвінчання” можна, на нашу думку, розглядати, як сюжетний хід, доведення до логічного завершення образу негативного персонажа на фоні домінування позитивного. Якщо у Гомбровіча це карнавальне дійство набуло демонічності завдяки його гротескності та оніричності, то в Йогансена воно виразно реалістичне, бо читачам показано і рушійну силу такого “увінчання” — гроші, відповідно до поширених у Союзі уявлень про капіталізм та капіталістів. Згідно з тогочасними переконаннями про перемогу комунізму над капіталізмом, представник останнього був закономірно розвінчаний — Мак-Лейстон позбувся свого багатства через підступи такого ж, як він, капіталіста Моргана та свого помічника Ріпса. У такий спосіб зникла підстава його тимчасового всевладдя: “короля” розвінчано і він повертається до власного обличчя. При цьому, зауважимо, Мак-Лейстон не почав нового циклу життя, як цього вимагала б карнавальна логіка. Із всевільного мільярдера він перевтілюється не у простого робітника, який міг би (подібно до Едіт) поповнити лави пролетаріату, а

у крамарчука — професія, що була непопулярна серед читацької аудиторії 20-х. Якщо ж автор “Фердидурке” використав карнавальну амбівалентність, то в Йогансена розвінчання відбувалося однозначно і не перейшло у наступну стадію, сягнувши повного завершення: божевілля героя перекреслило будь-яку можливість його подальшого функціонування у межах власного *sacrum*.

Отже, карнавальна сюжетна схема-інваріант, будучи актуалізованою у художній реальності романів В. Гомбровіча та М. Йогансена, змінила свою структуру (при чому однаково): образ, який був суб’єктом дійства, з’явився у тексті уже як “карнавальний король”, проминаючи стадію “увінчання”. Однак далі його розвиток відбувається послідовно: увінчаний король зазнав осміяння, розвінчання, перевтілення (повернення до власної сутності) та побиття. Йогансен подає історію Мак-Лейстона, простежуючи його “возвеличення”, однак це відбувається у тексті уже *post factum*, а обставини, які супроводжували таке “увінчання”, ще більше профанують героя, переконуючи читачів у справедливості його долі.

Логіка побудови персонажів (Пімка та Мак-Лейстона) корелює із карнавальною сюжетною схемою, однак залежить від загальної настанови тексту. Тому відмінності можна пояснити, перш за все, різними жанровими домінантами аналізованих творів. У Гомбровіча ця схема підпорядкована філософській меті, і в новому контексті набуває концептуального значення. Йогансен, будуючи роман за законами легкого пригодницького читива, більшою мірою зорієнтувався на читацький горизонт очікування. Соціально-політичної актуальності образ Мак-Лейстона набував і завдяки його причетності до реальної і відомої на той час американської організації допомоги (АРА), яка функціонувала на початку 20-х років (причому сама діяльність АРА у романі оцінена досить гостро і критично). З такої точки зору розгортання образу Мак-Лейстона цілком логічне та закономірне: мільярдера розвінчано, його світ спрофановано, негативного персонажа осміяно, — і цей процес безповоротний.

Дійство і постать карнавального короля та пов’язаний із ним ритуал сміхової інтронізації/детронізації відсилає нас до карнавального Свята дурнів. Однак з погляду літературознавця перенесення та функціонування в художній літературі цих сюжетних схем, цікавим є також Свято Віслюка, у якому, за описом О.Клековкіна, “у центрі цього свята опинявся осел і його крик “Hinham!” <...> Події священної історії діставали пародійне забарвлення — до початку “меси віслюка” біля храму з’являвся осел у золотому церковному вбранні — його урочисто зустрічали клірики з пляшками вина, вводили до церкви й ставили біля вівтаря, де духівництво, ставши на коліна, вітало його й оспівувало. Кожна частина бурлескної меси замість традиційного “Амін” закінчувалася ревінням віслюка” [6, 174]. “Після закінчення меси священник, — описував М. Бахтін, — замість звичайного благословення, тричі кричав-по-ослячому, і йому замість “amen” тричі відповідали таким же ослячим криком” [1, 87].

Розглядаючи обряд з позиції функціональності його дійових осіб, виявимо, що віслюк не просто головний персонаж, навколо якого розгортається усе дійство, він — увипукле призму, крізь яку реінтерпретується звична дійсність. Це нова, незвичайна точка зору на звичайну, традиційну подію. При тім вирішального значення набуває невідповідність суб’єкта дії (“віслюка”) обставинам дії (“храм”), впливаючи на трактування ситуації іншими її учасниками та на їхню поведінку.

Таким чином, вісню карнавального дійства Свята Віслюка, є ситуація з’яви профанного (невідповідного, непосвяченого) героя у невідповідних до нього сакральних обставинах, унаслідок чого видозмінюється *sacrum*.

Роман В. Гомбровіча побудований на таких ситуаціях. Протагоніст Юзьо виступає у ролі профанного героя, який потрапляє у невідповідні йому обставини. Показовим прикладом може бути перша та друга частини роману. Тридцятилітній чоловік змушений відвідувати школу, а потім залицятися до шістнадцятирічної дівчини, доводячи свою з нею рівність. Однак не обставини змінюються відповідно до профанного героя, а сам герой частково втрачає свою невідповідність, підлаштовується під обставини. Аби протидіяти цьому, Юзьо змушений грати за правилами тієї сакральної території, на якій він у той момент перебуває (чи то школа, чи сім’я інженера) і профанувати *sacrum* його ж засобами. Натомість у третій частині схема “віслюк у храмі” реалізована згідно з карнавальним інваріантом. Функції “віслюка” перебирає на себе Ментус, тоді як статус “храму” має шляхетський двір Гурлецьких у Болімові.

Родина Гурлецьких живе за усталеними століттями ієрархіями: пан — служник: “Odwieczna hierarchia opierała się na dominacji części pańskich i był to system nateżonej i feudalnej hierarchii, gdzie ręka pana równała się głębie sługi, a noga wypadła w rół chłopą” [8, 251]. У такому ракурсі висвітлюється Ментус, поведінка та окремі вчинки якого не дають можливості кваліфікувати його як один із чітко визначених типів: приміром, соціаліст чи гомосексуаліст. Такі ролі пасують носіям сформованого *sacrum*, бо відповідають певній ієрархії, хай і на найнижчих ступенях. Із появою Ментуса дія починає обертатися навколо “віслюка”. Все, що відтепер відбувається у домі Гурлецьких, так чи інакше його стосується. Цілеспрямованою є навіть “панська” поведінка дядька: “...na kogo tak poziewał?” [8, 235], “przeciw komu smagował?” [8, 236], “przeciw komu to mówi?”⁸ [8, 237] і т.п. Усі вчинки Гурлецьких — це своєрідний “hinham!”, адже відтепер кожна подія профанує *sacrum*, навіть якщо була скерована на його утвердження. Піком ситуації (своєрідним триразовим “hinham!”) став удар, якого завдав Валько своєму господарю. Це був сигнал того, що ситуація втратила ієрархічну структуру і перейшла у свою пародійну протилежність. Тепер паном становища став служник, носій профанного начала. Спрчинилися такі кардинальні зміни профанним (і профануючим) суб’єктом.

Якщо схема “віслюк у храмі” в романі В. Гомбровіча розігрується у сфері соціальних конвенцій та стереотипів, що охоплює ідейно-тематичний та частково імагологічний рівні твору, то в М. Йогансена актуалізація сюжетної схеми “непосвячений герой у невідповідних обставинах” (“віслюк у храмі”) стосується передусім плану нарації.

Питання специфіки Йогансенівської розповіді вже було предметом уваги дослідників. Зокрема, до цієї проблеми зверталася О. Капленко. Дослідниця, розглядаючи наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років, аналізувала і прозу Майка Йогансена. “Пригоди” вона розглядала крізь призму автобіографічності роману письменника, простеживши лінію автора в романі “не лише як суб’єкта, а й об’єкта наративу” [5, 8]. Додамо, що специфіка наративного дискурсу цього роману виявляється ще й рядом інших прийомів.

З погляду побудови наративу, “Пригоди...” — твір досить складний, що суперечить їх настанові на легке читання. Суб’єкт мовлення тут змінюється неодноразово, при чому не завжди ця зміна вмотивована розгортанням подій.

Одним із носіїв точки зору в романі є “полінезієць Тоні”. З одного боку, Тоні, на прохання Мартина, у в’язниці розповідає малайську легенду про “Тово”. При тому відбувається чітка експлікація його як наратора: “Тоні схилив голову, склав руки навхрест і почав розповідати” [4, 118]. Значно цікавішими з цієї точки зору є ті епізоди роману, в яких суб’єкт розповіді формально не змінюється — вона ведеться від третьої особи, але відбувається зміна фокалізації — різні точки зору ніби переходять одна в одну. Простежимо ці зміни детальніше.

“Полінезієць Тоні три дні, як попав на сірчано-квасний завод. Його ім’я було не Тоні, а якоесь інакше. Але на заводі його записано “Тоні”. І всі його так звали тепер” [4, 108] — так уперше подається текстова інформація про цього персонажа. У наступному абзаці знайомі читачам реалії раптом подані вже в несподіваному ракурсі, а назви речей вказують на те, що розповідь фокалізована саме на полінезійцеві: “На прекрасному пароплаві стриміли високі сухі стовбури, од них спускалися ліяни, а внизу лежали величезні сувої ліян сухих і мертвих, не зелених” [4, 108]. “Стовбури” на пароплаві — щогли, а “ліяни” — канати. Звичайні та відомі речі представлені з позиції та у розумінні профанного героя, а навколишня дійсність взагалі перекодовується: приміром, наконечник, що його знайшов Тоні, “був з палець і ще півпальця завдовжки, він коштував не менше як чотири курки й дуже багато бананів” [4, 109]. Маємо і стилізацію під конкретно-образне мислення дикуна; вона уявлюється екзотичними порівняннями, а також очевидним примітивізмом мовлення на синтаксичному рівні: так описано сірчано-квасовий завод, на який потрапив на роботу Тоні: “дуже смерділо, ніби виздыхали відразу всі шакали”, “скрізь розіллята вогнева вода”, “блискучі сірі камінці в поросі” (пірит) тощо. Такий спосіб нарації у романі зустрічаємо тільки вкінці п’ятого і на

7 “Odwieczna hierarchia spiralała na dominywanie pańskich частин, і це була система напруженої та феодальної ієрархії, коли панська рука дорівнювала пиці слуги, а нога важила зо півселюка” [2, 271].

8 “na kogo tak poziewał?” [2, 251], “проти кого він набирав?” [2, 252], “проти кого він це сказав?” [2, 254]

початку шостого розділів. Періодично у справу втручається й основний наратор тексту, що при побіжному читанні не привертає уваги. Так відбувається, зокрема, коли події, про які ведеться розповідь, виходять поза обрії бачення Тоні. Ще один спосіб, який виокремлює два види нарації (з точки зору Тоні, і від наратора), — це спосіб інтерпретації дійсності. Інсталяція Тоні у художню реальність “перекодує” її, нав’язуючи читачам інше її бачення. Кожна річ отримує дві назви: сакральну — пряму, усталену, і профанну — зрозумілу тільки профанному героєві і подекуди комічну: наприклад, банан — прапор.

У таких епізодах наратор вживає парафрази не тільки на позначення речей, які невідомі полінезійському дикунові, а й на окреслення інших учасників ситуації. Значення цих описових зворотів можна збагнути з контексту: перший батько — Мартин, другий батько — Джемс, чорний чоловік — Гаррі з пофарбованим волоссям, а те, що чорного чоловіка “вразила в руку блискавка” означає, що Гаррі під час маніфестації поранено.

Таким чином, у романі Майка Йогансена сюжетна схема, коли профанний герой, потрапляючи у невідповідні обставини, змінює спосіб їх трактування іншими учасниками, відкриває нову перспективу бачення, актуалізована на розповідному рівні. Присутність такого профанного героя не руйнує *sacrum*, у якому все відбувається, і не провокує жодних подій, однак зміна точки зору закономірно спричинила зміну оцінної позиції учасників дійства. Основним “учасником” в обидвох авторів є читач, бо саме на нього спрямовані всі містифікації та перевтілення, він виступає об’єктом карнавалізації. Опозиція “глядач/ сцена”, яка втрачає свою чинність у такого типу карнавальних дійства, як описувані, у площині художнього тексту трансформується в опозицію “художня дійсність/читач”. Діє карнавальна ієрархічність: читач втрачає (як і автор) свою “позазнаходжуваність” завдяки такій організації наративу, коли експліцитний наратор звертається до читачів і запрошує їх до гри як із загальними принципами організації наративного дискурсу, так і з самою структурою історії, яку він розповідає [3, 84].

Наслідування криків віслюка та непристойна поведінка присутніх у святині підчас “віслючої меси” вважалися прийнятними, навіть бажаними, бо події священної історії набували пародійного забарвлення, хоча у позакарнавальному, реальному, житті, підпорядкованому встановленій ієрархії цінностей, були б неприпустимими. Отож читачам, як учасникам дійства, запропоноване інше — карнавальне — бачення знайомої ситуації, яка, накладаючись на звичну її інтерпретацію, надала їй амбівалентного звучання⁹.

Йогансен використав призму тубільця як спосіб профанації: примітивна розповідь примітивізує побачене, надавши ситуації (досить серйозній та актуальній для сучасного письменникові читача, оскільки робітничі маніфестації та арешти були ще свіжою реальністю) комізму.

Отож, яким чином реалізована карнавальна схема “віслюк у храмі” в романах українського та польського майстрів слова? Кожен автор, створюючи відповідну ситуацію, будував її навколо певного профануючого чинника. У польського письменника таким фактором були характеристики персонажів. Вони ставали не стільки індивідуальними рисами, скільки ознаками відповідного стереотипу, і набували, з цієї точки зору, концептуального значення: вік, соціальний статус, система цінностей. Натомість у “Пригодах...” структуротворчим чинником є опозиція “свій погляд / чужий погляд”. Така опозиція створювала дистанцію незаангажованості. Результатом в обидвох випадках виходив комічний ефект і — як наслідок — карнавальна амбівалентність тієї сакральної території, на яку поширювалася дія профанного героя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Изд-во “Худ.лит”, 1965. — 524 с.

⁹ Потрібно зауважити, що для письменницького почерку Майка Йогансена характерною рисою була подача серйозних, а інколи й трагічних, подій у грайливій, несерйозній манері, В. Гомбровіч, навпаки, часто подавав несерйозні, гротескні у своїй нерéalності ситуації тоном якнайбільш поважним та реалістичним. І обидва вони повною мірою використали той бурлескно-трагедійний контраст між змістом та формою, який утворюється.

2. Гомбровіч В. Фердидурке / Пер. з польськ. А.Бондар. — К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. — 325 с.
3. Домбрович Л. Текстуальні і паратекстуальні виміри художнього наративу в творчості В. Винниченка періоду “між двох революцій”// Наукові записки ТНПУ. Серія: Літературознавство, 2004. — Вип.. 2 (15). — С.80-100.
4. Йогансен М. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших // Йогансен М. Вибрані твори — К.: Смолоскип, 2001. — С. 29 — 187.
5. Капленко О. М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття: Автор. дис... канд. філол. наук: 10.01.01/ НАН України, Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка. — К., 2005. — 20 с.
6. Клековкін О. Блазні Господні: Нарис з історії біблійного театру. — К.: “АртЕк”, 2006. — 352 с.
7. Смолич Ю. Розповідь про неспокій. Дещо з книги про двадцяті й тридцяті роки в українському літературному побуті. Ч.1. — К.: Рад. письменник, 1968 — 286 с.
8. Gombrowicz W. Ferdydurke. — Kraków: Wydawnictwo literackie, 2001. —298 s.
9. Heers J. Święta głupców i karnawały / Przeł. G. Maicher. — Warszawa: Marabut, 1995. — 224 s.
10. Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje. / Praca zbiorowa pod red. Andrzeja Stoffa, Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń, 2000. — 240 s.
11. Zachwyca — nie zachwyca. Rozmowa Andrzeja Zawadzkiego z Jerzym Jarzębskim // Gombrowicz W. Ferdydurke. — Kraków: Wydawnictwo literackie, 2001. —S. 5-29.