

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАВЕЛОГІВ МАЙКА
ЙОГАНСЕНА»**

Виконав: студент 4-го року навчання
Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);
освітньої програми: *Мова, література,
компаративістика*

Гончарук Андрій Андрійович

Керівник: Пашко О. В., кандидат
філологічних наук, старший викладач

Рецензент: Пелешенко Н.І., кандидат
філологічних наук.

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2022 р.

Київ – 2022

Зміст

<i>Вступ</i>	3
<i>Розділ 1. Поняття жанру в широкому сенсі</i>	5
<i>Розділ 2. Жанр репортажу у поглядах теоретиків 20–30-х років.</i>	9
<i>Розділ 3. Творчість Йогансена і впливи на нього</i>	15
<i>Розділ 4. Аналіз тревелогів</i>	18
Розділ 4.1. «Подорожі людини під кепом (Єврейські колонії)».....	18
Розділ 4.2. «Подорож у Радянську Болгарію»	25
Розділ 4.3. «Подорож у Дагестан»	28
Розділ 4.4. Під парусом на дубі.....	35
Розділ 4.5. «Косчагил на Ембі»	38
<i>Висновки</i>	39
<i>Список джерел</i>	40

Вступ

Зважаючи на повномасштабне вторгнення Росії в Україну, руба стає питання про консолідацію суспільства. Будь-яка спільнота (якою, грубо кажучи, можна назвати й націю) фіксує свою пам'ять, фокусуючись на визначних подіях та на визначних особистостях. Таким чином утворюється канон, який створює відчуття спільності. Як пише Віра Агеєва, «Класика формує цінності. Сила духу та цінності, за які кожна сторона воює, важливі для перемоги на війні» [1]. Спільнота й її об'єднаність зокрема є чинником розвитку й поступу, який проявляється в обміні ідеями й здобутками (як, наприклад, було з середньовічними монахами, які об'єднувались у монастирі, згодом — в університети, а голандська нація починала формуватися зокрема навколо постаті Еразма з Роттердаму) [71, 8].

Канон української літератури ще на стадії свого формування. Непохитними лишають лише основи (Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка). Але в решті випадків панує дисбаланс. Багато авторів потрапляють в шкільні програми радше за пострадянською інерцією, аніж через вартісність їхніх текстів [40, 187–188]. Про вартісних же не завжди згадують.

Майк Йогансен був яскравою фігурою в нашій історії. Мандрівник, мисливець, поліглот, автор чудових зразків експериментальної прози та філігранної поезії. Та все ж у дослідженнях про нього панує дисбаланс. Грунтовні й «важкі» праці, як-от «Історія української літератури» Юрія Коваліва, або ж «Українська література ХХ ст.: діапазон творчих голосів і мистецьких відкриттів» Валентини Саєнко, чи «Експериментальні вітрила української прози 20-х років ХХ століття» Оксани Ковацької, та й численні дрібніші праці, — більшість із них оминають подорожі Йогансена, його травелоги, які (окрім того, що, як і решта його прози,

начинені дотепами, іронією, жартами, ремінісценціями, одне слово, — ігровим стрижнем) мають у собі й дещо глибше, біографічне. Адже якщо приглядіться до хронології його публікацій, то видається так, що найяскравіше він як прозаїк заявив себе в період з 1928-го по 1931-й роки. Грубо кажучи, усе, видане після 1931-го року, публікувалося й раніше, в часописах абощо: «Подорож ученого доктора Леонардо...» він уперше вмістив у 1-й номер «Літературного ярмарку» за 1928-й рік, «Неймовірні авантюри Дона Хосе Перейри у Херсонському степу» — у 8-му номері, а опублікував роман повністю, трохи доповнивши, у 1932-му. «Подорож у Радянську Болгарію» вперше з'явилась окремим виданням у 1930-му; «Подорож у Дагестан» взагалі видавалась тричі і щоразу з доповненнями — у 1930-му році в часописі «Червоний шлях» (№9, №10), потім у 1932-му в межах збірки «Три подорожі», і зрештою — у 1933-му окремою книжкою, але доповненою ще вісьмома розділами. «Під парусом на дубі» видана 1933-го, а останнім «дорослим твором», як писала Ярина Цимбал, був нарис «Косчагил на Ембі» 1936-го (написаний 1935-го або й 1934-го). Між 1931–1937 з'явилися дитячі оповідання, дві поетичних збірки (частково містять старі твори), і пару віршів у «Молодняку» і нарис «В Донбасівській дивізії». Оскільки після затишшя з 1931-го року вийшли лише двоє тревелогів, що увага до цього жанру може допомогти простежити певну еволюцію Йогансена, особливо у пізні роки, коли він менше публікувався.

Згортання творчої наснаги, а також збільшення данини політичній кон'юктурі були закономірним процесом: з 30-ми роками тиск на митців тільки посилювався (навіть статті у «Критиці» міняють свій характер: у 1931-му руба стають питання про «попутників» і «ворогів», а в 1932-му уже викорінюють шкідників і троцькістів). Зрежисовані судові процеси над інтелігенцією, арешти колег (зокрема Михайла Ялового), самогубство Миколи Хвильового (якого, за словами Алли Гербурт, Йогансен «ніжно

любив»; ще й, імовірно, був присутній тоді в квартирі Хвильового [47, 139]), голод (за спогадами Григорія Костюка, Йогансен тоді не міг писати: «Як можна писати? Я думаю не про поезії, а про те, як і де дістати шматок чорного хліба» [30, 426]).

Попри всі пертурбації доби, Йогансен примудрився не втратити свого «я», і його останні два нариси, попри кардинальну зміну їхнього духу, все ж показують знайомого нам Йогансена, тільки з іншого боку.

Отож, **метою** роботи є дослідити жанрові особливості травелогів Майка Йогансена. Мотивація генологічного аспекту буде пояснена в 1-му розділі.

Завданнями роботи є:

- 1) визначити, в чому полягає сутність поняття «жанр»;
- 2) оглянути історичний контекст і дослідити, яке місце в ньому займали репортажі і травелогі;
- 4) визначити впливи на Йогансена і як вони могли позначитися на його творчому методі;
- 3) визначити специфіку травелогів Майка Йогансена, а також простежити їхню еволюцію.

Об'єктом є жанрові особливості травелогів Майка Йогансена.

Предметом є травелогі Майка Йогансена, а саме «Подорожі людини під кепом (Єврейські колонії)» (передрук у збірнику «Подорожі філософа під кепом» із серії «Наші 20-ті»), «Подорож у Радянську Болгарію» (передрук там само), «Подорож у Дагестан» (буде проаналізовано всі три видання), «Під парусом на дубі» (передрук там само) і «Кос-Чагил на Ембі» (там само).

Розділ 1. Поняття жанру в широкому сенсі

Якщо просто почитати тревелоги Майка Йогансена, то перш за все впадає у вічі, що вони сильно відрізняються. Перший, «Подорож людини під кепом», занадто грайливий і занадто відсторонений від безпосередньої теми (на що звертали увагу критики). «Подорож у Радянську Болгарію» і «Подорож у Дагестан» уже не такі грайливі (особливо остання), хоча й гумор досі присутній (умовна «Подорож у Азербайджан», додана до «Подорожі в Дагестан» пізніше, у виданні 1933-го року, видається «грубою» вставкою, адже вона відрізняється як заідеологізованістю, так і деякими композиційними недоліками). «Під парусом на дубі» уже цілком можна було б назвати «нудною», адже щось у ній міняється, тож вона вже не схожа на попередні. І остання, «Косчагил на Ембі», постає цілком окремою від решти. Це, природньо, наштовхує на думку, нібито окрім того, що існували певні вимоги до цього жанру, змінилося щось і в самому Йогансені, що зрештою він пережив певну жанрову еволюцію.

Та перш ніж починати аналіз, варто означити теоретичні засади, на які спиратиметься це дослідження.

У роботі часто траплятиметься слово «жанр». Це вмотивовано назвою роботи й напрямом моєї думки. Тож логічно спершу визначити, що ж цей термін означає. В одному зі словників цього терміну немає взагалі [32, 255] (що досить дивно, зважаючи, що протягом всього словника цей термін трапляється не один раз, а із самих статей є лише «Жанр літературно-художньої критики»), а в другому його визначено так: «Жанр літератури — вид історично встановленої класифікації літературних творів за їх формою, обсягом та іншими ознаками. Літературознавцями визначена триступенева родово-жанрова класифікація: рід – жанр – жанровий різновид» [51, 48]. Тобто жанр трактується винятково як таксономічне явище. Такий підхід обмежує роботу суто до означення жанру «тревелогу» в історично встановленій системі жанрів, хоча, як уже сказано, йогансенові тексти, хай і об'єднані одним жанром, все ж

відрізняються від один одного. Емі Девіт (*Amy Devitt*) пише, що «з таким поглядом жанр видається не лише як тривіальний, але й як потенційно деструктивний концепт, що суперечить нашому розумінню того, як письмо, письменник й читач функціонують» [69, 574].

Логічно було б звернутися до теоретиків структуралізму (хоча й варто зазначити, що сучасні теорії жанру виходять далеко за межі літератури, зокрема це сталося після «так званого "соціального повороту"» [71, 8]). Зрештою, саме структуралісти значно освіжили й поглибили цю сферу після німецьких романтиків. Наприклад, Цветан Тодоров у есеї «Походження жанрів» більше описує саме явище жанру, але чіткого визначення не дає, отож, зібравши його розмисли до купи, виходить така картина: жанр — абстрактне, ненастанно динамічне у своєму розвитку поєднання модифікованих і кодифікованих дискурсивних актів мовлення людини, що формується у згоді з панівним дискурсом і наділене певними властивостями, які дають нам підстави відрізнити один жанр від іншого [56]. Є й простіше й філігранніше визначення Керолін Мілер (*Carolyn Miller*), хоча й зі сфери реторики (у реторику й соціологію жанр прийшов саме з літературознавства, тому чи не половина посилань у таких роботах складаються з робіт формалістів і структуралістів): «типізовані реторичні акти, засновані на відтворюваних (*recurrent*) ситуаціях» (переклад з англійської мій — *А. Г.*) [цит. за 69, 576]. З цього визначення випливає, що для розуміння специфіки певного жанру нам, окрім визначення певних особливостей тексту, варто також дослідити й «панівний дискурс», або, іншими словами, контекст, у якому і з якого постав певний текст. Текст постає як наслідок вибору з інших можливих типів літературного дискурсу [56, 18]. Тобто досліджуватиметься радше не просто «текст» Йогансена, але «тексти, або ж, точніше кажучи, історичний континуум, що містить у собі всі текстуальні й нетекстуальні утворення» [14, 45–46]. Або ж, словами Барта, літературу як «неохопний соціальний інститут,

народжений історією» [3, 343]. Друге ж визначення акцентує увагу на відтворюваності ситуацій, тобто певні особливості відтворюються з тексту у текст і дають привід об'єднати їх у жанр.

Треба для ясності обмовитися й про теоретичні та історичні жанри. Тодоров визначає перші як узагальнення теоретичного порядку (*deduction of theoretical order*), прикладом таких жанрів можна вважати вище згадану триступеневу класифікацію, або ж — роди. Вони покликані лише бути орієнтиром, від якого ми відштовхуватимемось. Другі ж існували насправді як конкретні жанри і їх можна спостерігати протягом всієї історії літератури [74, 13–14]. Увагу буде зосереджено на другому, а саме на конкретному історичному жанрі, тому будь-які сучасні визначення «травелогу» неактуальні, адже засновуватимуться на новітніх концепціях.

Зважаючи на реторику про дискурси й жанри, варто сказати й про «автора», або ж про його «індивідуальність». У цій праці часто згадуватиметься, що якісь риси притаманні автору або що тексти обумовлені його натурою. Але подібні звороти використовуватимуться лише задля зручності. Услід за структуралістами, «автор вмирає», себто йому відмовлено в «суб'єктності» в тексті (себто автор не присутній в тексті, навіть якщо він хоче створити таке бачення). Його особистість формується під впливом багатьох чинників, починаючи від особливостей виховання й освіти до історичного контексту загалом. Зрештою, він постає як своєрідний медіатор між, з одного боку, власною психеєю, себто психологією, історією, або ж контекстом, і між читачем з іншого боку [3, 341; 384]. Смысл тексту не задається автором, автор лише пише, далі ж текст відділяється й починає існувати окремо. Важливим є читач, він, власне, і творить текст «тут і зараз»; читаючи його, він його «розплутує», декодує. Сприйняття тексту залежить лише від читача, від його здатності до цього декодування, адже текст — це «багатовимірний простір, <...>, він зітканий із цитат, що посилаються на тисячі культурних джерел».

Зрештою, окрім Ролана Барта, думку про індивідуальність підважують також і сучасні дослідження з інших сфер, як-от психологія або нейробіологія (щонайменше популярні праці Кріса Фріта та Діка Свааба [61; 49]). Хоча й не варто сприймати подібні думки як заперечення біографії і обезцінення самого автора, адже дискурс все одно реалізується самими людьми, незалежно від того, чи зіткані вони з нього повністю чи частково. Цей погляд, на думку Вадима Менжуліна, лише посилює позицію автора, але аж ніяк не заперечує цілком, ба більше — він навіть увиразнює еволюційність автора, його розвиток (детальніше про «смерть автора» можна прочитати у Вадима Менжуліна [36, 261–276]). Отож, слова на кшталт «автор», «особистість», «натура» і тому подібне варто вважати лише за вдалі метафори, аби не перевантажувати текст термінологією.

Усі повище наведені роздуми — це нестак конкретна методологія для аналізу, як намагання сформулювати ті підставові засади, на яких засновано це дослідження. Сенс у тому, аби показати, що навіть оперуючи таким терміном, як «жанр», робота не звужується винятково до класифікації. З теорії жанру можна вийти й на ширші теми, не врахувавши які, специфіку тексту встановити не вдасться. Зрештою, якщо звернути увагу, що жанр — поняття динамічне і перебуває в постійному русі (або ж, словами Умберто Еко, в діалектичній єдності нового й старого, або ж традиції й інноваторства [66, 63]), то будь-яке дослідження тексту (чи структуралістське, чи яке інше) буде все одно дослідженням жанру (за умови, звісно, що текст не сприйматимуть відокремлено). Подібну думку висловлює також Цветан Тодоров [74, 7].

Розділ 2. Жанр репортажу у поглядах теоретиків 20–30-х років.

Коли заходить мова про жанр травелогу в 20-ті роки, то кидається в око множинність термінів на його позначення. Це і «подорожній начерк» у Леоніда Лейтеса, і просто репортаж як узагальнений термін, і «літературний нарис» Т. Зикеева, «література факту» лефівців, і «фактова література» чи «фактаж» Олексія Полторацького, «книга подорожі» Олександра Мар'ямова, просто «нарис». Ставилися до жанру теж по-різному: лефівці відділяли літературу факту від белетристики, котра працює з вигадкою; Зикеев як представник партійної критики вважав цей жанр за щось середнє між публіцистикою і літературою; новогенераційці вбачали в ньому, напевне, продукт перетравлення старої буржуазної літератури, який згодом посяде місце художньої літератури; і кардинально інакший погляд мав Олександр Мар'ямов (якому його, можливо, навчив Майк Йогансен). Хтось із них вирізняв подорож як особливий жанр, хтось ні. Зважаючи на строкатість вибору, варто зупинитися на «репортажі» як загальнику і «травелозі» як конкретнику. Термін «травелог» дає простір для маневру, адже не звужує обсяг твору (як-от нарис) і дає можливість вийти за простір газети. До того ж, термін «травелог» акцентує увагу на подорожі.

Цікавість до репортажів і травелогу зокрема зросла не на пустому місці. Літературний процес кінця 20-х років ХХ століття дуже строкатий і дати йому якісь конкретні характеристики дуже важко. Юрій Смолич описував той час як «весела й безшабашна пора <...>. То були роки буйного розквіту літературної богеми — п'яний час літературного козакування» [52, 135], а в «Платформа й оточення лівих» новогенераційці писали, що «наші часи характеризуються величезною плутаниною традицій, звичаїв і смаків» [42, 41]. Це виражалось в диспутах на сторінках журналів, де публікувалося багато рецензій, оглядів, статей, нарисів тощо; часто ці баталії виглядали як взаємне звинувачення в ухилах від партійної або іншої ідеологічної лінії («Ой, щось подібне ще днями чув! Ага!

пригадав: це тітка Палажка бабці Парасці кричала» [8, 447]; Юрій Тинянов писав, що «уся сіль журналу була в критичних бійках» [57, 147]); На кожного марксиста припадало ще кілька «справжніх» марксистів і вони критикували один одного за неправильне трактування марксизму, що підсумує Семенко як «демагогічне аматорство, бібліографія замість критики, рецензії як лавочка для перекривання всяких нездар» [50, 398] (уже в 30-х цих старих критиків теж критикуватимуть за різноманітні ухили, «троцькістські» й не тільки). Тим не менш, часописи сприяли літературному процесу, оскільки заміняли сьогоднішній інтернет, давали нову інформацію й новини, сповіщали про важливі події, саме в часописах відбувалася полеміка й кристалізувалася думка; до того ж вони консолідували письменників у маленькі спільноти з власними поглядами.

«Деструктивна фаза революції», як описав це Іван Кулик, уже минула, тому починається новий етап, «налагоджування економічного господарства» [31, 33]. Якщо на початку 20-х автори, підхопивши революційний дух, хотіли відхреститися цілком від «буржуазного» мистецтва, то надалі їхні погляди ставали м'якшими. Навіть футуристи (котрі, схоже, й перестали бути ними, хай ігнули цю лінію далі [29, 99]) дещо заспокоїлись і змінили свій погляд на минуле: «оволодіння й перетравлення буржуазної культури масами шляхом переведення її через *класове* розуміння культури» [16, 27]; «Ні Шкурупій, а ні тим більше Полторацький, як людина лояльніша, ніколи не заперечували потреби користатися попередніми поетичними стилями. Але одне користатися ними, а інше реставрувати їх» [44, 432].

«Нова Генерація» опублікувала свою платформу. Там ішлося про те, що вони спираються на «УНІВЕРСАЛЬНУ УСТАНОВКУ в справі організації й взаємовпливу *культури, мистецтва й побуту* (життя)» (курсив і великі літери в оригіналі — *А. Г.*). Новими ж жанрами, які

мушили б оновити людину, вони проголошували *«ліве кіно, ліве оповідання, лівий роман»* [42, 42].

Нарис на той час був жанром не новим. Відкривши, наприклад, часопис «Всесвіт», додаток до «Вістей ВУЦВК», ледь не в кожному випуску можна натрапити на його зразки, щоправда, не завжди вартісні: побіч із виразними і яскравими нарисами Леоніда Чернова трапляються і менш добрі, які радше походять на вирізку з енциклопедії, аніж на повноцінний нарис. На погану якість репортажів про Білорусь жалівся і один із авторів «Нової Генерації», О. В.: «Зате себе ви показали всього. Не вмієте писати. Не віриш вам. А не всі ж і в Білорусь можуть поїхати, перевірити» [39, 305]. Подібним чином оцінював тогочасні репортажі й Леонід Френкель у статті «Кати фактів»: «Замість того, щоб чітко й правдиво окреслити факти, такий молодняк, захльобуючись письменницьким екстазом, нагромаджує образи, порівняння, елегічні описання... і, нарешті, із звичайнісінької газетної замітки виходить все, що завгодно, крім репортажу» [59, 48]. Для новогенераційців репортажистика займала одне із ключових місць, адже працювала безпосередньо з фактами. Оновлення її видавалось неминучим.

Потребу в лівому репортажі яко чиннику організації *«нової психики, нової зростаючої людини, нової раси»* наголосили незабаром: у 5-му номері за 1928-й рік з'явилась стаття Дм. Голубенка (збірний псевдонім Полторацького, Семенка й Шкурупія, згідно зі «Словником псевдонімів і криптонімів» Олексія Дея) «За 20 копійок навколо світу», де маніфестується необхідність розвитку цього жанру: «Журнал подорожей, пригод і краєзнавства треба дати» [6, 373]. Окрім романтизації подорожей (у власному, новогенераційному розумінні, без «рапір» і «плаців») й «фабулізації життя, факту, випадку», потреба в такому жанрі зумовлена, на думку автора, ще й інтересом до цієї літератури з боку читача: «Яскравим, ілюстративним моментом до факту потреби на такий журнал

можуть бути облікові картки наших бібліотек: в них за кількістю прочитаного на першому місці стоїть література мемуарна (дань часу), на другому ж романтика пригод...» [6, 373]. У 8-му номері того ж року започатковується нова серія — «Автодор» (а саме поезія Віктора Вера «Заклик», що просуває автомобілізм і, як наслідок, подорожі). А вже в ювілейному, 10-му номері за 1928 рік, з'являється стаття російського футуриста Петра Незнамова «На фронті факта», де він від імені редакції «Нового Лефу» («*Новый Леф*») пропонує «працювати не станковим способом і не на "відсталому" матеріалові, а закликає культивувати речі фактичного наповнювання», водночас виступаючи проти будь-якого «пасеїзму» й звернення до класиків, а заодно — проти будь-якої художності в літературі факта, і зокрема — проти змішування, у термінології Полторацького, «поетичної мови й побутової мови» [38, 254–257]. В цьому й була принципова різниця між ліфівцями й лефівцями. Олексій Полторацький розмежував ці два поняття ще на початку існування «Нової Генерації» [43, 48]. За його розумінням, мова поетична щільно пов'язана з мовою побутовою і кожна з них проявляється одна в одній; а оскільки установка «Нової Генерації» була оновлення людини (а мова «організовує людську психіку»), то й змішування і зближення цих двох мов має стати стати «чинником радянської культури» [42, 49–56]. Леонід Френкель пішов навіть трошки далі й обстоював введення в ліву літературу менших жанрів, як-от анекдота чи цитати, адже «дотепний історичний анекдот, цікаво, в парадоксальному розрізі подана цитата, каламбур — все це надає жвавості нудному мемуарному матеріалові, формально поглиблюючи його, наближаючи до широкого читача» [60, 371; 58]. Слова підкріплювали ділом: з 1-го ж числа «Нової Генерації» на її сторінках з'являлися репортажі й травелоги.

Та були й інші погляди на репортаж. Наприклад, дописувач часопису марксистської критики «Критика» Т. Зикеев визначає

«літературний пролетарський нарис» таким чином: «Гостра, злободенна, великої соціальної ваги, тематика нарису, його активізм, його синтетичність, що дає змогу в художній інтерпретації подати образ цілої будівничої кляси, образ її боротьби за соціалізм» [17, 96]. Хоча він визнає, що проблема ця малодосліджена, бо «позаторік нариси, що виходили окремими книжками чи збірниками, рахувалися одиницями. А вже другого року п'ятирічки нариси окремі книжки, збірники їх рахуються сотнями» [17, 78], тож охопити весь огро́м цього жанру було важко. Подальші засади марксистського бачення формулювалися переважно в рецензіях і критичних статтях на різноманітних авторів (в тому числі й на Йогансена). Остаточно визначили його аж у 1934 році: «1. Обов'язковість фактажу; вигадка знецінює нарис, вигадка походить від невміння бачити життя й любити його; вигадка в нарисі — пережиток формалістичних концепцій. 2. Узагальнення — воно надає нарисові організуючу роль. 3. Художність форми, що різнить нарис від хроніки, репортажу. 4. Високий ідейно-політичний рівень, висока грамотність, без яких узагальнення або неможливе, або шкідливе» [цит. за 63, 232].

Існував кардинально інший погляд на тревелог: УЖ'івська традиція. Вони не виробили теоретичного підґрунтя, як їхні опоненти, але найкраще його суть описав Олександр Мар'ямов (як свідчить Юрій Смолич, Мар'ямов саме від Йогансена перейняв «самий ключ жанру» [52, 123]) у вступі до твору «Береги дванадцяти вод»: «Подорож, переломлена через особисту авторову систему світосприймання, неодмінно спричинить написання книги суб'єктивної. <...> Не вся книга побудована на тому, що його здибав автор на своєму справжньому шляху, під час подорожі. І все ж книга подорожі <...> — безперечно, книга фактів. <...> Це — справжня книга моєї подорожі, подорожі, що мусить бути пророблена не тільки ногами, а й мозком» [33, 25–27]. Ставлення до подорожі у Мар'ямова зовсім відмінне від новогенераційців та марксистів. У ньому (окрім

відгуків про факти й соціальне будівництво) можна завбачити щось сентиментальне й романтичне (недарма в епіграф винесено цитату з «Сентиментальної подорожі через Францію та Італію» Ловренца Стерна [72, 50]).

Розділ 3. Творчість Йогансена і впливи на нього

Йогансен не залишив по собі теорії тревелогу. З його теоретичних праць можна згадати «Як будується оповідання» — вишукане знущання над марксистською критикою, яка радше видається свідомою провокацією, аніж серйозною опозицією. Вона й спрацювала як приманка: у кількох числах «Критики» було вміщено кілька рецензій Володимира Державіна (на саму книжку [11, 155–158] і на передмову Йогансена до «Вибраних творів» Едгара По [10, 146–148]), і аж цілу критичну статтю Володимира Сухино-Хоменка [55, 17–38]; у часописі «Життя й Революція» була рецензія І. Ямпольського на неї ж [67 188–189] і в «Молодняку» — рецензія І. Пятковського [45, 130–132]. Навіть Семенко (псевдонім С. Ф.) відгукнувся критично (стаття «Рецидив неграмотности чи чергова вилазка ревізіонізму?» [48]; і це попри те, що в тій же «Новій Генерації» за весь час її існування не з'явилося жодної рецензії на Йогансена). Видно, провокація таки вдалася: як Йогансен був «ворожий всякій релігії» і не хотів розкидатися «випадковими сентенціями про мистецтво», то його опоненти (крім Семенка) зайнялися саме цим.

Між іншим, цю працю можна розглядати й як приховану полеміку із формалістами, адже Йогансен, хоч і почасти прийнявши їхню термінологію, все ж інакше дивився на поняття «стилю». Воно для формалістів поступалося у важливості перед «сюжетом», як писав, наприклад, Ніколай Асєєв [5, 64]. Йогансен же стверджує, що «для

прозаїка володіти язиком і стилем — основне діло» [26, 21]; також це могла бути спроба спародіювати для висміювання посібники, які мали б навчати письменництву, які на той час ставали популярними, наприклад, «Як і над чим працювати письменнику» («*Как и над чем работать писателю*») або ж праці Георгія Шенгелі (сам Йогансен, як згадував Юрій Смолич, казав, що «це ж для дурнів, бо розумні й самі розуміють» [52, 122]).

Та попри те, що книжка є «текстом-шифром», вона все ж може й послужити за ключ до йогансенової методи [2, 7]. Окрім роздумів власне Йогансена, він також часом цитує західних письменників і науковців. Йогансен, як інтелігент за походженням і випускник натовді ще Харківського імператорського університету, володів багатьма мовами і, очевидно, читав не менше. Він згадує про давніх авторів (що контрастує з раннім Йогансеном, який у «Жовтні» проголошував відокремлення від західної культури), як-от Семюела Колриджа (*Samuel Coleridge*), Бенджаміна Дізраєлі (*Benjamin Disraeli*), Жоржа-Луї де Бюфона (*Georges-Louis de Buffon*), Томаса Маколі (*Thomas Macaulay*) та інших.

З переліку цих людей ключовою видається постать Жоржа-Луї де Бюфона. Його цитата «Стиль — це і є людина» («*Le style c'est l'homme [même]*») взята із його промови на честь прийняття до Французької академії (пізніше її опублікують під назвою «Промова про стиль» («*Discours sur le style*»)). Хоча сам Бюфон був натурфілософом, але його промова стосувалась стилю висловлення. Він обстоює думку, що гарний стиль може лише сформуватися внаслідок довгої й кропіткої роботи: «Справжня красномовність (*éloquence*) передбачає вишкіл генію і розвиток духу» (переклад з французької мій — А. Г.). Самого лиш генію недостатньо, адже без тренування він не зможе впорядковувати власні думки, бо матиме їх занадто багато. Людина творитиме гарним стилем лише «зродившись із досвіду й пізнання» і впорядкувавши власні думки:

«стиль мусить карбувати думки, і лиш вони зможуть спрямувати (*tracer*) слова». Залишити слід по собі не можна, користуючись лиш «важливими рисами» («*traits saillants*»), деталями, фактами чи навіть новизною відкриття, адже це все минуще і швидко забувається, і лише стиль забезпечить людині пам'ять у майбутньому, адже його не можна ні вкрати, ні підробити: «Ці речі поза людиною, лиш стиль і є сама людина» [68].

Сумнівів у впливові Бюфона на Йогансена немає, адже праці Бюфона видавалися кілька разів у Російській імперії, до того ж він був членом Петербурзької академії наук. Зважаючи й на вплив французької культури на російську, логічно, що Йогансен (як освічений інтелігент, випускник філологічного факультету) його читав. Зрештою, деякі тези Бюфона перегукуються із тезами Йогансена. Наприклад, Йогансен, як і Бюфон, пропонує молодим письменникам узяти собі когось за взірець, поки не виробиться власна манера письма [26, 25]. Так само Йогансен каже, що «"геній" на 4/5 складається з роботи і на 1/5 з хисту» [26, 17]. Рівно ж Йогансен обстоює непотрібність рамок і правил (наприклад, Курилихи), адже вони лише шкодять мові [26, 25]. Йогансен ще наголошує на важливості пряму думки, на тому, як вона організована й сконструювана, що, окрім Бюфона, ще й перегукується з «ритмікою фактів» панфутуристів.

Другим важливим впливом може постати Ловренз Стерн. Під кінець XVIII століття його «Сентиментальна подорож через Францію та Італію» засвідчила відмінну від загального дискурсу тенденцію. Поки англійські письменники під впливом філософії емпіризму «бажали давати моральні настанови й описувати екзотичні цікавинки» і ставали більш буквальними (*literary*), то Стерн на противагу звернувся до внутрішніх станів героя, Містера Йоріка, який не зацікавлений у зовнішніх подразниках [73, 99]. З'являються в нього й елементи космізму (як-от у цитаті, яка стала епіграфом до «Берегів дванадцяти вод» Олександра Мар'ямова), себто

бажання розширити межі власної цікавості на все життя, рівно як і в поезії Йогансена можна спостерегти елементи космізму [18, 304]; та й загалом Майк вирізнявся цікавістю до світу й різних сфер знання (Юрій Смолич казав, що Йогансен знався майже на всьому, хоча й ніде не досягав ідеалу).

Останній значний вплив, який варто проговорити, це Ксав'є де Местр (*Xavier de Maistre*) і його «Подорожі довкола моєї кімнати». Автор 44 дні провів у своїй кімнаті, і, «ступаючи шляхом ідеї», розказує про неї, хоча й постійно сходить на манівці своєї думки, сильно відхиляючись від, власне, кімнати. Аби продемонструвати цей та інші впливи логічно буде перейти до безпосереднього аналізу.

Розділ 4. Аналіз травелогів

Розділ 4.1. «Подорожі людини під кепом (Єврейські колонії)»

Перша особливість є особливістю лише завдяки тому, що Йогансен опублікував свій перший травелог, коли той якраз набирал обертів і ще не вийшов за межі газет чи часописів. Жанр травелогу перемістився з періодичної літератури у окремі видання. Це означало, що травелогам не вистачало місця в газетах: як-не-як, а великі твори (як-от романи) там публікувалися з місяця в місяць. З цього висновувалось два виходи: або писати досить коротко, аби не розбивати текст між різними числами, або розробляти оповідь і тримати інтригу, аби в читача було бажання стежити за конкретним твором, але це могло зашкодити цілісності. Оскільки «Подорож людини під кепом» вийшла окремим твором, то жоден із цих варіантів його не влаштував. Та й, об'єктивно, розбити його текст на кілька частин чи скоротити було б проблематично: фабула настільки нечітка й малозначуща (а до того ж помережана численними відступами),

без перипетій, що годі знайти якісь «ключові моменти», які б могли витримати інтригу до наступного числа часопису. Йогансен міг витримати інтригу й створити перипетії, адже «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» виходили частинами, яких було аж десять, і розійшлися вони накладом у 100 тис. [35, 17]. Хоча могла бути й банальніша причина: не було місця в «Універсальному журналі», дітищі Йогансена (на час публікації травелогу «УЖ» іще існував: він проіснував до серпня 1929 р., а перші рецензії на «Подорожі людини під кепом» з'явилася у травні, числі №5 часопису «Молодняк» [7, 143–145]). Не варто забувати й про зацікавлення читача. Тему рецептивної естетики (у таблицях і зведеннях з бібліотек) на українських теренах розробляв Костянтин Довгань у серії статей в часописі «Критика». Зокрема у статті у 8-му числі за 1928 рік він зазначає, що тогочасний читач майже не цікавиться українськими журналами (на відміну від російських). Натрапити на книжку Йогансена за запитом «дайте мені щось цікаве» або «щось українське» було б набагато легше, адже книжками цікавилися набагато більше, аніж періодикою, а такі невизначені питання траплялися частіше за конкретні запити [див. 12, 35–46].

Вихід за межі газети прибирає вимогу до розміру тексту. Травелог книжковий може бути будь-якої довжини і добре пасує для далеких подорожей або збірок. Завдяки цьому змогли з'явитися «Береги дванадцяти вод» Олександра Мар'ямова (які він цілком закономірно називає «книгою подорожі») і «До арктики через тропіки» Миколи Трублаїні. Зрештою так сталося і з Йогансеном: з кожним новим травелогом обсяг тільки збільшувався.

Метод Йогансена дуже схожий на письмо Ксав'є де Местра у «Подорожах довкола моєї кімнати»: той починав від свого ліжка і вимірював свою кімнату в кроках, а вже в наступних розділах відходить у філософствування про душу й тварину всередині людини. Йогансен хіба

що не каже «Не думайте, що я, замість дотримати слова й описати свою подорож довкола кімнати, збочую з теми й намагаюсь покинути її. Нічого подібного, бо насправді я подорожую й надалі» (переклад з польської мій — А. Г.) [70, 40]. Тобто в цьому й була задумка де Местра: не описати кімнату, а вхопити власні почуття й думки, поки він знаходиться в кімнаті (тому деякі розділи-дні (як-от 12 і 13 [70, 44–45]) майже пусті, водночас інші можуть займати чи сторінку, чи навіть більше). Тож це не просто «подорож довкола кімнати», а «подорож довкола себе». Йогансен теж подорожує довкола себе, але довкола себе в подорожі. Тому він так само, як і де Местр, постійно сходить на манівці своєї думки.

Як не парадоксально, але акцент на власних думках призводить до такого ж акценту на самій подорожі. Адже ці думки випливають із подій цієї подорожі, вони не з'являються на пустому місці. Наприклад, такий пасаж à la Ловренз Стерн

«Як швидко змінюється все в людському житті! Яке хвилиanne й миттьоминуче це саме людське життя! Воістину лише сонячні секунди всі наші століття й тисячоліття. І земля наша, кругла й зелена, що витворює час, пожираючи просторінь, сама не більше як йог, що його поживає китова паща зоряної безодні. Ми ж, люди, — не то що комахи, а просто якісь вонючі мікроби на шкурі цього самого йону. Все минає, все з'являється умить і умить зникає» [24, 26–27],

а висновується він з «вчора ми були в Харкові, а сьогодні вранці ми вже в Олександрівському» [24, 27]. На тій самій сторінці з «Мало того, нам ще треба пересідати на другий поїзд і їхати в Нікополь» Йогансен збочує в

«І помчить нас поїзд зі швидкістю вісімнадцять верстов на годину в невідомий, незнаний, неувяний Нікополь. Не більше як по півгодини

стоятиме він на маленьких станціях і все мчатиме нас вперед і вперед.

«Ех, поїзд, птиця-поїзд! Хто тобі відумал?»

Я думаю, з цього ліричного пасажу видно, що я колись читав Гоголя і Ксав'є де Местра, та що й я колись під школою ночував і знаю, де яке слово прикласти годиться. Не можна нам, письменникам, без лірики і без космічного захоплення» [24, 27].

Або ж спершу Йогансен описує переселенця, а потім, акцентувавши на неймовірності його одягу, починає розказувати анекдот про ормена, який побачив у зоопарку жирафу й вигукнув «Цього не може бути!»; зрештою думка відбруньковується від самого ормена, якого Йогансен тепер вважає за глибоко символічну фігуру й приставляє його іконічну фразу до різних історичних діячів. Після чого Йогансен каже, що той ормен занадто недовірливий і мислить у плюсквамперфекті, тоді як у єврейській школі — футурум [24, 40–41]. Таким чином, почавши з фокусу на самій подорожі, Йогансен зрештою повернувся до тієї ж подорожі, зв'язавши її коментарем з відступом. Отже, відступи залежать від самої подорожі, висновуються з неї, і не лише ведуть в сторону від самої подорожі, а й часом все одно до неї ж і приходять.

Тут варто згадати ще про одну рису йогансенового твору (на жаль, тільки єдиного). Часто образи чи фрази, які трапилися в одному місці, виникають в іншому (зокрема наприкінці розділів). Наприклад, в одному з розділів Йогансен каже про коня, який не дивився в об'єктив фотоапарата, як і радили американські журналісти. Хазяїн не любить, коли кінь сумнівається, тоді приказує йому «У, боїся, анахтемо!». Під кінець цього розділу, розказуючи про харківського неврастеніка, Йогансен запитує «Чом й не жити просто, без нервів і без істерик», і відповідає: «У-у, боїся, анахтемо!» [24, 54–55]. Або ж Йогансен пише про «першу єврейську свиню» [24, 34], а потім, сторінок за 30, перших єврейських свиней стає більше — й менше, бо євреям доводиться їх з'їдати, через що «хитає

сивою головою єврейський бог» [24, 60]. Протягом всього тексту трапляються теми про вимерзлу озимину, про нестачу хліба через це, про ховрахів, які через розвиток рільництва переселилися й під'їдають кукурудзу на току. Таким чином, Йогансен не кидає думки, а часто їх продовжує, але в іншому місці, тим самим створюючи текстуру зв'язків, яка проходить крізь увесь текст і не дає йому розпастися. Тож хай як здається на перший погляд, але «Подорожі людини під кепом» — це не цілком хаотичний текст. Зважаючи на попередні дві особливості, текст постає як динамічна й герметична система, зв'язана всередині.

Засоби комічності (а саме жарти, іронія, пародія) не вважалися чимось поганим у репортажі. Леонід Френкель (про якого згадувано вище) припускав наявність анекдотів у тексті, адже вони зближують мову поетичну до мови побутової. Деякий О. В. (не можна сказати точно, чиї це ініціали) у рецензії на репортажі плужан каже, що вони погано жартують і «чи варто слухати далі оповідання такого балакучого дотепника?» [39, 305]. Про Олександра Мар'ямова писали, що він подає відомості «інколи з легеньким гумором та скепсисом культурної радянської людини» [64, 15]. Але йогансенові цього не попустили: «Незчисленні анекдоти, неперекональні сентенції, дешеві дотепи, що межують з глузуванням. Все єсть у Йогансена, але тільки не побут <...>» [7, 144]. І справді, гумору в Йогансена дуже багато. Ба більше, його можна вважати засобом конструювання тексту. Якщо взяти, до прикладу, пасаж

«Окрім коней, інші речі бувають дешеві в Херсоні. У кондитерській на якійсь із вулиць пиріжки по шість копійок за штуку і дуже хороші, а хтось із учасників делегації привіз із Херсона прекрасний сюрчок, на якому можна висвистувати дуже голосно й пронизливо, і заплатив за той сюрчок одну копійку.

Тепер він ходить із цим сюрчком у роті по Харкову і створює сенсацію серед нервозних і неврастенічних столичан» [70],

то, позбавивши його будь-якого гумору, він би просто зник (рівно як і подальші відступи про скандалізм, про прізвище «Йогансен», про «неєврейство» Йогансена). Тема про «дешевизну» залежить від попереднього розділу, де Йогансен оповідає, як поети спричинилися до здорожчання поганих і здешевшання хороших коней у Херсоні. Почистивши розділ від гумору, залишилося б лише два абзаци, де Йогансен і Ман ідуть до «Агро-Джойнта» шукати якусь машину для подальшої поїздки.

Ключовою рисою гумору Йогансена є інтертекстуальність (з нашого розуміння жанру впливає те, що інтертекстуальність — це не лише апеляція до текстових явищ, але й до позатекстових). Йогансен по-різному користується інтертекстами. Це і просто згадки про якісь джерела (як-от про «Коротку граматику української мови», яка його «виручала там, де мовчали філософи» [24, 48]), пародії (перифразування гоголівської фрази «Ех, поїзд, птиця-поїзд» замість «тройка, птиця-тройка» [24, 27]; замість архімедового «Еврика» Йогансен каже «А...», котре, ймовірно, було лайкою [24, 24]); іронічні цитування якихось недавніх репортажів («Держіть мене, братця, а то я знов почну, що "багато міст районних розкинулося по широкій Україні. Ех, міста районів, хто вас..."» [24, 28]); це й іронічні коментарі про українізацію, адресовані тим, хто вважає, ніби в Україні всі говоряться російською, а сам Майк чи не протягом всього твору те й наводить приклади, що всі, на диво, навіть євреї і німці, говорять українською; це й, зрештою, вставні анекдоти (чи про ормена й жирафу, чи про лакедемонську лаконічність, чи про студента-бурша, який не міг дійти додому).

Важливим є також аспект художності «Подорожі людини під кепом». У розумінні «художності» (тобто чи є текст художнім, чи ні) Йогансен де в чому навіть збігається з Цветаном Тодоровим: Йогансен каже, що

«література це "вигадка"» [26, 18], Тодоров каже те саме («літературний текст — це вимисел», але дещо поглиблює тезу: вимисел значить, що текст стоїть поза дихотомією «істинний — неістинний» чи «правдивий — неправдивий» [56, 9]). Репортаж вважався жанром публіцистичним, він був покликаний висвітлювати життя довкола, або ж висвітлювати факти. Йогансен же у тревелозі майже не подає фактів: як уже було сказано, його тревелог можна описати як «подорож довкола себе в подорожі», або ж, як сказав критик, «спадає на очі настирливий егоцентризм. Складається вражіння, ніби основне в творіві — не єврейські колонії, а «людина під кепом», тобто Майк Йогансен» [7, 144]. Йогансен ніби грається із читачем, користуючись із його «горизонту очікування»: читач очікує правди від репортажного жанру, а отримує велику кількість сентенцій, жартів, уточнень і відступів, які не можна поставити в опозицію «істинне — неістинне». Йогансен не пропонує фактів, натомість показує читачу те, що йому цікаво (вище було згадано про статтю, де сказано про інтереси читачів: «на першому місці стоїть література мемуарна (дань часу), на другому ж романтика пригод...» [6, 373]).

Отож, «Подорож людини під кепом (Єврейські колонії)» має такі особливості, які модифікували уже існуючий жанр тревелогу. Йогансен вивів його за межі періодики й тим самим дав можливість і значно збільшити обсяг, і водночас, ймовірно, підвищив шанс, що книжка потрапить до рук читача. Творчий метод Йогансена можна описати як «подорож довкола себе в подорожі», тобто сама подорож слугує тлом, яке навіює автору-оповідачу якісь думки, спогади, жарти, анекдоти, цитати, які розростаються гілками навколо подорожі й часом переплікаються, тим самим створюючи динамічну й герметичну систему, яка зберігає увагу довкола себе. Критичний читач, напевне, міг уловити багато нюансів оповіді, зокрема численних жартів, адже вони стосуються або історичного контексту, або й творів дореволюційної літератури. Усе це підважує старі

уявлення про тревелог як про фактову літературу, тому цілком виправданою виглядає оцінка цього твору Йогансенем як нового жанру в українській літературі, як він стверджував у післяслові до «Трьох подорожей» [25, 187], позаяк твір уже виходить з царини публіцистики у сферу художнього письма. Таким чином, можна стверджувати, що цей текст є радше «художнім тревелогом» або ж «художнім репортажем». На таке його трактування натякають і редактори «Червоного шляху», розмістивши «Подорож у Дагестан» — текст пізніший і не такий вільний, як «Подорож людини під кепом» — у розділі «Проза», а не «Нарис» [див. зміст два номери].

Розділ 4.2. «Подорож у Радянську Болгарію»

У загальних рисах «Подорож у Радянську Болгарію» постає схожою на «Подорож людини під кепом», але й містить деякі нововведення.

Зокрема Йогансен, знуцаючись із критиків (не тільки з Іони Вочревісуцого), про око «задовольняє» їхні завваги щодо суб'єктивності оповіді і вводить другого персонажа — попа, письменника, ботаніка й подорожнього Чарльза Кінгзлі. Таким чином, «не "я" подорожую, а "ми" подорожуємо» [24, 92]. Йогансен кілька разів вставляє переклади з книжки Кінгзлі «Нарешті: Різдво у Вест-Індії» («*At last: a Christmas in the West Indies*») на сторінках 93, 97–98, 112–113, адже претендує на те, що він разом із Кінгзлі одночасно подорожують, але в різні місця [24, 92]. Далі оповідь справді будується, ніби це спільна подорож (хоча й нерівна: більшу частину подорожі Кінгзлі перебуває в дорожньому міхурі Йогансена): Чарльз час від часу коментує побачене, згадує епізоди зі своєї книжки, а Йогансен йому відповідає і критикує Чарльза. Роль Чарльза Кінгзлі найкраще описав критик І. Михайленко: «Переказуючи Кінгзлі, вітвір своєї "нестримної фантазії", Йогансен висловлює його думки, а

Йому доручає виступати за себе в щепетильних справах; тиради проти одного звучать самокритикою для другого; в одному "ми" діють двоє "я", знайшовши між собою досить спільного проти "вульгаризаторів"-матеріялістів» [37, 105]. Зрештою, Йогансен просто викидає Чарльза Кінгзлі в bagno (якого, судячи з описів Майка, в «болгарському нацрайоні» дуже багато) і продовжує оповідь сам.

Змінився темп оповіді. Якщо за рахунок постійних відступів від фабули «Подорож людини під кепом» забезпечувала собі динаміку, то в цьому тексті цього відчутно поменшало. Звісно, Йогансен не відмовляється зовсім від жартів чи власних міркувань, але вони вже не такі часті і він концентрується переважно на тому, що він бачить. Хоча й тут він все одно мало звертає увагу на факти. На це звернув увагу і критик І. Михайленко в одному зі своїх журнальних оглядів:

Наскільки "глибоко" спостерігає й "точно" відтворює М. Йогансен "факти", видно з того, що перше він побачив і що найбільше його безпосередньо вразило у радянських болгарських селищах, — так це справжні живісінькі болгари:

"Ми зайшли до кооперативу. Стояв гомін болгарської мови, болгарки купчилися коло матерії, болгарки стояли й курили, болгарчата простягали чорні рученята з п'ятаком, купуючи цукерки..." [37, 104].

З'являється й новий елемент: інкорпорація болгарських слів в український текст. Майк використовує їх як засіб комічного (хоча й не можна відмовити поліглоту в певній насолоді похизуватися мовними здобутками або новими, незаними способами сказати вже відоме). Болгарська мова, як мова південнослов'янська й мова аналітична за синтаксисом, має особливі частки й інакшу морфеміку, незвичну для українського непідготованого читача. Деякі слова виглядають дивно і навіть смішно через свою незвичність (наприклад, «слънчоглед» значить «соняшник»),

що Йогансен підхоплює і використовує далі в тексті, але вже в адаптованій до української мови формі: сонцегляд, сонцеглядне масло; «куфнята» — це «кухня»; «всички», себто «будь-який» або «ввесь»). Болгарські елементи подаються не лише як пояснення їхнього значення, але й як частина тексту: «Седмилетката, крім того, експлоатира труд на учениците» [24, 136]; «Щодо науки землеробства, то його викладається в преславській агрошколі, яка тепер "обелечена в мантията на агротехникум"» [24, 138]. Варто також зазначити, що інкорпорація іншомовних елементів у текст — звичай не новий. У багатьох творах ХІХ століття трапляються окремі слова, фрази з латини, французької, італійської. Особливо це стосується текстів, присвячених мандрям. Наприклад, у того ж Ловренза Стерна «Сентиментальна подорож через Францію та Італію» в тексті можна надібати французькі слова («*C'est bien comique, 'tis very droll, said the lady smiling*» [72, 45]; «*I raised the fair fille de chambre up by the hand*» [72, 172] і тому подібне). Тож можна вважати, що Йогансен ще й оновлює стару традицію.

Нововведенням для травелогів Йогансена є також і цілі цитати з болгарських газет (як-от на сторінках 136, 137–138, 150–152), порядок денний засідань у артілі (сторінки 133–134), таблиця артільного інвентарю (сторінки 126–127) і навіть болгарський словник (149–150). Ці вставні тексти також створюють комічний ефект: Йогансен ніби знущається з критиків, які закидали йому відсутність фактів, і тепер він ці факти додає — у вигляді таблиць, вирізок із газет і подібного.

Уперше для травелогів Йогансена з'являються вірші або віршоподібні тексти (на сторінках 108, 143). Вони вибиваються із загального настрою, вони радше покликані відобразити почуття самого автора (меланхолійні і замріяні), але не смішать, як часто це буває в Йогансена.

Майк Йогансен пояснював на одній нараді свою позицію: «Він поділяє книжки на дві групи: є книжки, написані на цікавому матеріалі, і книжки про цікаву людину» [цит. за 65, 14]. Перший травелог Йогансена вирізнявся строкатістю матеріалу (за висловом І. Михайленка, Йогансен писав «з приводу своїх екскурсій»). Чітку тематику його роздумів і відступів дарма визначити. Натомість в «Подорожі у Радянську Болгарію» вимальовується друга тенденція: «книжки про цікаву людину». Йогансен більше звертає увагу на самих людей і коротко описує історії колоритних персонажів. Це любовні пригоди італійця Манцони з Мелітополя [24, 123–125], історія техника Дацюка [24, 105], як болгари шукали крадіїв свиней і розправилися з ними [24, 114–115]. Також з'являється етнографічні цікавинки (чого й вимагала критика), як-от опис застосування трави курай для витирання ніг, яку завжди вішали біля хати для гостей [24, 112]; приготування страви «кавърма» [24, 111]; план болгарських хат [24, 110] або ж про болгарську гру в «млина» (більш просунутий варіант гри в хрестики-нолики) [24, 130].

Отже, травелог Йогансена еволюціонує. У порівнянні з попереднім «Подорож у Радянську Болгарію» в дечому змінилась. Вона вже не така динамічна, але все ще зберігає грайливий дух Йогансена. З'являються нові елементи інтертекстуальності, як-от вирізки з газет, іншомовні слова й фрази, елементи етнографізму. Тематично Майк починає звертати увагу й на історії людей, а не лише на себе. Цей твір уже наближається до того, що можна було б назвати «репортаж», але все ж так само лишається «художнім».

Розділ 4.3. «Подорож у Дагестан»

Текст становить текстологічну проблему, адже перевидавався тричі і всі три рази доповнювався: у числах №9, №10 за 1930-й рік часопису

«Червоний шлях», у збірці «Три подорожі» 1932-го року і окремим виданням у 1933-му році. Позаяк текст повернули в літературознавчий дискурс аж за незалежності України, то говорити про якийсь канонічний варіант не можна (на відміну від «Воа Constrictor» Івана Франка; детальніше в статтях Мирона Ланшина (Степняка) в часописі «Червоний шлях» [53; 54]). Якщо різниця між першим і другим виданням мінімальна (декілька нових абзаців і пара нових розділів), то в третьому додало ще 8 розділів. У виданні «Подорожі філософа під кепом» вміщено друге видання, а про третє лише побіжно згадано. Зважаючи на незначні зміни між першим і другим, тут буде проаналізовано саме друге видання. Про третє ж буде сказано окремо.

Композиційно твір можна розділити на три частини: вступ, Донбас і безпосередньо Дагестан. У вступі Йогансен пише про себе в третій особі («творянин»), мабуть, рахуючись із критикою його егоцентризму. Далі Йогансен все одно писатиме через «я», але пояснює це тим, щоб «зможливити для читача утотожнення читачевої особи з творяниноюю» [24, 158]. Вступ створює враження, ніби весь наступний текст написаний раніше і весь тревелог є лиш ретроспективою. Можливо, такий хід давав можливість обійти цензуру, створював враження, ніби автор з часу поїздки змінився. Власне, він сам про це прямо каже:

«Тим часом, поки подорожі творянина подорожують у друкарню, а з друкарні подорожуватимуть до читача, сам творянин, за руки взявшись з творянами життя, уже на півдорозі до соціалізму і як на далеке минуле оглядається на подорож у Дагестан» [24, 155]».

Далі він виправдовує свою поїзду, аби «свіжої набратися сили боротися з кумою», яка уособлює противників радянського шляху [24, 156].

У другій частині дія відбувається на фоні того, як Йогансен подорожує Донбасом у вагоні, однак переважно він все-таки оповідає щось своє. Спершу розказує про якогось хлопця, якому допоміг опублікуватися під час свого «гартування» на Донбасі. Потім, побачивши плакат «Гулять на пероне воспрещается», використовує його як привід поговорити про пережитки минулого, які ожили завдяки НЕП'у. Тоді розказує про іспанську книжку, яка проїхала 15'247 км в руки до Йогансена і так далі.

Найбільше обсягу другої частини займає вбудоване оповідання «Життя Гая Сергійовича Шайби», яке постає неначе як сон Йогансена. Воно надхненне естетикою Донбасу (недаремно на сторінках до нього трапляються індустріальні образи «гір шлаку й породи», «палали домни», «виростали димарі Донбасу», «невідомий завод уночі»). «Життя Гая Сергійовича Шайби» трактують по-різному: Юрій Ковалів вважає, що цей твір (окрім данини соціальному замовленню) ще й реалізує ігровий первінь, адже назвою формує горизонт очікування — велику поему, ніби про Гая Юлія Цезаря [28, 327]. Погодитися із цим важко, адже під назвою «Життя Гая Сергійовича Шайби» цей твір оприлюднили лиш у 1931 році, натомість у першій редакції «Подорожі до Дагестану» він називається «Сон про Гая Сергійовича Шайбу» [22, 42], а в другій — просто «Шайба» [24, 170]. І. Михайленко вважає, що цей текст, хоч і мав добру задумку, але на фоні викрутасів Йогансена виглядає як шарж і «хірургічно викраєний для "Літрапорту з'їздові рад"» [37, 105]. Цей погляд більш вірогідний, але й не до кінця пояснює, яке ж місце займає оповідання в травелозі. Загалом, саме про цей твір сказано відносно мало. Вдалося знайти одну статтю Миколи Васьківа «Майк Йогансен: творчі ігри на межі сну і реальності», яка торкається зокрема й «Життя Гая Сергійовича Шайби». У статті цей текст трактується через призму психоаналізу, однак фактологічні помилки (на початку оповідання Гай Шайба сміється з того,

як арештовуються його батька, Сергія Шайбу, а не з того, як арештовують його самого; текст, як уже було сказано, вперше опублікувався в часописі «Червоний шлях» ще у 1930-му, а не в 1931-му) і недоконаність висновків (де сказано, грубо кажучи, що цей текст — лише продукт гри з модою на психоаналіз) не дають можливості якось інтерпретувати цей текст [4]. Хоча концепт «сну/спогаду» в контексті цього оповідання може вивести до питання біографічності цього тексту (зрештою, сина Майка Йогансена звали Гай). Водночас оповідання не зовсім відокремлене від змісту, як стверджує Микола Васьків. На 166-й сторінці подано діалог між якоюсь жіночкою з вагона і Йогансеном. Вона стверджує, буцім

«робітництво наше малокультурне і до індустріалізації не підготоване. Робітництво, обстоювала тітка свою тезу, не почуває відповідальності за машину і за якість роботи» [24, 166].

Що цікаво, це буквально перефрази марксового терміну «відчуження», і Йогансен далі заперечує, виходить, Карлу Марксу; можливо, це таки іронія, але досить глибока, що її не вхопила критика. Спершу Йогансен в якості аргументу розказує про працівника цинкографії, який двічі зламав дорогу німецьку сітку і, оскільки дуже любив свою роботу, випив ціаністого калію. Тітка потім сама ж собі заперечує і розказує про відповідального сторожа, який випадково розлив мазут із бочки і через це застрелився. І на фоні цих історій виникає «Життя Гая Сергійовича Шайби», якого Йогансен (чи то пак сам Шайба, адже наратор в оповіданні непевний) описує так:

Аж от Гай Сергійович Шайба відчув, що він — фрез. Витвір тисячолітніх математичних зусиль темних геніїв підсвіту, він, гіперболічний і блискучий, вийшов на поверхню і в металевих верствах людства, в сталі, в залізі, в чавуні, в дуплинах, у жуках

окалин, у перегартованій пливці, у потяжнім ферумі, в ванадії, молібдені і мангані прорізає парадоксальну, але ясну й круглу лінію до вселюдського щастя. Фрез фрезів, він сам нарізав фрези, полегшуючи роботу майбутнім вікам. Википілий у тиглі самогарт, він сталеву вів лінію ні на мікрон праворуч, ні на мікрон ліворуч [24, 194].

Йогансен малює Гая Сергійовича Шайбу як відповідального, ба більше — як відповідального робітника в космічних масштабах. Цю новелу можна вважати за аргумент проти тієї тітки. Але такий висновок все одно залишає дещо недосказаним.

З повищесказаного можна сказати узагальнити так. Книжку можна розбити на певні міні-оповідання (окрім окремого «Життя Гая Сергійовича Шайби»), а це вже більше походить на центрацію тексту на протипагу децентрації, як-от у «Подорожі ученого доктора Леонардо...» [34] чи у попередніх травелогах (з ними це не вийшло б: текст би просто розпався або довелося б дробити його на незмірну кількість міні-оповідань). До того ж Йогансен тяжіє до оповідності й описовості (тобто замість відходити від теми, він її розвиває). Це значить, «Подорож у Дагестан» майже сильно позбулась відступів від основної фабули. Йогансен все менше сипле дотепів, а ті відступи, які є, розвививають одну тему (а не продовжують далі розділятися) як правило безпосередньо стосуються подорожі або надають історичні пояснення (як-от історична довідка про міста Дербент і Махачкала). Що цікаво: за ритмом додані в другому виданні розділи відрізняються від загальної оповіді. Здебільшого Йогансен ощадний на жарти, але у цих вставках він щедріший на засоби (яскрава оповідь про розтратників-гуляк [24, 161-162]; анекдот про перса і «Чурек скушав, пендир не дам» [24, 207–208]). Відчутно, що вставлені вони пізніше.

У цьому травелозі продовжується тенденція Йогансена описувати життя колоритних персонажів. Згадані вище аргументи про сторожа й робітника цинкографії, «Життя Гая Сергійовича Шайби», далі ж історії про міських євреїв-мусульман, які торгують вином попри заборону [24, 220], історія про йогансенового товариша, географа і поета [24, 226–228], історія про книгаря Абаса і рушницю, завершальна у тексті [24, 243–244], а також продовжується тенденція до етнографізму: українське поселення в Дагестані [24, 220–223], історія про вівчарок (зміст всього розділу 17-го). З'являється також нова тенденція: зображення не лише подорожі (що є основою травелогу), але й полювання, що зближується до жанру мисливських нарисів. Йогансен розписує особливості полювання на птицю й на вепра, зокрема описує, як сам він полював на хохітву (що, зрештою, призвело до конфлікту з татарськими вівчарками).

З розділу 18-го Йогансен починає імітувати енциклопедичні статті і, іронізуючи, що він об'їздив увесь Дагестан, аби зібрати всю цю інформацію (назви народів, де живуть, історія індустрії, що виробляють, які плани Партії на майбутнє Дагестану). Отже, Йогансен розрізняв етнографізм свій (який був обговорений вище) і етнографізм енциклопедичний, який вимагала критика.

Третє видання «Подорожі в Дагестані» було доповнене 8-ма розділами, які загалом можна окреслити як «Подорож в Азербайджан». У 16-му розділі додано історію про техника Нейштадта і його перипетії з лезгінами; у 20-му замість розділу, що мав би починатися словами «Коли ви не можете запам'ятати назв усіх націй Дагестану, <...>, то я нічим не можу вам допомогти», іде розповідь про багатства Каспійського моря і відтак — про побудову Гергебільської гідроелектростанції (на час видання — 1933-й рік — її якраз було завершено, на відміну від 1930-го і 1932-го). Після цього Йогансен додає «Баляду про одного із ста», яка описує нещасний випадок на пробах двигунів. Після чого починається досить

естетично потужний момент гри в преферанс і похвала Серга, бакинського пролетаря. Тут починаються композиційні неузгодження. Двічі Йогансен пише про Гергебільську станцію так, наче її мають побудувати у 1932-му році (сторінки 106 і 117 [23]), але та ж балада свідчить про те, що її вже побудовано, ще й «здано до строку» [23, 110]. Той розділ, який починався словами «Коли ви не можете запам'ятати назв усіх націй Дагестану, <...>, то я нічим не можу вам допомогти», цих слів не має, оповідь продовжується від «прошу взяти на увагу». Цим Йогансен прибирає іронічний підтекст, який встановлювався словами «що я їх щедрою рукою подав у попередньому розділі», тому це вже виглядає як енциклопедизм. Є ще кілька композиційних невідповідностей. Йогансен пише «Перечитайте список покладів, що є в попередньому розділі» [23, 117], однак в попередньому розділі була історія Гергебільської станції, а в другому виданні в попередньому розділі якраз і була інформація про поклади. Далі він пише: «Я почуваю, що мені пора вже вертатися на Україну. Інакше читач, запаморочений колосальною кількістю корисних інформацій і наукових фактів, покине читати мою книгу» [23, 119], — однак оповідь продовжується і Йогансен їде не в Україну, а далі. Він пише про «теплий, темний вагон», але в наступному розділі він уже їде товарним потягом. Та й кінець не змінився: «Яскравим разком зір, удесятеро світлішим за весь нічний Дербент, через усю ніч палають Дагогні» [23, 244], однак якщо їхати не в сторону Махачкали, а на південь від Дербента, то Дагогнів не буде видно. Усі ці завваги наштовхують на думку, що Майк перевидавав твір неохоче, можливо, навіть з необхідності заробити грошей (якраз був голодний 1933-й рік), тому не сильно переймався узгодженістю тексту. Надалі він просто переповідає історію, як він заблукав посеред ночі у лимані річки Сулак, а завершується ця історія коротко й нагло: «Таке я управився побачити і почути за два дні в північному куточку Азербайджану» [23, 146]. Між цим вставляє ще двійко віршів (за його

визначенням, вони мають «пристроюватись до настрою», як і було припущено у розділі про «Подорож до Радянської Болгарії»).

Отже, «Подорож у Дагестан», окрім перипетій із різними виданнями, поглиблює тенденції, які почалися ще в «Подорожі у Радянську Болгарію». Менше відступів і дотепів, більше етнографічних деталей, більше людських історій. Про цей текст уже можна сказати «центрований», адже розповідь майже не відходить від подорожі. Присутні вставні вірші (сам Йогансен натякає, що вони радше відповідають його настрою) і вставне оповідання «Життя Гая Сергійовича Шайби», котре занадто довге, аби вважати його просто аргументом в рамках діалогу з жінкою в потязі, тож його природу поки що до кінця не з'ясовано.

Розділ 4.4. Під парусом на дубі

Перш за все може кинутись у вічі зміна наратора. Якщо досі наратор в Йогансена був суб'єктивним, себто самим Йогансеном, то в «Під парусом на дубі» ситуація складна. На перший погляд може здатися, що наратор тут екстрадієгетичний-гетеродієгетичний, тобто такий, що розказує якусь історію, сам не будучи частиною цієї історії. До цього може схилити той факт, що в творі наратор користується переважно безособовими реченнями. Але таки вряди-годи з'являється займенник «ми» (що хоч і розщеплює суб'єктність автора, але все ж не скасовує її). До того ж, у вступі він пише: «Я спробував описати їх із тією дозою любові й дружньої іронії, на яку вони заслуговують» [24, 245], — себто він таки стверджує свою суб'єктність. Тому наратор тут екстрадієгетичний-гетеродієгетичний, але такий, що маскує свою суб'єктність за безособовими реченнями, здебільшого оповідає від третьої особи, хоча й досі присутній у тексті. Зважаючи, що до того йому закидали надмірну егоцентричність, та й політичний тиск наростав (книжку здано до роботи 15 квітня 1933-го року,

це вказано під змісто у кінці оригінального видання [20]), до того ж скрутно було із грошима, тож вибір стилю, напевне, продиктований потребою виживання.

Текст іще більше за попередній тяжіє до описовості, деталізації, зайвих і напевне додуманих деталей: як-от у історії редактора Очаківської газети: «Навіть його хворий і зацікавлений язичок відчув у білкові давно забутий смак материного молока» і т. д. [24, 283], ледве не стенографування промови діда Орція [24, 306–309], екскурси в особливості боротьби з рибними перекупниками і куркулями), численні вирізки з газет, підручників, постанов, таблиці вилову, — все це зрештою створює ефект сильної ретардації. Це є й найбільш заідеологізований твір. Йогансен постійно згадує про соціалістичне будівництво, про потребу викорінення куркульства й отаманщини, випадає проти буржуазного світу. Можна було б сказати, що цей травелог Йогансена є «найнуднішим».

Проте Йогансен таки дозволяє собі трохи іронії. Вона прихована і зловити її складно. У діалозі з дідом Орцієм Йогансен каже: «ми хлопці все ж таки чесні, хоч і не ручимось за чисту правду в усьому, що пишемо» [24, 313]. А трохи нижче: «Але те, що він розповів, було таке цікаве, що я не додержав даної дідові обіцянки писати чисту правду і написав баладу про рибалок» [24, 313]. Та й ті ж імена: дід Орцій (зовсім немолодий комсомолец), Терентій Пожа, — навряд чи справжні, адже прізвища їхні означають різні види вітру: орцій — вітер противний; жа — попутний вітер. В якийсь момент він пише, що багато пишуть творів, де ентузіазм і героїзм праці подається фальшиво; і, розказавши історію Ганса, якого колись вигнали з редакції за помилки, самоіронічно зображає цей фальшивий ентузіазм: «Здоровий, сильний і рішучий, він любив колись свою газетну справу і полюбить її, як знову візьметься до неї. Але зараз він не міг перенести того, що його відривають від його верстата» [24, 298–299]. А під кінець травелогу пише: «Те, що я написав і що ви читаєте, —

це вже історія. А коли то книжку поспіє видати видавництво, це буде давня історія», — натякаючи, вслід за Бюфоном, що «кількість знання, одиничні факти, щонайновіші відкриття ще не гарантують безсмертя» [68]. Йогансен ніби відмовляється сам сказати, історія чого, і бере вирізку з газети «Известия»: «Історія того, як "зразки героїчної самовідданої роботи ловців, їхня винахідливість та ініціатива, зразки більшовицької організації справи на переможних промислах"» [24, 326]. Усе це натякає на несправжність оповіді, на ілюзорність такого викладу. Йогансен любив пригоди й подорожі; зробити нудний текст він міг тільки спеціально.

Водночас можна постерегти цікаву деталь: коли Йогансен на суші — він говорить про плани, трести, про отаманщину тощо. Коли Йогансен на воді — справа кардинально міняється. На епізоди, котрі можна назвати «подорожжю», припадає 35 сторінок тексту із 82-х, себто менше половини. У цих 35 сторінках і міститься саме те, за що цей текст можна назвати травелогом (решта ж видається за «туман в очі»). Йогансен розказує багато деталей морської справи, користується місцевою термінологією, так само жартує, як і в попередніх травелогах. Активізується описова складова: у описах природи відчувається не тургенєвське «аби було» (на думку Йогансена), а захоплення і зачарування. Зрештою, хай він і каже, що «уся ця парусна романтика — це останні рештки середньовічної генуезької морської техніки», але на початку й каже, що вона заслуговує на любов і дружну іронію. У цьому впізнається Йогансен, але й видно, що він змінився (як сказав би Мішель Фуко, автор «Подорожі людини під кепом» кардинально відрізняється від автора «Під парусом на дубі» [менжулін, 271]).

Отже, попри політичний тиск і, як наслідок, заідеологізованість тексту, його все ще можна вважати гарним зразком йогансенового травелогу. Подорожня складова сильно постраждала від ідеологічних настанов, через що власне-подорож відбувається лише на 35 сторінках;

якщо вважати, що решта тексту є лише мішурою й маскою (з огляду на історичний контекст), то «Під парусом на дубі» досі є травелогом. Описово-розповідна складова відіграє в цьому тексті набагато важливішу роль, аніж у попередніх.

Розділ 4.5. «Косчагил на Ембі»

Йогансен сам розкриває ключ до свого останнього травелогу. У вступі він каже, що Томас де Квінсі, Чарльз Діккенз і Альфонс Доде, як і належить чудермайстрам, намагалися вхопитися за незвичайне у повсякденності [24, 327]. Те саме з впевненістю можна сказати й про Йогансена. У «Косчагилі на Ембі» Майк остаточно закріплює тенденції, які були окреслились ще в «Подорожі до Радянської Болгарії». Тепер він пише не про себе, а про інших людей, про звичайних людей, котрі за своїми долями приховують ту незвичайність, якою напевне захоплювався Йогансен. Він не скочується у банальні описи «ударників соціалізму», як і не описує людей загальними фразами. Він оповідає їхні історії, чим дає можливість висловитись їм самим за себе (в цьому Йогансен, напевне, ледве не сягнув рівня Ернеста Гемінгвея). З такою ж непідробною цікавістю він ставиться й до нафтовидобування й машинерії, долученої до цього. Багато описів, багато деталей, — Йогансен повністю застосовує описовість.

Йогансену вдається знайти баланс між ідеологією та власним письмом, що було дуже складно, зважаючи на ідеологічний тиск і на в принципі заідеологізованість тематики Середньої Азії. Він більше не грається з газетами, постановами, загалом мало жартує, але просто розказує те, що побачив: мало вигадки, більше правдивих історій. Це, без сумніву, найменш грайливий його травелог, без тіні іронії чи сарказму.

«Косчагил на Ембі» уже приблизно відповідає тим вимогам, які висували йому критики. Водночас він розвиває майстерність слухати і

оповідати. Тому, напевно, це найменш специфічний його тревелог, хоча й
заразом найбільш особливий.

Висновки

Отже, жанр репортажу довгий час існував в межах періодичних видань.
Дописувачі «Нової генерації» звертали на нього увагу, позаяк вважали
його прикладом «лівої прози», яка мала б реформувати людське мислення.
На сторінках часопису починають з'являтися зразки «лівого репортажу».

Це могло надихнути Майка Йогансена і собі взятися до цього жанру,
до того ж це наклалося на його жагу до знання і любов до природи й
подорожі. Новаторство жанру виявилось у виведенні репортажу (а у
випадку Йогансена — тревелогу) за межі періодики й оформлення його як
окремого, самодостатнього твору. Також Йогансен по-новому застосовує
техніки з попередніх творів: інтертекстуальність, іронію, вставні анекдоти
тощо, а також децентрує свій текст так, що його можна назвати
«подорожжю довкола себе в подорожі». Перший його тревелог, «Подорож
людини під кепом (Єврейські колонії)», можна вважати вершиною його
репортажистики, як найбільш новаторський, динамічний і грайливий.

Однак наступні його тексти помітно здають позиції. Зокрема третій і
четвертий засвідчують психологічний злам автора (що хронологічно
корелює із масовими арештами знайомих і зокрема самогубством Миколи
Хвильового) і небажання приймати нові умови для творчості. У
«Подорожі в Дагестан» (а точніше — в третьому виданні) він недбало
обходить з композиційними деталями і зрештою утворюються
суперечності всередині тексту. «Під парусом на дубі» ж є
заідеологізованою до надміру, тож там дія подорожі розгортається всього
на 35 сторінках із 82.

Останню подорож, «Косчагил на Ембі», можна вважати компромісом чи балансом з ідеологією партії, але на користь Йогансена. Тенденція до олюднення своїх травелогів, себто до описування життя людей, оформилася ще в другому травелозі і в наступних тільки посилювалась і досягла апофеозу саме в «Косчагилі на Ембі». Хоча й тема ця передбачала ідеологічність (розробка нафто-газових родовищ в Середній Азії, побудова Турксибу, підняття цілини), та Йогансен описує людей не як ударників соціалістичної праці, але як звичайних людей, здатних не незвичайні речі.

Список джерел

1. *Агеева Віра*. Від Шевченка з шаблею, до Шевченка з джавеліном: як формувався український канон / конспект Валерії Савотіної. *Читомо: культура читання і мистецтво книговидання*. URL: <https://chytomo.com/vid-shevchenka-z-shableiu-do-shevchenka-z-dzhavelinom-iak-formuvavsia-ukrainskyj-kanon/>
2. *Агеева Віра*. Формалізм у концепціях київських неокласиків. *Наукові записки НаУКМА*. Т. 48 : Філологічні науки. 2005. С. 3–11.
3. *Барт Ролан*. Избранные работы : Семиотика, Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
4. *Васьків М. С.* Майк Йогансен: творчі ігри на межі сну і реальності. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Сер. : Філологічні науки. Вип. 8. 2015. С. 99–106.
5. *Гельфандбейн Григорій*. Що треба для того, аби бути письменником. *Нова генерація*. №1. 1928. С. 64–66.

6. Голубенко Дм. За 20 копійок навколо світу. *Нова генерація*. №5. 1928. С. 372–373.
7. Гр. Г. М. Йогансен. Подорож людини під кепом. Єврейські Колонії. І. Сенченко. По єврейських колоніях Криворіжжя та Херсонщини : [рецензія]. *Молодняк*. №5. 1929. 143–145.
8. Д. Г. [Рецензія]. *Нова генерація*. №6. 1928. С. 447.
9. Дей Олексій. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI - XX ст.). Київ : Наукова думка, 1969. 559 с.
10. Державін Володимир. Едгар Аллен По. Вибрані твори : [рецензія]. *Критика*. №7. 1928. С. 146–148.
11. Державін Володимир. Майк Йогансен. Як будується оповідання : [рецензія]. *Критика*. №4. 1928. С. 155–158.
12. Довгань Кость. Українська література і масовий читач. *Критика*. №8. 1928. С. 35–46.
13. Екземпляри ХХ. Літературно-мистецька періодика ХХ століття. / упоряд. О. Брайченко, О. Мимрук, О. Хмельовська. Київ : Читомо, 2021. 480 с.
14. Женетт Жерар. Фигури. Том 1. Москва : Издательство имени Сабашниковых, 1998. 472 с.
15. Женетт Жерар. Фигури. Том 2. Москва : Издательство имени Сабашниковых, 1998. 472 с.
16. Жовтень і Ми. *Нова генерація*. №2. 1927. С. 27–30.
17. Зикеев Т. Художній нарис як літературний жанр: попередні спостереження. *Критика*. №12. 1930. С. 78–96.
18. Історія української літератури ХХ століття. / за ред. В. Г. Дончика. Книга перша (1910–1930-ті роки). Київ : Либідь, 1993. 784 с.
19. Йогансен Майк. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2009. 768 с.
20. Йогансен Майк. Під парусом на дубі. Харків : Рух, 1933. 148 с.

21. *Йогансен Майк*. Подорож до Дагестану. *Червоний шлях*. №10. 1930. С. 42–62.
22. *Йогансен Майк*. Подорож до Дагестану. *Червоний шлях*. №9. 1930. С. 39–53.
23. *Йогансен Майк*. Подорож у Дагестан. Харків : Рух, 1933. 148 с.
24. *Йогансен Майк*. Подорожі філософа під кепом. Київ : Темпора, 2016. 448 с.
25. *Йогансен Майк*. Три подорожі. Харків : Література і мистецтво, 1932. 189 с.
26. *Йогансен Майк*. Як будується оповідання. Харків : Книгоспілка, 1928. 144 с.
27. *Качуровський Ігор*. Променисті силуети : лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 766 с.
28. *Ковалів Юрій*. Історія української літератури: кінець XIX — поч. XXI ст. Том 5. Київ : Видавничий центр «Академія», 2017. 544 с.
29. *Ковалів Юрій*. Історія української літератури: кінець XIX — поч. XXI ст. Том 4. Київ : Видавничий центр «Академія», 2017. 576 с.
30. *Костюк Григорій*. Зустрічі і прощання : спогади. Книга перша. Канадський інститут українських студій — Альбертський університет : Едмонтон, 1987. 744 с.
31. *Кулик Іван*. На шляхах до пролетарського мистецтва. Шляхи мистецтва. №2. 1922. С. 30–35.
32. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
33. *Мар'ямов Олександр*. Береги дванадцяти вод. Київ : Темпора, 2017. 549 с.
34. *Матвієнко С. Г.* Децентрація тексту як гра з читачем («Подорож ученого доктора Леонардо...» Майка Йогансена). *Матістеріум*. Вип.

2. *Літературознавчі студії* / ред. та упоряд. Володимира Моренця. Київ, 1999. С. 18–24.
35. Мельників Ростислав. Людина з химерним йменням. Йогансен Майк. *Вибрані твори*. Київ : Смолоскип, 2009. С. 5–30.
36. Менжулін Вадим. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні. Київ : НаУКМА, 2010. 455 с.
37. Михайленко І. З поточної журнальної прози. *Критика*. №6. 1931. С. 93–108.
38. Незнамов П. На фронті факта. *Нова генерація*. №10. 1928. С. 254–257.
39. О. В. [Рецензія]. *Нова генерація*. №4. 1928. С. 304–305.
40. Павлишин Марко. Канон та іконостас. Київ : Час, 1997. 447 с.
41. Петров Віктор. Українські культурні діячі УРСР 1920–1940: жертви більшовицького терору. Видавництво Пролог, 1959. 80 с.
42. Платформа і оточення лівих. *Нова генерація*. №1. 1927. С. 39–43.
43. Полторацький Олексій. Мова поезії та мова практична. *Нова генерація*. №1. 1927. С. 48–56.
44. Полторацький Олексій. На захист марксистської теорії мистецтва! *Нова генерація*. №6. 1928. С. 429–438.
45. Пятковський І. Майк Йогансен. Як будується оповідання : [рецензія]. *Молодняк*. №4. 1928. С. 130–132.
46. Ременяка Оксана. «Я не трачу надії, що будемо разом...»: Листи до Алли Гербурт-Йогансен (Майк Йогансен, Михайло Бойчук). *Щорічний науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми»*. Випуск 17, частина 1. 2021. С. 65–83.
47. Ременяка Оксана. Поштові янголи Алли Гербурт-Йогансен : На чужині. *Щорічний науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми»*. Випуск 17. Частина 2. 2021. С. 131–142.
48. С. Ф. [Михайль Семенко]. Рецидив неграмотности чи чергова вилазка ревізіонізму?. *Культура і побут*. №17. 1928.

49. *Свааб Дік*. Ми — це наш мозок. Харків : КСД, 2019. 496 с.
50. *Семенко Михайль*. Наша літературна дійсність. *Нова генерація*. №6. 1928. С. 397–400.
51. Словник-довідник літературознавчих термінів / Упор. : О.В. Бобир, В.Й. Буденний, О.Б. Мамчич, Н.П. Нікітіна ; за ред. О.В. Бобиря. Чернігів : ФОП Лозовий В.М., 2016. 132 с.
52. *Смолич Юрій*. Розповідь про неспокій : децю з книги про двадцяті, тридцяті роки в українському літературному побуті. Частина 1. Київ : Радянський письменник, 1968. 286 с.
53. *Степняк М.* Іван Франко та Б. Прус. *Червоний шлях*. №1. 1929. С. 174–186
54. *Степняк М.* Про історію Франкової повісти «*Boa constrictor*». *Червоний шлях*. №11. 1928. С. 135–150.
55. *Сухино-Хоменко Володимир*. Проти неуцтва і ревізії. *Критика*. №5. 1928. С. 17–38.
56. *Тодоров Цветан*. Поняття літератури та інші есе. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 163 с.
57. *Тынянов Юрій*. Поэтика, история литературы, кино. Москва : Наука, 1977. 575 с.
58. *Френкель Леонід*. Анекдот. *Нова генерація*. №1. 1927. С. 56–58.
59. *Френкель Леонід*. Кати фактів. *Нова генерація*. №1. 1928. С. 48–49.
60. *Френкель Леонід*. Мемуари. *Нова генерація*. №5. 1928. С. 369–372.
61. *Фрит Крис*. Мозг и душа: как нервная деятельность формирует наш внутренний мир. Астрель, 2010.
62. *Цимбал Ярина*. Наш Майк. *Йогансен Майк*. Подорожі філософа під кепом. Київ : Темпора, 2016. С. 5–18.
63. *Цимбал Ярина*. Подорож у літературі українського авангарду. *Сучасні літературознавчі студії: Збірник наук. праць*. Випуск 6:

- Подорож як літературознавча і культурологічна проблема.* Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2009. С. 231–239.
- 64.Цимбал Ярина. Романтик дороги. Мар'ямов Олександр. Береги дванадцяти вод. Київ : Темпора, 2017. С. 5–22.
- 65.Цимбал Ярина. Флірт із нарисом і фактова література. Шляхи під сонцем : репортаж 20-х років. Київ : Темпора, 2021. С. 5–22.
- 66.Эко Умберто. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. *Философия эпохи постмодернизма.* Минск : Красико-принт, 1996. 208 с.
- 67.Ямпольський І. Майк Йогансен. Як будується оповідання : [рецензія]. *Життя і революція.* №9. 1928. С. 188–189.
- 68.*Buffon, Georges-Louis Leclerc comte de. Discours sur le style. Wikisource.* URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Discours_sur_le_style.
- 69.*Devitt, Amy J. Generalizing about Genre: New Conceptions of an Old Concept. College Composition and Communication.* Vol. 44, No. 4 (Dec., 1993). pp. 573–586.
- 70.*Maistre, Xavier de. Podróż dookoła mojego pokoju.* Kraków : Wydawnictwo Formicula, 2014. 199 s.
- 71.*Memory and Identity in the Learned World : Community Formation in the Early Modern World of Learning and Science.* / Edited by Koen Scholten, Dirk van Miert, Karl A.E. Enenkel. 349 p.
- 72.*Mr. Yorick [Sterne Laurence]. A Sentimental Journey through France and Italy.* Boston and New York : Houghton Mifflin and Company, 1905. 231 p.
- 73.*The Cambridge History of Travel Writing.* Cambridge University Press : 2019. 639 p.
- 74.*Todorov Tzvetan. The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre.* Cleveland — London : The Press of Case Western Reserve University, 1973. 179 p.

